UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

LUCAS PIMENTEL TELLES

A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo *Brasilianas*

Belo Horizonte
2017

LUCAS PIMENTEL TELLES

A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo *Brasilianas*

Dissertação entregue e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa.

Belo Horizonte
2017

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno LUCAS PIMENTEL TELLES, em 31 de outubro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais

À Luísa Mitre e Mônica Duarte Pimentel

AGRADECIMENTOS

A minha mãe pelo incentivo e modelo essencial de aprendizado e dedicação, e ao meu pai pelo exemplo de superação diária e amor à música. A eles e aos meus seis irmãos, por me ensinarem a fraternidade diariamente.

À Luísa Mitre pelo amor, cumplicidade e encorajamento em todos os momentos.

Ao meu orientador Rogério Vasconcelos, por toda a paciência, ensinamentos, sensibilidade e dedicação.

Aos colegas musicistas, em especial aos membros do grupo Toca de Tatu – Abel Borges, Lucas Ladeia e Luísa Mitre – pelo incentivo constante e pela paciência, devido à disponibilidade limitada durante o período de estudo.

Aos colegas do curso – Marco Teruel, Paulo Amado, Rafael Martini, Felipe Mendes e Lucas Duarte – pelas conversas sempre engrandecedoras.

Aos professores da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, especialmente ao Dr. Oiliam Lanna, Dr. Eduardo Campolina e ao Dr. Bernardo Fabris, pelas preciosas instruções durante o curso.

À Nelly Gnattali, pela manutenção do acervo do maestro Radamés Gnattali, e ao maestro Roberto Gnattali, pela organização das partituras do Radamés e gentileza em responder perguntar informais e contribuir para a realização dessa pesquisa.

Aos amigos Marcelo Chiaretti, Olinda Allessandrini, Daniel Muller, Eduardo Lobo, Danilo Penteado, Fernanda Canaud, Érico Fonseca, Ana Lúcia Kobayashi, Marco Túlio de Paula e Lincoln Andrade, pelas valiosas contribuições.

Ao amigo, pesquisador e músico Ricardo Frei pelas longas conversas sobre música e trabalho acadêmico.

Aos colegas professores e alunos do Departamento de Música da UFOP.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta um estudo das práticas criativas de Radamés Gnattali, tendo como foco as peças que compõem o ciclo *Brasilianas*. Foram coletadas informações biográficas do compositor e do conjunto de obras focalizado, bem como realizadas análises musicais, edição crítica e arranjo. Durante o trabalho com as *Brasilianas*, se fizeram presentes reflexões que circundam o entorno criativo do ciclo e do compositor.

Palavras-chaves: Radamés Gnattali. *Brasilianas*. Música Brasileira. Análise musical. Práticas criativas. Arranjo. Edição crítica. Composição musical.

ABSTRACT

This research presents a study of the creative practices of Radamés Gnattali, focusing on the parts that make up the *Brasilianas* cycle. Biographical information from the composer and the focus pieces was collected, as well as musical analysis, critical editing and arrangement. During the work with the *Brasilianas*, reflections were made that surround the creative environment of the cycle and the composer.

Keywords: Radamés Gnattali. *Brasilianas*. Brazilian Music. Musical Analysis. Creative practices. Arrangement. Critical edition. Musical Composition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E EXEMPLOS MUSICAIS

Figura 1: *Brasiliana nº11 - IV. Moleque Travesso* (compassos iniciais). 68
Figura 2: *Brasiliana nº11 - IV. Moleque Travesso* (compassos 67-74). 68
Figura 3: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 136-139). 70
Figura 4: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 36-37). 70
Figura 5: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compasso 3-4 e 5-8). 71
Figura 6: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compassos 3-8) – variações rítmicas. 71
Figura 7: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 5-7 e 12-15). 72
Figura 8: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 46-49). 73
Figura 9: *Brasiliana nº4 - III. Desafio* (compassos 1-9). 73
Figura 10: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 11-16) – piano e violino. 74
Figura 11: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 17-21) – piano. 75
Figura 12: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 1-4). 76
Figura 13: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 12-15). 76
Figura 14: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 20-23). 76
Figura 15: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 8-11). 77
Figura 16: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 22-26). 77
Figura 17: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 37-41). 78
Figura 18: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola – ritmo guia*. 79
Figura 19: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 12-16, 51-52 e 1). 80
Figura 20: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 149-153). 80
Figura 21: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 5-8). 81
Figura 22: *Brasiliana 13 - II. Valsa* (compassos 41-46). 81
Figura 23: *Brasiliana nº11 - I. Brinquedo* (compassos 22-27). 82
Figura 24: *Brasiliana nº8 - III. Choro* (compassos 9-12). 82
Figura 25: *Brasiliana nº9 - III* (compassos 3-19). 83
Figura 26: *Brasiliana nº12 - III* (compassos 57-65). 83
Figura 27: *Brasiliana nº11 - VI. Dança* (compassos 52-62). 84
Figura 28: *Brasiliana nº5* (compassos 1-17). 85
Figura 29: *Brasiliana nº11 - I. Brinquedo* (compassos 92-97). 86
Figura 30: Trecho da *Brasiliana nº1*. 87
Figura 31: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 7-17). 88
Figura 32: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos 21-25). 88
Figura 33: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 33-37). 89
Figura 34: *Brasiliana nº1* (compassos finais). 90
Figura 35: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos finais). 90
Figura 36: *Brasiliana nº4 - IV. Marcha-Rancho* (compassos finais). 90
Figura 37: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos finais). 91
Figura 38: *Brasiliana nº8 - III. Choro* (compassos finais) 91
Figura 39: *Brasiliana nº9 - III* (compassos finais). 91
Figura 40: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos finais). 91

Figura 41: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 1-3). 96
Figura 42: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 44-45). 97
Figura 43: SubV. 97
Figura 44: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 59-60). 98
Figura 45: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 46-49). 98
Figura 46: Escala Alterada. 99
Figura 47: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compassos 11-13 e 23-24) 99
Figura 48: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 7-10). 100
Figura 49: *Brasiliana nº11 - V. Rosinha*. 101
Figura 50: *Brasiliana nº4 - I. Prenda minha* (compassos 13-20) 102
Figura 51: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 49-52). 102
Figura 52: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 10-12). 102
Figura 53: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 9-12). 103
Figura 54: *Brasiliana nº12 - I.* (compassos 41-51). 104
Figura 55: *Brasiliana nº8 - II. Valsa* (compassos iniciais) 105
Figura 56: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 30-45). 106
Figura 57: *Brasiliana nº4 - III. Desafio* (compassos 14-18). 106
Figura 58: *Brasiliana nº5*. 107
Figura 59: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 3-7). 107
Figura 60: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 12-15). 108
Figura 61: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 38-41). 108
Figura 62: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 55-60). 109
Figura 63: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 32-35). 110
Figura 64: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 40-43). 110
Figura 65: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 32-33). 111
Figura 66: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 32-33) – cifrado e analisado. 111
Figura 67: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compasso 27) – analisado. 112
Figura 68: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 29-38). 113
Figura 69: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compasso 21-26). 113
Figura 70: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos 115 e 119). 114
Figura 71: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 39-41). 115
Figura 72: Estrutura da escala octatônica. 115
Figura 73: Escalas octatônicas. 116
Figura 74: Intervalos da escala octatônica. 116
Figura 75: Exemplo de acordes derivados da escala octatônica. 117
Figura 76: Escala octatônica analisada sobre um acorde maior com 7ªm. 117
Figura 77: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compasso 2 e 61). 118
Figura 78: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compassos 62-64). 118
Figura 79: Escala octatônica em **Dm**. 119
Figura 80: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 1-9). 120
Figura 81: *Brasiliana nº4 - II. Samba Canção* (compassos 1-2). 121

Figura 82: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos 49-51). 121
Figura 83: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 29-32). 122
Figura 84: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compasso 53-56). 123
Figura 85: Acordes medianos de **C**. 123
Figura 86: Notas de **C**, acordes medianos e funções básicas. 124
Figura 87: Escalas formadas pelos arpejos em medianos. 125
Figura 88: Paralelo entre dois modos do Messiaen e a escala aumentada. 126
Figura 89: Ciclo simétrico dos acordes por intervalos de terças. 126
Figura 90: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 32-42). 127
Figura 91: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 37-39). 128
Figura 92: *Brasiliana nº9 - III* (compassos 110-116) 129
Figura 93: *Brasiliana nº12 - Mov. I* – Acordes encadeados por relação de medianos. 129
Figura 94: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 28-31) 130
Figura 95: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 49-52). 130
Figura 96: *Brasiliana nº5* – blocos harmônicos paralelos. 130
Figura 97: *Brasiliana nº4 - I. Prenda Minha* (compassos 33-36). 132
Figura 98: *Brasiliana nº1* – policorde **C** / **F#**. 132
Figura 99: *Brasiliana nº1* – policorde **D** / **F** (**Em**). 133
Figura 100: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 12-16). 134
Figura 101: Estruturas superiores selecionadas da *Brasiliana nº7* - movimentos *II* e *III*. 135
Figura 102: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos iniciais). 136
Figura 103: *Brasiliana nº8 - III. Choro* (compassos 83-89). 137
Figura 104: Trecho da *Brasiliana nº5*. 138
Figura 105: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 108-110). 139
Figura 106: *Brasiliana nº11 - I. Brinquedo* (compassos 69-73). 139
Figura 107: *Brasiliana nº12 - III* (compassos iniciais). 140
Figura 108: *Brasiliana nº11 - IV. Moleque travesso* (compassos 21-30) 141
Figura 109: *Brasiliana nº5* - Trechos com estruturas harmônicas analisadas. 142
Figura 110: Naipe de percussão do *Samba de Morro*. 152
Figura 111: Célula rítmica do tamborim do *Samba de Morro*. 152
Figura 112: Célula rítmica aplicada por Perrone de acordo com Bolão (2003). 153
Figura 113: Comparação de: reco-reco, chocalho e a caixa com vassouras, realizados no *Samba Canção*. 154
Figura 114: *I. Samba de Morro – ritmo guia* do tamborim influindo sobre a escolha da *levada*. 159
Figura 115: *I. Samba de Morro* – riff do piano influindo sobre a escolha da *levada*. 159
Figura 116: *III. Samba Batucada* – situações melódicas similares com *levada* derivada de contracanto rítmico do piano 159
Figura 117: *I. Samba de Morro* – mudança rítmica na melodia a partir do *ritmo guia*, sugerido pelo tamborim. 160
Figura 118: *III. Samba Batucada* – mudança rítmica na melodia a partir da rítmica sugerida pelo piano. 160
Figura 119: *I. Samba de Morro* (compassos 32-33) 162

Figura 120: *I. Samba de Morro* – mudança de ritmo harmônico. 162
Figura 121: *II. Samba Canção* – elaboração da ideia do violoncelo para o cavaquinho e o violão... 163
Figura 122: *I. Samba de Morro* - elaboração rítmica e melódica do original do violino para o bandolim, usando motivos derivados do piano. 164
Figura 123: *I. Samba de Morro* – elaboração rítmica e melódica do original do violoncelo e da viola para o violão de 7 cordas, usando motivos derivados do piano. 164
Figura 124: *II. Samba Canção* – comparação entre os compassos finais do original e do arranjo.... 166

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13
CAPÍTULO 1 17
1.1. Apreciação da bibliografia referente à trajetória profissional do compositor 17
1.2. Breve histórico 18
1.3. Arranjo e composição 26
1.4. Diálogo com correntes estéticas musicais 29
CAPÍTULO 2 39
2.1. O ciclo das Brasilianas 39
Brasiliana nº1 42
Brasiliana nº2 44
Brasiliana nº3 46
Brasiliana nº4 48
Brasiliana nº5 49
Brasiliana nº6 51
Brasiliana nº7 52
Brasiliana nº8 55
Brasiliana nº9 57
Brasiliana nº10 59
Brasiliana nº11 59
Brasiliana nº12 62
Brasiliana nº13 64
2.2. Lista das obras 65
CAPÍTULO 3 - PROCESSOS COMPOSICIONAIS 67
3.1. Elementos rítmicos 67
3.1.1. Ostinatos 68
Levada 69
Riff 71
3.1.2 *Ritmo Guia* 75
3.1.3. Perturbações métricas 79
Hemíola 79
Inserção de diferentes fórmulas de compassos 82
Acentos rítmicos irregulares 85
Deslocamento das frases melódicas 87
3.1.4 Convenções rítmicas de finalização das obras 89
3.2. Estruturas Harmônicas 92
Modelo de Cifragem 93
3.2.1 Substituição de acordes cadenciais 96
3.2.2 Livre trânsito entre elementos do tonalismo e do modalismo 100
3.2.3 Cromatismo 105

3.2.4 Material Octatônico 115
3.2.5 Medianos e blocos harmônicos paralelos..... 123
3.2.6 Poliarmonias 131
CAPÍTULO 4 – *BRASILIANA Nº2 – SAMBA EM TRÊS ANDAMENTOS*: EDIÇÃO CRÍTICA, REFLEXÕES IDIOMÁTICAS DA COMPOSIÇÃO E ARRANJO.....143
4.1. Edição crítica.....144
4.1.1. Notas diferentes 144
4.1.2. Mudanças de Ritmos..... 145
4.1.3. Acréscimo de notas encontradas na gravação..... 146
4.1.4. Diagramação e organização na escrita da partitura..... 147
4.2. Observações sobre a escrita dos *divisi* das cordas.....149
4.3. A escrita da percussão.....151
4.4. Reflexões gerais da composição 154
4.5. Arranjo 156
4.5.1. Adaptações para a instrumentação..... 158
4.5.2. Harmonizações e cifras 160
4.5.3. Mudanças maiores 162
4.5.4. Recursos tímbricos..... 164
CONCLUSÃO.....167
REFERÊNCIAS 170
APÊNDICE 175
Lista das mudanças sugeridas na edição da *Brasiliana nº2* 175
Partitura editada da *Brasiliana nº2*.....179
Brasiliana nº2 – partitura completa do arranjo 210
Recital-Palestra: Créditos.....241
DVD com gravação do recital-palestra 242
ANEXO.....243
CD de dados com gravações em MP3 e as partituras das obras.....243
CD anexado.....246

INTRODUÇÃO

Radamés Gnattali é hoje considerado uma referência para compositores e arranjadores ligados à música brasileira. Um exemplo desse posto é o crescente interesse de musicólogos e intérpretes em sua obra. Desde meu primeiro contato com a música do maestro tenho estimado muito sua produção. Durante minha formação como violonista estudei algumas de suas obras, tanto para o instrumento solo quanto peças de música de câmara, bem como toquei diversas de suas composições no âmbito da música popular. A vivência dessas músicas foi componente fundamental da minha formação. Logo após a conclusão do curso de bacharelado em música pela UFMG, realizei – em parceria com meus colegas do grupo Toca de Tatu[1] – uma apresentação toda dedicada à obra do Gnattali. Esse concerto deu origem ao primeiro disco do nosso grupo, denominado *Meu amigo Radamés* (2013), e despertou ainda mais meu interesse pela pesquisa da obra do compositor.

Há algum tempo venho compondo novas obras, e tenho intensificado meu trabalho como arranjador e instrumentista, em projetos de diversos artistas produzidos em Belo Horizonte, o que tem me aproximado dessas facetas do maestro Gnattali. Em todas essas atividades tenho sentido a influência dos meus estudos tradicionais de música em junção com minha vivência prática na música popular. Essa união, talvez, uma das características mais reconhecidas na produção do Gnattali.

Devido às minhas experiências – como arranjador e compositor – também pela admiração pela obra de Radamés Gnattali, acreditei ser um estudo de sua obra a escolha mais natural para o projeto de mestrado. Para tanto, e a fim de ter um norte dentro de sua vasta obra, optei pelo ciclo *Brasilianas*, constituído de peças icônicas no trato de brasilidades no fazer musical, e carente de pesquisas e informações. O ciclo é composto por 13 obras, com grande diversidade de formações e características, e aonde a unidade enquanto ciclo vem da influência cultural brasileira. Essa característica é evidenciada nos nomes dos movimentos das *Brasilianas*, como *Samba Batucada*, *Modinha*, *Capoeira*, *Choro*, *Marcha-Rancho*, *Valsa*, *Desafio*, *Schottisch*, *Acalanto*, *Rojão*, entre outros.

A fim de explorar o idioma musical do compositor, o trabalho emergiu do intuito de recolher e analisar elementos musicais nas obras, tendo como proposta elencar características percebidas como inventivas, como recorrentes ou particulares no trato composicional de Radamés. Dentro desse pensamento, optei por partir de cada música analisada, para então,

[1] O Toca de Tatu é formado por Lucas Telles – Violão, Luísa Mitre – Piano, Abel Borges – Percussão e Lucas Ladeia – Cavaquinho.

encontrar mecanismos analíticos que auxiliassem na investigação de cada aspecto recolhido nas obras, possibilitando o entendimento das suas respectivas características. Dessa forma, a bibliografia conta com referências de diversas procedências, que embasaram as reflexões atribuídas a cada caso particular estudado.

Para adentrar o universo criativo de Radamés Gnattali na pesquisa, realizou-se um breve estudo biográfico do maestro. Procurou-se nesse texto dar um panorama de sua produção, enriquecendo o conhecimento acerca de suas práticas e entendendo como sua formação influenciou sua faceta composicional. No mesmo capítulo inicial estão presentes reflexões acerca da interlocução entre as práticas de composição e arranjo, dentro da obra do maestro Gnattali, por ser este um elemento relevante dentro de seus processos de criação. O capítulo termina com uma discussão sobre o diálogo da obra do compositor com as correntes estéticas vigentes em sua época, visto que em diversos textos o compositor é tratado como um músico às margens dos acontecimentos musicais no Brasil do século XX, como o Nacionalismo, o Modernismo e o Neoclassicismo.

Foram coletadas informações sobre todas as *Brasilianas*, como registros fonográficos, citações em livros, notas de encartes de LPs, críticas de jornais, músicos dedicatários, datas das composições, enfim, conhecimentos que possibilitem a ampliação do entendimento do ciclo. Essas noções, bem como o diálogo entre as obras, entre o compositor e os intérpretes, ou seja, entre o ciclo das *Brasilianas* e o ambiente que deu origem às músicas, estão registradas no segundo capítulo. O texto tem a função de organizar todo o ciclo de obras e de introduzir aspectos musicais recorrentemente encontrados.

O terceiro capítulo, intitulado *Processos Composicionais*, reúne as informações musicais coletadas nas análises das *Brasilianas*. O texto é organizado de maneira a unir os assuntos propostos, percorrendo as várias obras do ciclo e criando diálogos entras as reflexões realizadas nos diferentes contextos. A pesquisa optou por não apresentar análises de cada uma das obras separadamente, por entender que a junção dos assuntos traria conhecimentos sobre a dimensão criativa do compositor como um todo, sem se limitar ao entendimento específico de cada obra. Essa abordagem foi influenciada, é de se dizer, pela forma como é organizado o livro *Villa-Lobos: Processos Composicionais* (2009) do pesquisador Paulo de Tarso Salles, bem como por princípios da denominada análise paradigmática, desenvolvida pelo teórico francês Jean-Jacques Nattiez (1975). O capítulo é dividido em dois grandes blocos, “Elementos Rítmicos” e “Estruturas Harmônicas”, sendo os conceitos musicais empregados e discutidos durante a apresentação dos exemplos. Pela delimitação inerente ao escopo do trabalho de mestrado não foi possível incluir nessa dissertação outras questões musicais como

aspectos formais, texturas, idiomatismos instrumentais e desenvolvimento de motivos, que desde aqui se fazem interessantes para futuras pesquisas nas *Brasilianas*.

Durante os trabalhos com a obra do maestro Radamés Gnattali optou-se por um trabalho também de transcrever em software de edição musical os exemplos retirados das partituras manuscritas, para facilitar a visualização dos aspectos identificados. Esse trabalho foi especialmente proveitoso com a *Brasiliana nº2*, resultando em uma editoração crítica da obra e em novos diálogos entre os mecanismos criativos e os conhecimentos adquiridos na pesquisa, que estão presentes no capítulo final. Para ampliar os conhecimentos adquiridos e adentrar, ainda mais, o universo musical e a prática do compositor, foi produzido um novo arranjo para a mesma obra. A prática de experienciar esse seguimento da produção gnattaliana se mostrou formidável ao trabalho, tendo sido reunido ao último capítulo uma série de reflexões das escolhas musicais provenientes da realização do arranjo. A nova instrumentação adotada então para o arranjo comentado da *Brasiliana nº2*, por si só, representa uma forma de trilhar conhecimentos partilhados pelo maestro, visto que foi reproduzida a instrumentação da *Camerata Carioca* (piano, 2 violões, cavaquinho, bandolim, violão de sete cordas e percussão), formação explorada diversas vezes pelo compositor para essa prática. No apêndice deste trabalho encontra-se a partitura completa da editoração e do arranjo da *Brasiliana nº2*. Além dos evidentes objetivos de aprendizado com os trabalhos, a inclusão das partituras tem por propósito facilitar o acesso a essas obras por novos intérpretes.

Durante a pesquisa tive a oportunidade de realizar um recital-palestra sobre o compositor Radamés Gnattali. O repertório contemplou as *Brasilianas nº2, 7* e *13*. A *Brasiliana nº13* foi apresentada em sua versão original, enquanto as outras duas receberam arranjos inéditos. O arranjo da *Brasiliana nº2* executado no recital é derivado do realizado e comentado no capítulo 4, porém para uma formação menor e possível de preparar na ocasião. Em anexo à dissertação está incluído um DVD com a gravação integral do evento.

Os registros fonográficos das obras do ciclo, encontrados e utilizados durante a pesquisa, se encontram em um CD de dados em anexo. Nele também estão incluídas as partituras completas das *Brasilianas*, reunidas durante a pesquisa. Não foram encontradas as partituras das obras de número 3, 6 e 10, bem como gravações da obra de número 10, por isso elas não se encontram na mídia anexada.

Acredito que essa imersão na obra do maestro tenha solidificado minha formação musical e ampliado muito minhas possibilidades de trabalho. Penso que o estudo dos recursos musicais recolhidos propicia enriquecedoras ferramentas para ampliação do vocabulário composicional. As reflexões abrangentes, quanto ao universo criativo do maestro, e as ideias

provenientes do arranjo comentado e da editoração da obra são maneiras de ampliar o entendimento para além dos aspectos técnico-musicais, bem como reproduzir práticas recorrentes na produção do maestro Radamés Gnattali. Dessa forma, o estudo do ciclo das *Brasilianas* se mostra como um excelente material de aprendizado e de desenvolvimento das práticas musicais brasileiras.

CAPÍTULO 1

1.1 Apreciação da bibliografia referente à trajetória profissional do compositor

As informações a respeito da vida e da produção musical do compositor e maestro Radamés Gnattali concentram-se basicamente em dois livros: Radamés Gnattali (Didier, 1996) e Radamés Gnattali: O eterno experimentador (Barbosa e Devos, 1984). O primeiro deles está vinculado a um documentário audiovisual chamado *Nosso Amigo Radamés*, dirigido por Didier e Kendler (1991), o qual traça um perfil histórico do compositor e tem como foco um concerto realizado no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, em 1983, associado ao *Prêmio Shell* de música erudita recebido naquele ano pelo autor. Breves escritos complementares podem ser encontrados em Azevedo (1956), Neves (2008) e Mariz (2000). Outras destacadas fontes de informações sobre Gnattali são uma entrevista concedida pelo compositor ao Museu da Imagem e do Som, em 27 de agosto de 1985, e também o site – de endereço www.radamesgnattali.com.br – organizado por seu sobrinho Roberto Gnattali, músico e professor da UNIRIO. Neste último, se encontram organizadas informações sobre Radamés e sua obra, sendo possível consultar recortes de notícias com críticas e falas a respeito do maestro.

Ainda sobre a biografia do autor, também se encontram algumas publicações acadêmicas, entre dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos especializados e comunicações em congressos, muitas delas com informações cronológicas da vida de Gnattali. Dentro dessas, é relevante destacar a publicação de três pesquisadores que contribuíram muito para a presente pesquisa: a tese de doutorado *O virtuosismo e o "Swing" revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali* (CANAUD, 2013), que apresenta uma biografia bem detalhada, com datas, locais, instituições e colegas de trabalho em vários períodos, bem como informações históricas da produção e do perfil do compositor. A pesquisadora conseguiu reunir informações sobre os grupos musicais dos quais Gnattali participou, com destaque para as gravadoras e rádios, que permitem a realização de análises críticas a respeito dos diversos contextos musicais em que sua produção se insere. Na dissertação de mestrado *Retratos para três violões, de Radamés Gnattali: um arranjo a ser (re) construído* (COUTINHO, 2010), o autor faz uma crítica bem relevante a respeitos dos dois livros principais citados no parágrafo anterior. Coutinho demonstra a fragilidade científica dos escritos de Didier, que, por vezes, escreve de uma maneira que transforma o conteúdo e descontextualiza algumas informações para valorizar seus

argumentos[2] e, sobre Barbosa e Devos, completa que, apesar de terem feito um importante trabalho organizando informações e referências em entrevistas de jornais e outras publicações, ainda pecam pela falta de aprofundamento em alguns dos assuntos mencionados num tipo de texto "que acaba funcionando como uma introdução biográfica a um catálogo de obras" (MÁXIMO *apud* COUTINHO, 2010, p. 09). O terceiro trabalho importante para a presente pesquisa foi uma tese de mestrado: *O pós-modernismo e a música de Radamés Gnattali* (PAPARGUERIUS, 2010). A partir das declarações do maestro e de seus pares, e também sob a luz de pensamentos acerca da corrente do modernismo, o pesquisador traça um perfil do compositor e um resumo com comentários acerca de sua produção.

Na busca por um sólido conhecimento biográfico do Radamés Gnattali, foi entendido como importante a leitura de trabalhos acadêmicos – como os citados acima – em diálogo com as publicações anteriores. Apesar das limitações presentes em ambos os principais livros, Didier (1996) e Barbosa e Devos (1985), os mesmo se prestam a tarefa crucial de reunir um vasto material, que, lidos em paralelo e com o suporte de trabalhos de pesquisadores com viés mais científico, se fortalecem e aparam arestas.

As leituras dos trabalhos elencados, acadêmicos ou não, colaboraram sobremaneira com o objetivo do presente trabalho, isto é, o de selecionar e compreender características musicais presentes na série *Brasilianas*, investigando os recursos composicionais utilizados. Para tanto, serão traçadas a seguir reflexões sobre a trajetória do compositor em diálogo com os vários escritos apontados acima, visando contextualizar esse ciclo de obras dentro da produção do compositor.

1.2 Breve histórico

Radamés Gnattali nasceu no dia 27 de janeiro de 1906, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul[3]. Seu pai, Alessandro Gnattali, era marceneiro e músico amador, tendo conseguido ao longo da vida deixar de lado a primeira profissão para trabalhar somente com música. Sua mãe, Adélia Fossati, era pianista, sendo responsável pelo início do aprendizado musical e pianístico do filho. De acordo com Didier (1996), a família Fossati tinha uma grande tradição musical, os tios (as) e primos (as) de Radamés também eram musicistas, o que proporcionou

[2] "Por fim, [...], com uso de pouca investigação, tentam traçar uma pintura muito específica a respeito do compositor, eximindo-o das críticas que costumam a ele ser incutidas, e exaltando excessivamente as suas qualidades". (COUTINHO, 2010, p 10).

[3] Radamés Gnattali faleceu no dia 13 de fevereiro de 1988 no Rio de Janeiro.

um ambiente para o desenvolvimento musical do compositor[4]. Durante a infância e a adolescência o compositor também estudou violino, tendo como professora a prima Olga Fossati[5]. Gnattali ingressou no Conservatório de Porto Alegre em 1920 – chamado, na época, de Instituto de Belas Artes de Porto Alegre –, aos 14 anos, onde se formou no curso de piano com o professor Guilherme Fontainha. Enquanto residiu em Porto Alegre formou grupos com membros da família, amigos e colegas, como o sexteto instrumental *Ideal Jazz Band* da Confeitaria Colombo (RS), o bloco carnavalesco *Os Exagerados* e o quarteto de cordas *Henrique Oswald* [6]. Nessas oportunidades Radamés teve contato com outros instrumentos, como o violão, cavaquinho e viola de orquestra, e teve suas primeiras experiências como arranjador e compositor. O maestro também realizou diversos concertos de piano solo e como solista de orquestra, com destaque para os realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo, e chegou a ser contratado como violista de uma orquestra russa de ópera de passagem por Porto Alegre (1930)[7]. Esse período se mostra extremamente importante para o seu desenvolvimento musical, sendo essencial na sua sólida formação como instrumentista e responsável por seu intenso contato com a "música de concerto"[8] e com a prática da "música popular". O início da carreira musical do maestro já dá indícios da versatilidade e adaptabilidade musical que carregaria por toda sua trajetória.

> Até uns dezoito anos, meu pai comprava tudo de Villa-Lobos e me dava. Comecei a tocar Nazareth porque existiam partituras impressas. Não ouvia, tocava, pois naquele tempo não havia ainda vitrola, rádio, nada. Estudei nove anos de piano, querendo assimilar Bach, Beethoven, Schumann, Chopin. Mais tarde trabalhei em orquestra de *jazz*, em cinema, fiz misérias. Foi bom porque tive contato com a música popular, conheci Pixinguinha, Jacob do Bandolim, conversava muito com eles, me meti naquela roda de choro com aquela turma toda. Ali aprendi música brasileira, popular, que serviu pra fazer minha música sinfônica, e de concerto. Isso, tanto como compositor como pessoalmente, me valeu muito. (RADAMES GNATTALI [entrevista] *apud* DIDIER, 1996, p. 68-69).

[4] Radamés (1906) foi o filho mais velho do casal Alessandro e Adélia. Os outros filhos Ernani (1908), Aída (1911), Alexandre (1918) e Maria Therezinha (1926) também trabalharam como músicos profissionais.

[5] De acordo com o site www.radamesgnattali.com.br (acesso em 04 de out. 2016), Radamés começou a estudar com sua prima Olga Fossati em 1919, um ano antes de entrar para o curso de piano do Conservatório. Olga era filha do violinista e pianista Cesar Fossati, tendo sido premiada aos 14 anos em um concurso de violino na Bélgica e feito gravações em 1913 em duo, violino e violoncelo, com o tio Paschoal Fossati, pela Casa Edison, Rio de Janeiro. Ernani e Aída, irmãos de Radamés, também estudaram o instrumento com a prima.

[6] Em *Radamés Gnattali - O eterno experimentador*, Barbosa e Devos (1985) afirmam que Radamés creditou seu domínio na escrita para cordas a seus estudos como violinista e à experiência de integrar, como violista, o quarteto de cordas *Henrique Oswald*: "este foi um período muito importante pra mim; o grupo de cordas é a base da sinfônica; quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra". (RADAMÉS *apud* BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 23-24).

[7] Radamés trabalhou como assistente do maestro, ajudando a ensaiar a orquestra. Esse foi possivelmente um importante contato seu com a regência.

[8] De acordo com Didier (1996, p.12), Gnattali tinha preferência pelas expressões "música de concerto" e "música popular". Não cabe a esse trabalho discutir a existência de limites que delimitam esses âmbitos do fazer musical, mas quando necessário essas palavras serão utilizadas.

Nota-se que o aprendizado do compositor, em seu período de vivência inicial com a música, esteve diretamente relacionado à prática instrumental. Nesse período de formação, porém, ele acumulou diversas composições, que posteriormente foram editadas e gravadas, tais como a *Rapsódia Brasileira* - para piano solo (1930), *Ponteio, roda e baile* - para piano solo (1931), *Serestas nº1* - para quarteto de cordas (1930), *Reminiscências* - para violino, flauta, fagote e piano (1928) – com transcrição para quarteto de cordas e piano – e também *Batuque* - para piano solo (1926)[9]. Azevedo (1956, p.353) afirma que no âmbito da composição musical a única instrução recebida por Gnattali foram aulas de harmonia com Agnelo França (professor do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ), após estabelecer residência no Rio de Janeiro. O musicólogo também usa da expressão enigmática "talento exuberante, perigosamente autodidata" adjetivando o compositor no artigo que escreveu sobre a estreia de seu *1º Concerto para Piano e Orquestra* de 1935.

Contudo, tendo em vista a formação como pianista que recebeu no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, as instruções musicais familiares, o incentivo pessoal e material de seu pai, desde a mais tenra idade, e a experiência musical em grupos locais, é de se supor que Radamés tenha acumulado conhecimento também em campos como a história da música e a teoria musical tradicional, bem como noções básicas de contraponto, harmonia e formas musicais. De acordo com Canaud (2013, p.54), Radamés foi orientado por seu tutor pianístico Guilherme Fontainha a ter aulas de harmonia e contraponto com o objetivo de se preparar para um possível concurso de professor de piano no Instituto Nacional de Música (RJ). Foi durante esse período de preparação para o concurso que Gnattali travou relação com o meio musical popular da cidade, e começou a trabalhar profissionalmente com essa música.

O concurso para professor não aconteceu e Radamés, radicado no Rio de Janeiro, foi intensificando seu contato com a música popular urbana, em busca de emprego e aprendizado musical. A possibilidade da segurança financeira com o cargo de professor se distanciou e o maestro se afastou gradativamente do meio profissional vinculado à interpretação da música de concerto e de suas atividades como pianista solista. Seu fazer profissional o levou a acumular diferentes funções em outros campos musicais: como pianista e arranjador da gravadora de nome *Victor Talking Machine Co* do Brasil (1932); composição e regência das operetas *Marquesa de Santos* e *Os Sertões*, a primeira para a *Companhia do Teatro Típico*

[9] As informações sobre datas de composições e formações instrumentais foram recolhidas e conferidas através do site www.radamesgnattali.com.br (acesso em 04 de out. 2016).

Brasileiro (1932), criação de trilha sonora para o cinema[10], sendo sua estreia no filme *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro; gravação de choros, valsas e polcas de sua autoria em diferentes formações para as gravadoras *Victor* e *Odeon* (1933-1935); e contratação, como pianista, arranjador e maestro, da então recém-fundada *PRE-8 – Sociedade Rádio Nacional do Rio de Janeiro* (1936).

É importante ressaltar que mesmo se distanciando da atividade de concertista, Radamés continuou a compor peças de música de concerto, e, por algumas vezes, nesse período inicial de estadia no Rio de Janeiro, teve oportunidade de estrear suas obras ou de ouvi-las em concertos de outros intérpretes. Um ponto interessante dessa fase do compositor é o contato com excelentes músicos de formações distintas, que trabalharam com o maestro em várias ocasiões como rádios, gravadoras e orquestras. Por muitas vezes Gnattali escreveu peças dedicadas a esses músicos e teve a oportunidade de tocar ou gravar essas obras com os mesmos. Essa característica do maestro se manteve presente em toda sua trajetória, como é possível notar na citação de um depoimento seu em Barbosa e Devos (1984, p. 65) "eu sempre escrevi música para meus amigos [...]". Relatos de músicos próximos ao maestro, como o violonista da *Camerata Carioca*[11], Luiz Otávio Braga, demonstram a importância do músico homenageado para o resultado da composição, "dizia ele, Radamés, que, quando compunha, durante todo o processo, a performance (virtual) do músico jamais o abandonava" (BRAGA *apud* WIESE FILHO, 1995, p. 97-98). Braga completa que a influência do intérprete dedicatário é "elemento decisivo sobre o resultado final da estrutura da composição", sendo, portanto, informação necessária para o entendimento amplo da obra do maestro:

> Há que serem feitas as correspondências completas entre os formantes tradicionais da análise e as matrizes que forjaram a estrutura no seu arcabouço geral, quais sejam um conhecimento bem embasado das formas populares, suas formas de execução, o universo de seus músicos e características de performance. (BRAGA *apud* WIESE FILHO, 1995, pp. 97-98).

Podem-se destacar algumas obras do início de sua carreira no Rio de Janeiro e os respectivos dedicatários como: *Nêgo véio tá sonhando (batuque)* - para violoncelo e piano

[10] De acordo com Cíntia Campolina de Onofre (2011), em sua tese de doutorado *Nas Trilhas de Radamés – A Contribuição Musical de Radamés Gnattali para o Cinema Brasileiro*, o compositor foi responsável pela composição de 56 trilhas sonoras para cinema, com produção entre os anos de 1933 e 1983.

[11] Grupo formado no final da década de 70 por jovens músicos para executar e gravar a Suíte Retratos, composição de Radamés Gnattali. O grupo contou com a colaboração do maestro com muita frequência, tanto em arranjos, adaptações e composições originais, como enquanto pianista. Os 3 primeiros discos do grupo possuem participação do maestro.

(1932) – dedicado a Iberê Gomes Grosso; *Concerto para violino e piano* – com acompanhamento de quarteto de cordas (1933) – dedicado a Romeu Ghypsman; *Canção e Dança* - para contrabaixo e piano (1934) – dedicado a Alessandro Gnattali e Antônio Leopardi (Contrabaixista professor do *Instituto Nacional de Música - RJ* e um dos criadores da *Orquestra Sinfônica Brasileira*); *Sonata nº1 para violoncelo e piano* (1935) – dedicada a Iberê Gomes Grosso; além de *Acalanto - para orquestra* (1932), *Trio nº1 para violino, violoncelo e piano* (1933), *Concerto nº1 para piano e orquestra* (1934), *Concerto N.º2 para piano e orquestra* (1936), *Fantasia brasileira nº1 - para piano e orquestra* (1937) e *Quarteto nº1 - para 2 violinos, viola e violoncelo* (1939) – dedicado ao amigo Jorge de Lima, médico, poeta e pintor.

Paulo Aragão, em seu trabalho intitulado *Pixinguinha, Radamés e a gênese do novo arranjo musical brasileiro* (2007, p. 26-27), diz que Radamés "passou a trabalhar como músico popular em 1932, atuando como pianista na Rádio Transmissora (aliás, ao lado de Pixinguinha, que atuava como flautista). Firmou-se como arranjador a partir de 1936, quando passou a escrever arranjos para Orlando Silva". De acordo com Barbosa e Devos (1984), a denominação de arranjador no Brasil era inicialmente dada ao músico, normalmente pianista, que fazia adaptação para partitura das obras dos pianeiros[12]. Esse encontro entre criador e tradutor acontecia com muita frequência na casa *Viera Machado,* loja que era responsável por imprimir essas músicas, e se encarregava de vendê-las. Grande parte das adaptações descaracterizava a forma habitual de tocar, por isso Gnattali começou a escrever suas próprias versões, mantendo-se fiel à maneira de tocar dos pianeiros. "Botei o cara pra tocar e fui escrevendo tudo, da mesma maneira como estava sendo executada. Quando acabou eu disse: vê se é isso mesmo... Aí começaram a fazer o meu cartaz como arranjador" (GNATTALI *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p.31). O fato é que Radamés Gnattali carregou a alcunha de um dos maiores arranjadores de seu tempo, dando forma e coloridos a músicas de diversos autores. Esse trato com a música de outros compositores, além de influenciar diretamente sua obra, pode ser visto como fonte abundante de aprendizado de novas ferramentas e de consolidação de conhecimentos musicais.

> Radamés foi peça chave para a abertura de uma nova perspectiva no universo do choro, transpondo a barreira entre a música popular e a música erudita. Pianista virtuoso, compositor prolífico de peças eruditas e populares, Radamés atuou ao lado

[12] O termo pianeiro possui diferentes conotações. Para esse trabalho foi entendido como se referindo àqueles músicos – interpretes e compositores do instrumento piano – que têm sua atividade vinculada a música popular urbana, sem ter, necessariamente, formação tradicional na escola de piano clássico. A denominação é comumente utilizada de maneira pejorativa, sentido, porém, não adotado nessa dissertação.

> de Pixinguinha, como principal arranjador de grande parte de gravações do nosso cancioneiro. (PAES, 2008. p.1)

Outro ponto importante da produção de Gnattali foi seu contato intenso com a música orquestral. Além de trabalhar por anos escrevendo arranjos para apresentações, gravações e programas de rádios – tais como para os cantores Orlando Silva, Sílvio Caldas e Francisco Alves – e para as gravações dos selos *RCA Victor*, *Odeon* e *Continental* e também para o programa semanal *Um milhão de melodias* (1943-1957), da *Rádio Nacional*, o compositor teve intensa atividade de maestro, regendo obras de vários outros autores, além de suas próprias. A Rádio Nacional manteve, durante um longo período, apresentações regulares de música de concerto orquestral e de câmara, de várias vertentes, nacionais, internacionais, inéditas, o que possibilitou ao maestro um aprimoramento prático e intenso do funcionamento da orquestra, bem como o aprofundamento em sua produção composicional.

Sobre o programa *Um milhão de melodias*, sabe-se que eram apresentados nove arranjos orquestrais semanais escritos e regidos por Gnattali, para um repertório de sucesso da época escolhido por Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa (diretores artísticos da *Rádio Nacional*). Para enriquecer a sonoridade e proporcionar uma interpretação mais "brasileira", Gnattali acrescentou à formação tradicional da orquestra um naipe com três percussionistas populares e um baterista – João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Bide e Luciano Perrone – um grupo de saxofones e três violonistas – Garoto, José Menezes e Bola Sete – que assumiam também outros instrumentos de cordas dedilhadas como cavaquinho, bandolim ou viola caipira. O programa durou 14 anos, sendo improvável uma contagem exata de quantos arranjos orquestrais foram produzidos e apresentados por Gnattali. Foi durante o período de realização do programa *Um milhão de melodias* que Radamés compôs as primeiras obras do ciclo *Brasilianas*. A *Brasiliana nº1* data de 1944 e em 1957, ano em que o programa deixou de ser realizado, o compositor já havia atingido a peça de número 8 do ciclo, sendo as *Brasilianas nº7* e *nº8* compostas em 1956.

Um dado interessante sobre esse constante "estudo" é o exemplo de prática de orquestração que foi o programa *Quando os maestros se encontram* (1954-1955). Nele maestros como Alceo Bocchino, Lyrio Panicalli, Leo Peracchi, Romeu Fossati, Alberto Lazzoli, Guerra-Peixe e Moacir Santos, além do próprio Radamés, se encontravam e apresentavam com a orquestra, arranjos de peças de outros autores, fortalecendo o intercâmbio de informações e a evolução coletiva de suas técnicas. Pinto (2012), em sua tese de doutorado *Gente que brilha quando os maestros se encontram - Música e músicos da 'Era de Ouro' do rádio brasileiro (1945-1957)*, diz que "a ideia era convidar entre quatro a seis

maestros para que desenvolvessem arranjos ainda mais sofisticados que os comumente ouvidos nos programas de então" (p. 275), sendo a imprevisibilidade uma das características mais marcantes dos arranjos, em comparação aos comumente apresentados em outros programas de cunho mais comercial.

> Além de compor e arranjar para pequenas formações, realizou pesquisa musical no *Instantâneos Sonoros do Brasil*, produzido por Almirante e José Mauro. Para este programa Radamés escreveu para vários gêneros: choro, valsa, jongo, coco, bolero, mazurca, polca, lundu e marcha. (Pedro Paulo Junior[13] – músico e pesquisador do MIS - 2016).

Essa vivência prática tão extensa e intensa não pode ser desconsiderada para o entendimento das ferramentas composicionais de Gnattali. Apesar de não possuir em seu portfólio aulas de composição com professores reconhecidos da época, a produção constante e a adaptabilidade em diversos contextos musicais demonstram seu aprendizado e evolução constantes. Depoimentos do compositor corroboram com esse raciocínio.

> Gosto de música e, em qualquer parte que vou, sempre aprendo alguma coisa. A música popular é uma coisa e a erudita é outra. Eu faço diferença. [...] Pra mim, tanto pode ser muito bom um choro, como uma sinfonia ser uma porcaria, ou uma sinfonia ser boa e o choro uma droga. Nesse ponto é tudo a mesma coisa. (RADAMÉS GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 74).

A primeira parte da afirmação do maestro deixa clara sua característica de aprendizado musical constante. O compositor, de maneira afirmativa, dá indícios de ter como particularidade pessoal a busca permanente do aprender. Categorizar um compositor a partir de seus professores, cursos e influências pessoais não é o suficiente para abranger o universo pessoal que lhe é particular e essa situação é bastante visível no estudo da formação do Radamés Gnattali. No decorrer desse texto sobre o compositor será evidenciado que a segunda parte de sua fala parece uma autoafirmação, em decorrência das constantes críticas recebidas pelo músico em sua relação com a dita música popular. O músico faz questão de deixar claro que separa sua obra de concerto e sua obra popular, porém na mesma afirmação, ele assinala que a qualidade musical não está ligada a esse fato, e que seu conhecimento musical é nutrido por ambas as fontes, sendo aprimorado conforme as experiências vivenciadas em todos os campos.

Radamés afirma que "não ficava bem o compositor de música sinfônica fazer música popular. Aí arranjei esse nome. Ficou *Vero*" (MIS, 1985). Essa foi uma prática comum no

[13] Conforme http://www.mis.rj.gov.br/blog/radames-e-a-radio-nacional/ (Acesso em 03 de jul. 2017).

Brasil, compositores como Villa-Lobos e Francisco Mignone também tiveram codinomes para separar as vertentes de suas obras. O pianista e compositor "Vero" é encontrado em diversos registros e fichas técnicas de gravações e apresentações do início da carreira de Gnattali no Rio de Janeiro. Esse fato realça a dificuldade de ser aceito na sociedade musical da época, ainda mais tendo duas frentes de produção que insistiam em ser antagônicas. Apesar dessa aparente valorização da música de concerto, o compositor sempre é categórico em afirmar a importância de seus contatos musicais amplos para seu próprio desenvolvimento, por exemplo, em sua experiência na *Orquestra de Romeu Silva* (o nome do criador da *Jazz Band Sul-Americana*): "Eu trabalhei muito com o Romeu Silva, e isso também me ajudou musicalmente" e suas atividades no início da carreira profissional no Rio de Janeiro: "Eu passei a tocar piano em tudo que era canto: orquestra de salão, orquestra de tango argentino, orquestra de música americana e ainda acompanhava os cantores de orelhada" (MIS, 1985).

> Pensam que é assim. É claro que preciso estudar, eu sei o que é tocar bem piano. Passei muito tempo só tocando em baile, trabalhando em orquestra e há vinte anos que praticamente não estudava. Perguntei à minha filha Roberta se ia conseguir tocar como antes e ela disse que a musculatura da mão não tem nada a ver com a velhice, mas eu acho que tem. Tenho tocado os Estudo Sinfônicos de Schumann. Tá difícil, mas vou chegar lá. (RADAMÉS GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p.79).

Esse depoimento de Radamés demonstra uma característica bem interessante para o entendimento de seu desenvolvimento musical. Para além dos sentidos que podem ser subtraídos de sua declaração – quanto ao tempo que ficou sem estudar, tocando e trabalhando em ambientes diversos, e sua especulação quanto à dificuldade em manter um alto nível técnico em sua idade – é possível se ater à afirmação do compositor de estar estudando uma obra de outro autor. A fonte não cita a época em que a declaração foi dada, mas pelo seu teor é possível supor que tenha sido na fase madura do maestro, depois do período de trabalho na *Rádio Nacional*, provavelmente entre os anos 70 e 80. Estar em contato com uma obra de outro compositor, sem o intuito de formar um repertório para uma apresentação ou gravação, apesar de declarado interesse em desenvolvimento técnico instrumental, se faz campo fértil de ferramentas musicais para absorção. Essa característica parece ser uma constante em sua trajetória. Foram encontradas muitas informações a respeito de execuções, gravações, regências e arranjos do compositor em que estão presentes obras de diversos outros compositores, em produções desvinculadas de sua faceta radiofônica e das encomendas de gravadoras. Alguns exemplos são os recitais e gravações em duo com Iberê Gomes Grosso, que entre diversas peças contou com as *Sonata nº1* e *Sonata nº2* para piano e violoncelo de

Heitor Villa-Lobos, o CD de 1980 em parceria com a *Camerata Carioca*, com obras de Vivaldi e Pixinguinha, os arranjos para dois pianos de obras de Ernesto Nazareth, alguns apresentados e gravados em duo com sua irmã Aída, e outros inéditos, além dos arranjos para piano e orquestra de cordas[14] para obras do mesmo compositor registrado em 1953.

Em entrevista publicada em 1976, no jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro, o compositor afirma: "Fui sempre o mesmo. Nunca mudei. Sempre me interessei pelo folclore e pelo popular. Tenho hoje, aos setenta, as mesmas inquietações dos dezoito" (GNATTALI *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p.71). Radamés aprendeu o ofício de compor e arranjar de maneira particular, não obteve uma formação tradicional nesses campos do conhecimento, mas alcançou a autonomia criativa munido de ferramentas adquiridas em todo contato musical que travou, seja como instrumentista, maestro ou criador. Seu aprendizado contínuo se distancia de um binômio músico letrado e músico empírico, se apresentando num constante desenvolvimento, em que Gnattali se mostra como um permanente aprendiz em suas relações. Essa característica está regularmente presente em diferentes esferas do fazer artístico, não sendo um atributo privilegiado do compositor, por isso é importante destacar suas particularidades e experiências únicas, se tratando de uma forma de adentrar e compreender o universo musical de Radamés Gnattali.

1.3 Arranjo e composição

A prática de arranjo em Gnattali é extremamente importante para seu entendimento como compositor. Essas duas vertentes de trabalho por vezes se fundem sem nem mesmo possuir fronteiras bem delimitadas. Assim como foi comum na prática de compositores de períodos anteriores, como o Barroco e o Classicismo, também Radamés reutiliza "temas" criados anteriormente por ele, por outros compositores ou ainda de origem folclórica, para o desenvolvimento de suas obras.

Dentro do ciclo *Brasilianas* são encontrados alguns exemplos de reutilização de temas para composição de novas peças. Um deles é *Prenda Minha*, uma canção folclórica do sul do Brasil. Gnattali utilizou essa música como material bruto para a criação do primeiro movimento da *Brasiliana nº4* e o terceiro movimento da *Brasiliana nº6*, ambas as músicas com o subtítulo do tema primário. Outros temas reaproveitados pelo compositor na série

[14] Apesar de constar arranjos para piano e orquestra de cordas, foi possível detectar a presença de vários outros instrumentos nessas gravações, com destaque para violões, cavaquinho e percussões. Ver: http://www.ernestonazareth150anos.com.br/recordings/index/general:LP-V-2001 (Acesso em 06 de nov. 2016).

foram encontrados, como no primeiro movimento da *Brasiliana nº6 - Sobre um tema de Xangô*, em que a mesma melodia principal está presente no primeiro movimento da *Suíte Popular Brasileira para violão e piano - I. Invocação a Xangô*. A *Brasiliana nº5 - sobre cantos de rodas, acalanto e trabalho*, como o próprio nome mostra, está recheada de melodias folclóricas como *Terezinha de Jesus*, *Marcha do Remador*, *Boi da Cara Preta*, *Nana Neném*, *Cirandinha*, *Cirandinha*, entre outros. A *Marcha do Remador* também é utilizada como mote para a construção melódica de trecho do primeiro movimento da *Brasiliana nº11, Brinquedo*, bem como *Boi da Cara Preta* no segundo movimento, *Acalanto*, na mesma *Brasiliana*. Em certos momentos, presentes nas obras do ciclo aqui apresentado, o grau de elaboração dessas melodias atinge níveis muito elevados. O compositor transfigura o material bruto e desenvolve seus motivos de maneira a conduzir os elementos primordiais a uma posição de efêmera lembrança auditiva.

O arranjo, transcrição ou adaptação de obras próprias para outras formações também é uma prática bem comum na produção de Gnattali. Dentro do ciclo das *Brasilianas* podem-se destacar algumas obras como pertencentes a essa vertente. A *Brasiliana nº7*, original para piano e saxofone tenor, foi arranjada pelo maestro para saxofone tenor e *Quinteto Radamés*[15]. A *Brasiliana nº8* recebeu quatro versões de Gnattali: além da primeira para dois pianos, são encontradas uma versão para dois violões, uma versão para um trio de flauta (flauta, flautim ou flauta em sol), piano e percussão (marimba, bells, xilofone e vibrafone) e outra para orquestra. A *Brasiliana nº9* possui três versões, para violoncelo e orquestra de câmara, para violoncelo e piano e para violoncelo e *Sexteto Gnattali* – essa última consta no catálogo como inacabada. Por último a *Brasiliana nº11*, que foi escrita originalmente para piano e oito violoncelos e depois recebeu adaptações para piano e quarteto de cordas e para orquestra.

Uma obra icônica dentro desse binômio arranjo e composição é a *Suíte Retratos*. Obra de 1956-57, essa suíte é composta por quatro movimentos dedicados a quatro compositores pilares da formação da música urbana brasileira e foi denominada com seus nomes: *I. Pixinguinha*, *II. Ernesto Nazareth*, *III. Anacleto de Medeiros* e *IV. Chiquinha Gonzaga*. Como o nome "Retratos" nos dá indício, essas peças foram escritas retratando elementos que caracterizam cada um dos compositores, onde diversos recursos podem ser reconhecidos, como motivos, harmonias, formas, rítmica, etc. É uma composição original de

[15] O chamado *Quinteto Radamés* era formado pelo próprio Radamés Gnattali - piano, Luciano Perrone - Bateria, Vidal - Contrabaixo, Chiquinho do Acordeom - Acordeom e Zé Menezes - Guitarra. O grupo participou de diversas gravações com o maestro em vários ambientes. Em algumas oportunidades se transformou em sexteto com a integração da Aída Gnattali ao segundo piano. O *Concerto Carioca nº3*, de 1970, foi escrito para o *Quinteto Gnattali* (com segundo piano adicional) e orquestra.

Gnattali para bandolim, grupo regional de choro (violão, cavaquinho e pandeiro) e orquestra de cordas, mas que traz presentes estruturas de outros compositores, como na criação de um arranjo. A diferença nesse caso é que não existe uma obra alicerce sobre a qual o arranjo é construído. O conceito é ampliado para homenagear os compositores sem se limitar a uma obra ou à junção de obras específicas. Uma das obras mais conhecidas do compositor, a *Suíte Retratos* recebeu seis versões do Radamés. Além da primeira são encontradas versões do compositor para as formações de dois violões, piano e orquestra, três violões, *Camerata Carioca* (bandolim, dois violões, violão 7 cordas, cavaquinho e percussão), *Camerata Carioca* e orquestra de cordas, orquestra sem solista e *Quinteto Gnattali*.

Outros exemplos desse diálogo composicional valem ser destacados na produção de Gnattali. O tema *Flor da Noite,* de Dorival Caymmi, foi aproveitado diversas vezes pelo compositor. Uma peça de Ernesto Nazareth – *Apanhei-te, cavaquinho* – é citada em um de seus trios para violino, viola e violoncelo. O terceiro movimento da *Sonatina para flauta e piano* possui o nome *Lembrando Pixinguinha* em homenagem ao compositor e amigo de Radamés, bem como o terceiro movimento do *Concerto para violino, viola de orquestra, violoncelo, piano e orquestra de sopros* é uma homenagem a Vivaldi.

A prática de arranjo, forma de reelaboração musical fartamente realizado pelo compositor, tem sido feita por outros autores com sua obra. Na busca de encontrar reproduções desse mecanismo dentro das obras *Brasilianas,* foram encontrados alguns exemplares em registros de apresentações ao vivo e gravações comerciais. A *Brasiliana nº13*, com certeza a obra mais difundida do ciclo, recebeu algumas versões, todas mantendo o violão, instrumento da versão original, como protagonista. São encontradas versões da obra completa para violão, baixo elétrico e bateria (Yamandú Costa, Thiago do Espírito Santo e Edu Ribeiro), e do terceiro movimento para violão e baixolão (Raphael Rabello e Dininho), violão e pandeiro (Bosco Oliveira e Rafael dos Santos), e violão, piano e pandeiro (Wanderson Lopez, Fabiano Araújo e Edu Szajnbrum – *BAOBAB Trio*). A *Brasiliana nº7* recebeu versões dos músicos Paulo Moura para saxofone soprano e orquestra e do Paulo Aragão para saxofone tenor e orquestra. Os movimentos *I Schottisch* e *III Choro (tocata)* da *Brasiliana nº8* receberam um arranjo do Maurício Carrilho para o bandolim e *Sexteto Brasileiro*, grupo similar à *Camerata Carioca*, com acréscimo de clarinete[16]. O terceiro movimento – *Desafio* – da *Brasiliana nº4,* também recebeu uma nova versão, realizada pelo

[16] A *Camerata Carioca* foi por vezes acrescida de um sopro, em geral flauta ou saxofone alto. Também é interessante ressaltar que o arranjador dessa versão, Maurício Carrilho, foi integrante do conjunto desde sua fundação, tendo trabalhado com o maestro em diversas oportunidades.

grupo *BAOBAB Trio* para a formação de piano, contrabaixo e bateria (Pedro de Alcântara, Wanderson Lopez e Edu Szajnbrum).

1.4 Diálogo com correntes estéticas musicais

O compositor Radamés Gnattali é constantemente citado por musicólogos e estudiosos da música brasileira como um membro da terceira geração nacionalista, ao lado de compositores como: Camargo Guarnieri, Waldemar Henrique, José Siqueira, José Viera Brandão, Luís Cosme, Ascendino Teodoro Nogueira e outros nascidos nos primeiros anos do século XX (NEVES, 2008 e MARIZ, 2005). Neves e Mariz concordam também no destaque que dão, nesse período classificatório, ao compositor Camargo Guarnieri, como representante dos "melhores frutos dessa concepção mais científica do estudo do folclore e da utilização direta da temática popular" (NEVES, 2008, p.85). Outros ditos por eles como "os grandes nacionalistas" ou líderes das gerações são Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Luciano Gallet.

Para adentrar nas reflexões propostas sobre o diálogo de Gnattali com correntes estéticas segue uma declaração do maestro Alceo Bocchino sobre o músico Radamés Gnattali.

> Como classificar um músico capaz de escrever, com autenticidade, alentadas obras sinfônicas, concertos para violino, piano, violoncelo, acordeão, harmônica de boca e tantos outros instrumentos; valsas e chorinhos populares, e depois sentar-se ao piano e executar com precisão o que escreveu e ainda, obra de outros autores? Se "o estilo é o homem", conforme Buffon e, na verdade, o é, devemos consagrar, batizando com o nome Estilo Radamés Gnattali, todos os que forem capazes de tais façanhas. (BOCHINO, 1997 *apud* CANAUD, 2013, p. 86).

Como dito na citação acima, classificar um artista é sempre um desafio passível de divergências e inconsistências. A figura de um ser pensante é sempre um universo particular. Pode-se dizer que a conclusão de Bochino é extremamente acertada, podendo tranquilamente ser transportada para o universo de outro compositor, com adaptações referentes às idiossincrasias. Sabendo, pois, da dificuldade de rotular um artista, buscou-se em declarações de Gnattali vislumbres para o entendimento de seu fazer composicional.

"Sou um Neoclássico Nacionalista. Uso a forma Sonata para compor, à minha maneira, claro." (GNATTALI em DIDIER, 1996, p. 61). O compositor, nessa afirmação, faz alusão a duas correntes musicais para se classificar, o Neoclassicismo e o Nacionalismo. Neves destaca o neoclassicismo em música pregado em 1907 por Ferrucio Busoni, como a "luta aberta contra a arte de filiação romântica e naturalista, a libertação de todo entrave

acadêmico, o enriquecimento das estruturas melódico-harmônicas [...] e, no plano mais geral, livre exame do objetivo artístico e a retomada dos esquemas formais do barroco e do classicismo" (NEVES, 2008, p. 165). O musicólogo cita ainda alguns grandes compositores do século XX como adeptos dessa estética: Stravinsky, Bartók, Fallla e Hindemith. Sobre as práticas do último, em conformidade com o neoclassicismo, aponta-se "o abstracionismo, ligando-se à busca de pureza formal, e a música funcional, correspondendo à procura de uma estética populista e de um nacionalismo engajado" (NEVES, 2008, p. 171). No Brasil o compositor Camargo Guarnieri é citado como um pilar do neoclassicismo, sendo sua escolha estética tachada como "nacional e neoclássico" (NEVES, 2008, p. 103).

Alguns dos pontos ditos na descrição do movimento Neoclássico vão ao encontro de características que são vistas em Gnattali. O enriquecimento melódico e harmônico com ampla utilização de cromatismos é uma característica extensamente presente em sua obra, bem como a busca por novas possibilidades harmônicas e melódicas com expansão das arestas do tonalismo. Esses tratos composicionais serão intensamente discutidos no capítulo *Processos Composicionais* dessa pesquisa. A utilização de formas do período Barroco e do Classicismo também está presente em sua obra. Na própria declaração feita pelo compositor ele afirma fazer uso da forma Sonata para criação de suas obras. São encontradas também diversas peças de inclinação barroca em sua produção, como as suítes de danças, em que Gnattali substitui as danças do período passado por gêneros populares diversos como *choro*, *valsa*, *modinha*, *acalanto*, *samba canção*, etc. A própria concepção dialógica dentro do trabalho composicional e de arranjo com utilização de material bruto de outros compositores ou do folclore é característica comumente atribuída a esses períodos.

O Neoclassicismo, de acordo com a definição de Busoni, traz ainda dois pontos que conduzem a interessantes pensamentos sobre a figura de Radamés Gnattali: a negação do romantismo e naturalismo, e a emancipação de possíveis bloqueios gerados pelo academicismo. Sobre o primeiro ponto, é inegável a influência do romantismo enquanto material musical na obra de Gnattali. Sua formação de pianista se calcou em ícones desse movimento musical, com destaque para Lizst, compositor que sempre figurou nos repertórios dos principais concertos do maestro na juventude, ao lado de Chopin e Tchaikovsky[17]. Mas, como bem definiu Canaud (2013), Radamés tinha certa aversão à idealização de genialidade típica do romantismo, referindo-se a si mesmo como um operário da música: "Pra mim é como no tempo de Haydn. Ele não tem cem, duzentas sinfonias? Isso é trabalho [...]. Música

[17] Além de compositores de outros períodos como Bach, Debussy, Ravel, Henrique Oswald, Arthur Napoleão, Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth (CANAUD, 2013, p. 45).

pra mim é trabalho, não divertimento. Aliás, pode ser também um divertimento" (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 70).

São encontradas também declarações do maestro referentes ao segundo ponto da fala de Busoni: a refutação ao academicismo. Essa postura pode ser fruto de fatores como as constantes reprimendas que recebeu de críticos musicais, devido ao trânsito de sua produção com a música popular, bem como o seu não enquadramento acadêmico pela sua formação composicional prática. Em depoimento (DIDIER, 1996, p. 53 e 82), o músico afirma possuir uma maneira diletante de ouvir música, valorizando o lado intuitivo da prática em revés a uma escuta tecnicista, e se diz semelhante ao amigo e artista Cândido Portinari, que não gostava de mostrar seus quadros para os letrados, pois os mesmos faziam diversas conexões filosóficas com sua obra, enquanto ele só queria ouvir um gostei ou não.

Além do Neoclassicismo, Gnattali também cita o Nacionalismo como uma das correntes de seu trabalho. Outros autores, como Neves e Mariz, inserem o compositor como pertencente a essa corrente, por isso foi buscada uma declaração de Mário de Andrade, difusor e líder intelectual desse movimento estético, sobre Radamés Gnattali.

> Há que falar também de um compositor novo, mal conhecido dos paulistas, o gaúcho Radamés Gnattali. Tem uma habilidade extraordinária para manejar o conjunto orquestral, que faz soar com riqueza e estranho brilho. É certo que "*jazzifica*" um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional, mas apesar de sua mocidade, já domina a orquestra como raros entre nós. É a nossa maior promessa do momento. (ANDRADE *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 47).

Mario de Andrade aponta Gnattali como uma das principais promessas composicionais brasileiras, ao mesmo tempo incita a crítica à "jazzificação" da música brasileira que perdurou muito tempo sobre o compositor. Andrade propõe, com o Nacionalismo, o estudo do folclore brasileiro para a absorção de material musical com a posterior integração deste às técnicas de composição europeias eruditas.

Em uma das pregações da cartilha nacionalista de Andrade é encontrado que "a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa" (ANDRADE, 1928, p. 26). É interessante notar que a crítica à influência dita "jazzística" na obra de Gnattali, por parte do próprio Mário de Andrade, se enquadra na repulsa ao que é estrangeiro, por aparentemente não levar em consideração o trabalho de deformação e adaptação desse material feito pelo compositor. A frase citada acima parece fazer um pré-julgamento de qual estrangeiro deve ser levado em conta, sendo possível supor que o autor se refere às técnicas de tradição europeias de

composição, como harmonia, forma, polifonia, etc., como as boas influências que devem ser utilizadas para a deformação e adaptação pelos compositores nacionais. Essa aversão às influências do *jazz* é fruto do pensamento dessa prática enquanto popularesca e de fácil entendimento, por parte do Mário de Andrade. Além disso, essa hostilidade com o *jazz* pode ser também compreendida como uma resistência ideológica ao processo de transição do centro de influência econômica e cultural brasileira da Europa para os Estados Unidos, que transcorreu durante a primeira metade do século XX.

Tornou-se um lugar comum entre críticos dizer sobre o excesso de influência jazzística na obra de Radamés. José Maria Neves chega mesmo a afirmar que o compositor "perdeu-se justamente por seu excessivo apego às estruturações e às sonoridades jazzísticas" apesar de sua "excelente técnica" e "domínio da orquestração" (NEVES, 2008, p.111). Além de dotada de intenso juízo de valor arbitrário a afirmação sobre se perder não parece suceder de uma investigação mais criteriosa de sua significação, ainda mais se for levado em consideração o sucesso profissional do músico e o crescente interesse atual em sua obra, por parte de musicólogos, intérpretes e público.

O próprio compositor assegurou seu contato com o *jazz*: "é claro que me influenciou, de Oscar Peterson às grandes orquestras como Glenn Miller, Benny Goodman e Tomy Dorsey. Aprendi a escrever música popular também ouvindo *jazz*" (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 70). Paparguerius alega a partir dessa e outras afirmações do compositor que "Radamés não reconhecia grande distância entre o *jazz* e os gêneros urbanos brasileiros, [...], na visão do compositor, não haveria barreiras intransponíveis entre esses gêneros, havendo muitas relações possíveis de se estabelecer entre suas formações e seus estilos" (PAPARGUERIUS, 2010, p. 61). Esse raciocínio abre campo para mais reflexões a respeito das críticas recebidas sobre o contato do compositor com o *jazz*, podendo o alvo desta crítica de influência ser ampliado e entendido como direcionado para a música popular urbana em geral, com destaque para a de trato radiofônico. É possível perceber essa liberdade de trânsito entre o termo *jazz* e a música popular urbana brasileira na fala abaixo do maestro, onde ele comenta sobre uma pequena orquestra de *jazz* executando uma sessão de choro, gênero musical tipicamente brasileiro.

> Conheci Pixinguinha tocando na década de 20, tocando no dancing Eldorado na Praça Tiradentes. Era uma pequena orquestra de *jazz*, como muitas da época. No piano, Centopéia, extraordinário; no ganzá, Vidraça. Eles faziam uma sessão de choro e eu ali aprendendo. (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 80).

Paparguerius ainda relata sobre Gnattali ser um defensor da música nacional. Após comentar sobre uma crítica do compositor ao crescimento desenfreado do *rock* na música brasileira ele sintetiza: “A disposição de Radamés em agregar à sua obra determinados valores importados, sem com isso abandonar a busca pelo nacional como ideal principal, permite que interpretemos sua proposta nacionalista como um alargamento da visão promovida por Mário de Andrade” (PAPARGUERIUS, 2010, p. 80). Além de reconhecer a importância da influência do *jazz* para o desenvolvimento de sua linguagem composicional, sobretudo a de caráter popular, Radamés é categórico em creditar seu aprendizado nesse universo ao contato com mestres da música popular brasileira urbana como: Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Garoto, Jacob do Bandolim e diversos outros.

Outro importante movimento na trajetória do compositor é o impressionismo, não citado por Gnattali na afirmação inicial usada para esse diálogo de sua obra com correntes estéticas. Sobre a relação do maestro e compositor com o movimento, é encontrada a reveladora fala: “eu me criei dentro do impressionismo francês de Debussy e Ravel” (GNATTALI *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 15). Neves cita o importante papel do movimento impressionista na produção musical após a primeira guerra mundial. De acordo com o autor “os domínios das novas escalísticas e das estruturas harmônicas consequentes, seriam ponto de partida de grande valor, como elemento incitador para busca de novas soluções harmônicas e estruturais” (NEVES, 2008, p. 164). Essas características são vistas na obra de Gnattali, por exemplo, pela busca das sonoridades harmônicas frutos de campos hexatônicos e octatônicos, além de ampla utilização de paralelismos e simetrias.

Paula Pinto afirma ser conhecido o “interesse bilateral entre músicos de *jazz* e impressionistas” (2007, p. 1), sobretudo no aspecto harmônico. Os acordes com dissonâncias acrescentadas, como sétimas e nonas, muitas das vezes sem a necessidade de preparação, foi amplamente utilizada por músicos de ambas as vertentes. Essa característica também está presente no trato harmônico de Gnattali, podendo sua origem estar associada tanto ao impressionismo quanto ao *jazz*, e hoje se encontra bem enraizada na música popular brasileira, como na *MPB* e na *Bossa Nova*.

Dentro do período pós anos 50, sugerido por Neves (2008) como o “Renascimento do Nacionalismo” (p. 217), e após a morte de Lorenzo Fernandez em 1948, são pontuados pelo autor como os nacionalistas da antiga escola mais ativos os compositores Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, colocando Gnattali no segundo escalão de produtividade da geração ao lado de Basílio Itiberê II, Frutuoso Viana, Baptista Siqueira, José Siqueira, Luiz Cosme e José Vieira Brandão. O musicólogo acrescenta que as visões composicionais de

alguns desses se mantiveram imutáveis, “apegados ao tonalismo, aos modalismos e às estruturas de tendência neoclássica” (NEVES, 2008, p. 217), elegendo a assimilação de “elementos de técnicas contemporâneas” como a busca pelo enriquecimento da linguagem, prática atribuída por ele apenas aos compositores Luiz Cosme e Camargo Guarnieri no fim da década de 1960.

A utilização da terminologia genérica “elementos de técnicas contemporâneas” não deixa claro quais práticas ou correntes estéticas o musicólogo invoca em seu raciocínio. Não acredito que um bom caminho para o entendimento e classificação dos compositores citados seja imputá-los à condição de inclinados ou não a uma linha ideológica específica, muito menos se tratando de uma afirmação generalista. O século XX está preenchido de diversos caminhos, cada um “contemporâneo” à sua maneira – dada a etimologia do termo e a realização em seu próprio tempo. Não cabe a essa pesquisa entrar no mérito da aplicação da contemporaneidade em cada compositor citado acima, mas pelo foco do presente estudo na obra de Gnattali é importante citar, pelo menos, sua contribuição composicional no enriquecimento de aspectos harmônicos, rítmicos e timbrísticos.

A enfadonha crítica no apego ao tonalismo e ao modalismo não é suficiente para dar luz ao trato particular de cada compositor nesses quesitos. Como ficará evidente no decorrer do texto, o trato harmônico de Gnattali transcende as barreiras tradicionais e se nutre dos movimentos referidos, manipulando a sonoridade com livre trânsito estético, deturpações de elementos tradicionais e elaborações musicais de recursos como paralelismos e cromatismos. De uma forma única, ou própria de sua individualidade, o compositor alia as referências harmônicas de sua linguagem, experimentando diferentes sabores em suas composições. Além do mais, um simples contato auditivo diletante com obras como as *Brasilianas nº1, 3* e *6*, concentrando apenas no ciclo *Brasilianas*, é suficiente para reconhecer influências de compositores importantes do início do século XX na obra de Gnattali, como Stravinsky, Debussy, Bartók e Ravel.

O compositor foi duramente criticado por diversas vezes, tanto por sua não vinculação a movimentos de “vanguarda” como por sua ampla produção de natureza popular, talvez por isso seja comum encontrar declarações do maestro em tom defensivo. Algumas de suas declarações, em valorização de sua obra erudita, poderiam ser entendidas como um juízo de valor entre os campos de sua produção, porém Gnattali aparenta valorizar sempre os trabalhos e contatos que teve com a música popular. Grande parte de seus amigos músicos e dedicatários, mesmo de suas obras de concerto, são intérpretes vinculados à música popular. Dentro desse pensamento concordo com a afirmação de Paparguerius quando sintetiza esse

assunto: “o compositor, quando via sua produção erudita desvalorizada, buscava valorizá-la, o que não necessariamente quer dizer que ele situasse a popular em nível inferior de importância” (PAPARGUERIUS, 2010, p. 89). “Sou da Academia Brasileira de Música do Villa-Lobos, cadeira nº2, e também da Academia de Música Popular, então não posso fazer discriminação nenhuma” (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 82).

Em Neves (2008, p. 111) lê-se que “faltou a Gnattali uma melhor orientação no plano da composição, um melhor discernimento de gêneros [...] entre sua produção puramente comercial e a criação de obras eruditas” e aponta como compositores mais importantes da nova escola nacionalista Claudio Santoro e César Guerra Peixe (2008, p.211), os mesmos que ele cita se saírem bem-sucedidos em separar os âmbitos de seus trabalhos. O autor ainda diz sobre Gnattali que este compositor “se encontra em posição incômoda, pois que é considerado demasiadamente erudito pelos compositores de música popular, [...] e demasiadamente popular pelo público de música erudita” (NEVES, 2008, p. 111).

O fato é que o compositor foi muito referenciado por seus pares da música popular, até mesmo por travar relações próximas com compositores e intérpretes desta prática musical. Dentre estas aproximações, pode ser destacada a relação quase paternal que teve com o maestro Antônio Carlos Jobim, trato este evidenciado na conhecida declaração de tal músico: “Radamés é o pai musical de muita gente” (JOBIM *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 60). Mas sua característica inovadora, tanto nas composições quanto nos arranjos, também encontrou algumas barreiras nessa faceta de sua produção.

> Muitos acham que a música brasileira só pode ser tocada com flauta, violão e cavaquinho. Ora, tanto faz tocar Guriatã de Coqueiro com órgão ou sanfona. Quer dizer que se a música não é tocada com bandolim, que, aliás, nem é um instrumento brasileiro, ela não é brasileira? Então, a rigor, música brasileira, no duro, seria apenas música de índio. O próprio samba se modificou, se formos ver as origens. Os ortodoxos vivem no século passado. (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 74).

A bifacetada relação entre música popular e música de concerto não foi sempre vista com bons olhos por alguns puristas defensores de cada lado. Registros de críticas vindas de músicos populares para seu trabalho não foram encontradas, porém declarações do maestro, em defesa da liberdade de instrumentação, deixam subentendido a sua existência, mas sem denunciar o remetente. Não é descomedido dizer que, de maneira geral, a produção dita popular do maestro não alcançou tanta notoriedade como a de outros compositores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Tom Jobim, Waldir Azevedo ou Luiz Gonzaga. Pode-se supor que grande parte disso venha da vinculação da obra de Gnattali à partitura e à música de

concerto. Isso criou empecilhos para a propagação de suas composições por intérpretes populares que não tiveram em sua formação nenhum contato com a música escrita.

Um caso particularmente interessante é o da *Suíte Retratos*. A peça foi composta em 1957-1958 para bandolim, conjunto regional de choro e orquestra de cordas. Foi gravada pelo dedicatário Jacob do Bandolim, com regência de Gnattali, em 1964, e depois foi praticamente esquecida. De acordo com Coutinho (2010) só foi encontrado um registro de execução dessa peça antes de sua regravação em 1979 pela *Camerata Carioca*. Maurício Carrilho, violonista do grupo que participou da regravação em 1979 afirmou que: "Era uma música clássica, né? As pessoas não viam como choro. Viam como peça de concerto. O Radamés achava que era mais pra música popular" (CARRILHO *apud* COUTINHO, 2010, p. 35). Após a segunda versão, com roupagem mais próxima à prática da música popular, a obra foi cada vez mais tocada e arranjada, sendo hoje uma das obras mais conhecidas e tocadas do maestro, tanto sua versão original quanto as diversas outras feitas por ele e por outros músicos. A não classificação inequívoca da obra enquanto popular ou de concerto gerou durante muito tempo um impedimento para seu acesso por ambos os lados.

O pianista Arthur Moreira Lima diz: "o que Villa-Lobos fez com a música folclórica, o Radamés fez com a música popular urbana". Ele ainda refuta as críticas recebidas pelo compositor e fala que "A atitude de desprezo e de descaso que o meio *intelectualóide* brasileiro teve para com a música de Radamés é inadmissível. Certos setores continuam tendo o mesmo preconceito de sempre em relação a Radamés Gnattali, mas alguns tiveram também em relação a Villa-Lobos" (LIMA *apud* CANAUD, 2013, p. 213).

Mariz (2005) tenta colocar um ponto final nas críticas ao maestro e afirma que Radamés "faz questão de estabelecer um marco definido entre os dois setores de sua produção", mas o musicólogo diz admitir que o compositor não se livrou da influência sorrateira do *jazz*, apesar de seus "escrúpulos evidentes", e que se trata de "uma influência consciente e ultrapassada" (p. 263). O autor chega a ser enfático ao deixar claro que apesar de ultrapassada, na sua concepção, essa característica atribuída ao Radamés continua sendo alvo de críticas "Repudiamos, pois, que a obra clássica do músico gaúcho esteve sob a influência direta do *jazz*. É tempo de frisar isso, de uma vez por todas" (MARIZ, 2005, p. 264).

O problema das críticas recebidas por Gnattali no meio da música de concerto se calcam numa atitude muitas vezes de menosprezo com a música popular, encarnados na figura do *jazz*. O próprio Mariz se mostra preocupado em diminuir a existência dessa conexão na obra do maestro, ao invés de entendê-la como uma característica intrínseca e particular de sua linguagem. O meio da música popular também esteve por vezes equivocado no trato com

a música do maestro, reconhecendo-o como um compositor de concerto, e abraçando mais seu trabalho como arranjador do que como compositor. Parece evidente falar que sua música está repleta de Pixinguinha, Nazareth ou Gershwin, bem como de Lizst, Ravel ou Haydn. O compositor mostra possuir uma posição um tanto despreocupada com essa mistura, como no comentário sobre seu *Concerto nº3 - Seresteiro*, para piano e orquestra.

> Quando ganhei o Prêmio Shell, em 1983, [...] apresentei o *Concerto nº3 – Seresteiro*, para piano e orquestra. Como a música desse concerto é muito brasileira, achei bom botar um regional junto com o piano. Os puristas não gostaram nada de misturar regional com orquestra sinfônica, mas se o concerto é meu, eu escolho o repertório que vou tocar, é ou não é? (GNATTALI em entrevista ao MIS, 1985 *apud* CANAUD, 2011, p. 82).

O diálogo com diferentes fazeres musicais parece ser o grande trunfo do compositor ao não levantar bandeiras estéticas. A música de Radamés Gnattali possui coloridos harmônicos e texturais influenciados pelo impressionismo e aplicados na busca por soluções de cadências e composicionais particulares. Do ponto de vista Neoclássico pode-se destacar a retomada de esquemas formais do barroco e do classicismo, com especial interesse pelas sonatas e suítes, e o enriquecimento melódico-harmônico, tanto pela concepção supercromática quanto pela busca de coloridos impressionistas, através de escalas simétricas e paralelismos. Todo esse material ainda é temperado com a rítmica e a ambiência da música brasileira urbana e folclórica, sobretudo no ciclo das *Brasilianas*.

A figura de Radamés Gnattali, por si só, pode ser enxergada como um exemplar típico da criação musical brasileira. Mesmo não seguindo à risca os rumos nacionalistas concebidos e perpetuados no decorrer do século XX, Gnattali se mostra verdadeiramente nacional em suas escolhas. A maneira como juntou elementos musicais de seu agrado, em diversas manifestações no decorrer de sua trajetória, e os uniu a seu fazer prático dentro das vertentes em que agiu, sejam elas música de concerto, popular ou folclore, é uma atitude típica do músico criador brasileiro, desde os tempos anteriores à independência política da nação. A música dita popular, ou até mesmo a folclórica, pesquisada e valorizada pelos nacionalistas, foi forjada por um grande número de músicos, que dentro de suas vocações, limitações e escolhas, sejam elas conscientes ou não, anônimas ou declaradas, fundiram o que existiu em seus arredores no decorrer da história. Radamés, numa conduta típica de sua natureza anarquista, como definiu sua irmã Aída (citado em CANAUD, 1991, p. 46), negou, declaradamente, essa conduta "nacionalista" de congelamento da cultura brasileira, para,

talvez inconscientemente, reproduzir à sua maneira a prática que gerou a própria cultura nacional.

CAPÍTULO 2

2.1 O ciclo das Brasilianas

Vários compositores têm, em seu portfólio, séries de composições entrelaçadas nominalmente, como é o caso, por exemplo, dos *Choros* e das *Bachianas* de Villa-Lobos, dos *Ponteios* de Camargo Guarnieri e das *Valsas de Esquina* de Francisco Mignone. Datada de 1944 a 1983, a série das *Brasilianas*, composta por Gnattali, percorreu 39 anos da vida do compositor, incluindo 13 composições, algumas delas reelaboradas mais de uma vez para outras formações. Esse ciclo traça um panorama musical representativo do compositor e por isso foi escolhido como objeto principal do estudo. Além disso, as obras do conjunto apresentam grande diversidade na instrumentação, assim como as *Bachianas Brasileiras* e os *Choros* de Heitor Villa-Lobos.

A fim de entender o nome escolhido pelo compositor, procurei a definição da palavra "*Brasiliana*" ou do termo "*Brasiliano*", encontrando em dicionários[18] definições que vão de encontro a suspeita inicial quanto ao fomento composicional de Gnattali. A etimologia do termo é remetida ao que é relativo ou pertencente ao Brasil, sendo considerado sinônimo de Brasileiro. Encontrou-se também a palavra "*Brasiliana*" em diversas outras situações, sempre se referindo a algo brasileiro, cheio de brasilidade. É possível citar como exemplo esse vocábulo nominando revistas, editoras e série de concertos, isso me atendo exclusivamente a exemplos encontrados no ambiente do fazer musical.

Outros compositores atribuíram o mesmo nome, *Brasiliana*, para ciclos de obras ou peças isoladas, como por exemplo: Edino Krieger, Oswaldo Lacerda, Lorenzo Fernandez, Cyro Pereira[19], Teodoro Nogueira[20], Baden Powell e Sebastião Barroso[21]. Além do nome, essas obras se assemelham pela forte presença de elementos de caráter nacional, bem como pelo seu alicerce constituído por variados gêneros musicais do Brasil. A recorrência desse

[18] Conforme visto nos endereços: https://www.dicio.com.br/brasiliano e https://www.priberam.pt/dlpo/brasiliano. (Acesso em 13 de jun. 2017)

[19] Pereira, Cyro: compositor, maestro e arranjador brasileiro (1929-2011). Nascido no Rio Grande (RS), Cyro trabalhou em diversas emissoras de rádio e televisão. Foi figura central na *Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo* e professor do curso de música da UNICAMP. Compôs quatro *Suítes Brasilianas* para orquestra, três delas com solistas, todas possuem movimentos em reverência a gêneros brasileiros. (cf. MEDEIROS, 2009. p. 08-09).

[20] Nogueira, Ascendino Teodoro: compositor paulista nascido em 1913 e falecido em 2002. De forte ligação com o folclore regional é considerado o primeiro compositor a inserir a viola caipira na música orquestral. Compôs seis *Brasilianas* para violão solo. Também é conhecido pelo nome de Ascendino Nogueira (MARIZ, 2005, p.282-284).

[21] Barroso, Sebastião: compositor e flautista brasileiro, pioneiro na utilização de elementos da música afro brasileira na música de concerto. Compôs ao menos duas *Brasilianas* para piano solo. Ver: http://www.casadochoro.com.br (Acesso em 13 de jun. 2017).

nome nas obras de diferentes compositores levou autores a escreverem sobre esse título. No Livro *Música Erudita Brasileira: Gêneros e Formas*, o autor relaciona a palavra *Brasiliana* à forma musical, dizendo se tratar de "uma forma típica da nossa cultura musical", e completa caracterizando-a como uma "forma livre, com atmosfera própria da música brasileira" e associando sua estrutura a "uma suíte cujos motivos são evidentemente nacionais nos aspectos e modalidades, com temas seresteiros, regionais, infantis, etc." (LAGO, 2016, p. 164). Essa maneira de tratar a *Brasiliana* como uma espécie de suíte, onde os movimentos de danças são substituídos por peças derivados de gêneros brasileiros, foi explorada por Gnattali em diversas obras do ciclo, e foi também empregada por outros compositores, como Oswaldo Lacerda, Cyro Pereira e Teodoro Nogueira.

A afirmação de Lago, quanto à presença de temas seresteiros, regionais ou infantis nas *Brasilianas*, também se mostra bem relevante para o estudo dos movimentos que compõem as obras de Gnattali no ciclo. Há nomes que remetem ao folclore, como cultura regional: *Desafio*, *Capoeira*, *Pampeano* ou *Baião*; temas de caráter infantil: *Acalanto, Brinquedo, Cantos de Roda* ou *Moleque Travesso;* também existem referências a gêneros populares urbanos como: *Choro*, *Samba Canção*, *Valsa* ou *Schottisch*; e títulos que fazem alusão ao universo da música de concerto como: *Tema com variações*, *Allegro moderato*, *Lento* e *Movido*. Casos interessantes e emblemáticos de ambientes híbridos de música popular e música de concerto também são explicitados em alguns títulos de movimentos como *Choro* (*Tocata)* e *Variações sobre um tema de viola*[22].

Ao adentrar no processo de composição das obras do ciclo *Brasilianas*, Radamés Gnattali possuía 38 anos e já acumulava uma relativa experiência como compositor e maestro em vários campos profissionais da música. O longo período de distância cronológica entre a composição da primeira e a da última obra do ciclo (1944 a 1983) contribui para que o conjunto seja considerado um ingrediente muito especial na obra do compositor. De acordo com o verbete sobre o Gnattali, presente no site da Academia Brasileira de Música, o ciclo das *Brasilianas* "é uma espécie de síntese da obra de Radamés Gnattali". O escrito ainda valoriza a brasilidade do ciclo ao concluir que "nela encontramos toda a riqueza da música brasileira em formações as mais variadas que vão desde o piano e o violão solo até a grande orquestra sinfônica com e sem solistas"[23].

Dentre os escritos encontrados sobre Radamés Gnattali, constatei que a exposição do historiador Vasco Mariz é a que mais ênfase deu ao ciclo das *Brasilianas*. Mariz (2005) deu

[22] Leia-se, nisso, viola caipira.
[23] Cf.: http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=radames-gnattali&id=55. (Acesso em 13 de jun. 2017).

destaque para o conjunto, afirmando ser uma série importante na obra do Radamés e tecendo breves comentários sobre os 10 primeiros números. Sobre a *Brasiliana nº1* (1944) ele afirma possuir três partes. A respeito da *Brasiliana nº2* (1948) Mariz alega que representa uma época da música popular brasileira, com demonstração do domínio do fazer dos pianistas desse universo, os chamados *pianeiros*, uma "obra de efeito considerável e que deveria permanecer no repertório de concerto" (MARIZ, 2005, p. 267). Essas duas primeiras obras do ciclo foram identificadas no repertório apresentado no *Festival-78 Autores Brasileiros Eruditos* (1978), organizado pelo maestro Alceo Bocchino com um concerto todo dedicado a obras de Radamés Gnattali (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 66). A *Brasiliana nº3* foi alvo de mais elogios do musicólogo, dizendo se tratar de um "trabalho de fôlego, admiravelmente instrumentado e acabado com esmero, a demonstrar a valia de sua inspiração e musicalidade" (MARIZ, 2005, p. 267); ou usando palavras agora do compositor Edino Krieger sobre a peça: "trata-se de uma sinfonia brasileira no mais exato sentido da palavra, um encontro deliberado entre a forma elaborada da sinfonia e um conteúdo musical brasileiro". Krieger ainda elogia a conjunção de diferentes sabores brasileiros na obra, "um claro sentido de síntese das características marcantes de nossa música é evidenciado pela utilização de elementos originários de várias regiões brasileiras" (KRIEGER *apud* MARIZ, 2005, p. 267). Sobre as obras de número 4 a 8 Mariz se limita a dizer as instrumentações e datas de composições, com destaque para a *Brasiliana nº7* para piano e saxofone tenor que ele considera *"*interessantíssima*"*, enquanto sobre as *Brasilianas* de número 9 e 10 o musicólogo afirma que são "bem representativas do estilo de depurado nacionalismo que atingiu o músico gaúcho" (MARIZ, 2005, p. 267).

As informações referentes a cada uma das obras foram buscadas em diversas fontes, desde trabalhos acadêmicos e livros, até entrevistas com intérpretes, textos de encartes de LPs e CDs, e o site oficial com o acervo do maestro[24]. Durante todo este trabalho de pesquisa, procurou-se ter contato com as gravações e com as partituras, porém o difícil acesso, sobretudo às partituras, inviabilizou o estudo a fundo e equivalente de todas as obras. Percebeu-se que grande parte das obras ainda foi pouco contemplada em gravações. Em muitos casos apenas um fonograma foi localizado, por vezes se encontrando fora de catálogo comercial. Em geral as partituras também não são de fácil acesso. A maioria das obras se encontra em manuscrito, somente as obras de número 1, 5 e 13 foram encontradas em versões editadas comercialmente. Ao longo de todo o período de trabalho foram reunidas e utilizadas

[24]O site www.radamesgnattali.com.br, conforme mencionado anteriormente.

as partituras das *Brasilianas nº1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12* e *13*, porém o contato se deu em diferentes etapas da construção do presente trabalho. Devido a esses fatores alguns dos textos informativos abaixo foram produzidos sem o auxílio da partitura respectiva, dispondo nestes casos apenas das gravações como material primordial.

Brasiliana nº1

A peça que inicia o ciclo das *Brasilianas* foi composta em 1944 para Orquestra. O compositor dedicou a obra a José Mauro, diretor artístico da Rádio Nacional e produtor de diversos programas, entre os quais o *Um milhão de melodias*. A *Brasiliana nº1* foi gravada em 1945 pela *Orquestra da BBC* de Londres, com regência de Clarence Reybould, e teve uma provável primeira audição brasileira na data de 06 de abril de 1949 no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* com a *Orquestra do Teatro Municipal* e regência de Radamés Gnattali (BARBOSA e DEVOS, 1985, p. 73). Em 1962 a obra foi novamente registrada, dessa vez no estúdio sinfônico da Rádio MEC (RJ) com a *Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC* e regência de Alceo Bocchino, sendo essa versão disponibilizada comercialmente em 1996 no CD *Radamés Gnattali – Três concertos e uma Brasiliana – Repertório da Rádio MEC* da gravadora *Soarmec Discos*. Nesse último registro consta o subtítulo de: *Sobre temas infantis, seresteiros e nordestinos*. Pelo que foi possível perceber, devido à utilização do nome *Brasiliana* sem acréscimo de numeração – na época da composição e estreia –, a obra inaugural do ciclo aparenta ter nascido como uma criação isolada, sendo depois o conceito desenvolvido e ampliado para o ciclo de obras. Mesmo constituída de um movimento único, a peça pode ser dividida em três grandes partes que são bem ilustradas pelos subtítulos inferidos. Possui aproximadamente 13 minutos de duração.

Para adentrar ao universo da obra foi selecionada a crítica abaixo referente à provável estreia brasileira, no *Festival Radamés Gnattali*, em 1949. Além da referida peça foram apresentadas outras obras de Gnattali: *Concerto para violoncelo e orquestra*, com interpretação de Iberê Gomes Grosso e regência de Léo Peracchi; e *Concerto Romântico para piano e orquestra* com o mesmo maestro e o compositor ao piano.

> A conclusiva, *Brasiliana* (nº1), regida proficientemente pelo autor, abre-se por um acorde de vigor dilacerante do "tutti" orquestral, que é ponto de partida de um amplo movimento, onde os instrumentos de sopro exercem função solista, alternando-se na execução do mesmo tema. Embora o título da obra não indique subdivisões, é fora de dúvida que a *Brasiliana* compreende três quadros distintos. No primeiro – conduzido por poderosa virilidade de concepção musical, presta-se o tema a assumir

> variável significado expressivo, segundo o instrumento a que fica entregue: jocoso e pueril, no flautim, ou solene, nos metais. Mas o que importa, verdadeiramente, será a atmosfera sinfônica da obra, animada por uma espécie de bárbaro requinte, tomando-se esses dois termos no seu sentido contrastante próprio. Oferece-nos de fato a partitura um ímpeto de primitivismo rude, e, contudo, a trama complexa de sonoridade é, por vezes, de sutileza magistral. Logo ao início do primeiro quadro, um trecho de harpa, ressaltando na contextura da orquestra, rasga perspectivas de poesia, e, constantemente, toques saborosos da instrumentação, singulares combinações polifônicas, atestam que a emoção do autor, o seu dom de lirismo, afloram em meio ao ritmo impulsivo da obra. O segundo quadro, um "Andante", tem início por larga frase melódica, e a seguir, sobre breve dedilhar da harpa, que sugere habilmente um ponteio popular, insinua-se uma linha violinística comovida, carregando elementos específicos da afetividade brasileira. A obra inteira, por certo, reveste-se de genuíno caráter nacional, que é transparente tanto nos dois primeiros quadros com na parte conclusiva, onde Radamés Gnattali aproveita, sob feição diversa, e ainda com mais brilho e vigor, a matéria sonora utilizada antes (FRANÇA, 1949, s. p.)[25].

A *Brasiliana nº1* apresenta diversas características que apontam um trajeto musical, que foi, posteriormente, desenvolvido durante o ciclo. Estão presentes brasilidades em ambientes sonoros provenientes do folclore, da música urbana e das músicas regionais, sempre retratados de maneira transfigurada e filtrada por elementos da personalidade do compositor. Não se tratam de meras representações desse ambiente, com suas peculiaridades e idiossincrasias, e sim de materiais brutos a serem selecionados e elaborados. Dentre esses se destacam a presença de melodias características, ostinatos, figuras rítmicas representativas, sonoridades cromáticas e amplo desenvolvimento de motivos musicais.

Outro escrito sobre a mencionada apresentação da obra foi encontrado:

> Passando à encantadora *Brasiliana nº1*, de tão acentuado frescor de ideias e de instrumentação, nela persistem, é verdade, sonoridades peculiares ao *jazz*, porém já agora bem mais diluídas e, acrescente-se, utilizadas com raro bom gosto com o fim de realçar o colorido mordaz e o sentido humorístico de que está imbuída a obra em determinadas passagens. (ANDRADE *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p.58)[26].

Ayres de Andrade aponta o *jazz* como uma influência presente na música, e deixa a entender que essa sonoridade deveria ter sido ultrapassada pelo compositor, mas que ele consegue empregar com refinamento. Eurico Nogueira França já vê com bons olhos essa característica e assinala o *jazz* como um "processo universal moderno, capaz de valorizar

[25] Crítica escrita por Eurico Nogueira França, em 08 de abril de 1949 – jornal não identificado. Texto encontrado no site de Gnattali (em decorrência do *Festival Radamés Gnattali*). Na mesma crítica, Eurico aponta algumas características sobre as outras peças apresentadas, como "absoluta modernidade de linguagem e um perfume de *jazz*", comparando o *Concerto Romântico para piano e orquestra* ao Concerto para as duas mãos de Ravel. Outros dois festivais ocorreram no mesmo período e foram dedicados à Camargo Guarnieri e Francisco Mignone.

[26] Citação de crítica de Ayres de Andrade, em *O Jornal*, em 1949 sob o título "Obras de Radamés Gnattali".

tecnicamente a nossa música", e completa com a consideração de que é essa uma "conquista harmônica e orquestral integralmente assimilada pelo compositor". Além da influência citada, é perceptível a presença de outros autores dialogando com o compositor, como Ravel, Stravinsky e Bartók.

Também foi encontrada em Barbosa e Devos (1984) outra citação referente a esta obra. Nesta o enfoque do escritor Eurico Nogueira França, em número do *Correio Musical*, é a gravação realizada pala *BBC* de Londres em 1945.

> [...] quero me referir, com exclusividade, àquelas composições de verdadeiro mérito, quase que ignoradas entre nós, que retornam à pátria trazendo a marca inequívoca e justa dos louvores alheios. Um caso típico será essa admirável *Brasiliana* [...] de Radamés Gnattali, gravada em Londres pela BBC, e que os discos nos reproduzem com alta fidelidade o pensamento do autor [...]. Além de comprovarem o robusto talento do autor, os discos da *Brasiliana*, gravados na BBC, impressionam pela completa eficiência de execução, demonstrando-nos como foi cuidadosa a acolhida que dispensaram a essa composição representativa da nossa música. (FRANÇA *apud* BARBOSA e DEVOS, 1984, p.56).

É interessante ressaltar no texto acima os elogios efusivos às qualidades musicais da obra, que o autor faz em paralelo a uma crítica ao ambiente musical brasileiro da época, devido à prática de pouca valorização do trabalho nacional. A própria crítica excessiva e constante ao *jazz* – enquanto um revés na obra do Radamés Gnattali – é um exemplo dessa atitude de desprestígio despropositado. Barbosa e Devos (1985), inclusive, deixam subentendido que a composição da *Brasiliana nº1* pode ter sido fruto de uma encomenda estrangeira, realizada pela BBC, ao citar o valor recebido pelo compositor e a homenagem prestada pela rádio britânica, ao valorizar o compositor na sua escolha.

Brasiliana nº2

A *Brasiliana nº2 - Samba em Três Andamentos* foi composta em 1948 para a formação de piano, orquestra de cordas e percussão regional brasileira e possui aproximadamente 12 minutos. A obra foi dedicada ao baterista Luciano Perrone, parceiro de carreira, e amigo do compositor. A pianista e pesquisadora da obra de Gnattali, Fernanda Canaud (2013, p. 72), escreve sobre a peça: "nessa obra, Radamés sintetiza, talvez pela primeira vez, a possibilidade de se sofisticar o samba sem alterar a sua essência. O resultado é o samba delicado e moderno, o mesmo que seduziu Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim". Canaud ainda comenta ser inusitado o fato de a composição ser feita apenas para cordas, piano e percussão, sem a utilização de instrumentos de sopro. Em 1955 o compositor

realizou uma gravação da obra ao piano, onde participaram também o maestro Lyrio Panicalli e o baterista Luciano Perrone. A peça não foi incluída, inicialmente, no ciclo *Brasilianas*, tendo sido registrada num primeiro momento apenas como *Samba em três andamentos*: "Radamés, tempos depois da gravação, rebatizou *o Samba em 3 andamentos* de *Brasiliana n.2*, ficando o primeiro como subtítulo" (Site Oficial *apud* PRONSATO, 2013 p. 97).

Radamés Gnattali conheceu o músico Luciano Perrone, dedicatário da peça, em 1929, na cidade Lambari (MG). Na ocasião o compositor substituía o pianista Mário Martins no Cassino das Fontes e acabou conhecendo Luciano – que viajava de férias pela cidade –, tocando junto com o baterista e iniciando uma longeva parceria musical (BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 24). O instrumentista esteve presente em muitos trabalhos do maestro, como na *Orquestra Radamés Gnattali* da Rádio Nacional e no *Sexteto Gnattali*. Sobre o amigo, Gnattali diz: "tenho milhões de músicas e o Luciano canta todas, tudo que escrevi ele sabe, qualquer coisa que eu faço ele quer ouvir" (GNATTALI *apud* DIDIER, p. 72). A influência de Perrone é grande sobre o trabalho do compositor. O baterista foi, por exemplo, um dos responsáveis pela utilização, por parte do compositor, de elementos rítmicos brasileiros nos instrumentos da orquestra. O músico afirma que solicitou ao compositor que repartisse os ritmos com outros instrumentos em seus arranjos, pois, na ocasião, o grupo não contava com muitos ritmistas e, sozinho à bateria, era difícil de realizar a batucada completa (p.45). O fato é considerado por biógrafos como Barbosa e Devos (1984), como um marco na trajetória do compositor.

> O *Samba em Três Andamentos* consta de três peças sem ligação entre si, porém podem ser usadas sem interrupção, como uma suíte de caráter popular, ou isoladamente, pois cada andamento é em si uma peça autônoma. Não houve preocupação de fazer algo diferente ou erudito. Apenas apresentou o piano como se executa hoje em dia (SANTOS, 1955, s. p.)[27].

O compositor, em toda a obra, demonstra seu domínio, tanto na escrita para o piano como em inserir o instrumento no universo rítmico do samba. Apesar da afirmação de Santos, quanto a não preocupação do compositor em fazer algo "diferente ou erudito", é pouco provável que um compositor popular, sem a trajetória de Gnattali com a música de concerto, compusesse uma obra semelhante. Diversos traços de um concerto tradicional para solista com orquestra são utilizados, como o diálogo entre o instrumento e o conjunto, tanto na

[27] Paulo Santos, em resenha impressa na contracapa do LP em que a música foi registrada no ano de 1955.

alternância entre momentos do solista com o conjunto, quanto em mudanças hierárquicas de planos. O discurso formal possui recursos de elaboração e desenvolvimento como o refazer de harmonizações, as mudanças rítmicas, as modulações, etc. A peça ainda apresenta diversas passagens virtuosísticas para o piano, onde o instrumento, por diversas vezes, elabora ideias musicais apresentadas na orquestra ou na percussão.

A obra é um fruto legítimo de alguém infiltrado em ambos os ambientes pelos quais ela transita – popular e erudito. O compositor retrata a sonoridade da época aliando de maneira única o universo dos gêneros retratados com a tradição dos concertos para piano. A experiência, acumulada dos anos pregressos – como orquestrador e arranjador nas rádios e gravadores – é uma influência que pode ser sentida durante todo o trabalho, tanto na composição dos motivos e escolha dos gêneros, quanto na forma de apresentá-los. O primeiro movimento, *Samba de Morro*, retrata o espírito dos sambas exaltação do período. O segundo, *Samba Canção*, evidencia o clima dolente das interpretações dos cantores (as) da Era do Rádio, muitas delas gravadas com arranjos do maestro. O último, o *Samba Batucada*, desfila elementos do gênero pelo piano, que assume um papel de protagonismo mais evidente, mesclando o balanço das síncopes, o perfume da harmonia tonal fundida ao modalismo e a destreza de arpejos e escalas que o instrumento explora.

Sobre o trato orquestral, notou-se uma característica bem interessante no uso do contrabaixo em *pizzicato*. Por vezes o instrumento aparece dobrando o baixo do piano e por outras realiza linhas autônomas em acompanhamento sem se prender às outras cordas da orquestra. Esse trato do contrabaixo possui familiaridade com sonoridade do instrumento no *jazz* americano, onde realiza linhas em *pizzicatos* denominadas *walking bass*, porém o estilo rítmico é totalmente diferenciado. Enquanto no *jazz* o contrabaixo realiza ritmo constante de colcheias ou mínimas, com certo grau de variações, nessa música as figuras rítmicas são adaptadas às figuras sincopadas do samba.

Brasiliana nº3

A *Brasiliana nº3* foi composta em 1948 para orquestra sinfônica. Possui 4 movimentos: *I. Pampeano*, *II. Modinha*, *III. Baião (Rojão)* e *IV. Capoeira.* Em 1959, aconteceu um Festival Radamés Gnattali, ocasião em que houve o concerto no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* onde a Orquestra Sinfônica Brasileira, com regência do compositor, apresentou e gravou a *Brasiliana nº3.* Esse registro da obra foi lançado

comercialmente no LP *Radamés Gnattali – Concerto para Harmônica de Boca e Orquestra & Brasiliana nº3 (Sinfonia)* de 1959. A obra tem duração aproximada de 26 minutos.

> Dentre as inúmeras denominações incorporadas à música brasileira, com o advento da escola nacionalista, destacam-se as que designam, à maneira de título, o caráter e, por vezes, a forma de determinada obra. Toda uma nova nomenclatura, exclusivamente brasileira, foi assim aparecendo, em substituição às indicações utilizadas internacionalmente. (KRIEGER, 1959, s. p.).

No encarte do LP citado acima há uma resenha da obra feita pelo compositor Edino Krieger, em que o escrito atribui à obra a característica de "Sinfonia Brasileira" (KRIEGER, 1959). Krieger aponta a utilização do nome *Brasiliana* como uma forma nova, brasileira, de denominar obras com o viés nacionalista – essa nomenclatura, inclusive, sendo fruto desse movimento. O texto compara cada um dos movimentos a partir do enfoque de substituição dos tradicionais vocativos presentes em uma sinfonia clássica: *I. Pampeano* em substituição ao *Allegro* inicial, *II. Modinha* como a parte lenta, *III. Baião (Rojão)* no lugar do *Scherzo* e *IV. Capoeira* como o movimento final.

O primeiro movimento da obra, *Pampeano*, faz alusão aos pampas gaúchos, local de origem do compositor. Possui trechos contrastantes com momentos festivos e jocosos a outros líricos e expressivos. Destaca-se na abertura da peça um efeito sonoro similar ao acordeom, também chamado de *gaita* na região homenageada, instrumento típico de condução das festas folclóricas locais. Krieger aponta a utilização de material melódico derivado na canção folclórica *Prenda minha*, do sul do Brasil, para a criação desse movimento e aponta que "não é a melodia que determina a forma, mas sim, a forma que aproveita a melodia, como se fora um material temático original". Essa possível utilização transcende o caráter de arranjo ou harmonização de uma obra original, aqui o material bruto é transfigurado de maneira quase irreconhecível aos ouvintes, estando presente a sintonia com motivos rítmicos ou pequenos contornos melódicos do modelo inicial.

A *Modinha,* segundo movimento da *Brasiliana nº3*, possui um clima bucólico e lírico – típico da seresta – com predomínio das cordas na orquestra, que caminham lentamente em textura coral em todo o decorrer. Estão presentes contracantos melódicos em *pizzicatos* nos violoncelos que mencionam as frases graves dos violões.

O terceiro movimento, denominado *Baião* ou *Rojão*[28], faz referência ao nordeste brasileiro. *Rojão* é um gênero musical descrito como "similar ao *Baião*" ou "tipo de desafio

[28] No catálogo digital presente no site www.radamesgnattali.com.br (Acesso em 23 de nov. 2016) consta o nome de *Baião* para o terceiro movimento, enquanto no LP *Radamés Gnattali – Concerto para Harmônica de Boca e*

comum no nordeste brasileiro que costuma ser acompanhado por rabeca e viola de arame[29]" (DOURADO, 2004, p. 284). O compositor faz amplo uso de ostinatos, notas pedais e *pizzicatos*, que remetem a esses ambientes e aos instrumentos mencionados. Krieger, ainda na capa do LP de 1959, destaca "o belo efeito em que os violinos solistas em surdina, fazem ouvir os motivos da rabeca popular".

A *Capoeira*, movimento final da obra, apresenta caráter bem dançante, como a atmosfera musical presente na dança/luta de origem afro-brasileira, utilizada como matriz. A música da capoeira é sempre relacionada ao canto acompanhado pelo berimbau em junção a instrumentos de percussão como tumbadoras, agogôs e pandeiros. O som desse instrumento de corda (berimbau) é aludido a todo o momento através de *pizzicatos* das cordas. Como realizado nos outros movimentos, as figuras rítmicas típicas dos gêneros escolhidos se fazem presentes em toda a construção da obra.

Brasiliana nº4

A *Brasiliana nº4* foi composta em 1949 para piano solo, em quatro movimentos: *I. Prenda minha (moda gaúcha), II. Samba Canção (Rio de Janeiro), III. Desafio (nordeste)* e *IV. Marcha-Rancho (Rio de Janeiro)*; a peça tem duração aproximada de 10 minutos. Essa *Brasiliana* foi dedicada ao pianista Heitor Alimonda (1922-2002)[30], destacado intérprete de compositores brasileiros, além do repertório tradicional pianístico, e professor da escola de música da UFRJ. No catálogo organizado por Barbosa e Devos (1984, p. 89) consta a estreia da obra feita pela pianista Anna Stella Schic na Europa. A composição foi gravada e lançada comercialmente, em 1988, pelo pianista Miguel Proença, no LP *Miguel Proença Interpreta Radamés Gnattali* da gravadora *Polygram*.

A obra é construída como uma suíte, em que o compositor utiliza de gêneros populares brasileiros para a criação dos movimentos, em substituição às danças utilizadas no período barroco. Três regiões do Brasil são homenageadas: o sul, através da moda gaúcha, o sudeste, através do *samba canção* e da *marcha-rancho* e o nordeste, com o *desafio*. Em todo o decorrer o compositor utiliza de figuras rítmicas e contornos melódicos que caracterizam cada

---

Orquestra & Brasiliana nº3 (sinfonia) de 1959 consta o nome *Rojão*. No LP também foi acrescentado o subtítulo *sinfonia* à *Brasiliana nº3* que não está presente no catálogo mencionado.

[29]A *viola de arame* é um instrumento de origem portuguesa que se espalhou por todo o Brasil durante a colonização. Diversas variações de nomenclatura e estrutura são encontradas atualmente, com destaque para a *viola caipira*.

[30] Radamés Gnattali também dedicou a *Sonatina em ré maior* para piano e flauta ao pianista Heitor Alimonda, em uma dupla dedicatória em que está presente também o flautista Celso Woltzenlogel.

um dos ambientes através dos gêneros escolhidos. Outros elementos harmônicos e melódicos são elaborados de forma a ressaltar ou reinterpretar essas referências primárias, não se tratando de meras descrições desses ambientes e sim de criações em que os materiais primários atuam na gênese do discurso.

No primeiro movimento o compositor emprega a melodia folclórica da *Prenda minha*. A obra referencial está presente em todo o decorrer, sendo explorada pelo compositor em diferentes possibilidades harmônicas e texturais. No segundo movimento o compositor explora o universo do *samba canção*, o qual é visitado em algumas outras oportunidades no ciclo das *Brasilianas*, como na *Brasiliana nº2* e na *Brasiliana nº7*. O terceiro movimento, *Desafio*, evoca o clima semelhante à *embolada* e o *repente* nordestino, através das repetições e variações dos motivos melódicos e harmônicos apresentados. À maneira desse gênero, o compositor intercala duas melodias, em que a primeira apresentada pode ser considerada os versos dos repentistas e a segunda o refrão, denominado *rojão* pelo maestro[31]. O último movimento é construído no ambiente das marchas carnavalescas do Rio de Janeiro.

Brasiliana nº5

A *Brasiliana nº5* foi composta em 1949[32] para piano solo e possui o subtítulo: *Sobre cantos de roda, acalanto e trabalho*. O encarte do CD *Radamés: Flauta, Piano e Violão* (2013), onde a obra é interpretada pela pianista Rosana Civile, acrescenta a informação *canto de barqueiros do rio São Francisco e de carregadores de piano do Recife* ao subtítulo da obra. Não foram encontradas informações sobre a dedicatória da obra, que é composta sem separação em movimentos e possui aproximadamente 14 minutos de duração.

A peça pode ser subdividida nas seções previamente anunciadas em seu nome: *cantos de roda – acalanto – cantos de trabalho*, sendo a última parte passível de fragmentação nas diferentes temáticas apresentadas – *canto de barqueiros do rio São Francisco e de carregadores de piano do Recife*. A obra transita por diferentes caracteres animados, bucólicos ou insistentes, sendo organizada em uma sucessão de elaborações sobre melodias folclóricas – como um *pot-pourri* – onde as criações já apresentadas não são retomadas a frente no discurso, e sim sucedidas constantemente de novas ideias.

[31]O termo *rojão* é também associado ao "trecho de solo de viola de arame" no movimento do *Desafio* (DOURADO, 2004, p. 284).
[32] Em Barbosa e Devos (1985, p. 89) consta a data de 1950 para essa composição.

A seção dos *cantos de roda* é marcada pela utilização de músicas como *Terezinha de Jesus, A Roseira, Marcha do Remador* e *Ciranda, Cirandinha*. As melodias são apresentadas de maneira integral ou transfiguradas, e são utilizadas como material bruto para a criação de texturas. O compositor explora amplamente harmonias pedais, acompanhamentos contrapontísticos, figurações rítmicas jocosas e cromatismos. As primeiras entradas de cada melodia tendem a vir depois de desconstruções métricas e movimentos harmônicos modulantes, e são seguidas de variações sobre motivos temáticos. A transição para a seção seguinte se dá através da rarefação da sonoridade com um longo *rallentando* e *diminuendo*.

A seção intermediária, *acalanto*, tem o começo evidenciado na apresentação do tema de *Boi da cara preta*. O título é corriqueiramente aplicado em canções de ninar, cantos de acalentar as crianças. Em andamento mais lento, a narrativa musical é marcada por diversos procedimentos de transformação dos temas e da textura de acompanhamento, valorizando o clima de serenidade. É utilizado, além da melodia inicial, o tema de *Nana Neném*. O compositor desenvolve os elementos musicais de forma bem fluida, num constante desenrolar de novas ideias derivadas das anteriores.

As porções finais da obra, derivadas dos *cantos de trabalho,* são construídas sobre duas melodias[33], podendo ser divididas em duas partes respectivas, cada uma delas dedicada a uma das melodias. A primeira se destaca pela presença de notas repetidas, onde o acompanhamento desenvolvido é rico em arpejos realizado em formas de ondas, que se desenrolam através de variações das figuras rítmicas, com uma controlada flutuação da pulsação. A sequência constante desemboca na apresentação da segunda melodia, mais sincopada e movimentada. Nessa, o acompanhamento, com ampla utilização de pedal e marcação regular da métrica, aludi a um ambiente de produção constante e fabril, por vezes perturbada por interferências de extratos melódicos que se sobrepõem à textura.

Sobressai na escuta da obra uma escrita bem idiomática do piano – flutuando com bastante liberdade entre a sonoridade delicada de uma caixinha de música, o peso das melodias em blocos harmônicos cheios, e a vivacidade fruto de profusões de notas em arpejos ou movimentos escalares. Por diversos momentos são utilizadas texturas construídas sobre uma nota repetida em diferentes oitavas e é destacado, em todo o decorrer da obra, o uso de harmonias pedais, nas quais uma das vozes se movimenta por grau conjunto ou por cromatismo, conduzindo transformações harmônicas gradativas.

[33] Essas duas melodias provavelmente se tratam do canto de barqueiros do rio São Francisco e dos carregadores de piano do Recife.

Na pesquisa da ampla produção musical de Gnattali é possível encontrar trabalhos diversos que nutrem relação com as obras aqui estudadas do maestro (*Brasilianas*). O contato com diferentes esferas musicais se apresenta constantemente como matéria prima para elaborações e criações, tendo ideias reutilizadas e desenvolvidas. O compositor, em alguns momentos da vida profissional, esteve envolvido na produção de arranjos para discos infantis, sobretudo em parceria com o compositor João de Barro, o Braguinha (1907-2006). O parceiro, além de letrista e autor de diversos sucessos, como a música *Copacabana* e a letra do choro *Carinhoso* de Pixinguinha, trabalhou desde o final da década de 30 em dublagens e adaptações de músicas e filmes infantis para a língua portuguesa. Não se sabe ao certo o início da parceria com Gnattali, que já existia antes das produções infantis, mas Canaud (2013, p.71) afirma que, nos primeiros anos da década de 1940, Braguinha assumiu a direção artística da gravadora *Continental* e produziu diversas gravações nesse âmbito, que foram também relançadas outras vezes em anos posteriores[34]. Em relação à *Brasiliana nº5* é interessante fazer um paralelo com a produção da dupla no disco *Cantigas de Roda – Trio Melodia & Trio Madrigal com Orquestra Continental*, lançado em 1950, com letras de João de Barro e arranjos de Radamés Gnattali. A escuta em contraposição das duas obras – das *Cantigas* e da *Brasiliana nº5* – traz intrigantes reflexões, em que ambas as músicas se apresentam como obras análogas, uma de cunho popular e comercial e outra ambientada na música de concerto. Vários traços em comum podem ser encontrados nas obras, como a escolha e ordem das canções, a elaboração e criação de diferentes texturas a partir de elementos temáticos e a exposição das melodias em forma de *pot-pourri*.

Brasiliana nº6

A obra número 6 da série das *Brasilianas* de Radamés Gnattali foi composta em 1954. Possui o formato de concerto para piano e orquestra, e é dividida em três movimentos: *I. Motivo afro-brasileiro (Sobre um tema de Xangô*[35]*), II. Motivo nordestino (Sobre uma escala nordestina)* e *III. Rio Grande do Sul (prenda minha)*. Consta em Barbosa e Devos (1984, p. 75) a estreia da obra em 1955, no *Theatro São Pedro* (RS) com a *Orquestra Sinfônica de Porto Alegre*, regência de Pablo Komlós e o compositor ao piano. A peça foi registrada e lançada comercialmente em 1969, pela gravadora *Ritmos/Codil*, no LP *Orquestra*

[34] "Pela qualidade das orquestrações, Radamés recebeu um convite para trabalhar na Companhia de Walt Disney, mas preferiu ficar no Brasil" (BRAGUINHA *apud* CANAUD, 2013. p. 215).
[35] Os subtítulos *Sobre um tema de Xangô* e *Sobre Uma Escala Nordestina* foram encontrados na descrição presente no LP.

Sinfônica Nacional da Rádio MEC & Radamés Gnattali: Concerto Romântico e Brasiliana nº6, com regência de Alceu Bocchino e Radamés Gnattali ao piano. Conta com aproximadamente 25 minutos de duração.

A obra é uma das mais portentosas do ciclo. O compositor utiliza de uma orquestração bastante colorida que ressalta cada atmosfera criada para homenagear as brasilidades escolhidas. A construção formal da obra é realizada em paridade com elementos da forma sonata, amplamente utilizada por compositores clássicos e românticos em obras para solista com orquestra. O piano solista, dotado de abundante virtuosismo, usa de alternância com a orquestra, valorizando as sonoridades e timbres escolhidos. Destacam-se na escuta da obra a presença marcante da percussão orquestral, a inserção de ataques, acentos rítmicos e frases prolongadas – que transfiguram a sensação de quadraturas –, e a utilização rítmica e melódica, proveniente dos ambientes referenciados, fundidas a sonoridades harmônicas próprias do compositor.

Brasiliana nº7

A *Brasiliana nº7* foi composta em 1956, original para piano e saxofone tenor. A obra é dividida em três movimentos: *I. Variações sobre um tema de Viola*, *II. Samba Canção* e *III. Choro*, com duração aproximada de 17 minutos, e foi dedicada ao saxofonista Sandoval de Oliveira Dias[36] (1906 – 1993). Recebeu uma versão do compositor, no mesmo período, para a formação de piano, saxofone tenor, acordeom, guitarra elétrica, contrabaixo e bateria.

O compositor e o dedicatário já possuíam uma relação profissional duradoura no momento da criação da *Brasiliana nº7*. Além de trabalharem juntos por muitos anos na Rádio Nacional (RJ), Sandoval Dias participou, ao saxofone tenor, do quarteto que gravou em 1943, pelo selo *Continental*, as composições *Remexendo* e *Assim é melhor*, de Gnattali. Em 1952 eles também se juntaram para gravar as composições do maestro *Pé Ante Pé* e *Amigo Pedro*, nessa ocasião com Gnattali ao piano, Zé Menezes na guitarra, Vidal no contrabaixo e Sandoval no saxofone tenor.

De acordo com Pinto (2005), a *Brasiliana nº7* é um exemplar importante da "fusão de elementos" existente na música de Gnattali. A peça, "integrante do ciclo que reúne algumas das mais importantes das composições de Gnattali", abarca diferentes manifestações, estando presente "a música urbana carioca, através do choro e do samba canção [...] a música

[36] http://dicionariompb.com.br/sandoval/dados-artisticos (Acesso em: 27 de jun. 2013).

nordestina, caracterizada pelo baião e pelo uso do modo mixolídio [...] elementos da música americana, pelas harmonias e texturas dos acompanhamentos [...] elementos da escola clássica do piano" (PINTO, 2005, pp. 65-67).

O primeiro movimento desta *Brasiliana nº7* – chamado *Variações sobre um tema de Viola* – utiliza materiais que se espelham a sonoridade da viola caipira brasileira ou viola de 10 cordas. Para isso foram transportados de seu universo elementos como: melodia em terças ou sextas paralelas, oitavas (típico dos três pares de cordas mais graves do instrumento), nota da tônica ou da dominante como pedal aguda (simulando o efeito da corda solta no ponteado da viola), baixo pedal, ostinatos sincopados para a condução rítmica e livre transição entre sonoridades modais. Em conjunção com essas sonoridades o maestro interliga harmonias triádicas, paralelismo de estruturas harmônicas e materiais cromáticos. A forma de tema e variações não é utilizada da maneira tradicional, porém sua influência é notável enquanto elemento precedente para a elaboração melódica e harmônica, visto que grande parte do material a ser desenvolvido na peça está presente de forma incipiente nos compassos iniciais. Mesmo assim, a ideia de um "tema", ou de um modelo a ser sucedido de diversas variações, é substituída pela exploração de um universo musical em que esse se torna o objeto primário trabalhado na criação de toda a música. O termo variação dialoga com a evocação ao ambiente inspirador da viola caipira brasileira, sem utilizar de um tema específico tocado por esse instrumento.

No segundo movimento, *Samba Canção*, o compositor retrata, de maneira estilizada, o clima "dissonante" e "sofisticado" que viria a ser referência nos anos seguintes com a consolidação da *Bossa Nova*. Esse ambiente é construído com harmonias cheias – em que são utilizadas quatro ou mais notas diferentes na constituição de cada acorde – e melodias que privilegiam notas altas na sequência de sobreposição de terças da harmonia, como 7as, 9as, 11as, 13as, etc. O andamento moderado evidencia o caráter harmônico-melódico refinado. O saxofone assume o papel de solista em todo o decorrer, deixando a cargo do piano a condução rítmica harmônica, bem como a inserção de melodias secundárias que dialogam com a principal. A seção intermediária da peça inclui paralelismo de acordes que interligam a sonoridade desse movimento com o anterior, enquanto as partes inicial e final possuem trajeto harmônico mais próximo do tradicional, no qual as transições são efetuadas com leveza e as modulações bem preparadas.

O terceiro movimento, *Choro*, promove um diálogo do gênero, em sua maneira tradicional, com um elaborado discurso formal, melódico e harmônico. A forma rondó, tipicamente associada ao choro tradicional, é subvertida através da inclusão de trechos longos

de desenvolvimento motívico e formal, porém sua característica de retorno a uma parte principal, alternada às inserções formais, é mantida. A profusão de elaborações nos traçados melódicos, rítmicos e harmônicos, que caracterizam grande parte da peça, é diluída e contrastada com uma longa seção intermediária que se assemelha a um recitativo bucólico e inerte, onde, novamente, o compositor faz uso de paralelismo de acordes. No geral, ressalta-se a extensa conversa melódica entre o piano e o saxofone – em que também se fazem notar diversas frases na região grave do piano – presentes em forma de contracanto melódico típico do gênero choro[37]. Uma leve referência às *polcas* abrasileiradas e ao *tango-brasileiro* de compositores como Ernesto Nazareth pode ser encontrada em alguns momentos da música, e se torna mais presente e desenvolvida no avançar do discurso.

O clima pré-*Bossa Nova* dessa *Brasiliana*, sobretudo na sonoridade harmônica e melódica dos movimentos *II* e *III*, foi empregado em outras peças do maestro para o saxofone no mesmo período. A relação desse instrumento com o *jazz*, através de instrumentistas conhecidos como Charlie Parker, John Coltrane, Paul Desmond, Dexter Gordon e Sonny Rollins, e deste gênero com o movimento da *Bossa Nova*, ainda em gestação, aparenta ter sido um fator de influência na construção dessas músicas. Talvez os maiores paralelos na obra do maestro sejam as composições do LP *Paulo Moura interpreta Radamés Gnattali* de 1959, dedicadas ao saxofonista Paulo Moura, e as peças *Bate Papo* e *Caminho da Saudade*, dedicadas ao tenorista Zé Bodega – estes dois instrumentistas com forte atuação na música instrumental urbana carioca, interagindo com o universo do *jazz* e da improvisação melódica. Sandoval, em contraposição a esses outros dois saxofonistas, teve sua carreira mais ligada às orquestras e, posteriormente, aos trabalhos com Gnattali, e gravações de discos interpretando músicas de sucesso da época ao saxofone tenor. De acordo com Cazes, "Sandoval não sabia improvisar, mas era um exímio saxofonista. Radamés fez a peça e ele decorou tudo e quando tocavam, parecia que ele e Sandoval estavam tocando de bossa" (CAZES *apud* PINTO, 2005, p.79). O fato de o instrumentista improvisar ou não é pouco relevante para o entendimento da obra, mas o fato desse universo estar rodeando essa composição de Gnattali é um fator bem interessante. É de se perceber, em diversos momentos, que as melodias da *Brasiliana nº7* são escritas com a incorporação de elementos típicos da linguagem da improvisação jazzística, recursos que alguns instrumentistas realizam de maneira espontânea na interpretação e que influenciaram diretamente a escrita melódica do compositor.

[37] As frases melódicas de contracanto à melodia principal, presentes na região grave, são geralmente chamadas de "baixarias" no ambiente do *choro*.

Brasiliana nº8

A *Brasiliana nº8* foi composta em 1956, mesmo ano da anterior, para a formação de dois pianos. Recebeu mais três adaptações de Gnattali em anos seguintes para as formações: dois violões; orquestra; e para conjunto de câmara com flautas, piano e percussão (flauta, flautim, flauta em sol; piano; marimba/bells e xilofone/vibrafone). A obra é dividida nos movimentos: *I. Schottisch*, *II. Valsa* e *III. Choro (Tocata)*, tendo duração aproximada de 11 minutos.

Não foram encontradas informações quanto à dedicatória da peça, mas algumas informações quanto ao contexto de sua criação são bem interessantes.

Radamés, no mesmo período esteve trabalhando em duo de pianos com sua irmã Aída Gnattali. Em entrevista ela afirma que: "depois que minha mãe morreu em 1954, é que eu comecei a tocar com o Radamés. Foi em 1955. Todo mundo pensa que a gente tocava desde pequenininho, que nada" (GNATTALI e GNATTALI, 1993, p. 08)[38]. Aída ainda menciona: "eu fui uma vez lá na Rádio Nacional ensaiar com o Radamés, em dois pianos, falaram: puxa! Uma irmã que toca piano assim! Então marcaram uns programas". Os dois trabalharam juntos por um longo tempo, tendo a pianista integrado o *Sexteto Gnattali* e atuado como copista de grande parte da sua obra.

Na mesma época o maestro desenvolvia reelaborações de músicas do compositor Ernesto Nazareth, tendo escrito e gravado em 1953, 8 arranjos de suas obras para a formação de piano e orquestra[39]. Com o início da parceria dos irmãos, Radamés escreveu, em 1956, 3 arranjos de obras do mesmo compositor para dois pianos e orquestra e ainda faria, nesse mesmo período, mais 18 arranjos para dois pianos, dos quais 10 seriam gravados em 1960.

Parece inequívoco afirmar que a parceria com a Aída Gnattali e as experiências de escrita para a formação na obra de Nazareth foram influência direta sobre a composição da *Brasiliana nº8*. Alceo Bocchino, em sua crítica presente no encarte do LP que contém os arranjos para duo de pianos registrando a *Brasiliana nº8* e a *Sonatina Coreográfica* para dois pianos, de autoria de Radamés Gnattali, chega a dizer sobre o primeiro movimento da obra: "poderia ser assinado por Nazareth" (BOCCHINO *in* GNATTALI e GNATTALI, 1993, p.13). Arthur Moreira Lima também faz declarações sobre a obra e afirma que "foi composta

[38] Depoimento no encarte do CD *Radamés e Aída Gnattali interpretando Nazareth e Gnattali*.
[39]As informações utilizadas sobre o trabalho de Radamés Gnattali com a obra de Ernesto Nazareth estão registradas no acervo online do compositor carioca de tangos brasileiros. Ver: http://www.ernestonazareth150anos.com.br/recordings/index/general:gnattali (Acesso em 03 de jul. 2017).

para o duo pianístico que Radamés formava com sua irmã Aída" (LIMA *in* GNATTALI e LIMA, 1989, s. p.).

Dedicada ou não ao compositor Ernesto Nazareth, a obra, em si, presta certa homenagem, mesmo que indireta, a este antecessor. Ambientada nesse universo de influência, ela é fruto da união de três gêneros pertencentes ao ambiente do choro brasileiro: s*chottisch*, v*alsa* e o c*horo* propriamente dito. Dentro desse contexto, de que fazem parte as obras de Nazareth, são encontrados ainda outros gêneros, como a p*olca* e o t*ango-brasileiro*, utilizados indiretamente na *Brasiliana nº7*.

> Formalmente, esta Brasiliana é uma Sonata para dois pianos em 3 movimentos, que se integram com perfeição. É um exemplo de folclore transfigurado, na temática e na forma, com Schottisch-Valsa-Choro ocupando a alternância de andamentos (allegro – andante –allegro, rápido – lento – rápido) do Ciclo Sonata Formal. A fusão dos dois pianos é tímbrica e harmonicamente ideal em toda a extensão da peça. Na parte central do Choro, a inspiração de Radamés Gnattali atinge o sublime, condensando em duas páginas de música toda a nostalgia do choro brasileiro (LIMA *in* GNATTALI e LIMA, 1989, s. p.).

O primeiro movimento relembra o estilo galante do pré-classicismo, atrelado a sonoridades harmônicas próprias do compositor. Sua forma é ternária, com repetição da primeira. A segunda parte sugere um traçado melódico novo em sua entrada, mas o motivo inicial é retomado e utilizado largamente em elaborações harmônicas no decorrer. De acordo com Alberto Lazzoli, a instrumentação atinge um "equilíbrio formoso" (LAZZOLI *in* GNATTALI, 1958, s. p.)[40]. A melodia flui leve e elegante em todo o decorrer, com algumas inferências melódicas em regiões mais graves, e com a sensação rítmica da *levada*[41] do *schottisch* sempre presente.

A *Valsa*, "amálgama de Chopin e chorões" (LAZZOLI *in* GNATTALI, 1958, s. p.), apresenta traços fundidos de ambas as referências. Possui extensa tessitura melódica, realizada de maneira bastante expressiva com recursos de agógica e dinâmica, e acompanhamento extremamente elaborado e presente, que conversa diretamente com a melodia principal, sobretudo na região grave. A textura da obra, com suas peculiaridades, é semelhante ao primeiro movimento, expande a noção de melodia acompanhada, esbarrando em situações extremamente contrapontísticas. Possui uma seção intermediária em andamento mais rápido que a inicial e a final.

[40] Depoimento de Alberto Lazzoli em encarte do LP *Brasiliana n. 7 e 8*, de 1958.
[41] O termo *levada* será amplamente discutido no capítulo *Processos composicionais*.

O último movimento, *Choro*, assim como no homônimo da *Brasiliana nº7*, extrapola as arestas tradicionais do gênero tanto nos aspectos formais quanto harmônicos e melódicos, porém se referenciando em aspectos intrínsecos do mesmo gênero. A peça faz clara alusão às *tocatas* para teclado do período barroco, contendo extrema elaboração harmônica e contrapontística, além de virtuosismo melódico. Há muita utilização de arpejos e escalas, com cromatismos e bordaduras, que são traços bem marcantes e abundantes tanto nas obras instrumentais do barroco tardio quanto no repertório de *choro* tradicional. É formidável a forma como os compassos alternados dão movimento e interesse à longa sequência de semicolcheias da melodia. De acordo com Bocchino a "introdução brilhante prepara o choro espevitado, cromatizado, que após descansar numa seção lenta, volta em exercícios digitais dos pianistas, habilmente realizados" (BOCCHINO, *in* GNATTALI e GNATTALI, 1993, p.13). A peça apresenta estrutura ternária, sendo a parte intermediária em andamento bem mais lento e declamado. A melodia, nesse momento, se transforma a partir do contorno inicial antes apresentado e, como em um improviso, cria situações inventivas e livres. A trama das texturas é rica, como nos outros movimentos, e a melodia principal se combina a um emaranhado de contrapontos e excertos melódicos estruturais.

Brasiliana nº9

A obra de número 9 do ciclo das *Brasilianas* é uma das peças que tem origem mais nebulosa dentro de todo o ciclo. Foi, provavelmente, composta em 1960, em três movimentos e para a formação de violoncelo e orquestra de câmara, sendo ainda incluído por Barbosa e Devos (1985) e Didier (1996, p.24) a informação de 2 atabaques na instrumentação. De acordo com o catálogo online de obras do maestro existe outra possível primeira versão dessa *Brasiliana*, datada de 1955, para violoncelo e o *Sexteto Gnattali* – grupo formado por 2 pianos, contrabaixo acústico, bateria, guitarra elétrica e acordeom. Nessa versão constam apenas dois movimentos, sendo ambos descritos como inacabados e apenas o segundo com denominação individual: *Samba Canção*. Porém o grupo incluído na formação só se consolida nos trabalhos do maestro em meados dos anos 1960, data posterior a ambas as versões[42]. Por

[42] O *Sexteto Gnattali* foi desenvolvido a partir do alicerce criado com o *Quarteto Continental* (1949), grupo formado pelo maestro ao piano, Luciano Perrone na bateria, Vidal no contrabaixo e Zé Menezes no violão ou cavaquinho. O grupo realizou várias gravações na década de 50, das quais diversos outros músicos participaram e enriqueceram a formação, com destaque para Abel Ferreira (clarinete), Zé Bodega (saxofone tenor), Heitor dos Prazeres (percussão) e Edu da Gaita (gaita). Após frequentes inclusões do Chiquinho do Acordeom o grupo passou a se chamar *Quinteto Gnattali* e no início da década de 60 incorporou à formação a pianista Aida Gnattali, passando a ser chamado de *Sexteto Gnattali.*

isso é plausível supor que a segunda versão citada seja posterior à de 1960, tendo sido essa data – dessa versão – proveniente de algum equívoco de catalogação. Outra versão da obra é encontrada – para violoncelo e piano – se tratando de uma redução do original, feita pelo próprio maestro Gnattali em 1961. Barbosa e Devos (1984) apontam a primeira audição na Rádio Nacional, sem citar a data nem a versão realizada.

Outra informação que não foi possível confirmar é a dedicatória da peça. Grande parte da obra do maestro para violoncelo é dedicada ao músico Iberê Gomes Grosso. Nas palavras do compositor: "Eu sempre escrevi música para os meus amigos. Quando eu fazia uma peça para violoncelo, era para o Iberê tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito pra música brasileira" (GNATTALI *apud* DIDIER, 1996, p. 67). Radamés manteve um duo com o instrumentista, tendo gravado LPs nessa formação e excursionado em turnês fora do país, executando obras de sua autoria e de outros compositores. Porém consta no catálogo presente no site oficial "dedicada ao violoncelista Paulo Santos". Não foi encontrada nenhuma referência a esse instrumentista, entretanto existem ligações entre Gnattali e Paulo Santos apresentador da Rádio MEC – com destaque para o programa "Em tempo de *Jazz*" – podendo se tratar da mesma pessoa.

A obra foi gravada em 2006, em sua versão para violoncelo e piano, pelos músicos David Chew e Fernanda Canaud, para o CD *100 anos de Radamés Gnattali – Obra integral para violoncelo e piano*. É dividida em três movimentos sem indicação de nomes individuais e possui duração aproximada de 20 minutos. Na escuta da obra é possível identificar traços que concordam com algumas das informações encontradas. A música possui caráter rítmico acentuado, bem como uma atmosfera sonora que reporta à música afro-brasileira[43], como se poderia esperar ao supor que o compositor teria colocado na instrumentação original dois atabaques. A escrita para o piano – possivelmente fruto de uma reelaboração a partir de um original para orquestra – difere idiomaticamente das outras obras originais para piano do ciclo, sendo mais aberta e esvaziada, além de reforçar o aspecto ritmado da obra através de ostinatos e figurações sincopadas. Durante grande parte da peça o compositor faz uso da alternância entre os instrumentos, recurso bastante empregado em sua escrita para instrumento solista com orquestra, o que reforça a suspeita quanto à versão original. Apesar da não presença do subtítulo de *Samba Canção* no segundo movimento, como sugere a versão para violoncelo e o *Sexteto Gnattali*, o compositor faz amplo uso de figuras rítmicas de

[43] Os motivos melódicos utilizados, sobretudo nos movimentos I e III, possuem semelhanças estéticas com as melodias presentes no primeiro movimento da *Brasiliana n. 6* – também dedicado à cultura musical de matriz afro-brasileira.

acompanhamento que indicam esse gênero, bem como o perfil melódico e harmônico possuem semelhanças com os outros exemplares de *samba canção* presentes nas *Brasilianas* de número 2, 4 e 7. Destaca-se na música a reiterada elaboração dos motivos melódicos e rítmicos apresentados, o caráter contrapontístico presente em grande parte da obra e a sonoridade híbrida de modalismo e tonalismo recheado de movimentações cromáticas.

Brasiliana nº10

A *Brasiliana nº10* foi composta em 1963 para orquestra sinfônica. Em Barbosa e Devos (1984) existe a informação de ser essa uma obra com o teor de "temas de roda, acalantos e marcha" com duração aproximada de 12 minutos. Não foram encontradas informações sobre a existência de nenhuma execução ou gravação dessa obra. Foi dedicada à sua irmã e parceira de trabalhos Aída Gnattali.

Em Corrêa (2007) é vista uma referência à instrumentação da obra, em que o musicólogo afirma que além dos instrumentos típicos da orquestra (duas flautas, flautim, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes, dois fagotes, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, tímpano, pratos caixa, bombo e cordas completas), o compositor incluiu, na *Brasiliana nº10*, "instrumentos ligados à música popular brasileira, tais como, triângulo tocado ao modo popular, [...], gonguê, reco-reco e caixeta" (CORRÊA, 2007, p. 34).

Brasiliana nº11

A obra de número 11 do ciclo das *Brasilianas* foi composta originalmente em 1966 para a formação de piano e oito violoncelos[44]. No catálogo organizado por Barbosa e Devos (19845, p. 82) consta a informação "baseada em temas infantis"[45], e a 1ª audição em 1966 na série *Música Moderna do Brasil* da sala Cecília Meireles (RJ). A obra é dividida em seis movimentos: *I. Brinquedo*, *II. Acalanto*, *III. Gaita*, *IV. Moleque Travesso*, *V. Rosinha (que Dilermando Reis trouxe de Minas)* e *VI. Dança*. Foi rearranjada mais duas vezes pelo maestro para as formações de piano e quarteto de cordas (1966) e para orquestra (1970)[46]. Possui duração aproximada de 20 minutos. Dotada de uma sonoridade bem madura, a peça exibe

[44] A formação de oito violoncelos foi também utilizada por Villa-Lobos no ciclo de *Bachianas Brasileiras*.
[45] Radamés Gnattali trabalhou com arranjos para música infantil em diversas oportunidades, como demonstra sua declaração: "Fiz muitos disquinhos desses e a coisa que me dá mais dinheiro atualmente são essas histórias. Não é muito, mas dá uma boa renda". (RADAMÉS *apud* DIDIER, 1996, p. 61).
[46] Em Barbosa e Devos (1984) consta a observação: Tema de *Apareceu a Margarida* (p. 73).

diversos recursos composicionais desenvolvidos e aplicados em outras obras do ciclo e demonstra a primazia na escrita e no trato timbrístico que o compositor acumulou durante os anos de trabalho. É possível reconhecer traços da influência melódica de algumas canções infantis na construção da obra, por exemplo, *A canoa virou (I. Brinquedo)* e *O boi da cara preta (II. Acalanto)*, mas o nível de elaboração desse material é muito elevado, legando a essas melodias básicas a função de referências longínquas. Os motivos melódicos, por vezes transfigurados ou reduzidos, são amplamente trabalhados, em todo o decorrer dos movimentos, como material para a criação de elementos de variadas formas.

De maneira geral, os movimentos possuem melodias bem cantáveis que guiam grande parte da construção, como em cantos de rodas e em músicas infantis. Essas melodias têm características intervalares simples e tendem a demonstrar, com clareza, sua presença dentro de uma escala modal ou tonal reconhecível. Porém essas estruturas melódicas são submetidas a roupagens harmônicas que contradizem ou que mostram caminhos inusitados, conduzindo o discurso musical a lugares não esperados. Em geral, nota-se que a sonoridade harmônico-melódica é fruto da mistura de harmonias flutuantes e melodias que apontam a centros de atração, que não são sempre confirmados harmonicamente. Há diversas transições entre regiões harmônicas sem preparação, e larga utilização de paralelismos de blocos harmônicos e sonoridades medianas[47], além de amplo emprego de sonoridades híbridas de modos maiores e menores. Por vezes existe também a coexistência sobreposta desses elementos.

O primeiro movimento – *I. Brinquedo* – é construído sobre uma rítmica galopante, que emula a euforia infantil. São exploradas texturas engenhosas de acompanhamento, o que envolve contrapontos, arpejos e escalas, gerando coloridos intervalares. O compositor utiliza ainda ataques rítmicos espaçados e deslocados, hemíolas e ostinatos estáticos com apoios métricos deslocados. Os excertos melódicos guiam a forma da música, que transita em diferentes andamentos.

O *Acalanto*, segundo movimento, possui maior grau de estaticidade e menos movimentos harmônicos inesperados que o primeiro. O clima geral é bem bucólico, gerado pelas harmonias densas e a textura coral nos violoncelos, o que reforça o caráter do gênero escolhido. Possui resoluções de dominante tradicional, que aproximam a música do universo tonal, mas elas ocorrem muito espaçadas e em poucos momentos.

[47] De acordo com Koellreutter (1986), a função mediana de acordes é fruto da utilização de estruturas similares separadas pela distância de terça maior ou menor, tanto superior quanto inferior. O capítulo *Processos Composicionais*, do presente trabalho, trata desse assunto com mais profundidade.

O terceiro movimento, *Gaita*, transporta a obra para o clima das festas folclóricas típicas do sul do país, onde o acordeom, muitas vezes chamado de gaita, é o principal condutor musical. O timbre desse instrumento é simulado de maneira única pelos violoncelos[48], enquanto o piano realiza melodias em primeiro plano, dotadas de muita ornamentação ou intervenções contrapontísticas. Possui discurso harmônico mais próximo do tonalismo tradicional, sobretudo, nos momentos onde existe presença de *levada* e condução rítmica mais festiva. A forma aparenta ser baseada na alternância de dois temas, um rápido e outro lento.

O movimento seguinte, *Moleque Travesso*, apresenta um ostinato que dura toda a música. Por diversos momentos sua sobreposição às mudanças harmônicas gera coloridos inventivos que impulsionam o discurso musical e levam o ouvinte a uma sensação de ininterrupto crescimento. A sonoridade geral é pitoresca e possui intervenções polirrítmicas que reforçam o caráter jocoso, sem deixar de lado a sensação de constância e de alegria gerada pelo ostinato. No final do movimento o ostinato é sobreposto a excertos do mesmo, alguns deles desconstruídos ritmicamente, criando um adensamento que direciona ao ápice conclusivo.

O quinto movimento faz referência ao universo folclórico da música caipira mineira, através da reprodução de sonoridades da viola caipira e do *cateretê*. Diversos motivos melódicos e harmônicos típicos desse universo são explorados e trabalhados, semelhantemente ao referencial utilizado no primeiro movimento da *Brasiliana nº7*, *Variações sobre um tema de viola*. A harmonia característica é aos poucos deturpada com a entrada de sonoridades harmônicas inusitadas, gerando momentos de alternância entre os sons típicos e outros progressistas. O compositor cria diversas variações em cima do ostinatos, mantendo uma unidade rítmica que caracteriza o gênero, e utiliza amplamente notas repetidas e harmonias com baixo pedal. A mistura de *pizzicatos* e notas com arco em dobramento com piano criam uma sonoridade bem particular na simulação dos ponteados da viola.

O sexto e último movimento, *Dança*, carrega um pulso constante trabalhado com muitas notas repetidas, hemíolas, diálogos rítmicos e melódicos, entre os violoncelos e o piano, e dobramentos tímbricos pontuais, com o intuito de criação de texturas e ritmos. A peça é baseada em duas melodias contrastantes que se alternam ou se sobrepõem e utiliza de pedais harmônicos e sensações de alternância em poucos acordes, que são negados através de adensamentos esporádicos do ritmo harmônico.

---

[48] A criação do timbre do acordeom para remeter à sonoridade do sul do Brasil é utilizada também pelo compositor no primeiro movimento da *Brasiliana nº3, Pampeano*.

É interessante fazer um paralelo dessa *Brasiliana* com outra obra do compositor, a *Suíte Brasileira*, de 1941. A primeira versão dessa obra é para pequena orquestra, mas, posteriormente recebeu várias outras adaptações, com destaque para os arranjos para um quarteto de câmara formado por piano e três violões, e para a *Camerata Carioca* acrescida e piano e flauta. A obra é dividida nos movimentos: *I. Brinquedo, II. Acalanto, III. Valsa, IV. Aboio,* e *V. Desfile*. Como se pode notar, os dois primeiros movimentos são homônimos aos presentes na *Brasiliana nº11*, porém se tratam de peças completamente distintas. Sua composição é anterior à primeira peça do ciclo, portanto não foi incluída nessa produção pelo compositor, mas os climas gerados na obra e os universos retratados dialogam de maneira ímpar com as peças analisadas, sobretudo, com a *Brasiliana* de número 11, sendo relevante comentar sobre sua existência.

Brasiliana nº12

A *Brasiliana nº12* de Radamés Gnattali, composta em 1967-1968, conta com o subtítulo de *Concerto para dois pianos e orquestra de cordas*, e três movimentos*: I - Allegro Moderato, II - Tema com variações e III - Lento - movido*; e foi dedicado à segunda esposa, Nelly Gnattali. A obra dura aproximadamente 23 minutos.

Nelly Martins (1936), como era seu nome no início da carreira, trabalhou como cantora, pianista e atriz. Iniciou a carreira na década de 50 em programas de calouros das rádios e, posteriormente, participou de diversos filmes, telenovelas produzidas pela TV Tupi e gravou, em 1959, um LP em duo vocal com Tito Madi, compositor vinculado ao movimento da *Bossa Nova*. Em 1967, um ano após o casamento com o maestro Radamés Gnattali, gravou o LP *Radamés Gnattali e Nelly Martins – Piano Duo*, em duo de pianos com o compositor. O repertório registrado é repleto de músicas populares de sucesso da época e conta com duas composições do maestro: *Simplicidade* e *O ontem amanhã*. Não foram encontrados registros do duo interpretando a *Brasiliana nº12*. A peça, de acordo com um anúncio feito em 2015, teve sua estreia realizada em agosto do mesmo ano pela Orquestra Sinfônica de Campo Grande com os pianistas Evandro Higa e Marcus Medeiros, com a regência do maestro Eduardo Martinelli[49].

A peça é organizada nos moldes de um concerto clássico. São reconhecíveis os traços da forma sonata no primeiro movimento, como utilização de dois temas, discurso

[49] Informação presente no site: http://www.midiamax.com.br/musica/sinfonica-campo-grande-estreia-obra-inedita-maiores-compositores-brasileiros-270988 (Acesso em 04 de jul. 2017).

moldado em cima das exposições e desenvolvimentos temáticos, assim como o elevado grau de elaboração dos mesmos. O segundo movimento é um tema com variações em andamento lento, onde uma melodia principal circula por diferentes diálogos tímbricos e harmônicos. O movimento final, por sua vez, retoma algo do clima movimentado e espirituoso do primeiro, aliando momentos de leveza na apresentação das criações melódicas, densidades harmônicas e escalas ágeis.

A *Brasiliana nº12* apresenta sonoridade extremamente madura no trato orquestral e na escrita para os dois pianos. Os instrumentos semelhantes somam-se timbricamente, sem que um invada o espaço do outro. Alguns recursos são utilizados, tanto nas cordas como no piano, como dobramento de melodias em oitavas diferentes, movimentos rítmicos em paralelo (tanto nos arpejos quanto em escalas), complementaridade rítmica, contrapontos imitativos e alternância entre a orquestra e os pianos solistas.

Sonoridades harmônicas e melódicas de universos semelhantes conectam os movimentos e dão unidade à obra. As melodias parecem ser fruto da experiência do compositor com cantos populares de roda. Os motivos usados nos três movimentos lembram excertos melódicos de melodias folclóricas, mas nenhuma música específica parece ter sido usada como material inicial. Trechos das melodias são utilizados extensivamente como materiais básicos para a criação de texturas de acompanhamento e elaborações contrapontísticas, em procedimentos como aumento e diminuição rítmica. As práticas harmônicas criam um ambiente bem particular à obra. O compositor transita livremente entre modos maiores e menores, tanto nas conduções das frases como nas estruturas individuais de acordes, muitas vezes sobrepondo essas estruturas. Apesar da possibilidade da presença de centros de atração harmônica, e da utilização de estruturas e cadências harmônicas reconhecíveis, não há utilização constante de sensíveis, gerando uma aura de indefinição tonal em todo o decorrer. O cromatismo e o paralelismo harmônicos, amplamente utilizados, reforçam o caráter flutuante da harmonia, concedendo às frases melódicas o papel condutor do discurso musical.

Os ritmos “brasileiros”, geralmente vinculados às sincopes ou aos gêneros populares, ao contrário de uma parte do ciclo, não aparentam ser o mote principal para a criação dessa *Brasiliana*. Porém, é possível fazer paralelos rítmicos entre essa e outras obras, como na criação de texturas e convenções rítmicas, hemíolas (melódicas e no ritmo harmônico) e inserção de fórmulas de compassos diferentes durante as frases, que alteram o movimento esperado. Outros traços de ligação com o restante do ciclo também são evidentes, como na sonoridade melódica claramente de influência folclórica, na sensação temática brincalhona e

jocosa (presente, por exemplo, nas *Brasilianas nº1, nº5* e *nº11*) e na alusão ao *acalanto* nos momentos bucólicos (como usado nas *Brasilianas nº5* e *nº11*).

Brasiliana nº13

A *Brasiliana nº13*, para violão solo, foi composta em 1983. A obra fecha o ciclo das *Brasilianas*, após um hiato de 15 anos na série – a penúltima peça tinha sido composta em 1968. Apesar da distância cronológica entre as *Brasilianas nº12* e *nº13*, o compositor manteve contato criativo com o ciclo. A *Brasiliana nº8*, por exemplo, recebeu uma versão para dois violões, em 1981, a pedido dos irmãos Sérgio e Odair Assad, tendo sido a primeira inclusão do instrumento nas obras.

De acordo com o dedicatário da *Brasiliana nº13*, o renomado violonista brasileiro Turíbio Santos, a obra foi encomendada para integrar uma série que o músico editou e lançou em parceria com a editora francesa *Éditions Max Eschig*, a *Collection Turíbio Santos*. Segundo Turíbio, em entrevista concedida a Celso Faria: "eu pedi ao Radamés, na Brasiliana nº13, que a peça tivesse, o mais próximo possível, daquele compositor da Rádio Nacional" (SANTOS *in* FARIA, 2012, p. 97). Além dessa obra, Gnattali já havia lhe dedicado o *Estudo I* para violão solo e posteriormente lhe dedicou a *Pequena Suite* (*I. Pastoril, II. Toada* e *III. Frevo*), também para violão solo.

A peça em questão é atualmente a obra mais conhecida e executada de todo o ciclo das *Brasilianas*. Está presente em diversos discos dedicados ao violão, sendo hoje uma obra consolidada no repertório desse instrumento. Uma simples busca em sites de compartilhamento de vídeos nos mostra a difusão dessa obra, sendo possível encontrar interpretações de instrumentistas de diferentes lugares do mundo.

A música é dividida em três movimentos curtos: *I. Samba Bossa-Nova, II. Valsa* e *III. Choro*, com duração total de aproximadamente 10 minutos. Não recebeu outras versões do maestro, mas alguns violonistas realizaram versões próprias, por exemplo, Raphael Rabello, Yamandú Costa, Bosco de Oliveira e Wanderson Lopez, no geral mantendo a parte original do compositor ao violão e acrescentado instrumentos como pandeiro, baixo, bateria ou piano.

Os três movimentos possuem forma ternária. No primeiro e no segundo movimentos a seção central tem caráter bastante contrastante; no terceiro o contraste é menor, mantendo o mesmo andamento. As peças possuem ampla utilização de material cromático, harmonia dissonante, baseada em acordes com vários sons, e forte ligação rítmica e melódica com os gêneros aos quais estão associados.

É interessante notar como a textura é organizada em toda a obra, de maneira a valorizar a ressonância do instrumento e possibilitar recursos idiomáticos; o compositor, em vários momentos, intercala a execução de linhas melódicas (em formas de escalas ou de arpejos) com a execução de acordes, ambos ressaltando e complementando elementos rítmicos. Esse diálogo textural de linhas simples e blocos de acordes sugere uma polifonia virtual, onde os diferentes extratos (ou vozes) se alternam, com poucos pontos de sincronia rítmica. Destacam-se na escuta da obra a utilização de hemíolas; as mudanças de fórmula de compasso, que geram variedade rítmica; e as repetições e elaborações de ostinatos rítmicos, algumas vezes tratados como material de primeiro plano. Apesar da divisão em movimentos e da possibilidade de execução de cada um deles separadamente, a obra, como um todo, possui sonoridade e elementos musicais afins, que conectam o discurso de forma geral.

2.2 Lista das obras

Lista completa das obras do ciclo *Brasilianas* e das versões realizadas por Radamés Gnattali. As peças estão listadas de acordo com as informações presentes no site oficial do acervo do maestro[50]. Acrescentam-se também outras informações encontradas durante o desenvolvimento da presente pesquisa.

Brasiliana nº1 - Sobre temas infantis, seresteiros e nordestinos (1944) – para orquestra;
Brasiliana nº2 - Samba em três andamentos (1948[51]) – para bateria e piano solistas, orquestra de cordas e percussão popular – *I. Samba de Morro, II. Samba Canção* e *III. Samba Batucada*;
Brasiliana nº3 (1948) – para orquestra – *I.* P*ampeano, II. Modinha, III. Baião* e *IV. Capoeira*;
Brasiliana nº4 (1949) – para piano solo – *I. Prenda minha (moda gaúcha), II. Samba Canção (Rio de Janeiro), III. Desafio (nordeste)* e *IV. Marcha-Rancho (Rio de Janeiro)*;
Brasiliana nº5 (1949) - *Sobre cantos de roda, acalanto e trabalho (canto de barqueiros do rio São Francisco e de carregadores de piano do Recife)* – para Piano solo;
Brasiliana nº6 (1954) – concerto para piano e orquestra – *I. Motivo afro-brasileiro (Sobre um tema de Xangô), II. Motivo nordestino (Sobre uma escala nordestina)* e *III. Rio Grande do Sul (prenda minha)*;

[50] Novamente: www.radamesgnattali.com.br (Acesso em 23 de nov. 2016).
[51] Data recolhida em Mariz (2005, p.267).

Brasiliana nº7 (1956) – para saxofone tenor e piano – *I. Variações sobre um tema de viola, II. Samba Canção* e *III. Choro*;

Brasiliana nº7 (195?[52]) – para saxofone tenor e *Quinteto Radamés – I. Variações sobre um tema de viola, II. Samba Canção* e *III. Choro*;

Brasiliana nº8 (1956) – para dois pianos – *I. Schottisch, II. Valsa* e *III. Choro (tocata)*;

Brasiliana nº8 (1981) – para dois violões – *I. Schottisch, II. Valsa* e *III. Choro (tocata)*;

Brasiliana nº8 (19??) – para flauta, flautim e flauta em sol; piano; marimba, bells, xilofone e vibrafone – *I. Schottisch, II. Valsa* e *III. Choro (tocata)*;

Brasiliana nº8 (1981) – para orquestra – *I. Schottisch, II. Valsa* e *III. Choro (tocata)*;

Brasiliana nº9 (1955) – para violoncelo e *Sexteto Radamés* – (constam no catálogo digital os movimentos I e II. *Samba Canção* como inacabados);

Brasiliana nº9 (1960) – para violoncelo e orquestra de câmara;

Brasiliana nº9 (1961) – para violoncelo e piano;

Brasiliana nº10 (1963) – para orquestra;

Brasiliana nº11 (1966) – para piano e oito violoncelos – *I. Brinquedo, II. Acalanto, III. Gaita, IV. Moleque travesso, V. Rosinha (que Dilermando Reis trouxe de Minas)* e *VI. Dança*;

Brasiliana nº11 (1966) – para piano e quarteto de cordas – *I. Brinquedo, II. Acalanto, III. Gaita, IV. Moleque travesso, V. Rosinha (que Dilermando Reis trouxe de Minas)* e *VI. Dança*;

Brasiliana nº11 (1970) – para orquestra – *I. Brinquedo, II. Acalanto, III. Gaita, IV. Moleque travesso, V. Rosinha (que Dilermando Reis trouxe de Minas)* e *VI. Dança*;

Brasiliana nº12 (1967-1968) – concerto para dois pianos e orquestra de cordas – *I. Allegro moderato, II. Tema com variações* e *III. Lento – Movido*;

Brasiliana nº13 (1983) – para violão solo – *I. Samba Bossa-Nova, II. Valsa,* e *III. Choro*.

[52] Datas que não foram informadas ou apuradas estão marcadas com o sinal de interrogação.

CAPÍTULO 3 - PROCESSOS COMPOSICIONAIS

3.1 Elementos rítmicos

Durante o estudo analítico das obras do ciclo *Brasilianas* foram encontrados procedimentos rítmicos que suscitaram diversas reflexões. Nesta seção de capítulo do trabalho estão apresentadas as diferentes facetas desse trato rítmico composicional de Gnattali, sendo os elementos organizados de maneira a representar as diversas obras do ciclo e demonstrar as recorrências e características próprias do compositor.

Os recursos composicionais rítmicos estão separados nos blocos *Ostinatos*, *Ritmo guia*, *Perturbações métricas* e *Convenções rítmicas de finalização das obras*. Grande parte dos procedimentos rítmicos das obras possui características que trafegam entre os grupos, sendo essa separação uma forma encontrada para apresentar os elementos considerados idiomáticos do compositor. Estão contidos exemplos ambíguos para demonstrar esse trânsito entre as categorias.

Os ostinatos são representados, sobretudo, por suas inserções enquanto acompanhamento das melodias, sendo que, a utilização deste recurso envolve diferentes graus de repetições ou elaborações na obra do maestro.

Foram realizadas também análises rítmicas das melodias presentes nas obras, a fim de procurar práticas análogas aos tratos dados aos ostinatos de acompanhamento. Percebeu-se que algumas melodias possuem elementos rítmicos de matrizes semelhantes às formadoras dos ostinatos dedicados a um gênero musical. Para a compreensão desse traço composicional foi utilizado o conceito de *ritmo guia*, empregado na etnomusicologia e na musicologia para o estudo de padrões rítmicos. Esse termo é aplicado no universo da música brasileira por pesquisadores como Carvalho (2011).

Durante as análises foram também encontradas aplicações de elementos rítmicos como hemíolas, inserção de fórmulas de compasso variadas ou acentos irregulares, que perturbavam a sensação de quadratura ou de métrica regular das obras. Nas melodias também se aplicam elementos de elaboração rítmica que são responsáveis por distorções nesses âmbitos e estão exemplificados no terceiro bloco.

Por último, foi possível reconhecer uma ampla utilização de convenções rítmicas para finalização das obras do ciclo. Exemplos que demonstram traços dessa característica estão destacados no texto.

3.1.1 Ostinatos

A utilização de ostinatos é uma prática recorrente nas *Brasilianas*. Foram encontrados diferentes exemplos em variadas peças do ciclo, sendo um recurso amplamente utilizado por Gnattali. Ostinato é um padrão rítmico (por vezes rítmico-melódico) que é repetido constantemente, sendo, a priori, realizado sem variação. Como um exemplo desse recurso foi selecionada a peça *Moleque Travesso*, quarto movimento da *Brasiliana nº11*. O compositor mantém o ostinato, apresentado pelo piano nos dois primeiros compassos, em toda a obra, servindo de base rítmica para o desenvolvimento de variadas harmonias e melodias.
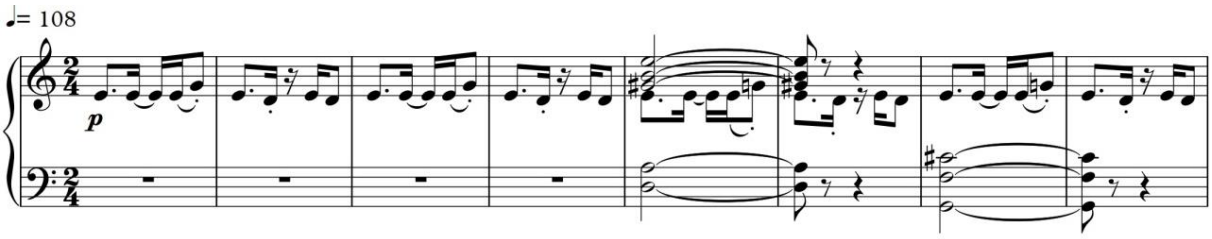


Figura 1: *Brasiliana nº11 - IV. Moleque Travesso* (compassos iniciais).

Por algumas vezes, em situações cadenciais, o compositor omite as notas do ostinato e cria uma variação em blocos de acordes feita pelo piano. Esse gesto rítmico é deturpado nas ultimas ocorrências na música, sendo realizado em compasso ternário. Nos compassos finais da música, o ostinato, em si, sofre maiores elaborações, quando suas notas **Mi**, **Sol** e **Ré**, passam a figurar em semínimas, como forma de distanciamento dos mesmos sons e, posteriormente, são apresentadas em um movimento rítmico obstinado em trêmolo nas cordas e sobrepostas ao original no piano.
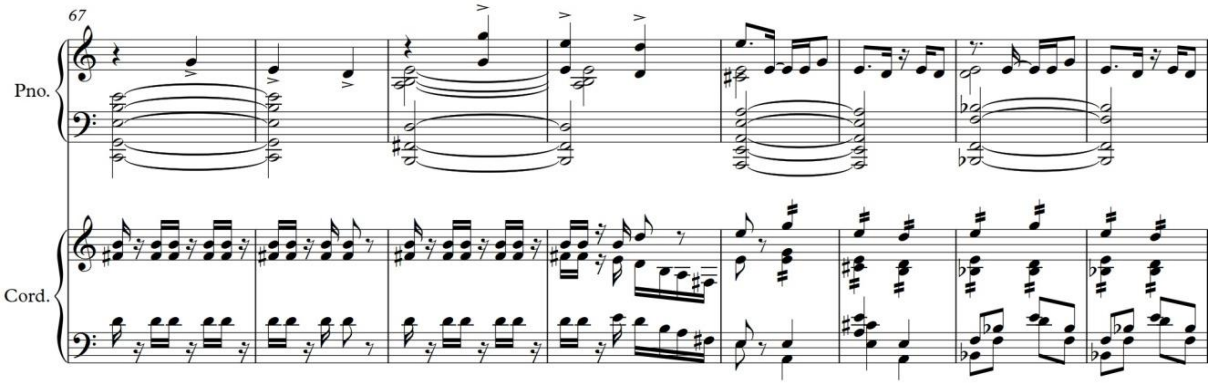


Figura 2: *Brasiliana nº11 - IV. Moleque Travesso* (compassos 67-74).

Nas obras estudadas, os ostinatos tinham frequentemente função de acompanhamento das melodias. Sua utilização envolvia desde repetições literais até variações elaboradas, bem como aparições mais espaçadas ou mais constantes. A fim de entender essas condutas, estão separados alguns casos, dentro das *Brasilianas*, que serão apresentados segundo a concepção de *Levada* ou *Riff*.

Levada

A palavra *levada* é largamente empregada por diversos músicos e musicólogos ao se referirem a padrões rítmicos de acompanhamento relacionados a gêneros populares, sendo encontrada na maioria das referências bibliográficas desse trabalho. Porém sentiu-se falta de uma definição dessa nomenclatura que possibilitasse classificá-la dentro das práticas analisadas.

A partir do entendimento usual do termo, e com base em sua utilização na prática da música popular urbana, *levada* é um ostinato rítmico de acompanhamento, que remete a algum gênero musical específico ao qual está associada, e possui liberdade de inclusão de pequenas variações no decorrer de seu emprego. São encontradas diferentes *levadas* referentes a um mesmo gênero musical e por vezes elas se intercalam ou são executadas simultaneamente. A *levada*, por ser um elemento de acompanhamento, é empregada em grande parte das vezes vinculada a uma ou mais melodias, por isso assume constantemente o papel de plano de fundo textural e varia conforme as nuances gerais.

Por vezes a palavra *levada* é também utilizada para se referir a padrões rítmicos de acompanhamento utilizados por um determinado instrumento, em geral de percussão, dentro de um gênero musical. São exemplos disso frases como "a *levada* do tamborim no samba" ou "a *levada* da zabumba no baião". É importante ressaltar que são aplicações generalistas do termo, pois são encontradas diversas *levadas* para um mesmo instrumento dentro de um gênero. De modo geral, parte-se da ideia que os diferentes instrumentos estão associados à ostinatos característicos e complementares. A utilização individual de um desses instrumentos nesse contexto, ou de seu padrão rítmico aplicado a outro, por vezes é suficiente para caracterizar um gênero, mas a *levada "*cheia", em geral é resultado da somatória de ritmos. A resultante da combinação desses ostinatos é também adaptada a instrumentos harmônicos, como piano ou violão, de forma a reproduzir uma porção ou uma síntese do conjunto. Portanto, as *levadas* podem ser associadas a diferentes extratos de alturas e timbres, sendo adaptadas pelos instrumentistas ao instrumento em que é executada.

A seguir alguns exemplos de *levadas* recortados das obras da série *Brasilianas*:
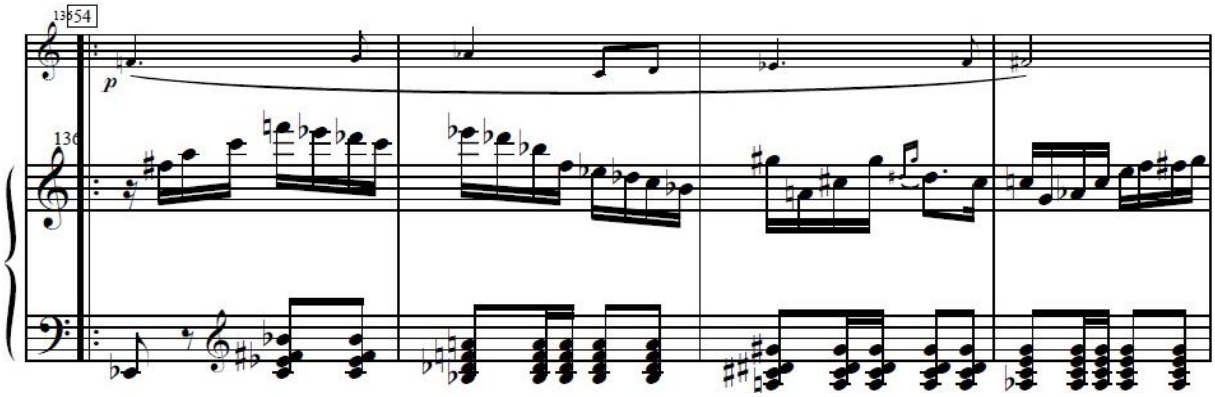


Figura 3: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 136-139).

No trecho acima o piano realiza uma *levada* de acompanhamento típica do gênero musical polca ambientado no universo do choro. A *levada* é feita na pauta de baixo do piano em acompanhamento à melodia feita na mão direita, enquanto o saxofone tenor realiza notas longas de contracanto em conformidade com a *levada*. Essa seção se encontra no terceiro movimento da *Brasiliana nº7 - Choro*. Uma *levada* típica do gênero choro é utilizada também no mesmo movimento como no exemplo seguinte.

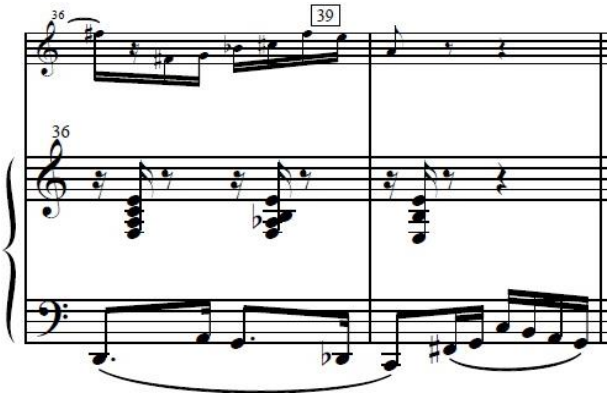


Figura 4: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 36-37).

No compasso 37, durante a pausa da melodia feita pelo saxofone, a linha grave do piano ganha autonomia para realizar um contracanto. Essa liberdade de comentários e variações é típica da execução das *levadas*. Um bom exemplo dessa faceta acontece nos compassos iniciais do segundo movimento da *Brasiliana nº7 – Samba Canção*. A *levada* do gênero musical que dá nome ao movimento é apresentada nos compassos 3 e 4, e logo nos

seguintes, de 5 a 8, ela sofre elaborações com diversas variações rítmicas e inclusão de comentários melódicos.
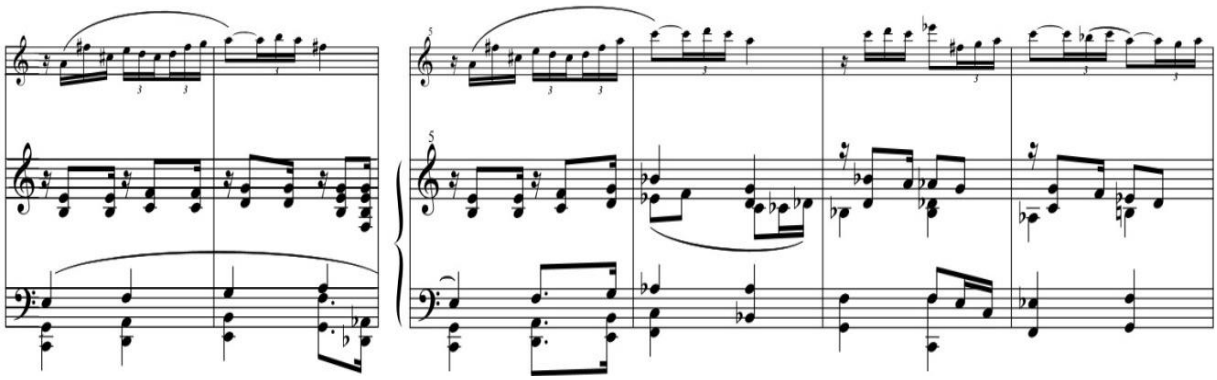


Figura 5: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compasso 3-4 e 5-8).

É importante perceber que existe uma matriz rítmica que se mantém de alguma forma estável e é a responsável pela manutenção de uma unidade na *levada* dentro do gênero musical. O quadro abaixo realiza um paralelo entre a *levada*, como feita por Gnattali, e a matriz rítmica, caso se mantivesse sem variações.

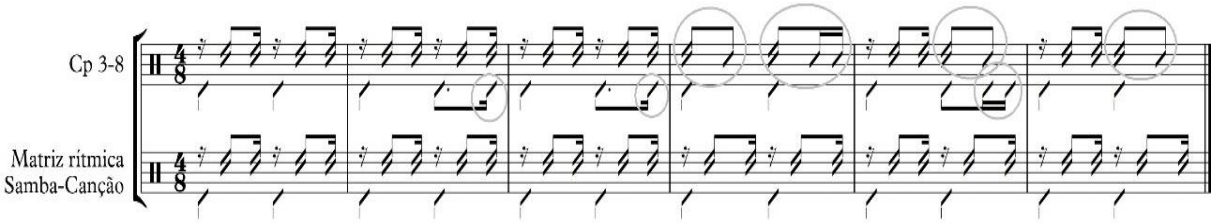


Figura 6: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compassos 3-8) – variações rítmicas.

A *levada*, quando realizada por um instrumento harmônico, possui o importante papel de conduzir as transformações harmônicas da música. Portanto, além das mudanças rítmicas de variações ou inclusões de contracantos, as notas do piano nos exemplos acima transitam de acordo com as mudanças de acordes na harmonia.

Riff

Assim como o termo *levada*, a palavra *riff* é extremamente empregada entre músicos no âmbito da música popular e também é encontrada diversas vezes nos trabalhos presentes na bibliografia dessa pesquisa. O musicólogo Adour (2008) apresenta uma definição do termo que vem ao encontro do entendimento proposto nesse trabalho, por isso foi optado por transcrevê-la a seguir.

> Na Música Popular, [...], o ostinato adquiriu uma conotação diversa: sem perder seu caráter de acompanhamento, devido à reiteração que o constitui, ele é frequentemente empregado como material principal. Tanto no *Jazz* como no *Rock*, esse recurso técnico – que pode ser enfim descrito como figurações rítmico-melódicas que se repetem com pouco ou nenhuma variação sobre vários acordes – ficou conhecido como *riff*. (ADOUR, 2008, p. 367).

Em conformidade com a descrição acima, e após o estudo da *levada*, é possível interpretar como características particulares do *riff* a repetição com pouca ou nenhuma variação e a possibilidade de emprego do mesmo como material principal. Ambas as características são opostas das ocorridas nas *levadas*, quando o material sofre variação livre e é atribuído predominantemente como plano de fundo.

Outra propriedade constantemente conferida ao *riff* é a de alternância com elementos formadores de refrão, através da prática de pergunta e resposta. Breide afirma que essa prática "transformou-se em expediente integral da estrutura do *jazz*". (SCHULLER *apud* BREIDE, 2006, p. 85).

A utilização de *riff* foi identificada como uma técnica bem presente na construção das obras do ciclo *Brasilianas*. Para tanto, alguns exemplos foram destacados de dentro das peças, confirmando as características descritas ou apresentando utilizações particulares desse material. O primeiro exemplo destacado possui um *riff* de dois compassos apresentado pelo piano que é introduzido como motivo principal, num primeiro momento, e logo após, assume plano de fundo para o desenvolvimento de uma melodia no saxofone.
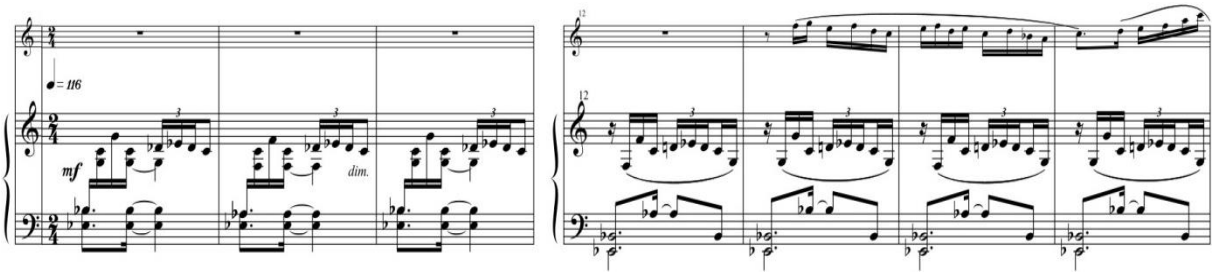


Figura 7: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 5-7 e 12-15).

O mesmo *riff* é empregado em outros momentos no decorrer do primeiro movimento da *Brasiliana nº7 - Variações sobre um tema de viola*. O exemplo abaixo destaca sua transição do piano para o saxofone. Assim como na figura anterior, o ostinato é utilizado no primeiro momento como figura principal do trecho, para depois assumir o papel de plano secundário. Além desses exemplos, pode-se destacar que o diálogo entre *riff* e melodia é um

procedimento fundamental e está presente em toda peça, podendo o *riff* anteceder, coexistir como acompanhamento ou suceder melodias.

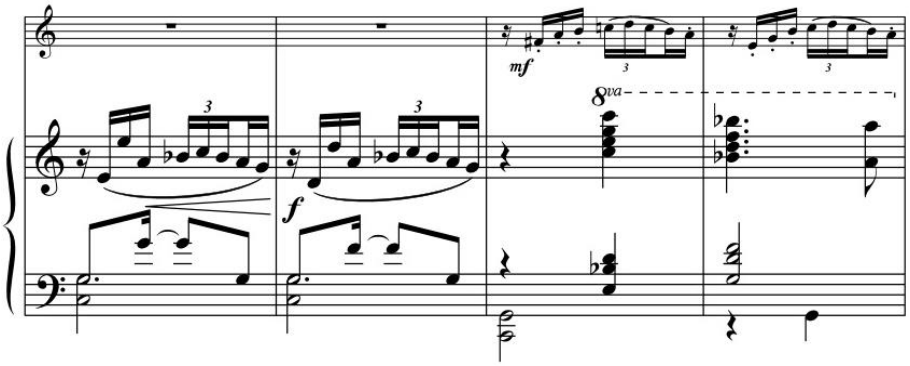


Figura 8: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 46-49).

O *riff* destacado (figuras 7 e 8) está em conformidade com algumas das descrições de Adour e Breide. Ele é um padrão curto, repetido com pouca ou nenhuma variação e, apesar de seu evidente papel de acompanhamento, dialoga com a melodia, assumindo um leve protagonismo nos momentos de respiração da mesma. O terceiro movimento da *Brasiliana nº4 - Desafio* utiliza estrutura semelhante à do primeiro movimento da *Brasiliana nº7*, em que a melodia é intercalada e sobreposta ao ostinato de acompanhamento. É interessante ressaltar que ambas possuem temática rítmica e estética influenciada por gêneros musicais de provável origem regional como o baião ou o cateretê, sendo possível relatar, como traço composicional de Gnattali, a utilização desses procedimentos rítmicos para retratar esses ambientes.
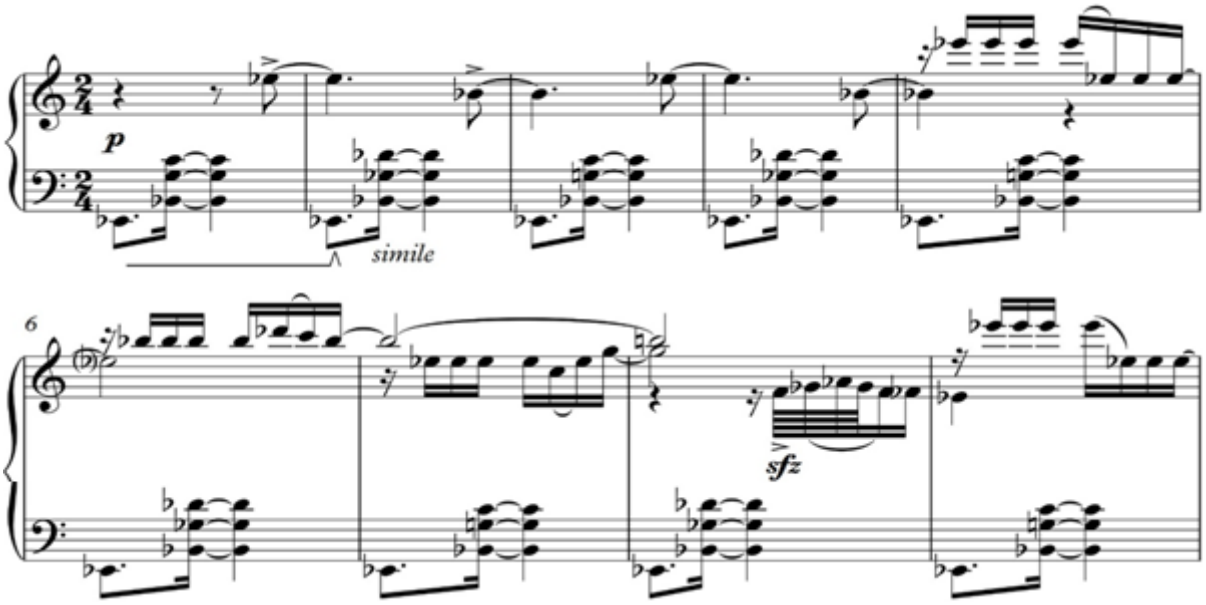


Figura 9: *Brasiliana nº4 - III. Desafio* (compassos 1-9).

Ao analisar o ostinato de acompanhamento da figura 9 foram percebidas características em comum com o *riff* e com *levada*. Sua repetição constante sem variação se aproxima da ideia de *riff*, assim como sua característica de diálogo com a melodia em momentos de pausa da mesma. Porém o elemento em questão tem um explícito sabor de baião e sua rítmica nos remete imediatamente à *levada* de acompanhamento desse gênero musical. Além disso, o ostinato não possui um elemento melódico definidor de si, caracterizando-se pelo movimento rítmico-harmônico. Com isso o elemento pode ser bem enquadrado na categoria de *levada*, porém sua classificação é ambígua entre os dois conceitos.

Outro trecho interessante de ambiguidade entre o *riff* e *levada* está presente na *Brasiliana nº2 - Samba de Morro*. O ostinato apresentado no compasso 11 do piano é repetido literalmente duas vezes, sendo apresentado anteriormente e concomitante à melodia como nos exemplos acima das *Brasilianas nº7 e nº4*. Além disso, o elemento transita facilmente entre os planos de papel principal e de fundo para a melodia.

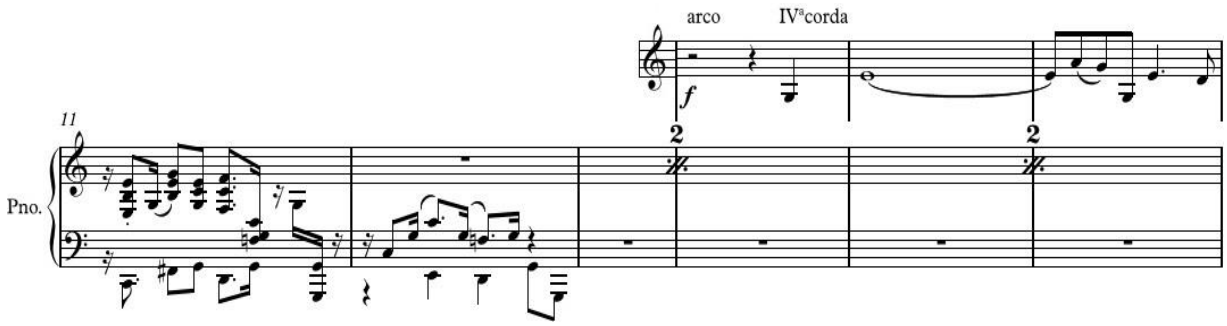


Figura 10: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 11-16) – piano e violino.

Porém, nos compassos seguintes (figura 11) são empregadas diversas pequenas variações melódicas e rítmicas, características da *levada*. Além disso, o ostinato representa um gênero musical popular, denominado pelo compositor como samba de morro. Por isso é possível indicar no trecho uma mudança de categorização, sendo o material inicialmente apresentado como um *riff* de samba de morro e seguido com um desenrolar típico de uma *levada* do mesmo gênero musical.
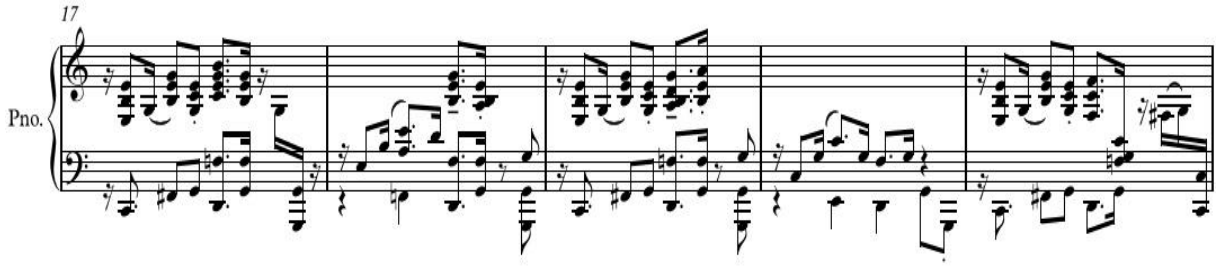


Figura 11: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 17-21) – piano.

3.1.2 *Ritmo Guia*

O termo *timeline* ou *ritmo guia*[53] sugere um padrão rítmico que é repetido sucessivamente, sendo responsável por conduzir a estruturação rítmica de uma obra. Foi percebida, em diversas músicas do ciclo das *Brasilianas*, uma similaridade rítmica com gêneros populares ou folclóricos em que, geralmente, esses padrões são bem evidenciados. De acordo com Carvalho (2011) o termo *timeline* tem emprego consagrado em trabalhos etnomusicológicos, por isso optou-se por utilizar *ritmo guia*, como feito pelo pesquisador e por Oliveira Pinto (2009) para designar essa faceta rítmica na música brasileira. Os pesquisadores, em geral, relacionam o *ritmo guia* à existência de instrumentos de percussão agudos, como agogôs, tamborins, blocos de madeiras e palmas, que sobressaem nas texturas ao executá-lo. Entretanto, Carvalho assinala o importante papel desse elemento como organizador rítmico dos gêneros musicais, mesmo sem a presença dos referidos instrumentos. O objetivo com esse conceito é reconhecer as células rítmicas básicas geradoras de material para as elaborações – muitas vezes vinculadas a um gênero musical – retratando a importância composicional da presença de *ritmo guia*.

Em diferentes obras de um mesmo gênero musical são encontrados variados ritmos guias, com características semelhantes que os incluem na mesma categorização. No presente trabalho com as obras de Gnattali foi travado contato com diversas peças vinculadas a gêneros musicais como *choro*, *valsa*, *samba canção*, *marcha rancho*, *desafio*, e percebeu-se, como uma característica do compositor, a aplicação de ritmos guias que remetam a esses gêneros, e como elemento estruturante para o desenvolvimento rítmico da obra. A seguir serão apresentados alguns exemplos que demonstram a atuação do *ritmo guia* e seu desenvolvimento em trechos das *Brasilianas*.

[53] O termo *clave* também é encontrado com o mesmo significado de *timeline* ou *ritmo guia*, sendo utilizado, sobretudo, no âmbito da música de origem latino-americana.

Na *Brasiliana nº13* cada movimento representa um gênero musical diferente representado por seus nomes: *Samba Bossa-Nova*, *Valsa* e *Choro*. Por ser uma peça para violão solo, o compositor constrói a obra intercalando momentos em que a *levada* e a melodia são executadas conjuntas, momentos de cadências harmônicas na *levada* ou a alternância de frases melódicas curtas com intervenções da *levada*. Nos primeiros compassos do primeiro movimento o *ritmo guia* utilizado é evidenciado na textura resultante de *levada* e melodia.
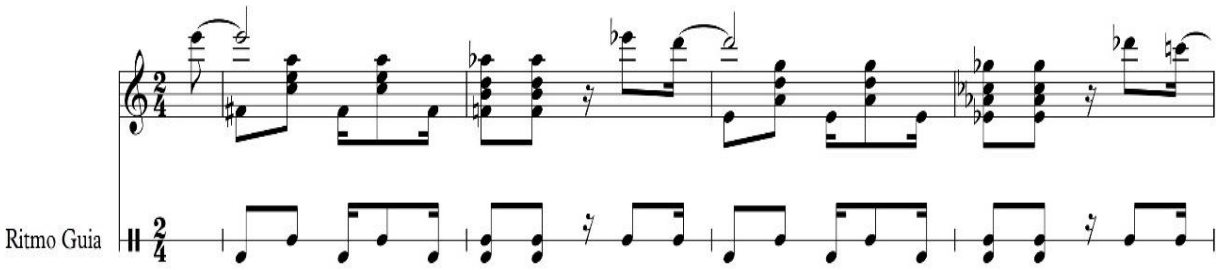


Figura 12: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 1-4).

A mesma estrutura básica é utilizada para o desenvolvimento de ideias musicais como as variações da *levada* nos compassos 12-15 (figura 13) e 20-23 (figura 14). Em ambas é possível detectar a importância do *ritmo guia*, sendo os novos ritmos decorrentes da estrutura básica.

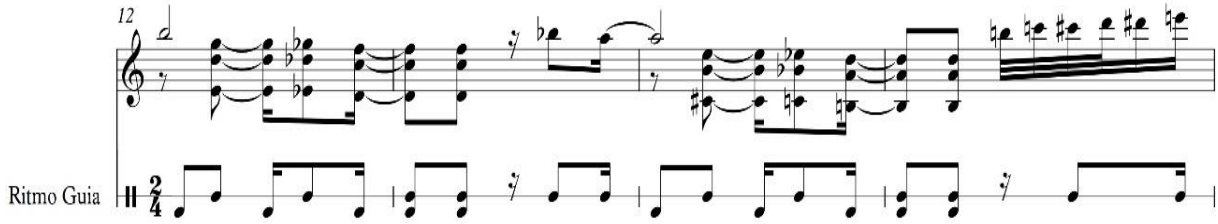


Figura 13: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 12-15).

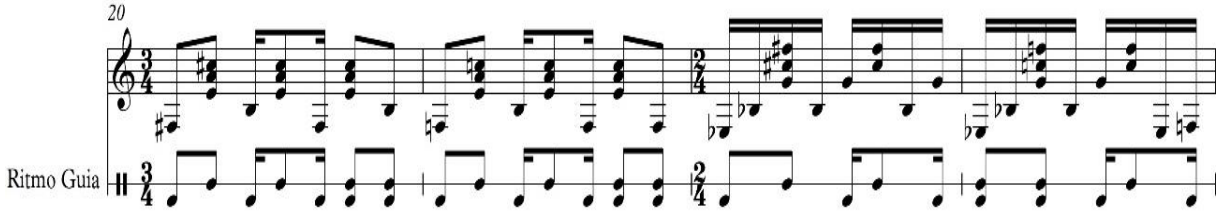


Figura 14: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 20-23).

Uma aplicação interessante do *ritmo guia* para a construção da melodia pode ser percebida nos compassos 8 a 11. O trecho não possui uma *levada*, porém a aplicação do

mesmo *ritmo guia* que serve de alicerce para essa parte garante uma sensação de unidade rítmica na obra, além de simular a existência de um ostinato de acompanhamento.
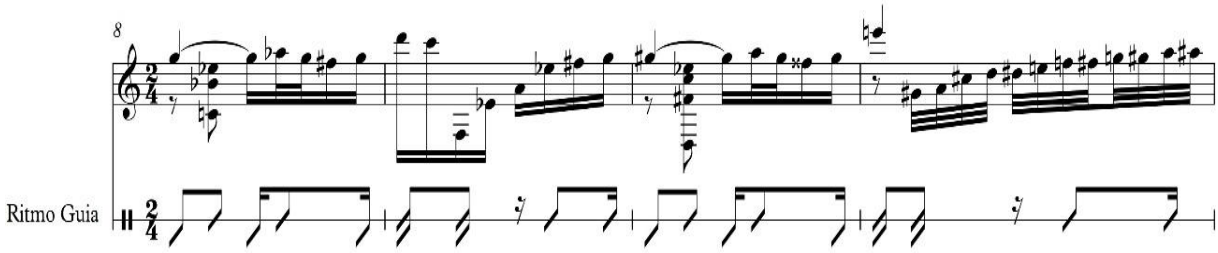


Figura 15: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 8-11).

Foram selecionados mais exemplos de como o *ritmo guia* é utilizado como estrutura básica para a criação das *levadas* e dos *riffs*. Na *Brasiliana nº2 – Samba de Morro*, o compositor utiliza o *ritmo guia* para a criação e o desenvolvimento do ostinato de acompanhamento. A Figura 16 apresenta uma parte do ostinato do piano em paralelo ao *ritmo guia*, presente na pauta abaixo para demonstrar como ele influi em todo o decorrer.
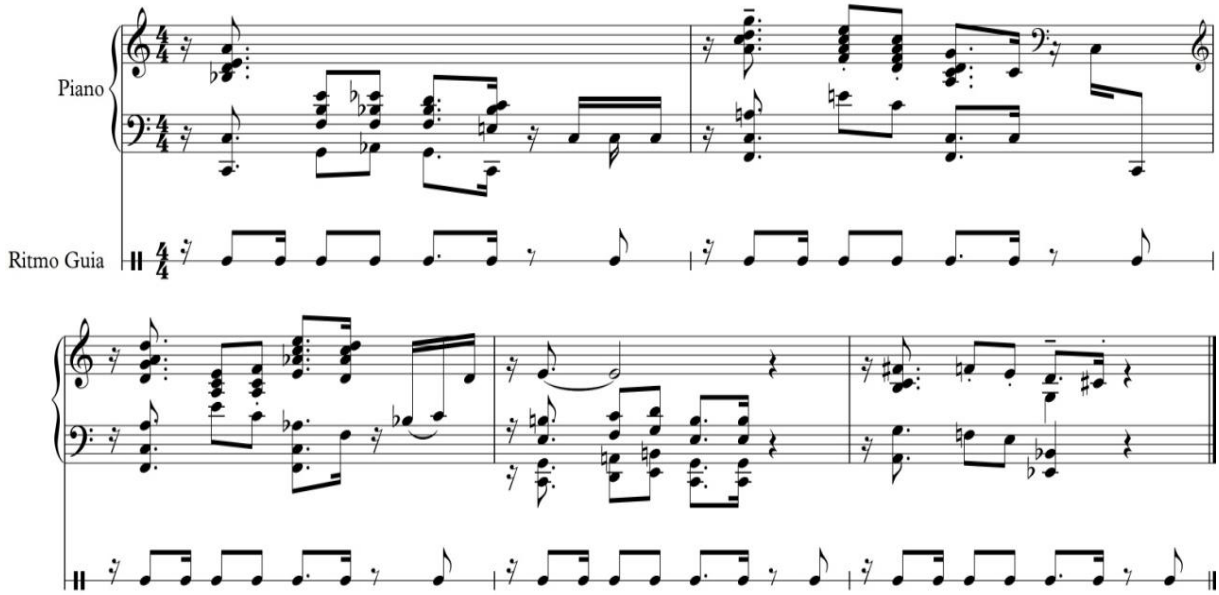


Figura 16: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 22-26).

O *ritmo guia* destacado na seção é semelhante à figura do tamborim escrita na pauta de percussão da obra e idêntica à encontrada na gravação de referência, conforme será apresentado no capítulo sobre a editoração dessa obra.

O acompanhamento destacado do piano é feito para uma melodia tocada pelas cordas em *tutti*. Em seção seguinte da música a mesma melodia é realizada pelo piano, porém a

rítmica é transformada e o *ritmo guia* é figura determinante para essa adaptação. Destaca-se na Figura 17 a melodia feita no piano, em comparação ao *ritmo guia*. É possível notar uma leve mudança no último tempo do *ritmo guia* desse exemplo, em relação ao anterior.
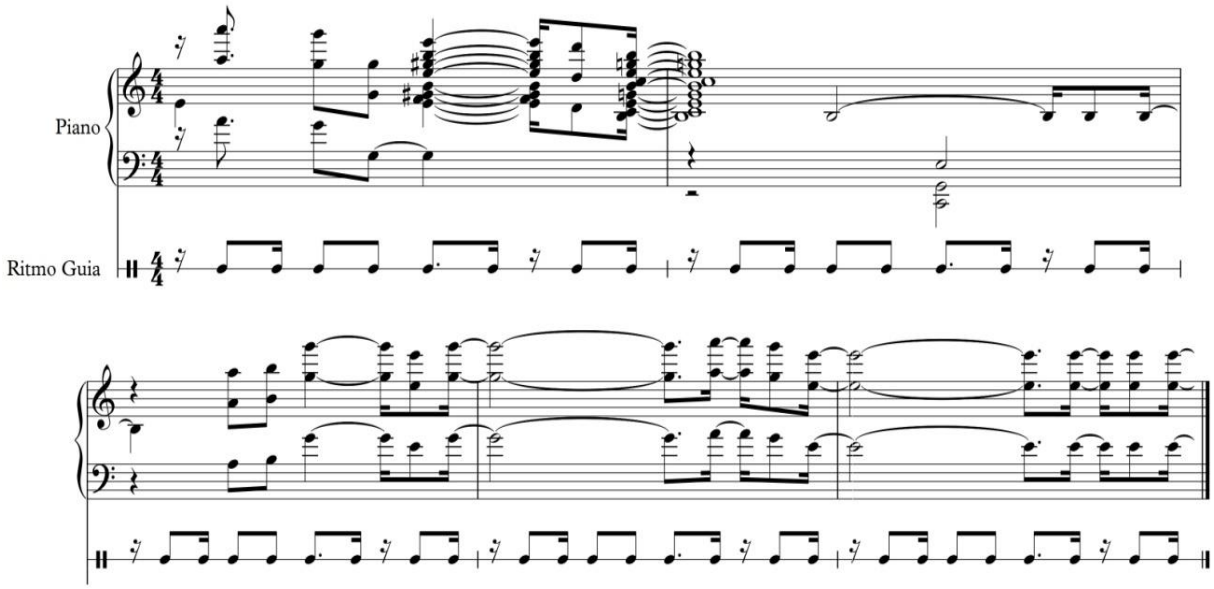


Figura 17: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 37-41).

Para demonstrar como o *ritmo guia* age de maneira fundamental para o desenvolvimento rítmico das obras foram colocados de maneira vertical vários materiais importantes presentes no primeiro movimento da *Brasiliana nº7 - Variações sobre um tema de viola.* Em peças como essa, onde é evidente a vinculação a um gênero popular, o *ritmo guia* se apresenta com um dos principais responsáveis por manter a rítmica dos motivos musicais dentro do universo influenciador, que é o caso do Caterete nessa música.
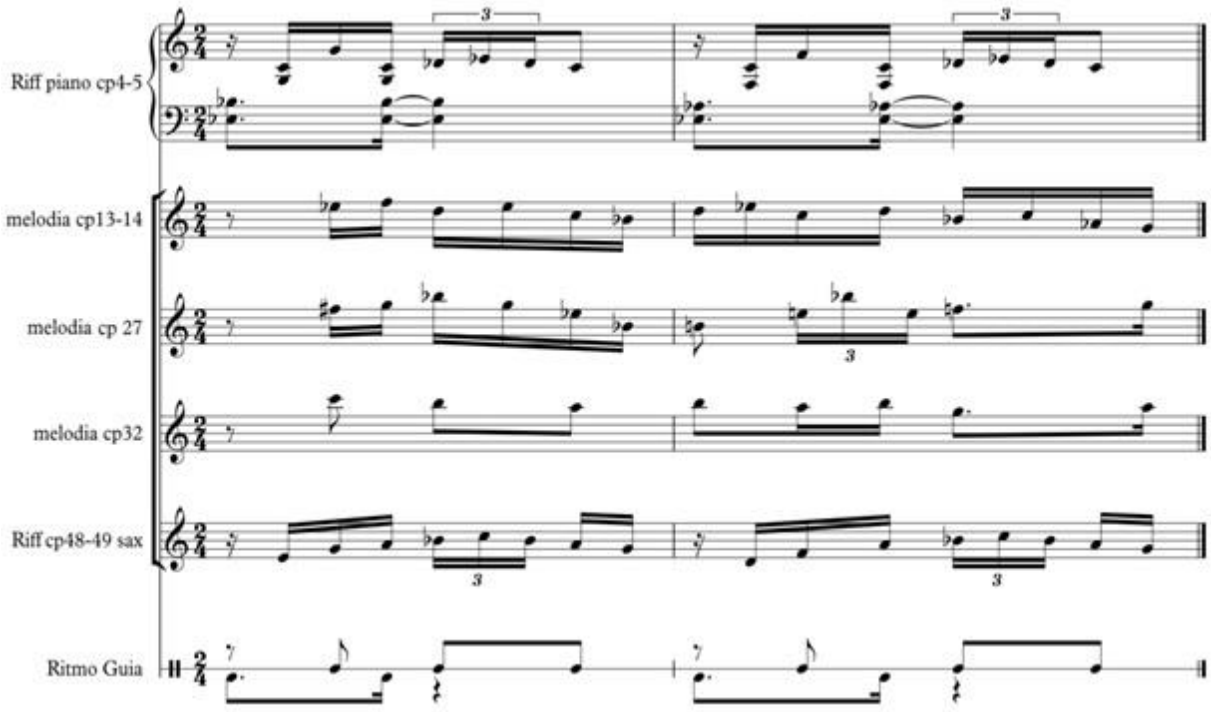


Figura 18: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola – ritmo guia*.

Ao serem colocados sobrepostos, como na Figura 18, é possível perceber como a rítmica de cada trecho é trabalhada a partir do *ritmo guia*. As questões melódicas importantes, como pontos culminantes, saltos, início e finalização das frases, tendem a coincidir com as figuras do *ritmo guia*.

3.1.3 Perturbações métricas

Hemíola

Como forma de elaboração ou de variedade rítmica, foram encontradas várias aplicações de hemíolas nas *Brasilianas* de Radamés Gnattali. Para a realização desse estudo o conceito de Hemíola foi considerado como um agrupamento de figuras rítmicas que resultam em um número diferente do padrão para a fórmula de compasso em que estão inseridos, sendo esse motivo rítmico repetido. A execução de Hemíolas tende a confundir a métrica originária, podendo suscitar a sensação de uma formula de compasso diferente inserida por um período de tempo, mas que retorna à original.

Como exemplos dessa aplicação estão separadas diferentes situações. A primeira ocorre no terceiro movimento da *Brasiliana nº13*. Nos compassos 12-13 o compositor realiza um arpejo ascendente em que, a cada grupo de três semicolcheias, o movimento é retomado

um degrau abaixo. O metro original é restaurado com colcheias. Movimento similar é feito pelo compositor nos compassos 51-52. No segundo o movimento é cromático e descendente, e a retomada dos acentos dentro do apoio métrico original se dá pela supressão de uma nota no arpejo final.

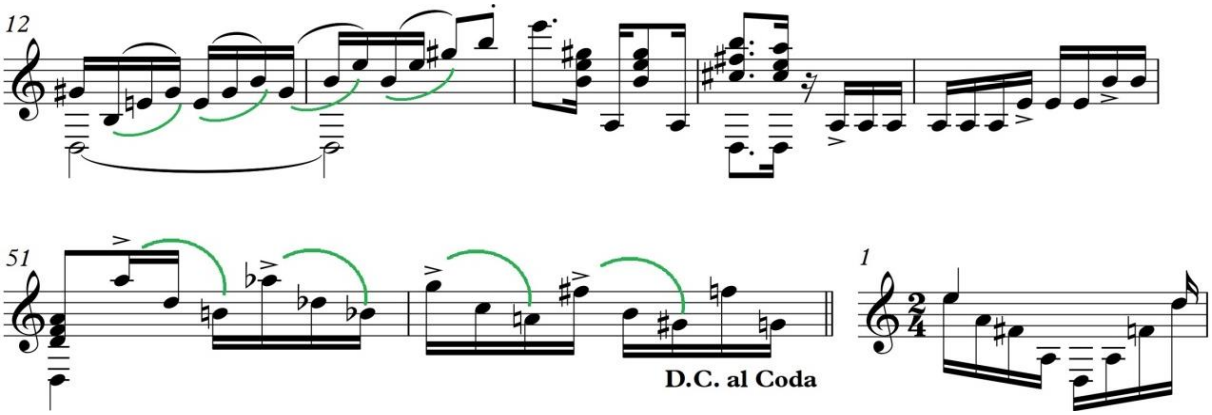


Figura 19: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 12-16, 51-52 e 1).

O segundo exemplo selecionado acontece no terceiro movimento da *Brasiliana nº7*. Durante os compassos 150-152, o compositor, dentro do compasso binário, agrupa as figuras em arpejos de seis notas, sendo o ritmo harmônico condizente com esse agrupamento. O resultado é a impressão da existência de uma mudança de fórmula de compasso. Porém a melodia não assume de forma clara o compasso insinuado, sendo possível reconhecê-la nas duas situações. A rítmica melódica é realizada em semínimas ou colcheias, sugerindo a marcação em pulsação binária simples, porém sua característica fortemente sincopada no decorrer da música, torna a situação híbrida. Mesmo nessa situação indefinida é interessante ressaltar a busca de equilíbrio por parte do compositor: no momento que o acompanhamento aponta uma distorção da pulsação a melodia assume um papel menos flutuante.
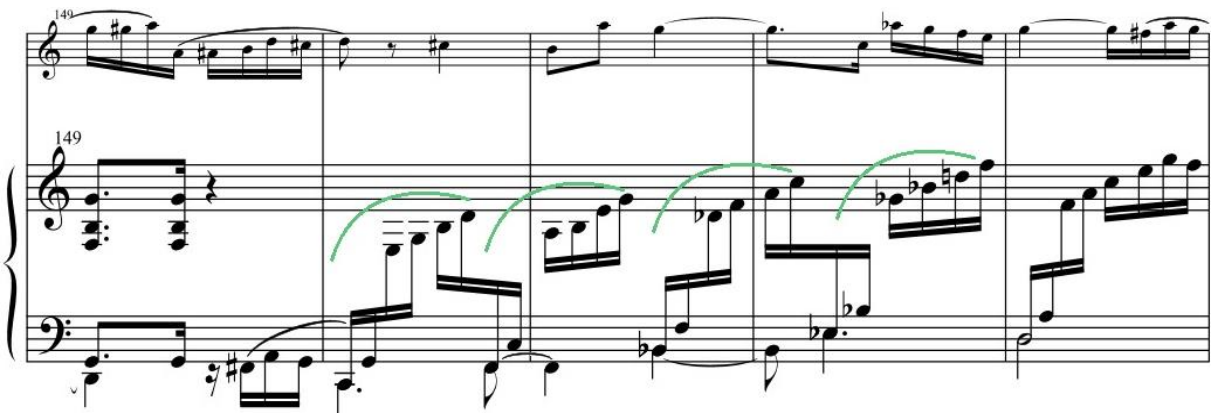


Figura 20: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 149-153).

Exemplo similar de agrupamento de seis notas sobre um compasso binário simples foi encontrado no *Choro* da *Brasiliana nº13*. Nesse caso a repetição das mesmas notas gera uma estaticidade harmônica com deslocamento métrico. No exemplo anterior (Figura 20) a hemíola é repetida por quatro vezes, até que a primeira nota coincida com o início de um compasso. Neste exemplo, diferentemente, a última repetição do padrão é incompleta, sendo retiradas duas notas para coincidir com o início do compasso seguinte.
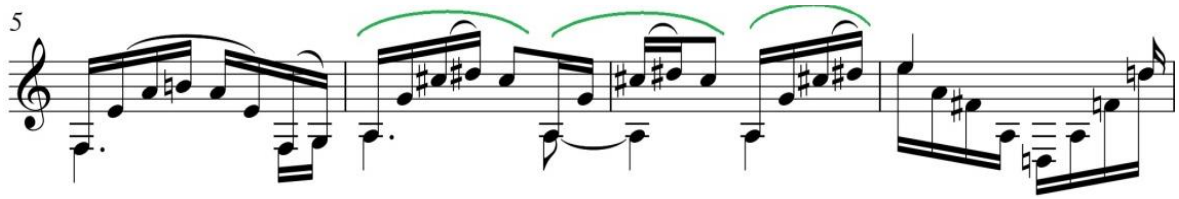


Figura 21: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 5-8).

É interessante ressaltar a aplicação de situação rítmica semelhante em dois movimentos ambientados no gênero choro. Enquanto no primeiro, da *Brasiliana nº7*, o compositor propicia uma diferente noção de pulso, mesmo que momentânea, o segundo, devido à repetição das notas e da incompletude rítmica da última ocorrência, gera um caráter de desvio da pulsação com efeito sincopado, elemento que é recorrente no choro.

O segundo movimento da mesma obra possui um agrupamento análogo ao anterior. Dentro de compasso ternário, o compositor reúne as colcheias em grupos de quatro notas. O gesto de arpejo descendente que é retomado a cada repetição evidencia a hemíola.

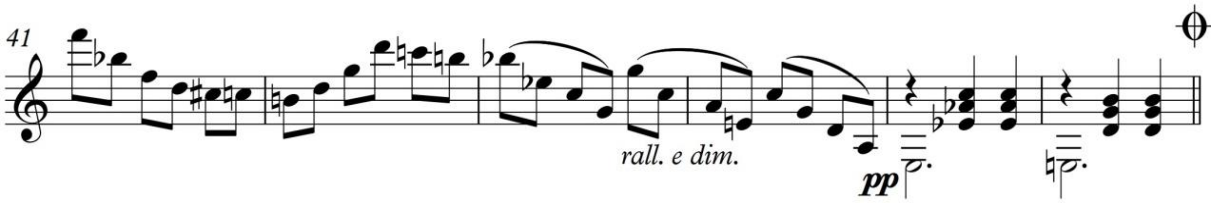


Figura 22: *Brasiliana 13 - II. Valsa* (compassos 41-46).

Outro exemplo interessante de aplicação do referido recurso composicional é destacado pelo caso abaixo. No primeiro movimento da *Brasiliana nº11, Brinquedo*, Gnattali cria um ostinato de acompanhamento através de hemíola de três semínimas e o sobrepõe a uma melodia realizada dentro de compasso binário simples. Como resultado sonoro da coexistência dessas duas forças rítmicas simultâneas é possível perceber uma instabilidade métrica, em que ambos, acompanhamento ou melodia, indicam métricas diferentes, porém com subdivisões semelhantes.
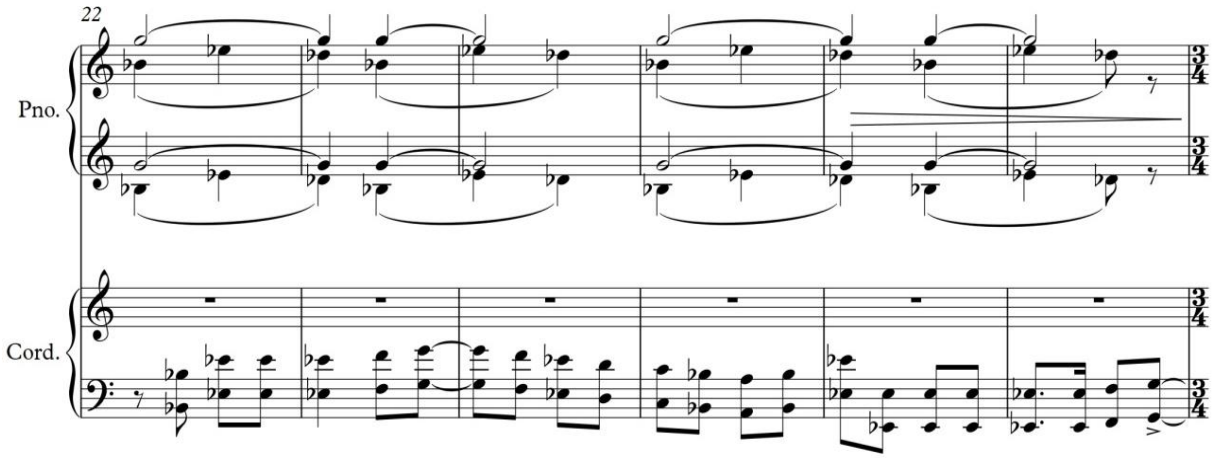


Figura 23: *Brasiliana nº11 - I. Brinquedo* (compassos 22-27).

Inserção de diferentes fórmulas de compassos

O compositor Radamés Gnattali usa com frequência a mudança de fórmulas de compasso nas peças do ciclo das *Brasilianas*. Foram encontrados exemplos em grande parte das obras, sendo, portanto, um recurso idiomático da prática composicional do maestro.

No compasso 9 do terceiro movimento da *Brasiliana nº8* Gnattali intercala as fórmulas de compasso de 2/4 e 5/8 por duas vezes consecutivas. O resultado é um crescimento de uma colcheia da duração do metro esperado. O mesmo trecho poderia ser escrito em compasso de 9/8, porém essa formula é associada a compassos ternários compostos, o que não representa a rítmica da música claramente em compasso simples e predominantemente binária. Em outros momentos da mesma peça são encontradas a mesma alternância e, por vezes, o compositor utiliza a fórmula de compasso de 3/4 aumentando ainda mais a sensação de alargamento dos apoios métricos. É interessante perceber que a opção do compositor por elaborar o ritmo da peça a partir da irregularidade dos compassos faz com que sua escolha rítmica melódica, nesse *Choro*, possua menos figurações sincopadas (típicas do ambiente retratado), se contrapondo às outras peças de mesmo gênero presentes no ciclo, nas *Brasilianas nº7* e *13*.
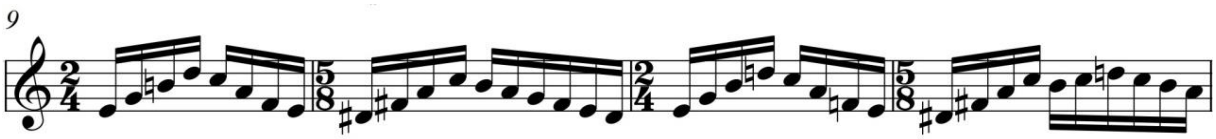


Figura 24: *Brasiliana nº8 - III. Choro* (compassos 9-12).

Na *Brasiliana nº9* o compositor também utiliza o compasso de 5/8 em situação de predominância binária. Diferentemente do exemplo anterior, em que foram alternadas consecutivamente as diferentes fórmulas de compasso, nesta a inserção do compasso de cinco colcheias se dá de forma mais espaçada.
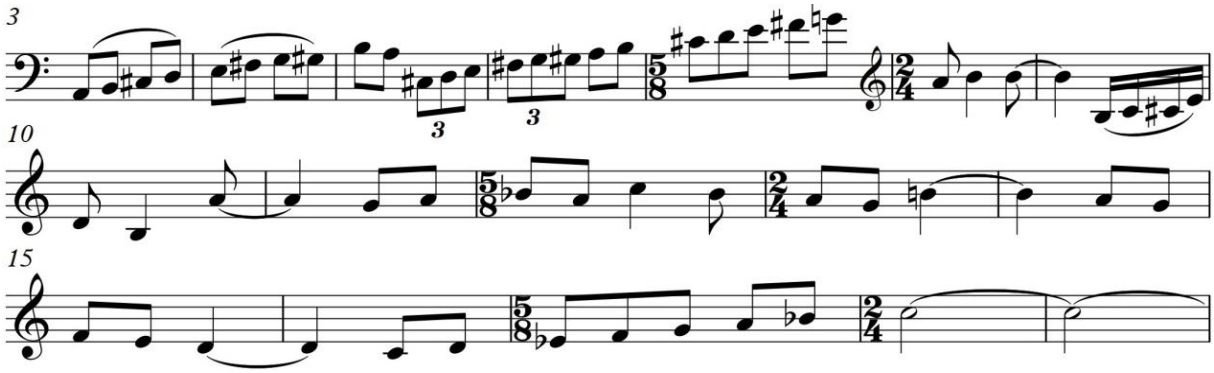


Figura 25: *Brasiliana nº9 - III* (compassos 3-19).

Situação similar ao exemplo acima foi encontrada na *Brasiliana nº12*. O compositor, desta vez, incorpora compassos de 3/8 em música de fórmula binária. Ambos os casos, *Brasilianas nº9* e *nº12*, apresentam regularidade na mudança, sendo a primeira uma proporção de quatro compassos de 2/4 para um compasso de 5/8 e, a segunda, três compassos de 2/4 para um de 3/8. É interessante perceber o efeito análogo das escolhas rítmicas. Enquanto no exemplo da Figura 25 a inserção da nova fórmula de compasso adiciona uma colcheia à métrica, na segunda peça a mudança subtrai uma colcheia da frase.
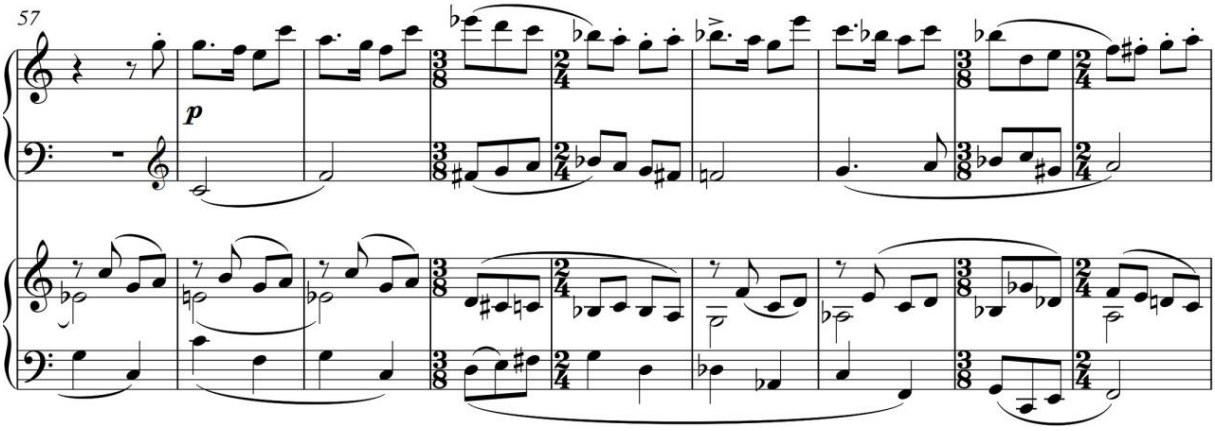


Figura 26: *Brasiliana nº12 - III* (compassos 57-65).

Um exemplar menos regular foi encontrado no sexto movimento da *Brasiliana nº11, Dança*. Nessa obra, por diversas vezes o compositor intercala diferentes fórmulas de

compassos, de modo irregular. Abaixo (Figura 27), é possível perceber esse procedimento rítmico:
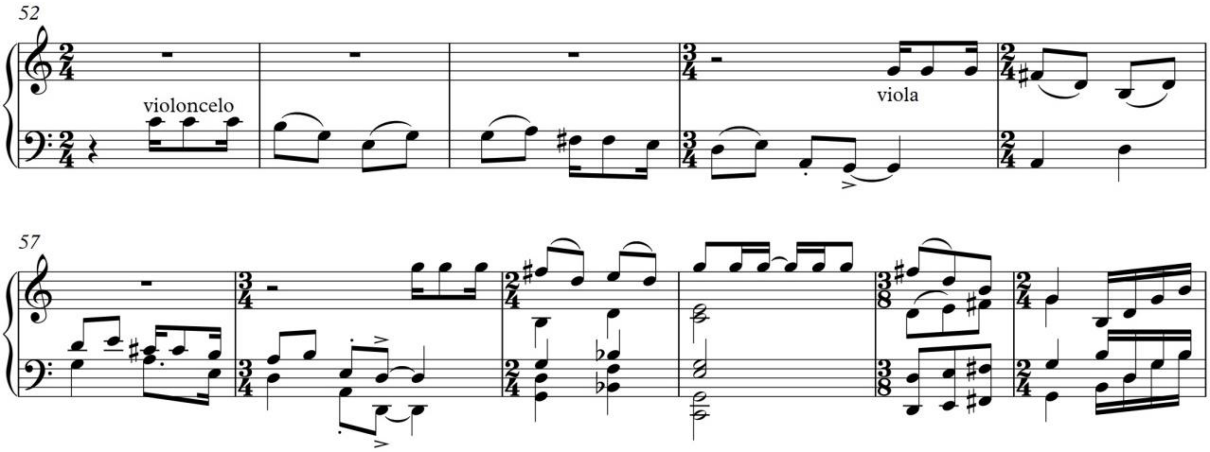


Figura 27: *Brasiliana nº11 - VI. Dança* (compassos 52-62).

Em uma espécie de diálogo, o motivo melódico é apresentado pelas cordas em entradas separadas do violoncelo, da viola e, por último, do violino. A entrada de cada instrumento é realizada logo após a última nota do anterior, ocorrendo uma quebra da sensação de quadratura. Para tanto, o compositor suprime um tempo da métrica, excluindo a pausa de espera anterior à realização de cada anacruse melódica. Esse efeito é escrito através de um compasso de 3/4, que pode ser entendido como dois compassos de 2/4 integrados e subtraídos de um tempo. Ao final do trecho a frase em *tutti* rítmico das cordas também possui sua quadratura deturpada com a inserção de um 3/8.

Na *Brasiliana nº5* Gnattali realiza outro tipo de trabalho com fórmulas de compassos diferentes, sobrepondo a escrita do 3/4 ao 2/4. Sobre uma melodia ternária o compositor realiza arpejos de acompanhamento agrupados em quatro colcheias, totalizando um compasso binário. O efeito é similar a um ostinato de acompanhamento em hemíola de quatro colcheias, se tomada a melodia como o referencial, porém o compositor optou por descrever de forma evidente a polirritmia, utilizando duas fórmulas de compassos simultaneamente. Dessa forma a variedade rítmica do trecho se mostra mais clara na partitura. O fato de ser um trecho de duração considerável e desse efeito rítmico estar presente em todo o decorrer é um forte indício para a escolha do compositor em grafar dessa forma, ao invés de escolher o ternário ou o binário e deixar o outro extrato escrito em hemíolas. É interessante perceber também que a entrada do ostinato em compasso binário é anterior à inserção melódica ternária na música, o que ressalta o aspecto dicotômico do pulso no trecho. A melodia, muitas vezes determinante

na hierarquia das escolhas para a notação musical, ao ser incluída posteriormente – e em polirritmia –, assume uma característica mais flutuante.
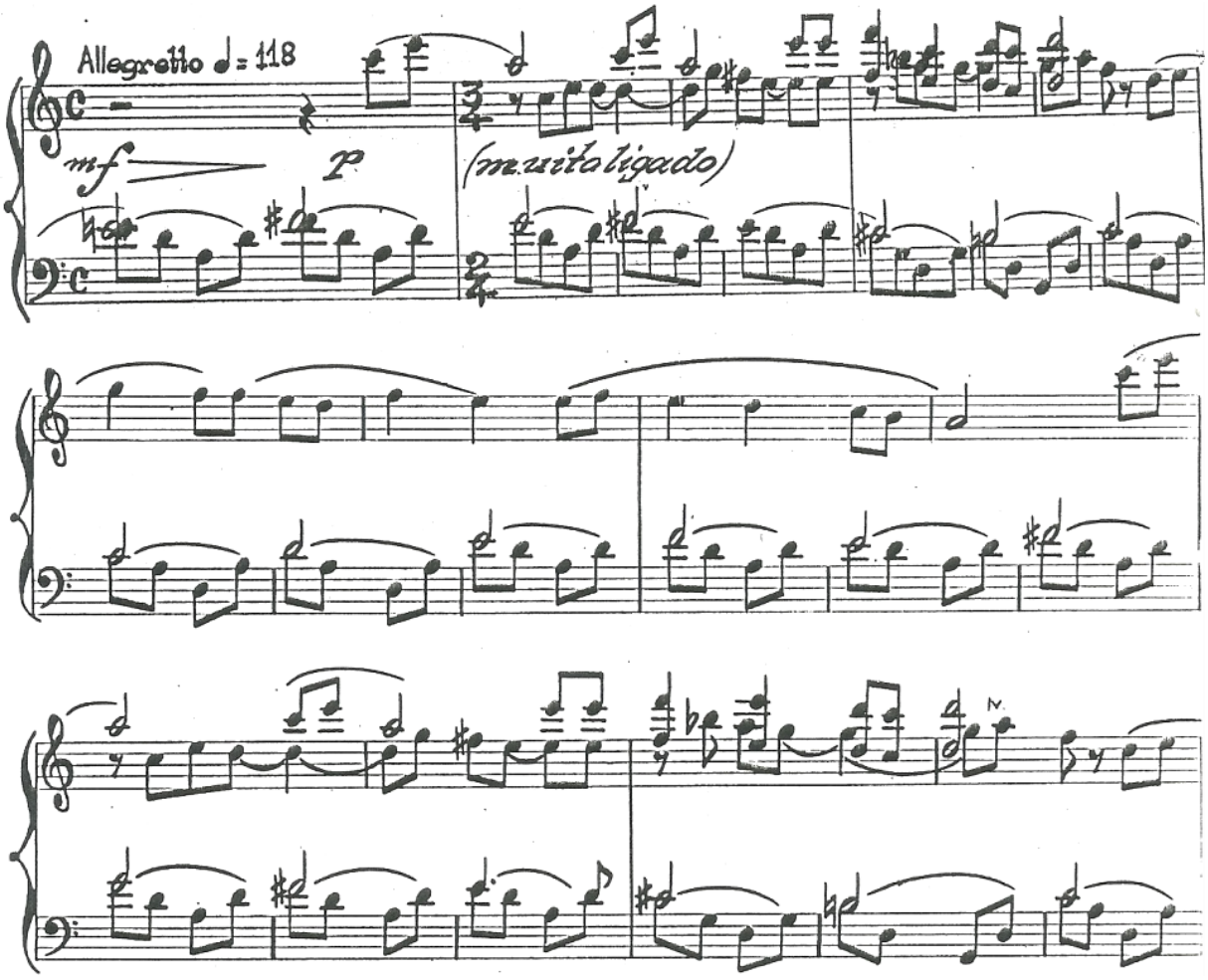


Figura 28: *Brasiliana nº5* (compassos 1-17).

Acentos rítmicos irregulares

Outra prática rítmica recorrentemente encontrada nas obras do ciclo das *Brasilianas* foi a de acentos rítmicos irregulares. O compositor, por diversas vezes, utilizou de ataques rítmicos sem regularidade clara. A variação de posicionamento dos ataques ocasiona, em geral, uma instabilidade da pulsação e da fórmula de compasso, gerando uma perturbação métrica. Na *Brasiliana nº11*, por exemplo, o compositor permuta dois acordes em diferentes posições, dentro da subdivisão das colcheias, embaralhando o compasso binário e impulsionando a mutabilidade do discurso. A melodia principal é realizada pelos violinos, dentro da formula binária simples, enquanto a viola e o violoncelo acompanham as mudanças

harmônicas retomando movimento de arpejos ascendentes a cada nova troca. A criação é semelhante à de ostinatos e hemíolas, porém sem ocorrência regular.
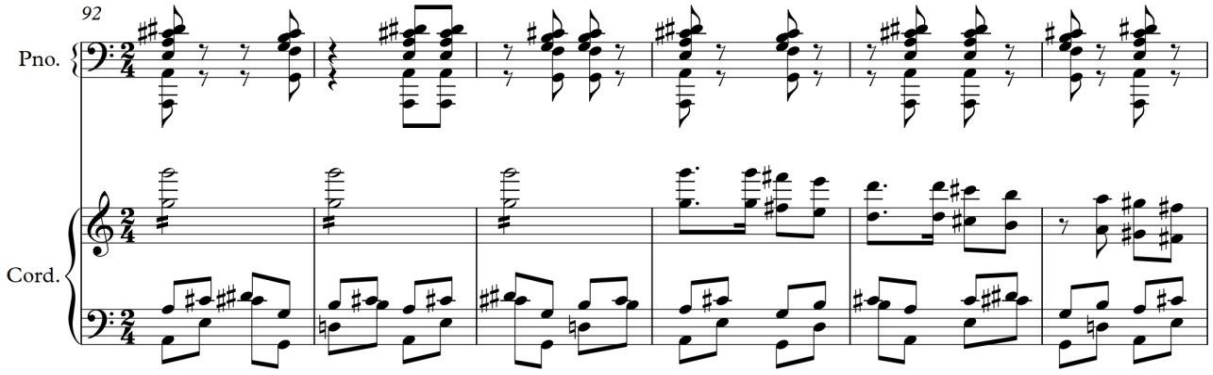


Figura 29: *Brasiliana nº11 - I. Brinquedo* (compassos 92-97).

Um exemplo bastante expressivo desse trato rítmico acontece na *Brasiliana nº1*. Sobre uma melodia de forte sabor folclórico e uma harmonia sem movimentação o compositor insere ataques rítmicos irregulares realizados em blocos de acordes somados à percussão da orquestra. A sensação de irregularidade métrica é ainda maior devido à intensa mudança das formulas de compasso que ocorre concomitantemente. Os acentos rítmicos são realizados com pouca duração das notas, o que ressalta sua presença, e são separados por distâncias que variam entre uma, ou três, ou cinco colcheias de pausa. As perturbações métricas do trecho são responsáveis por colorir a estaticidade harmônica e melódica propiciando uma condução musical jocosa e inusitada.

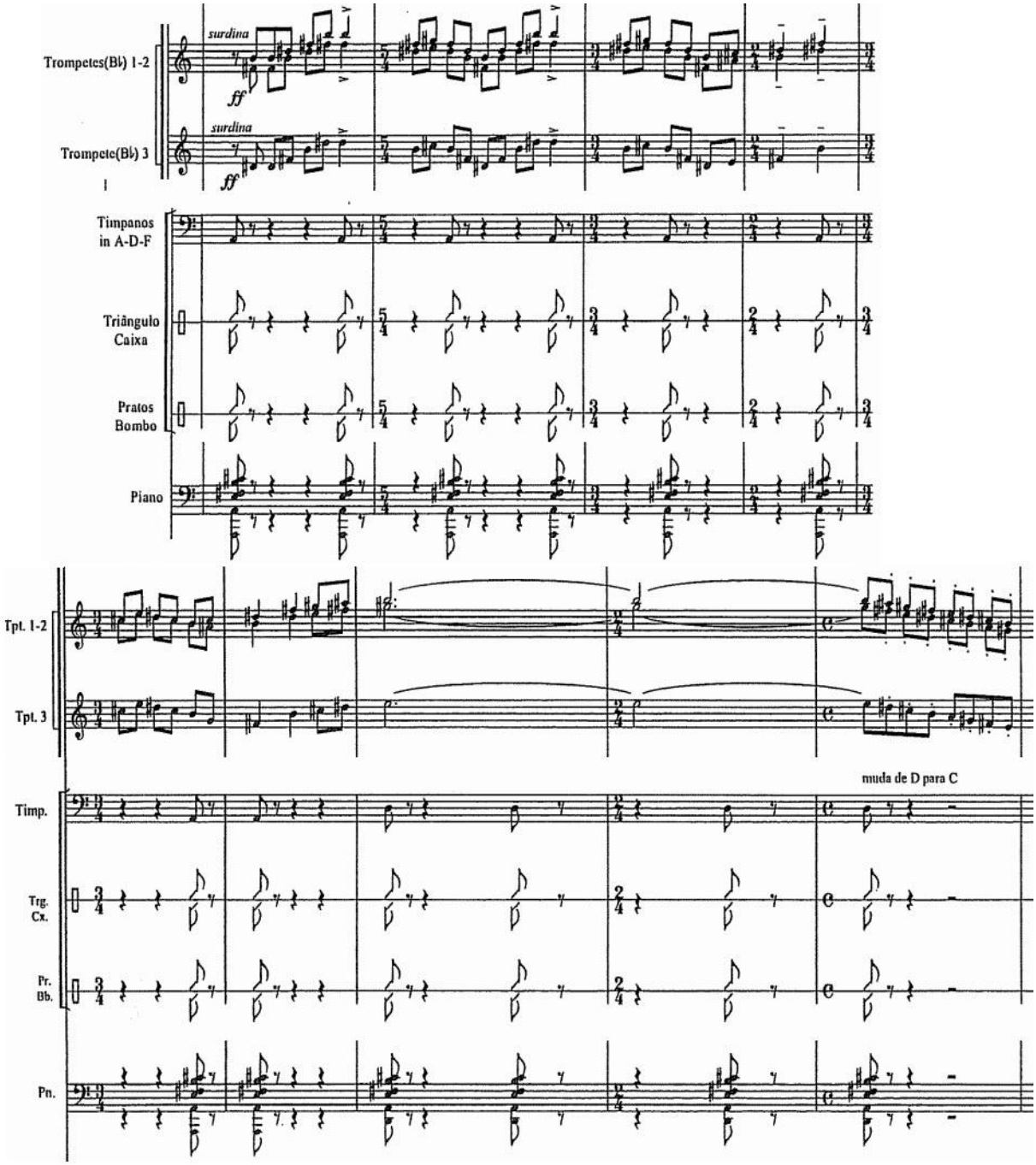


Figura 30: Trecho da *Brasiliana nº1*.

Deslocamento das frases melódicas

Durante grande parte das *Brasilianas*, a condução do discurso musical é gerida por melodias que se sobressaem na textura. As frases melódicas, de modo geral, são inseridas dentro de quadraturas com valores rítmicos relativamente regulares. Apesar disso, sua articulação interna e o posicionamento dos pontos culminantes graves e agudos não

confirmam essa aparente regularidade, sendo responsáveis por alto grau de variedade rítmica dentro das peças.

No *Choro* da *Brasiliana nº7*, por exemplo, logo em sua primeira aparição, o saxofone tenor realiza uma frase melódica em que são utilizadas apenas semicolcheias ou colcheias. As constantes mudanças de direção melódica e os saltos ocorrem de modo irregular, com poucas repetições, e, como é possível perceber na figura abaixo, não coincidem com as mudanças de compasso. Essas articulações internas da frase conferem a complexidade rítmica do trecho.
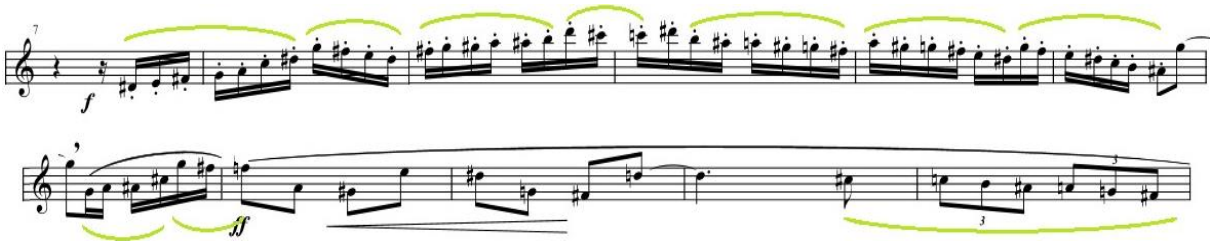


Figura 31: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 7-17).

O terceiro movimento da *Brasiliana nº2*, *Samba Batucada*, também é um exemplo representativo dessa instabilidade rítmica da melodia, proveniente de articulações inusitadas. Nessa peça, foi possível perceber uma forte influência do *ritmo guia* na construção melódica, sendo grande parte dos saltos, mudanças de direção ou pontos culminantes, coincidentes com figuras presentes no mesmo. Como resultado a figuração rítmica é extremamente sincopada.



Figura 32: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos 21-25).

Na peça *Samba Bossa-Nova*, integrante da *Brasiliana nº13*, Gnattali realiza um movimento de três notas descendentes cromáticas seguidas de um salto descendente. Esse gesto de quatro notas é repetido em seguida, começando em outra nota, porém sua figuração é de quiáltera de cinco, desencontrando o ciclo do movimento com o enquadramento da figura no compasso. Essa instabilidade rítmica culmina num movimento de notas repetidas com síncope e mudanças de oitavas. Toda essa elaboração está presente em quatro compassos binários, representando uma quadratura, porém sendo essa sensação distorcida pelo emaranhado de acontecimentos melódicos.
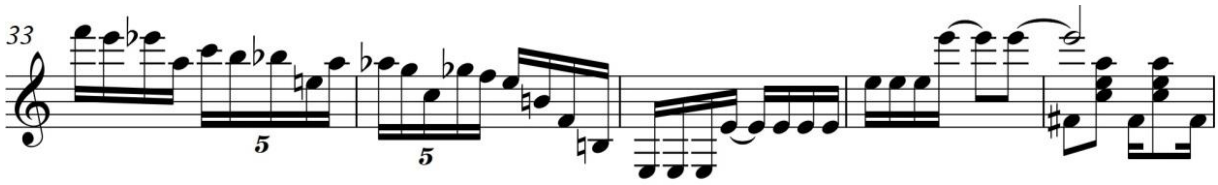


Figura 33: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 33-37).

3.1.4 Convenções rítmicas de finalização das obras

Uma característica composicional bem interessante e recorrente nas *Brasilianas* de Radamés Gnattali é a utilização de convenções rítmicas para a finalização das obras. Esses ataques rítmicos estão presentes em quase todos os últimos movimentos analisados[54] e também são encontrados nos compassos finais de alguns movimentos intermediários. Os ritmos podem ser realizados por todos os instrumentos conjuntamente, em diálogo rítmico ou sobrepostos a ressonâncias de notas longas. De certa maneira, esse gesto finalizador tende a trazer um clima apoteótico ao final das obras, sendo uma forma clara de conduzir o ouvinte à finalização do discurso musical.

As figurações rítmicas escolhidas, em geral, são diferentes das presentes no decorrer das obras, tratando-se de elementos bem destacados nos compassos conclusivos. Foi possível perceber uma leve recorrência de adensamentos rítmicos no último tempo das convenções.

Estão apresentados, a seguir, alguns exemplos variados de convenções rítmicas conclusivas – dentro dos movimentos finais das obras do ciclo – que ilustram as diferentes utilizações desse recurso composicional.

[54] Não foi possível ter acesso à partitura ou gravação da *Brasiliana nº10*.
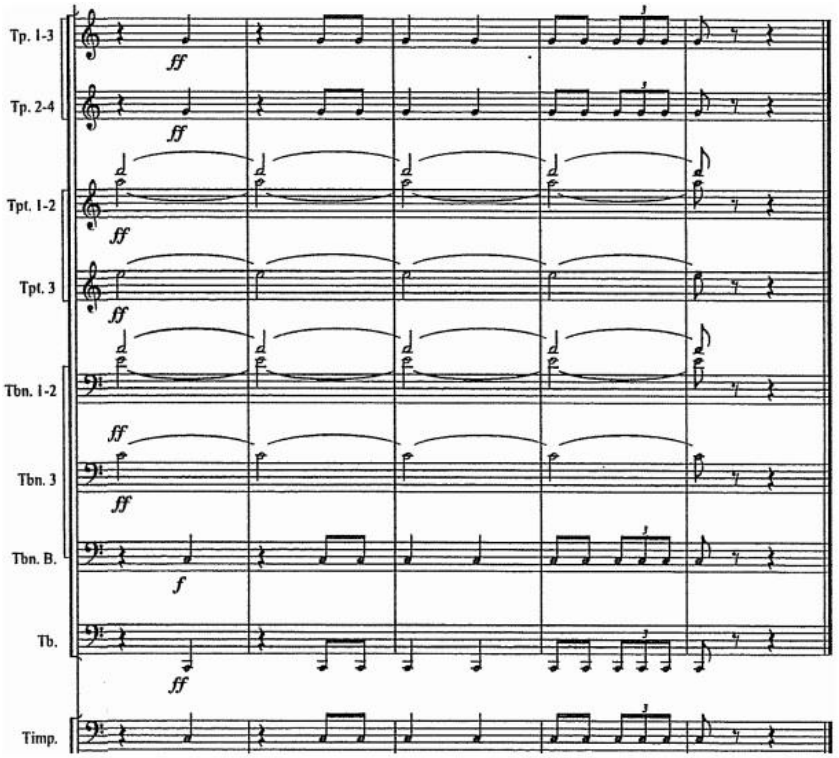


Figura 34: *Brasiliana nº1* (compassos finais).
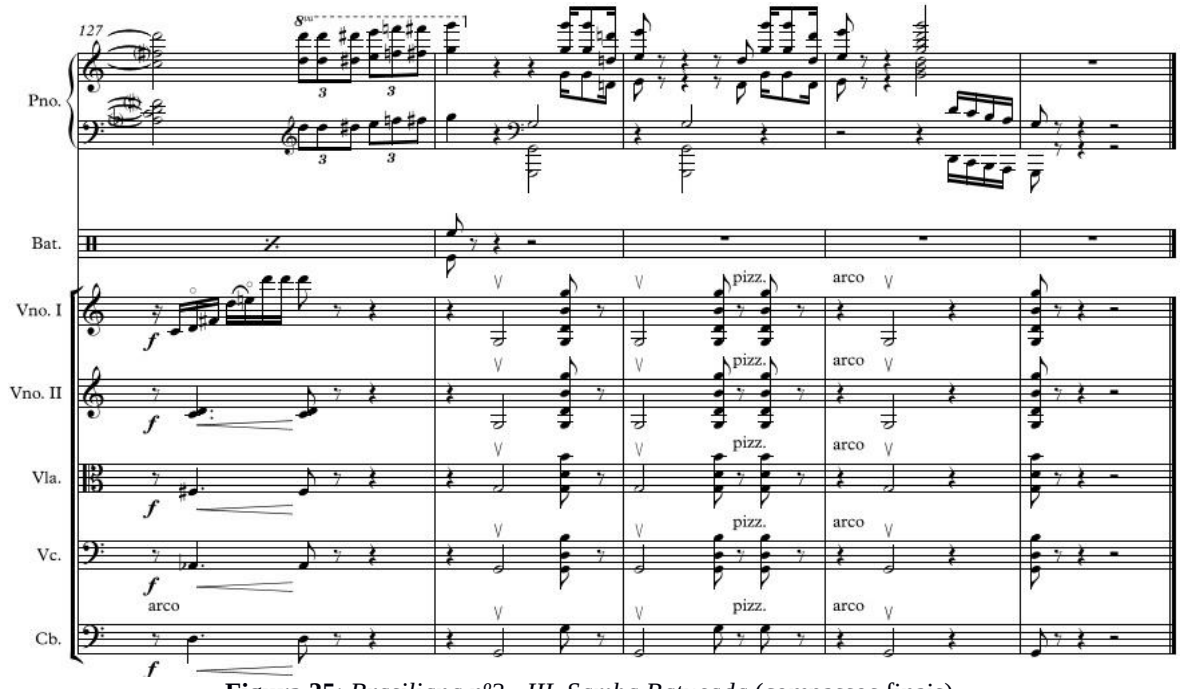


Figura 35: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos finais).

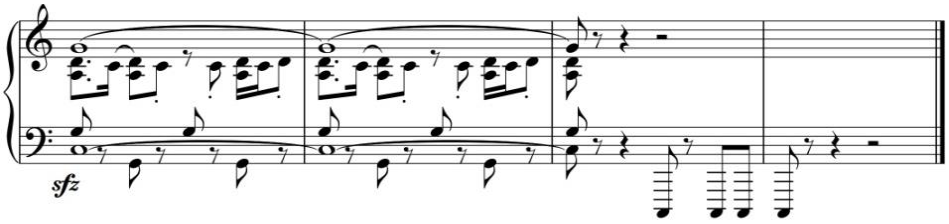


Figura 36: *Brasiliana nº4 - IV. Marcha-Rancho* (compassos finais).
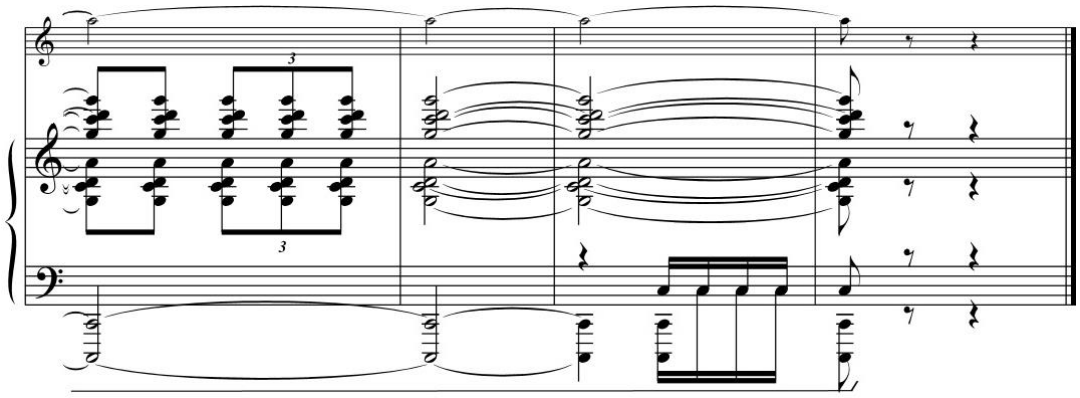


Figura 37: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos finais).
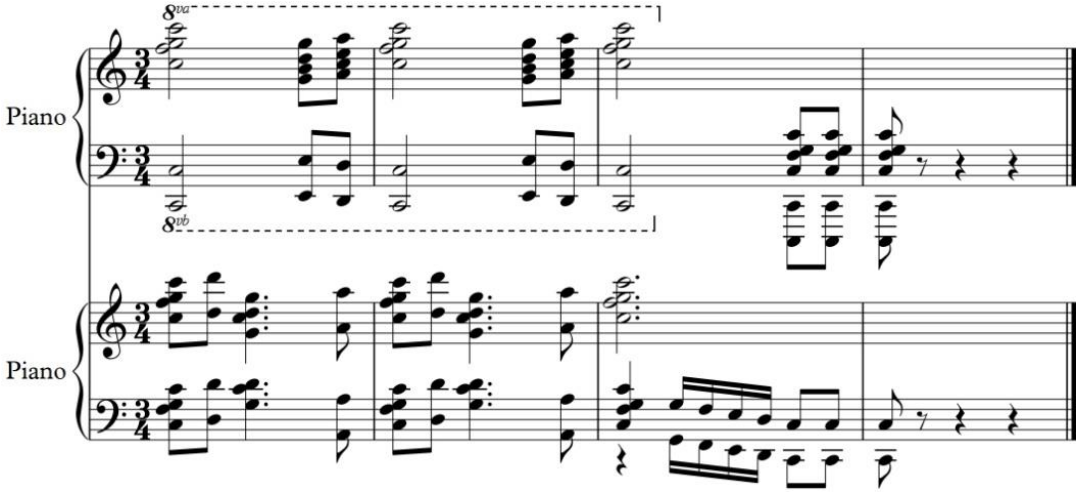


Figura 38: *Brasiliana nº8 - III. Choro* (compassos finais)

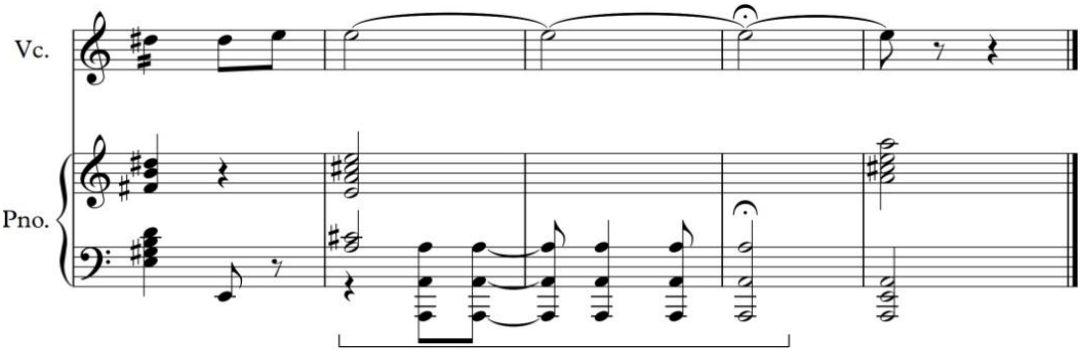


Figura 39: *Brasiliana nº9 - III* (compassos finais).

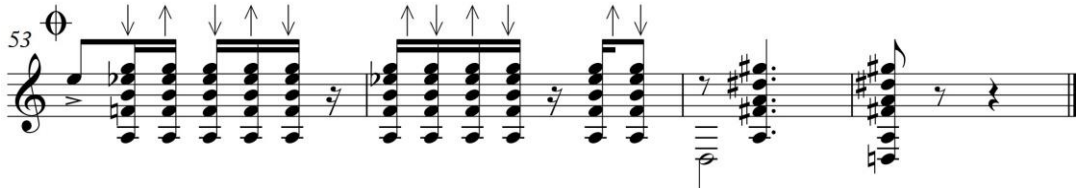


Figura 40: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos finais).

3.2 Estruturas Harmônicas

Ao se ter contato com o trabalho composicional de Radamés Gnattali, um dos primeiros pontos que se destacam aos ouvidos são os procedimentos harmônicos adotados. O compositor se manteve ativo durante grande parte do século XX, em diferentes áreas de atuação musical, e suas obras podem ser consideradas como frutos da miscelânea de informações a que foi exposto. Não é diferente com as obras do ciclo das *Brasilianas*. As estruturas harmônicas encontradas nessas peças sintetizam muito desses variados ambientes que se conectaram no processo criativo de Gnattali.

No processo de análise das obras, foram percebidas tanto a busca de novas sonoridades harmônicas, quanto sua integração com as práticas comuns do tonalismo. Em uma parte considerável de sua obra, Gnattali pode ter suas estruturas harmônicas associadas ou influenciadas pelo sistema tonal, porém os procedimentos composicionais do autor não se limitam a esse universo, tanto no que tange as escolhas e conduções dos acordes, quanto nos processos modulatórios. As práticas consideradas mais recorrentes e idiomáticas do compositor estão organizadas em tópicos e apresentadas nesse capítulo, através de exemplos característicos que passeiam por várias obras do ciclo. Em paralelo com importantes compositores do século XX, como Debussy, Schoenberg, Stravinsky ou Villa-Lobos, foi percebida a estratégia de manipulação das fronteiras do tonalismo, em que Gnattali tende a ampliar as linhas limítrofes através transformação dos fundamentos harmônicos.

Apesar de também se encontrar em sua obra recursos típicos da prática comum do tonalismo – como cadências subdominante - dominante - tônica; inversões de acordes; modulações para tonalidades vizinhas: acordes da região dos homônimos maior e menor –, esses elementos não serão alvo desse trabalho. Estão selecionados os procedimentos harmônicos considerados chave no entendimento das práticas composicionais de Gnattali e que demonstram a inventividade e o idiomatismo do compositor.

Entre as estruturas harmônicas não destacadas no decorrer do texto, algumas valem ser destacadas. Diversos acordes em disposição interna de quartas foram encontrados. Esse recurso não é utilizado de maneira restritiva, sendo muitas vezes adicionado a outros intervalos, por vezes aproveitando dessa sonoridade intervalar para colorir harmonias funcionalmente esperadas. O compositor manuseia esse intervalo para atingir notas fundamentais triádicas ou extensões escolhidas no contexto. É grande o número de 4ªs justas utilizadas, mas por diversas vezes também é empregado a 4ª aumentada. Os conjuntos harmônicos em quartas variaram entre duas, três e quatro notas. Acordes frutos da

sobreposição de outros intervalos como segundas ou quintas também são encontrados, bem como a mistura de intervalos diversos. Dentre os acordes derivados por intervalos de terças, típicos do sistema tonal, o compositor expande livremente o âmbito de tríades ou tétrades, mesclando ambas com acordes cheios, em que estão presentes 5 ou mais sons, através de dissonâncias como 9ªs, 11ªs e 13ªs, dentre outras.

Outra prática encontrada com frequência é a de modular ou transformar a harmonia através de enarmonias ou de notas em comum. O compositor utiliza esse procedimento em diferentes esferas, tanto em tonalidades distantes quanto próximas, se aproveitando desses sons para realizar a condução do discurso harmônico.

Para efeito de organização dos elementos encontrados e concentração das reflexões acerca deles, a análise aqui está dividida em seis grandes grupos: *Substituição de acordes de cadências; Livre trânsito entre elementos do tonalismo e do modalismo; Cromatismo; Material octatônico; Medianos e blocos harmônicos paralelos;* e *Poliarmonias*. Muitos exemplos interagem com os diferentes grupos selecionados, sendo esses parâmetros uma opção feita para a apresentação textual de agora.

Para a realização e apresentação dos elementos analisados foram utilizadas cifras harmônicas. A fim de organizar essa informação e evitar discordâncias na compreensão dos exemplos utilizados, segue uma revisão do modelo de cifragem adotado. É importante destacar que durante a apresentação de acordes presentes nos exemplos musicais foi escolhido cifrá-los de maneira a demonstrar a função assumida por cada nota na estrutura, portanto, diversas cifras não correspondem a uma maneira simples em que os acordes poderiam estar vinculados, e sim ao entendimento analítico dado a eles. Portanto as cifras privilegiam a função dos acordes e das notas que os compõem, em detrimento da praticidade da leitura.

Modelo de Cifragem

Foi adotado para a escrita das cifras o padrão utilizado por Almir Chediak como descrito e proposto por Adour (2008). De acordo com o pesquisador, a cifragem chediakiana possui bastante regularidade, sendo possível reconhecer padrões através da análise e da observação de sua utilização em diversos materiais, como os “songbooks” da editora Lumiar, o *Dicionário de acordes cifrados* e o livro *Harmonia e improvisação* volumes 01 e 02. Adour também acrescenta e sugere pequenas alterações com o objetivo de suprimir possíveis ambiguidades. Almir Chediak (1950-2003) foi violonista, professor, produtor musical e criador da editora *Lumiar*, onde publicou dezenas de livros com partituras em melodia e cifra

de canções de autores brasileiros. Apesar de não ter sistematizado por escrito seu método de cifragem, o padrão adotado é bastante difundido na música popular brasileira, devido ao elevado alcance atingido pelas publicações feitas pela Lumiar.

O primeiro ponto adotado pelo padrão escolhido é a existência de uma estrutura básica para os acordes composta pela fundamental (tônica do acorde), 3ª e 5ª. Essa estrutura denominada tríade é fundamentada por terças consecutivas e todas as notas acrescentadas ou substituídas são indicadas por numeração. A fundamental é responsável por dar o nome do acorde e a 3ª, sendo maior ou menor, gera categorização homônima a seu intervalo. A 5ª, quando não indicada, é assumida como o intervalo justo, se não o for, a alteração é demonstrada conforme sua qualificação em diminuto ou aumentado, usando as respectivas terminologias: dim ou b5; aum ou #5.

No modelo chediakiano, os nomes dos acordes são substituídos por letras maiúsculas que representam a nota fundamental geradora do acorde. As respectivas letras e notas são (em correspondência): **A - Lá**; **B - Si**; **C - Dó**; **D - Ré**; **E - Mi**; **F - Fá**, e **G - Sol**. Essa terminologia não é uma singularidade desse método, sendo encontrada largamente em cifras de várias procedências.

As outras notas além da tríade básica, quando acrescentadas a essa estrutura, recebem numeração acima da 5ª, como as 7ªs, 9ªs, 11ªs e 13ªs, seguindo o padrão de terças para a construção das notas-funções no acorde. Os números, portanto, não nutrem relação com as oitavas em que as notas são inseridas, e sim com a análise da função atribuída à nota dentro do acorde, sendo as notas superiores à estrutura básica denominadas extensões[55]. Outros números como 2ªs, 4ªs e 6ªs são utilizados para demonstrar a substituição de alguma nota. Um exemplo dessa utilização é um acorde que não tenha a 3ª, mas que possua a 2ª da fundamental. Nesse caso o acorde será cifrado com o número 2 e não com o número 9, que é seu respectivo número superior. Um ponto importante dessa substituição de notas da sequência de terças é que a 5ª não é substituída na cifragem. Ela pode ser alterada por sua versão aumentada ou diminuta ou pode ser omitida, não fazendo parte da execução do acorde, mas os acréscimos de 4ª ou 6ª não são considerados como substituição da 5ª, dada a sua importância dentro da série harmônica da fundamental. Sendo assim os números 2 e 4 são utilizados para substituição da 3ª e o 6 para substituir a 7ª. O acréscimo de 7ª é sempre indicado pelo número, sendo utilizado para o intervalo maior um M (maiúsculo) ao lado

[55] O termo notas de extensões dos acordes é utilizado por Tiné (2011). Por vezes a palavra tensão é encontrada com o mesmo sentido. Afim de evitar ambiguidades no uso do termo, visto que a palavra tensão também é utilizada para descrever funções e sensações harmônicas, optou-se pelo usa de extensão na categorização das notas superiores à estrutura básica dos acordes.

direito do número e o menor sem acréscimo de letra. Os outros números assumem o pressuposto que representam intervalos maiores ou justos, sendo o acréscimo de bemol ou sustenidos os responsáveis por indicar alguma mudança de meio tom inferior ou superior nesses intervalos.

As notas denominadas extensões, com exceção de sétima, são sempre utilizadas dentro de parênteses. Essa separação organiza a utilização dos sinais de bemol e sustenido adicionados aos números, separando-os dos referentes à alteração do acorde. As inversões de acordes são indicadas através da utilização de barra (/), sendo a nota posterior à barra o baixo do acorde.

De acordo com Adour (2008), o padrão chediakiano não utiliza a expressão *sus*. A mesma tem origem na palavra de origem inglesa *suspension*, que em português é conhecida como retardo e se refere a um movimento melódico de prolongamento de uma nota preparada num momento anterior à entrada do acorde. Porém, em alguns métodos de cifragem, a expressão *sus* ganhou significado de suspensão da 3ª, ou seja, ela é usada para indicar a ausência de 3ª no acorde, com substituição da mesma pela 2ª ou 4ª. Como a escolha de utilizar os números 2 ou 4 indica, por si só, a substituição da terça é redundante a utilização da expressão *sus* acoplada a esses números, por isso ela não será utilizada. O mesmo não acontece com *add*, que é adotado por Chediak. Essa expressão significa adicionada e é utilizada para evitar ambiguidade nas cifras. Existem diversos tipos de padrões de cifragens, e alguns, muito difundidos – por exemplo, nos *Real Books* de *jazz* norte-americanos – optam pela simplificação da cifra com a sinalização apenas da extensão de número mais alta, ficando a cargo do músico executante optar pela inclusão ou não das notas de número menor. Nesse modelo, por exemplo, um acorde X13 indica que é possível acrescentar 7, 9 e 11, se tornando necessário o escrito *add* para indicar que apenas a nota 13 deve ser adicionada ao acorde, por exemplo: Xadd13. Em concordância com Adour, optou-se nesse trabalho por não utilizar a expressão *add*, considerada pelo teórico redundante assim como o *sus*, ao partir do pressuposto que todas as notas presentes nos acordes serão indicas na cifra.

A indicação de omissão de nota estrutural do acorde é realizada no trabalho como indicado no padrão chediakiano. Assim como em Chediak foi utilizada a expressão *omit* antes do número referente à nota-função, por exemplo, omit3 ou omit5, para a sinalização da não inclusão dessas notas no acorde. Também em conformidade com Chediak, foi adotada a abreviação do acorde diminuto feita com o sinal (°). O acorde diminuto é simétrico, sendo formado por intervalos de 3ªm sobrepostos, sendo sua estrutura definida como: F - 3ªm - 5ª dim - 7ªdim. Sobre o sinal escolhido para a abreviação Adour diz: “o pequeno círculo

sobrescrito – faz referência à sua circularidade, pois tal harmonia se repete enarmonicamente a cada terça menor" (ADOUR, 2008, p. 125).

3.2.1 Substituição de acordes cadenciais

Durante grande parte do estudo dos procedimentos harmônicos de Radamés Gnattali nas *Brasilianas* foram encontradas estruturas cordais que substituem ou que "simulam" funções clássicas do tonalismo. Na progressão harmônica inicial do primeiro movimento da *Brasiliana nº13*, por exemplo, foi encontrado esse recurso. As estruturas harmônicas presentes nos três compassos iniciais podem ser reinterpretadas através de enarmonias e omissão da fundamental, sendo evidenciadas suas funções harmônicas. O primeiro acorde **F#m7(b5)**, por exemplo, pode ser analisado como uma substituição de **D7(9)** com omissão da fundamental. Os seguintes são **Bº/F**, derivado de **G7(b9)**, e **Em7(11)**, um substituto de **C7M(9/13)**, podendo ser entendido como o **C7M(9/13)/E**, com omissão da fundamental. A sequência – cifrada como **D7(9) G7(b9) C7M(9/13)** – torna-se uma simples sucessão de dominante da dominante, dominante e tônica. A linha do baixo acrescenta um movimento cromático de resolução de 3ªs em 7ªs: **Fá#**, terça de **D7(9)**, resolve em **Fá**, sétima de **G7(b9)**, que por sua vez resolve na terça, **Mi**, de **C7M(9)**. Paralelamente a esse movimento, as notas mais agudas dos acordes do acompanhamento se ligam em forma de contracanto cromático à melodia: **Lá** (5ªJ do **D**), **Láb** (9ªm do **G**) e **Sol** (5ªJ do **C**).

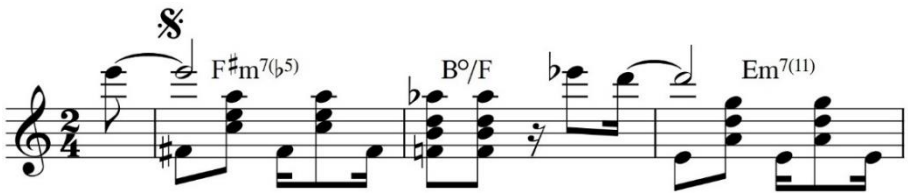


Figura 41: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 1-3).

No movimento, *III. Choro*, da *Brasiliana nº7* também ocorre fenômeno semelhante. A melodia realiza um arpejo de **Gm7(b5)** – **Sol**, **Sib**, **Réb** e **Fá** – seguido de aproximação cromática e caminho para a nota da dominante, **Sol**. Os acordes escolhidos valorizam a condução cromática **Sib**, **Si** e **Dó**, ocorrente nas tétrades **Gm7(b5)** seguida de **G7** e **C6**. O movimento final se trata de uma resolução de dominante e tônica, padrão, enquanto o acorde inicial da sequência aparenta ser a subdominante da subdominante menor de **C** ou algum empréstimo modal, condições que não representam a sensação de preparação gerada pelo mesmo na cadência. Esse encadeamento dos acordes iniciais pode ser interpretado, sendo o

primeiro um acorde de apojatura cromático, em que as notas **Sib** e **Réb** são direcionadas cromaticamente para **Si** e **Ré**, conduzindo à dominante **G7**. Nesse contexto, a interpretação das notas precedentes como **Lá#** e **Dó#** reforçam a característica de preparação, resultando no acorde de **G(#2/#4/7)**. É possível relacionar essa cadência como uma substituição da tradicional dominante 4/6 ou de uma dominante da dominante, devido ao efeito de preparação decorrente do movimento das vozes.
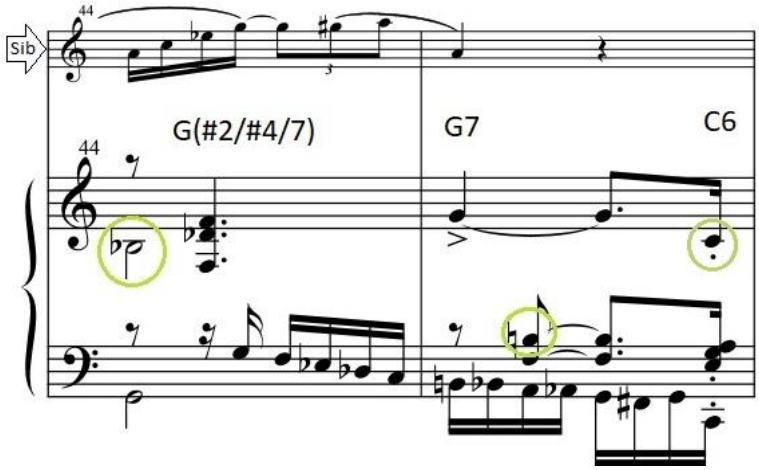


Figura 42: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 44-45).

O compositor, durante grande parte das *Brasilianas*, utiliza acordes dominantes, principais ou individuais, em sua forma subV – acorde maior de 6ªaum meio tom acima da resolução, o qual possui o mesmo trítono da dominante do qual é substituto.

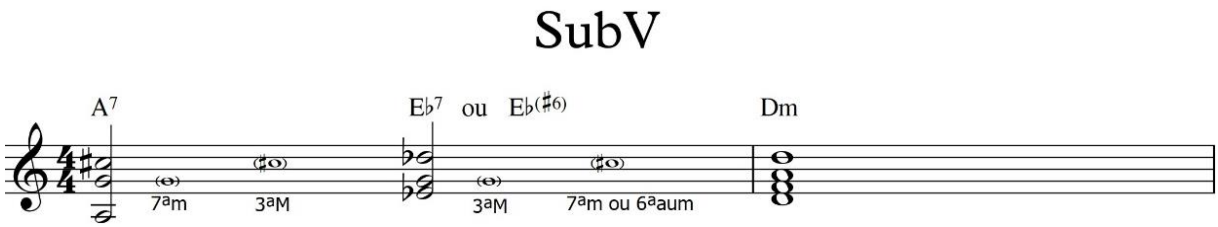


Figura 43: SubV.

No *Samba de Morro*, primeiro movimento da *Brasiliana nº2*, foi detectada a presença da estrutura harmônica de subV. Observe-se que o acorde de **D7M** é preparado pelo acorde de **Eb(#6)**, como é possível notar na figura a seguir:
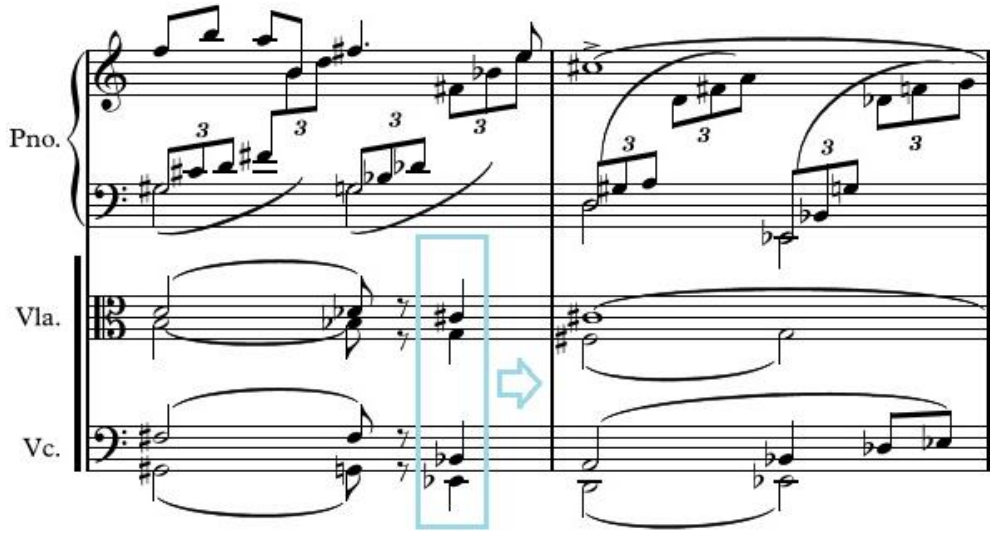


Figura 44: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 59-60).

Outro uso recorrente de substituição de acorde é a congregação de diversas notas de extensões harmônicas para enriquecer as funções preparatórias. No *Choro* da *Brasiliana nº13*, sobre um baixo na nota **Lá** – dominante da tonalidade presente **D** –, insere-se uma sequência intervalar de quartas, a partir da nota **Fá** (**Fá - Sib - Mib**), que culmina em uma tétrade aguda de **Eb6** (**Mib - Sol -Sib - Dó**). Assumindo a força cadencial do trecho na tonalidade, e a sensação de dominante gerada pelo acorde, todas as notas podem ser associadas à dominante **A7**, resultando no acorde de **A7(#5/b9/b10/#11)omit3**, onde as notas assumem a respectiva função de: **Fá** (**Mi#**) - 5ªaum, **Sib** - 9ªm, **Mib**(**Ré#**) - 4ªaum (#11), **Sol** - 7ªm e **Dó** - 10ªm ou 9ªaum.
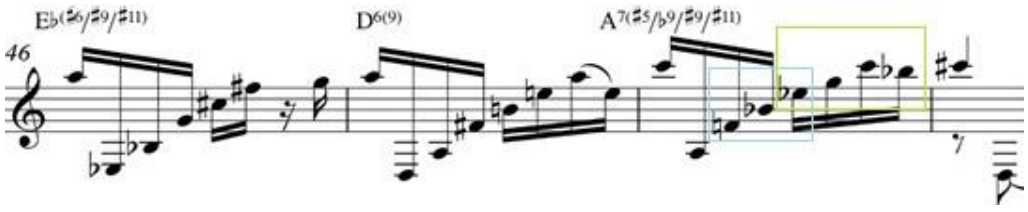


Figura 45: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 46-49).

Ao colocar em ordem escalar as notas presentes no acorde dominante em questão, chega-se à disposição de: **Lá** - fund., **Sib** - 2ªm, **Dó** - 2ªaum, **Dó#** - 3ªM, **Ré#** - 4ªaum, **Mi#** - 5ªaum e **Sol** - 7ªm. Essa escala, dentro da prática comum da música popular e principalmente da teorização ligada ao ensino do *jazz*, é chamada de "escala alterada", sendo aplicada em contextos de dominante e o acorde cifrado com a nomenclatura de X7alt (FARIA, 1991; LEVINE, 1995; CAETANO, 2010).

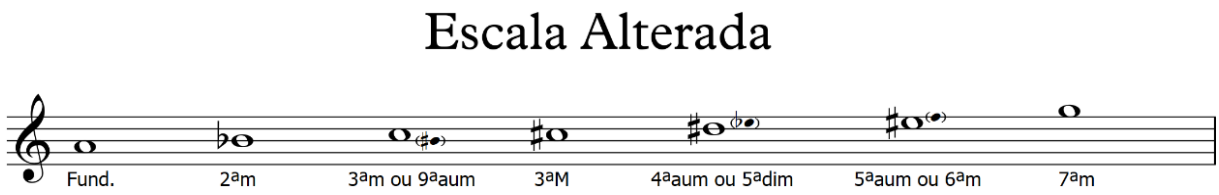


Figura 46: Escala Alterada.

O acorde subV, exposto em exemplos anteriores, pode ser relacionado ao campo harmônico decorrente da escala alterada. Usando a tonalidade do exemplo acima, **A** como dominante de **D**, é encontrado o acorde subV **Eb(#6)**, onde todas as notas presentes em sua formação – **Mib**, **Sol**, **Sib** e **Dó#** – estão presentes na escala apresentada.

Abaixo se encontram outros exemplos de utilização da escala alterada para criação de acorde dominante. Ambos os casos, presentes no segundo movimento da *Brasiliana nº7,* se tratam do acorde de **G7** enquanto dominante de **C**. As extensões relativas à escala e utilizadas nos acordes preparatório são **Mib** – 5ªaum (**Ré#**) ou 6ªm – e **Sib** – 9ªaum (**Lá#**) ou 3ªm – no compasso 12 e as duas acrescidas do **Láb** – 9ªm – no compasso 23.

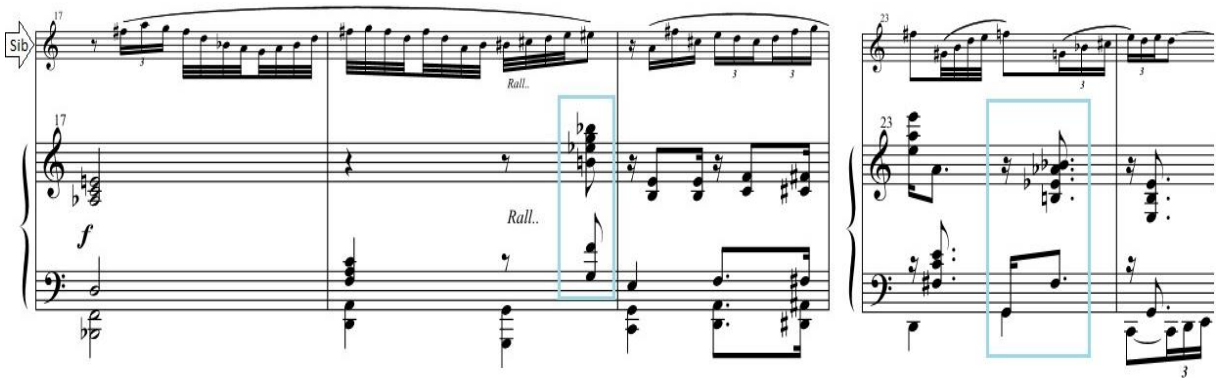


Figura 47: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compassos 11-13 e 23-24).

Esse recurso de exacerbar a função dominante com o acréscimo de extensões é recorrente nas obras de cunho urbano das *Brasilianas*, como se pode notar pelos exemplos acima derivados dos gêneros samba canção, choro ou samba de morro, porém não se limita a essa manifestação, sendo integrado a obras representativas de ambientes variados. Diversos outros mecanismos de substituição de acordes cadenciais também estão presentes na obra de Radamés. Esse conceito será empregado em diálogo com os outros parâmetros contemplados na apresentação dos recursos composicionais desse capítulo. O compositor transcende a necessidade do trítono para a criação de cadências e confirmação ou mudanças de tonalidades,

sendo que assim outras sonoridades são incorporadas e interagem com as estruturas harmônicas tradicionais, colorindo-as ou deturpando-as.

3.2.2 Livre trânsito entre elementos do tonalismo e do modalismo

Radamés Gnattali reúne em seu idioma harmônico diversas estruturas provenientes de ambientes modais. No exemplo abaixo a alternância dos modos mixolídio e jônio é empregada, sendo uma das responsáveis pela caracterização do ambiente regional desenhado na obra.

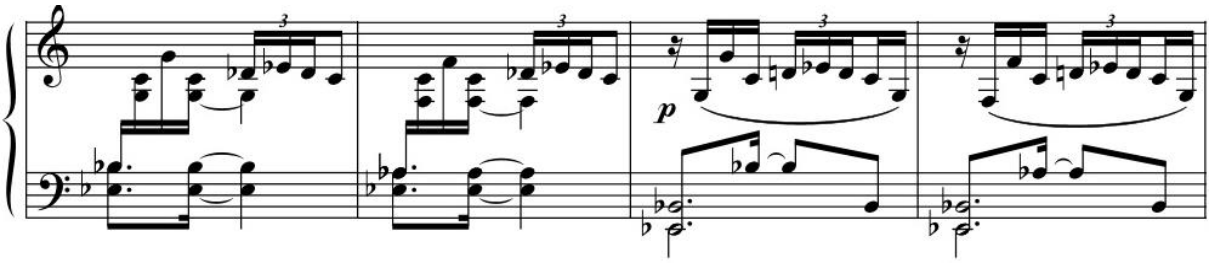


Figura 48: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 7-10).

O mesmo ambiente é retomado na *Brasiliana nº11*. Nessa obra o compositor insere diferentes sonoridades ao modo maior, como o modo lídio – representado pela utilização da 4ªaum – e o modo dórico – devido à utilização da 3ªm e da 6ªM juntas (compassos 5-6). O sabor do modo frígio também é utilizado, com o acréscimo da 2ªm no compasso 9, e a constante alternância de I e IV, bem como a resolução final do trecho (compasso 16) sem utilização da sensível, também são características de aplicação modal, neste caso do modo jônio[56]. As notas características do modo lídio (4ªaum) e do modo frígio (2ªm) são empregadas como bordaduras cromáticas de notas da escala natural – 4ªaum borda a 5ªJ e 2ªm borda a fundamental. É interessante destacar como a música regional é representada nessa obra, através da emulação da viola caipira, com os blocos de acordes na rítmica do cateretê, e os intervalos dissonantes, similar à corda solta do instrumento em sincronia com intervalos de 2ªm realizado por outra corda.

[56] Para diferenciação de modo maior e modo jônio é interessante ressaltar que, mesmo formados por estruturas intervalares semelhantes, o primeiro é vinculado às práticas do sistema tonal tradicional, como resolução dominante e tônica com utilização de sensível ou modulações e inclinações para tonalidades vizinhas, enquanto o segundo apresenta uma utilização mais livre do campo harmônico e das resoluções melódicas. (ADOUR, 2008, p. 158).
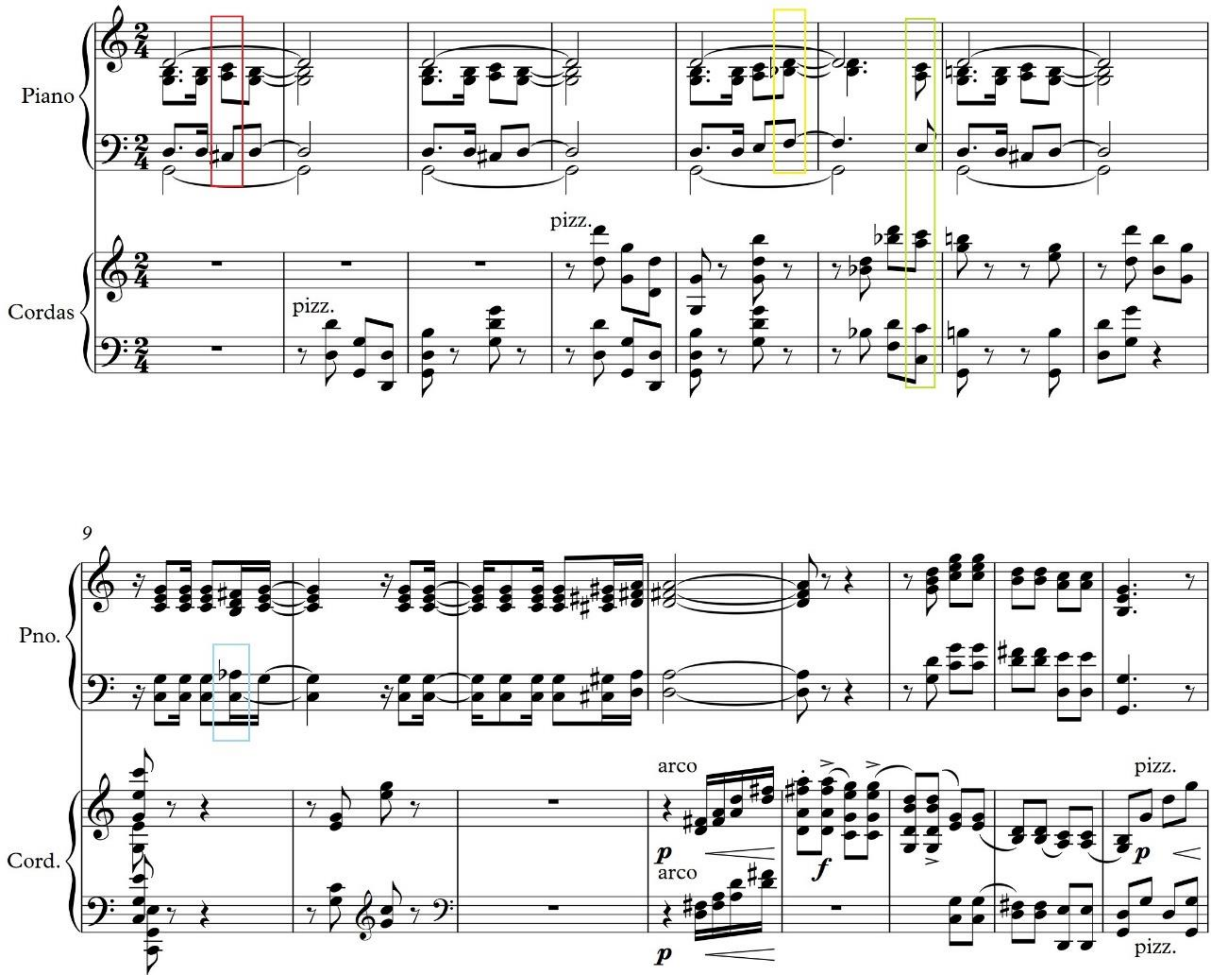


Figura 49: *Brasiliana nº11 - V. Rosinha*.

Na *Prenda minha* da *Brasiliana nº4* o compositor interage sonoridades do tonalismo com o modalismo. No compasso 13 são encadeados os acordes de **D** (tônica), **E7(b9/13)** (dominante da dominante), **Bb7M** (anti-relativo de **Dm**) e **A7** (dominante), que desemboca no acorde de **D** do compasso 14. Nos compassos seguintes também são utilizados os acordes de **G** (subdominante) e de **C** (empréstimo modal[57] do modo mixolídio) em alternância com a dominante ou a tônica. A utilização no trecho dos acordes de **Bb7M** e **C**, provenientes de regiões diferentes do modo maior, são exemplos do emprego simultâneo de estruturas modais e tonais.

[57] O emprego da terminologia "empréstimo modal" pressupõe a predominância do tonalismo, sendo a sonoridade modal um suplemento a esse sistema. Parece apropriado sua utilização em alguns exemplos.
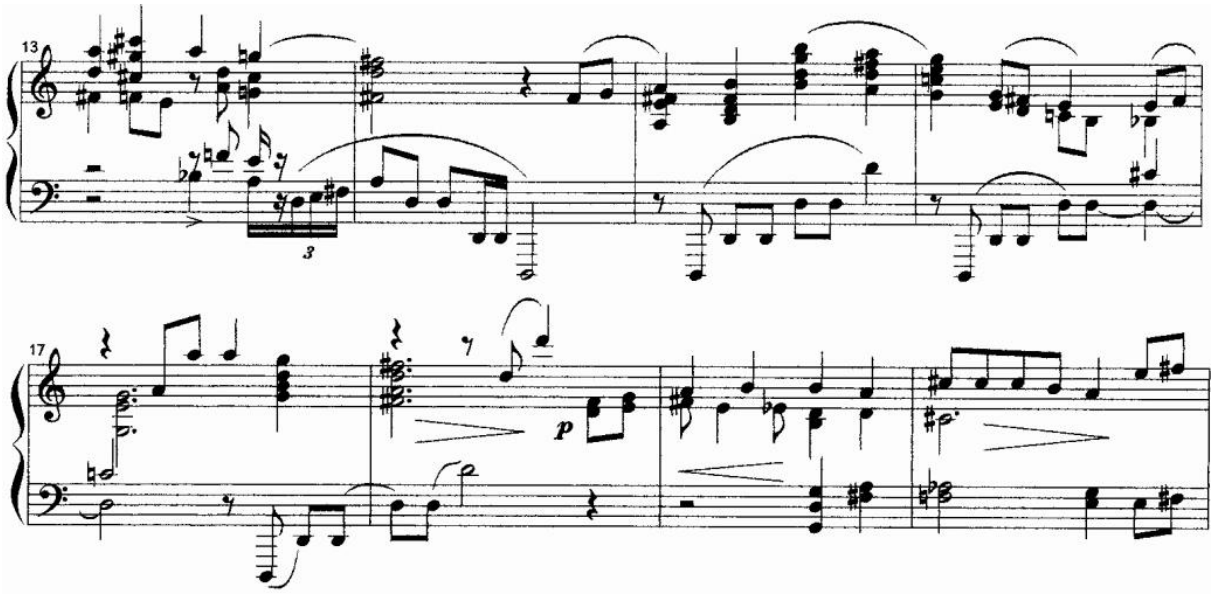


Figura 50: *Brasiliana nº4 - I. Prenda minha* (compassos 13-20).

No exemplo acima, a sonoridade dum mixolídio é valorizada pelo emprego do acorde de **C** antecedendo a conclusão em **D** (tonalidade do trecho) na finalização da frase melódica do compasso 17. Gnattali emprega outros acordes modais em posição cadencial típica da dominante, com o intuito de modificar a sonoridade e criar outros coloridos harmônicos, mas sem perder a função de resolução. Um exemplo dessa natureza, encontrado diversas vezes na *Brasiliana nº13*, é o acorde de empréstimo modal da região frígia, acorde maior com 6ªM ou 7ªM, meio tom acima da tônica do modo. Esse acorde nutre relação próxima ao subV, porém não possui a 6ªaum e consequentemente o trítono.
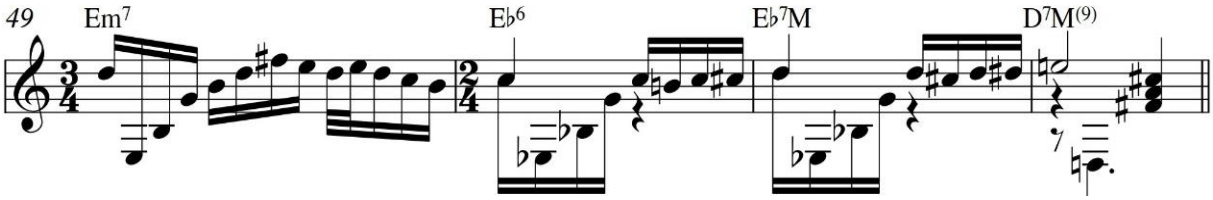


Figura 51: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 49-52).

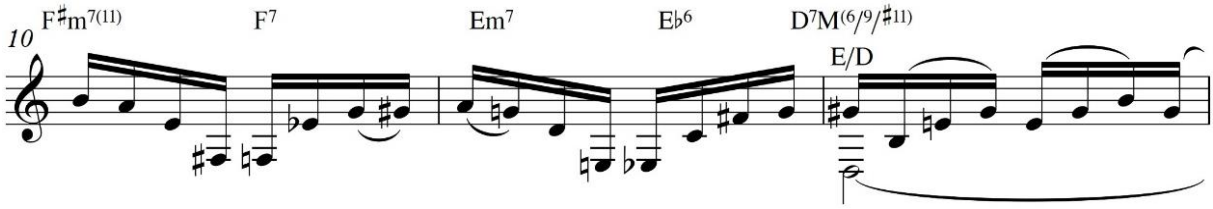


Figura 52: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 10-12).

No segundo movimento da mesma *Brasiliana* também está presente um modelo de preparação onde o acorde dominante é substituído por uma dominante modal[58]. Entre os compassos 9-12 são encadeados quatro acordes, um a cada compasso, em textura coral. A cadência em destaque é feita com uma sugestão de *levada* do gênero musical valsa, como ambientado no universo do choro, onde o baixo é executado em mínimas pontuadas nos primeiros tempos dos compassos e os blocos de acordes em mínimas nos segundos tempos. Sua posição fraseológica anuncia a entrada do tema em **Lá** menor, propondo uma transição entre **Ré** menor anterior e a nova tonalidade. Com o objetivo de entender e destacar as relações funcionais entre os acordes foram sugeridos os nomes de: **B4(7)/F# Dm6/F E(b4/b8/b13) Em7**. É notória a característica de transformações harmônicas através de conduções sutis de vozes, sendo a utilização de cromatismos e alterações escalares os grandes responsáveis pela complexidade do trecho. Tendo em vista a direção tomada rumo à tonalidade de **Am**, é possível inferir funções tonais aos acordes, que serão apresentadas de trás para frente para destacar o caminho modulatório; o último, **Em7**, representa a dominante modal da tonalidade, extraída do campo harmônico menor natural ou do modo eólio; o anterior, **E(b4/b8/b13)**, é um acorde apojatura, onde o **E** é anunciado no baixo e todas as outras notas do acorde são substituídas por outra meio tom acima, criando uma tensão somente resolvida na definição do acorde que ocorre no compasso seguinte. Sobre esse acorde vale ressaltar alguns pontos da análise: **Mib** (8ªdim), **Láb** (4ªdim) e **Dó** (6ªm) (que pode ser vista também como a tríade de **Ab** sobreposta ao baixo de **E**) são notas que poderiam ser analisadas conforme o nome de suas enarmonias – **Ré#**, **Sol#** e **Si#** – o que resultaria num acorde aparentemente mais simples, **E7M(#5)**, porém esses nomes ofuscariam as funções de apojaturas das mesmas notas. O segundo acorde, **Dm6/F**, é o IV grau subdominante de **Am** e o primeiro **B4(7)/F#** é a dominante da dominante do trecho, **E**.

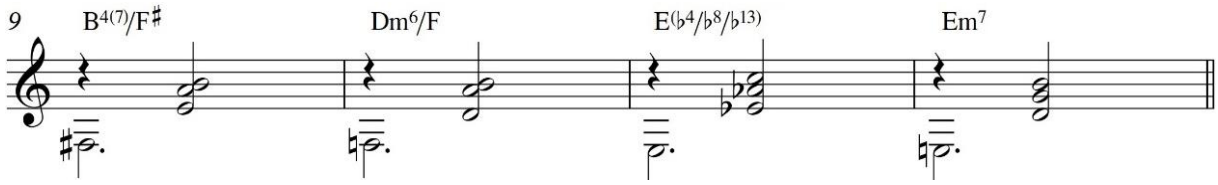


Figura 53: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 9-12).

[58] O termo dominante modal é encontrado em Adour e se refere à função dominante adaptada ao ambiente modal. É utilizado, sobretudo, nos acordes com presença da nota da sensível, porém um tom abaixo da resolução. (ADOUR, 2008).

Na mesma obra descrita acima o compositor utiliza estratégias harmônicas parecidas. A dominante modal é retomada nos compassos 50–51 com a preparação da tonalidade de **D** precedida pelo acorde de **Am7**.

Para finalizar e sintetizar o intenso trânsito entre o modalismo e tonalismo na escrita composicional do maestro, encontra-se destacado abaixo um exemplo recheado de movimentações nesses âmbitos. O trecho, presente no primeiro movimento da *Brasiliana nº12*, começa com a representação do tonalismo devido ao uso da dominante de **A**, **E7(b9/#11)**, no compasso 41. Logo à frente, compasso 45, a nota **Lá** é polarizada, enquanto centro tonal/modal, através de preparação realizada na escala de **Lá** eólio. No compasso 49 o compositor visita o modo dórico, através do acorde **D7**, típico dessa região modal; no compasso 50 o modo eólio é retomado com o acorde de **F** e, por último, a resolução da seção é feita na sonoridade de **Lá** mixolídio, devido a presença do acorde de **A** maior enquanto harmonizador da melodia feita nas notas da 5ªJ, 7ªm e fundamental de **Lá**.



Figura 54: *Brasiliana nº12 - I.* (compassos 41-51).

3.2.3 Cromatismo

Radamés Gnattali emprega material cromático em todo o decorrer das *Brasilianas*. Esse recurso composicional é encontrado em diversas situações como melodias, contrapontos e sucessões cordais. O cromatismo está presente ao lado do diatonismo, organizando diversas instâncias relacionadas à dimensão harmônica, tanto lineares – passagens melódicas – como verticais – blocos de acordes. Estão destacados a seguir alguns pontos representativos da utilização de elemento cromático como peça fundamental na estruturação das obras, e, portanto, característicos do idioma composicional do Radamés Gnattali.

Para ilustrar a aplicação de cromatismo para a criação melódica se encontram abaixo dois exemplos relevantes dessa prática no ciclo das *Brasilianas*. Em ambos são encontrados diversos recursos de movimentações melódicas, como apojaturas, aproximações, bordaduras ou notas de passagem, em que o compositor se utiliza da escala cromática. Esses elementos estão presentes tanto nas melodias principais como nos extratos secundários.
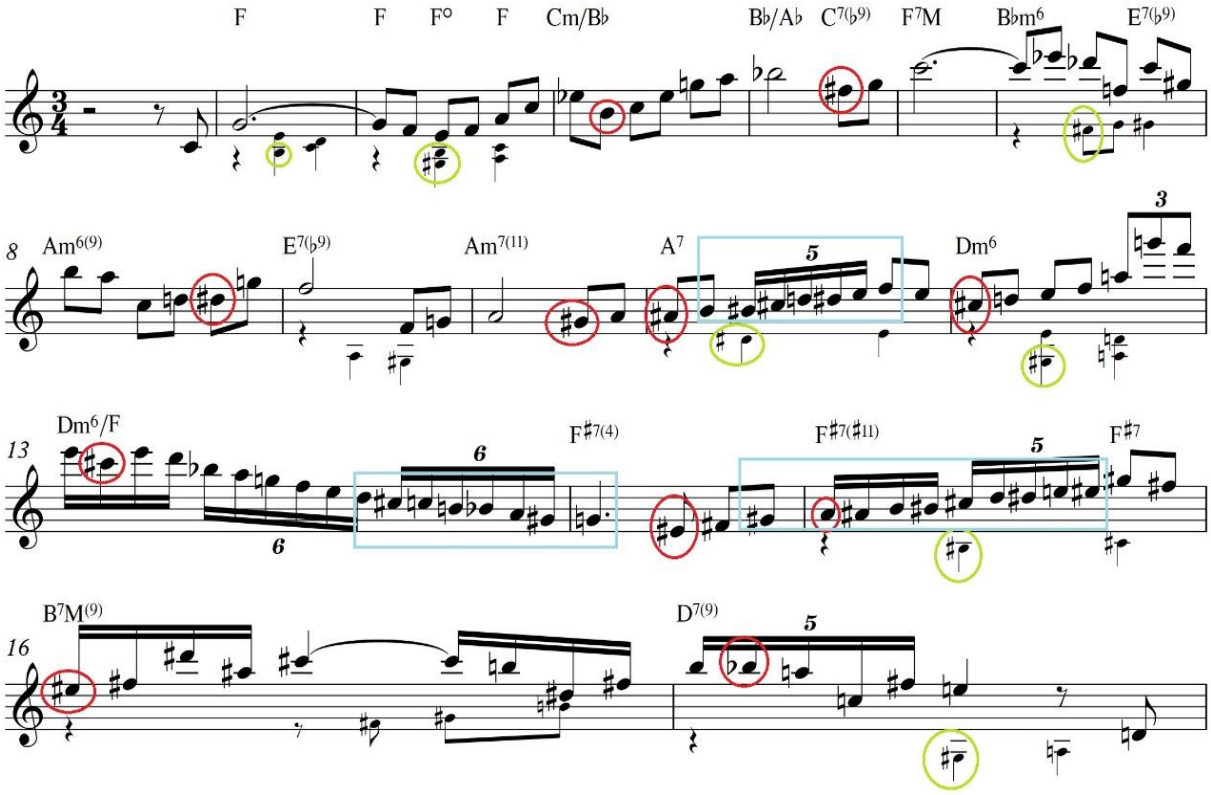


Figura 55: *Brasiliana nº8 - II. Valsa* (compassos iniciais) [59].

[59] As notas circuladas em vermelho são os cromatismos presentes na melodia principal, enquanto as verdes são do recurso empregado nas melodias secundarias. O retângulo azul representa a escala cromática em utilização na sua forma escalar extensivamente.

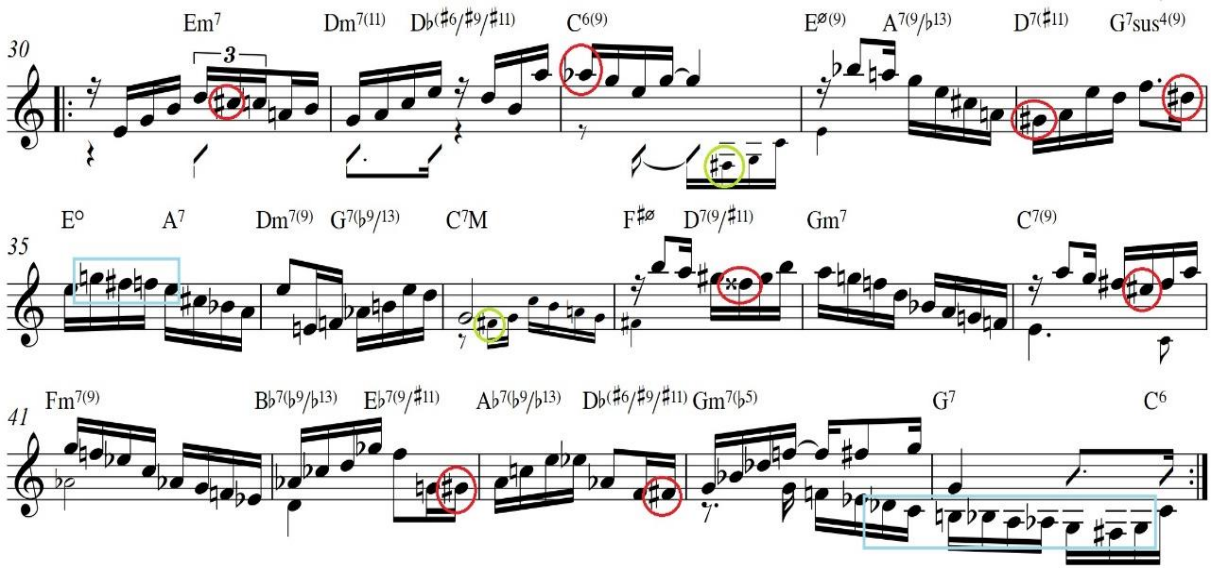


Figura 56: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 30-45).

Por diversas vezes foram encontrados elementos de ligação cromática entre estruturas harmônicas nas peças. No exemplo abaixo o compositor encadeia terças maiores em movimento cromático descendente, interligando as harmonias através da movimentação das vozes.

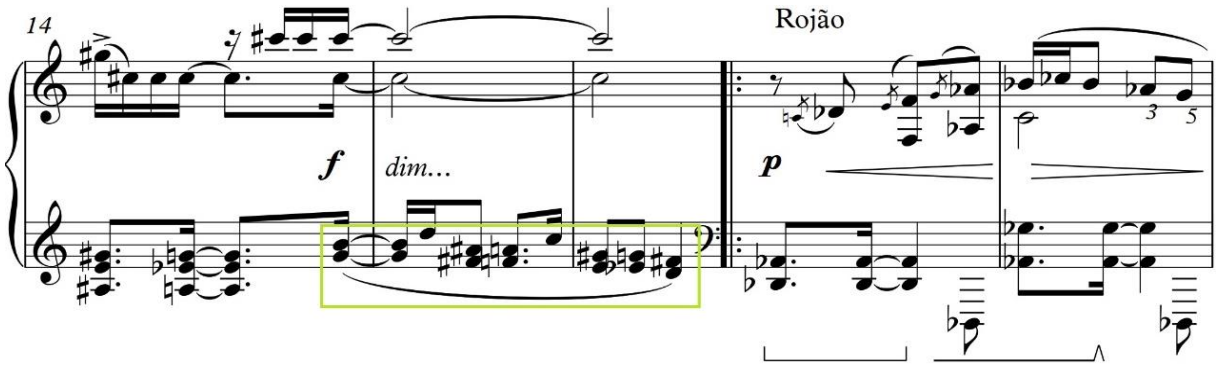


Figura 57: *Brasiliana nº4 - III. Desafio* (compassos 14-18).

Material semelhante é explorado intensamente em um trecho extraído da *Brasiliana nº5*. O compositor aplica, em colcheias, um movimento paralelo de terças menores descendentes em cromatismo, enquanto, em extrato superior, realiza um movimento melódico de aproximação cromática inferior que é repetida um degrau cromático abaixo a cada descida do outro extrato. A distância melódica percorrida é de cerca de duas oitavas, que, em adição à amplitude do gesto musical – que ultrapassa cinco compassos binários – perturba a sensação de centro tonal, efetuando a transição das regiões tonais de **G** e **Eb**.
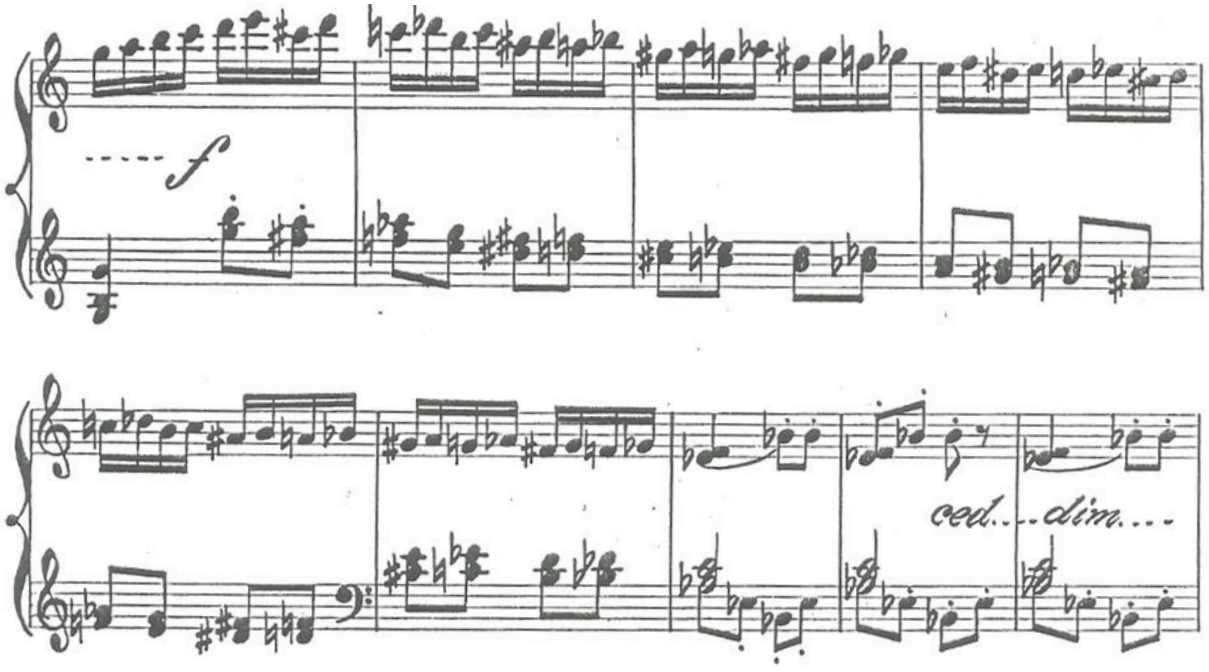


Figura 58: *Brasiliana nº5*.

Na harmonia foram encontrados acordes paralelos encadeados cromaticamente enquanto substitutos de acordes de preparação. A proximidade entre as notas acentua a ligação dos acordes e tende a simular as sensações da harmonia funcional. Abaixo, encontram-se alguns exemplos significativos dessa aplicação cromática.
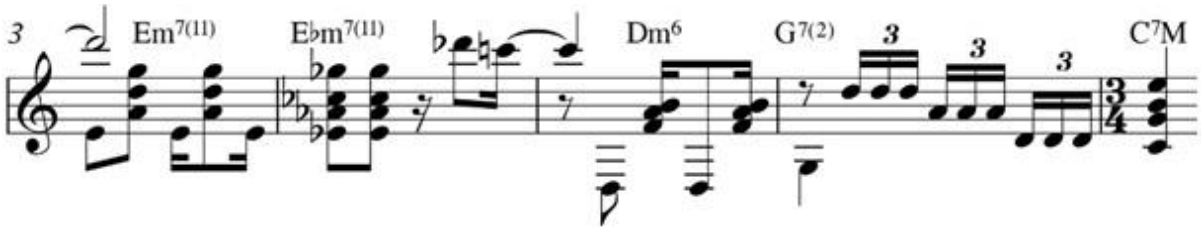


Figura 59: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 3-7).

Para finalizar a cadência em **Dó** maior são utilizados os acordes de **Em7(11)**, **Ebm7(11)**, **Dm6**, **G7(2)** e **C7M** no *Samba Bossa-Nova* (*Brasiliana nº13*). Partindo da resolução final no (na) acorde/tonalidade de **C**, podem ser localizadas as funções de V7 dominante no **G7(2)** e de II subdominante no anterior **Dm6**, ficando a cargo do **Ebm7(11)** a grande complexidade do trecho. É comum encontrar, no repertório musical tonal, o acorde de **A7** na passagem de **C** (Tônica) em direção a **Dm** (subdominante). Nesse trecho o compositor substitui a função da dominante individual, simulando sua função de preparação através do acorde de movimento cromático descendente: **Em** (**C**) **Ebm** (**A7**) **Dm**. A preparação então

acontece pela ligação cromática das notas e não por meio de resolução do trítono. O mesmo paralelismo de acordes menores com 7ªm, com intuito de ligação cromática, é repetido nos compassos 12-15 da mesma peça, com caminho do **Em7** para o **Bm7**, passando por todos os acordes cromáticos do caminho, **Ebm7 Dm7 Dbm7** e **Cm7**. Torna-se interessante no trecho o resultado da interação da harmonia com a melodia, pois a movimentação harmônica é mais rápida que a melódica, o que resulta num retardo melódico, onde a mesma nota da melodia atravessa três acordes diferentes e sua função se transforma em cada um deles.

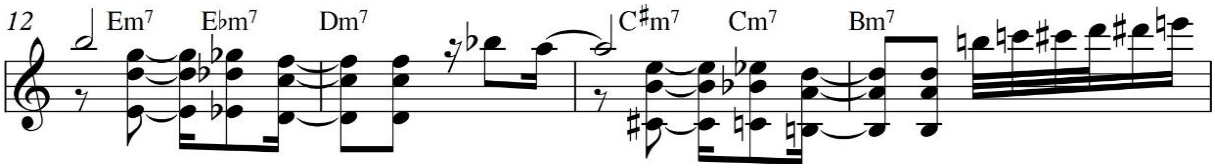


Figura 60: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 12-15).

Outros movimentos harmônicos de preparação por cromatismos valem ser destacados na mesma *Brasiliana.* No terceiro movimento da peça, após movimento cromático descendente de acordes menores com 7ª menor (compassos 38-39), a resolução harmônica do compasso 41 se dá pelo encadeamento dos acordes de **Bbm** e **D**, que apesar da aparente distância tonal, possui sensação de dominância e resolução devido à proximidade cromática das notas formadoras dos acordes: **Sib - Lá**, **Réb** (**Dó#** - sensível de **Ré**) - **Ré** e **Fá - Fá#**. Essa ligação harmônica também é valorizada pelo cromatismo na melodia **Sol - Sol# - Lá**, que ocorre na transição dos acordes.
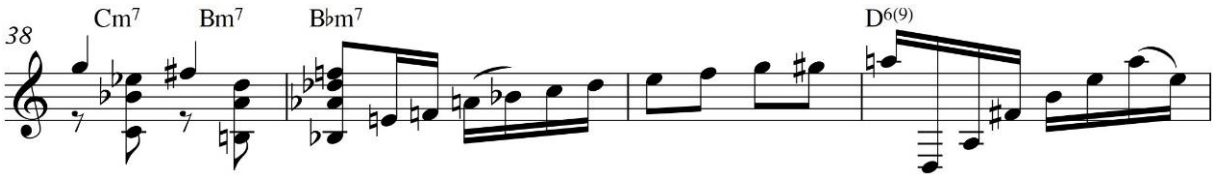


Figura 61: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 38-41).

Outro caminho harmônico em tétrades e resolução harmônica por ligação cromática, com utilização de acorde não usual na posição da dominante, acontece nos compassos 55-59 do movimento II: **Bb7/Ab Cm7(b5) Dm7/C**. Sendo o contexto inserido na tonalidade de **D**, com livre trânsito entre os modos maior e menor, foi percebido que o acorde do meio se destaca por não possuir relação tonal aparente com os outros dois e se localiza em região tonal bem distante do conjunto. O caminho harmônico gera tensão harmônica pelo cromatismo,

com posterior relaxamento através de conclusão por ligação de proximidade entre as notas, visto que **Cm7(b5)** possui as notas **Sib**, **Mib**, e **Solb**, que resolvem cromaticamente por grau conjunto descendente nas respectivas notas de **Dm**: **Lá**, **Ré** e **Fá**, sustentando a nota **Dó** grave como baixo nos dois acordes. Para além da força de ligação cromática existente, é possível perceber, ao olhar atentamente para as funções da cadência, que vindo do acorde de **Bb7**, dominante de **Eb(#6)** (subV[60] de **Dm**) e subV – **Bb(#6)** – de **A7** (dominante de **Dm**), o acorde **Cm7(b5)** se apresenta em posição típica do acorde dominante, substituindo-o na cadência. Mesmo com alto grau de omissão de notas e alteração no acorde existe a possibilidade de encaixá-lo dentro da função de **A7**, resultando num acorde da escala octatônica[61] de **A** (**Lá**, **Sib**, **Dó**, **Dó#**, **Mib**, **Mi**, **Fá#** e **Sol**): **A7(b5/b9/#9/13)omit(f/3/7)**. Essa segunda análise só confirma a atração gerada pela inclusão desse acorde e a sensação de resolução que se segue.

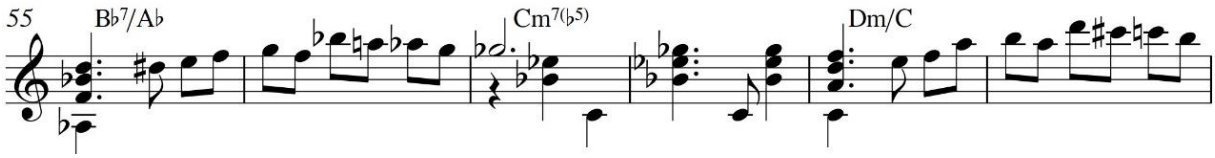


Figura 62: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 55-60).

Estão destacados a seguir alguns exemplos relevantes de cromatização na *Brasiliana nº7* e que representam práticas composicionais recorrentes no ciclo. A figura a seguir demonstra a utilização de movimentação cromática em favor das resoluções tonais e em reforço das sonoridades cadenciais. Nos compassos 33-35 do *Choro*, terceiro movimento da obra, o compositor utiliza movimentos cromáticos em diversas vozes da harmonia, sem se limitar a acordes paralelos ou movimentos lineares, ocorrendo permutações de caminhos ascendentes e descendentes. São exemplos desse movimento ocorrente: **Sib** - **Si** - **Sol#** - **Lá**, **Fá#** - **Fá** - **Mi** - **Fá** e **Ré** - **Dó#** - **Dó** - **Dó#**. Dando suporte a essas linhas o compositor faz uso de marcha harmônica em 4ªs Justas: **Mi** - **Lá** - **Ré** - **Sol**. Os resultantes são acordes com alto grau de elaboração e de extensões harmônicas, que traçam caminho tradicional de resoluções de dominantes, porém com sonoridades enriquecidas pelos movimentos cromáticos.

[60] SubV: acorde substituto da dominante por possuir o mesmo trítono enarmonizado, exemplo em **Dm**: **A7** – **Dó#** 3ªM e **Sol** 7ªm – e **Eb(#6)** – **Sol** 3ªM e **Réb** 7ªm.
[61] O octatonismo será tratado detalhadamente no próximo tópico desse capítulo.

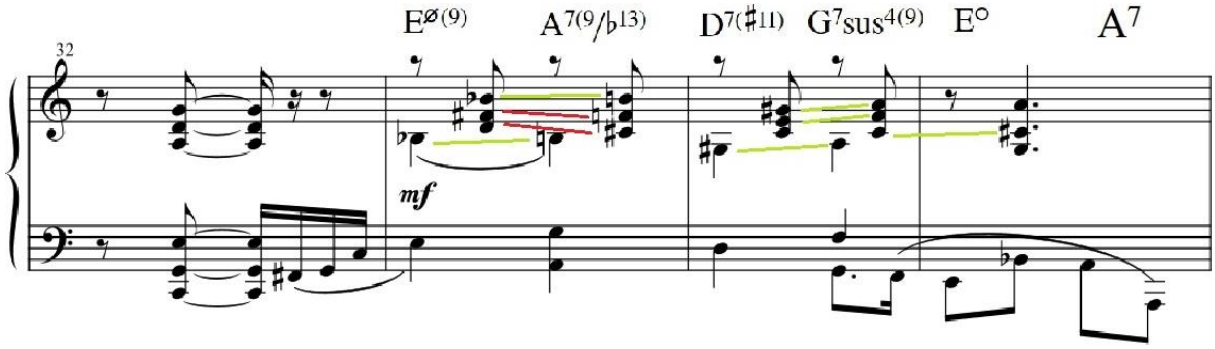


Figura 63: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 32-35).

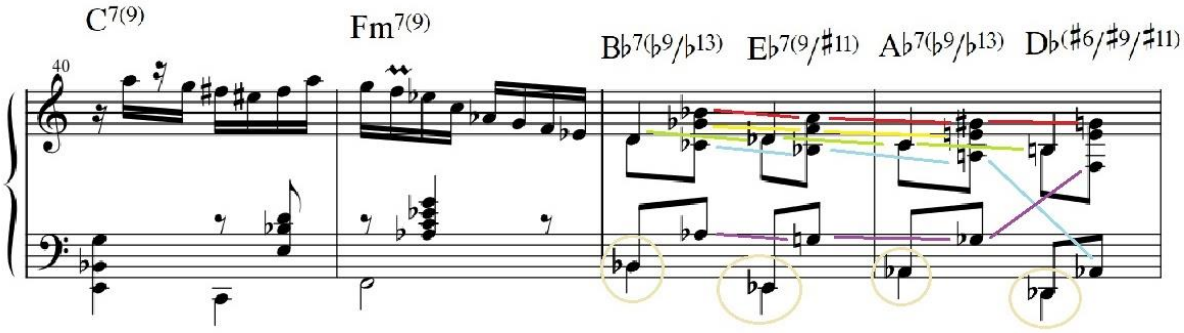


Figura 64: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos 40-43).

Nos compassos 42-43 do exemplo acima, o compositor realiza um encadeamento similar, onde o movimento das vozes cromáticas aliado ao baixo em 4ªs Justas resulta em resoluções de dominantes estendidas. Em particularidade ao encadeamento anterior Gnattali realiza, no trecho em questão, movimentos paralelos de cromatismo descendente dos blocos harmônicos. A mudança de graus não cromáticos faz com que os blocos harmônicos interajam de maneiras distintas com os baixos, gerando diferentes notas de extensões nos acordes.

O primeiro movimento da *Brasiliana nº7* possui dois exemplos marcantes de cromatização em movimentos de vozes internas de um acorde, sobre um baixo pedal. Ambos os casos representam bem o pensamento composicional de Gnattali na utilização da cromatização harmônica (nome sugerido, pois se trata de movimentação que interfere diretamente nesse discurso), pois são recorrentes em outras partes do ciclo de obras. O primeiro é uma trajetória cromática das linhas internas, amplamente aplicado em padrão de acompanhamento estrutural da peça. A 5ª Justa e a fundamental do acorde, formando intervalo de quarta justa, sobem cromaticamente até atingirem, respectivamente, a 3ªM e a 7ªM do mesmo acorde.
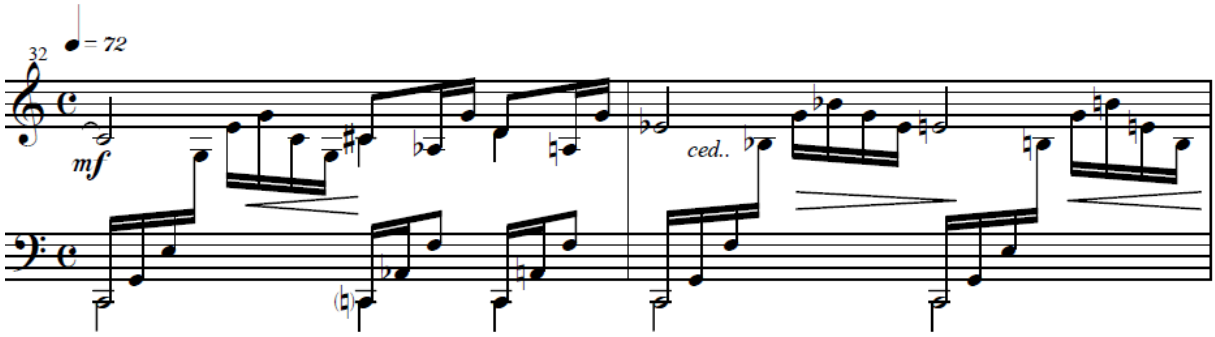


Figura 65: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 32-33).

Nota-se que essa movimentação cromática resulta em diferentes acordes, que acontecem como passagens e direcionam para a volta, no final, do mesmo acorde inicial.
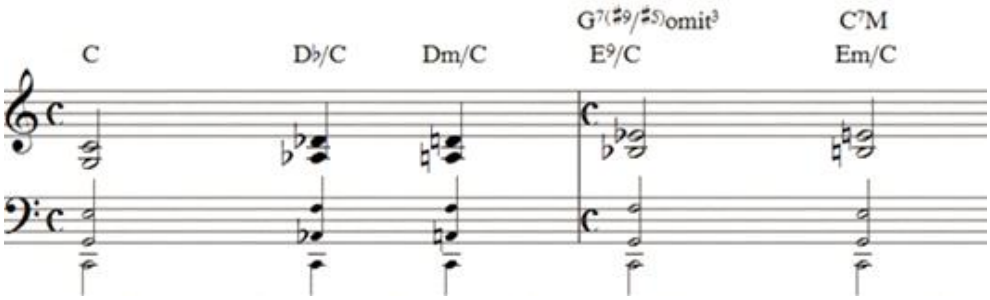


Figura 66: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 32-33) – cifrado e analisado.

O segundo exemplo desse movimento é um acorde de dominante com estrutura particular e recorrente na música. O mesmo intervalo de 5 semitons sobe cromático, porém as notas iniciais são a fundamental e a 4ªJ do acorde dominante suspenso (Dominante 4/6). Elas atingem a 2ªm (b9) e a 4ª aumentada (#11) e seguem para a 2ªM (9) e 5ªJ. Em todo o movimento a 3ªM é omitida, sendo, portanto, o trítono tradicional não utilizado. É interessante observar o movimento melódico em direção à fundamental do acorde resolutivo do compasso seguinte, com salto de 4 semitons descendentes (3ªM). Essa nota da melodia acrescenta a dissonância de 13ªM ao acorde dominante.

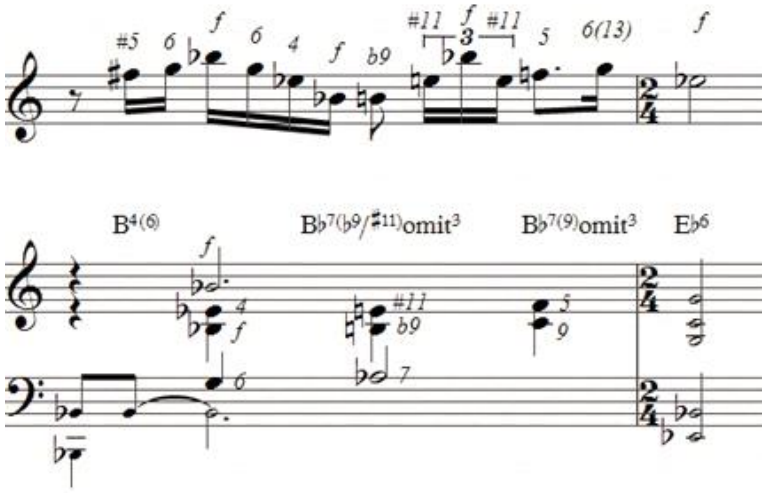


Figura 67: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compasso 27) – analisado.

Para além da utilização de material cromático como notas melódicas, ligação harmônica, substituição de acordes ou criação de tensão nas cadenciais, o compositor manuseia o cromatismo como princípio para a criação de instabilidade harmônica ou de deturpação de sonoridades diatônicas. Nos compassos 33-34 do primeiro movimento da *Brasiliana nº13*, por exemplo, o compositor utiliza uma frase que passa por 10 notas do total cromático (apenas as notas **Dó#** e **Ré** não são utilizadas). O movimento melódico do trecho é caracterizado por um padrão de 4 notas, onde 3 são graus conjuntos cromáticos descendentes que são seguidos de saltos descendentes de 5ªdim, 5ªJ ou 4ªJ. O gesto se completa com salto ascendente de 3ªM, 4ªJ ou 4ªaum para reinicialização do padrão. A variedade intervalar se dá pelas diferenças ocorridas nos saltos melódicos, enquanto a variedade rítmica fica a cargo da mudança de semicolcheias para quiáltera de cinco, desvinculando o padrão melódico da métrica inicial. O trecho em questão ocorre após uma suspensão em um acorde quartal com baixo em **Mi** (compasso 32), vindo de **D#º** (dominante de **E**), e culmina num movimento de repetição em uníssono da nota **Mi**, com mudanças de oitava, sendo uma alusão à função dominante em frase com finalização não resolutiva, ou seja, a nota **Mi** dos compassos 35-36 soa como uma dominante do trecho.
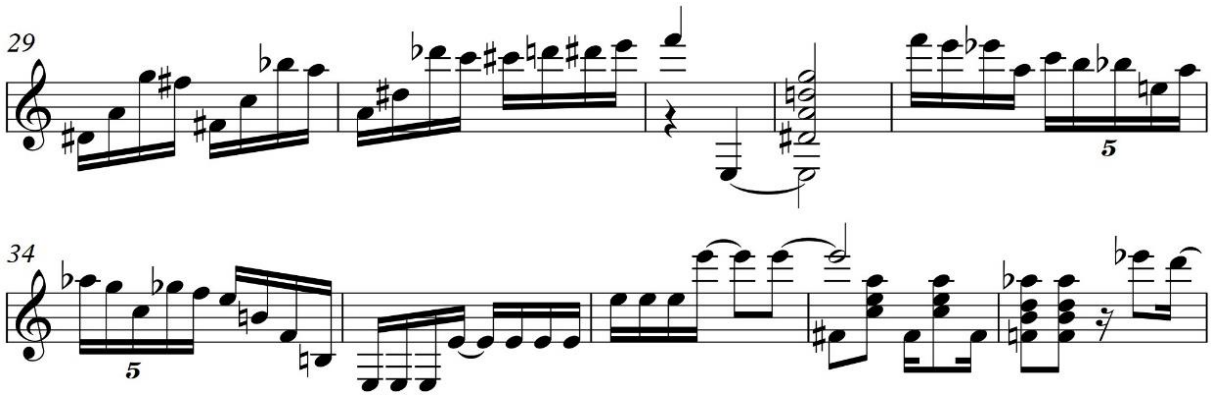


Figura 68: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 29-38).

É possível interpretar as três notas inferiores do padrão melódico como um arpejo descendente de **Am** (**Lá - Mi - Dó**), que, sobre um baixo em **Mi**, vindo da dominante da dominante (**B7** ou **D#º**) e sendo sucedido pela dominante caracteriza um acorde dominante 4/6. Porém o as notas agudas do trecho, tanto as que iniciam o movimento cromático quanto as resultantes não demonstram o acorde, deturpando a sonoridade cadencial diatônica.

O mesmo princípio de movimentação cromática com geração de instabilidade harmônica acontece nos compassos 22-25 do segundo movimento, *Valsa*, da *Brasiliana nº13*. Nesse trecho ocorre uma longa frase cromática descendente em polifonia virtual dividida em dois planos. Os agrupamentos de notas descendentes em graus conjuntos cromáticos variam entre 1, 2, 3, 4 ou 6 notas, o que garante bastante variedade melódica, e os intervalos entre os planos giram em torno de 5ºJ, 6ªm e 6ªM, sem uma ocorrência regular. As relações harmônicas existentes entre os acordes que precedem e seguem este trecho – **Dm7** no compasso 21 e **A7(b5)** no compasso 26 – são funcionalmente claras, mas sua transição se torna amplamente prolongada e conturbada pela instabilidade gerada pelo trecho cromático.



Figura 69: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compasso 21-26).

Outro exemplo expressivo dessa prática se encontra destacado na figura abaixo. No *Samba Batucada*, presente na segunda obra do ciclo, Radamés Gnattali realiza blocos de acordes em paralelo com notas meio tom abaixo, formando cluster. O gesto é realizado em sextinas de semicolcheias, sendo as notas cromáticas tocadas nos apoios 1, 3 e 5 da figura rítmica e o acorde realizado em contratempo à dissonância. No compasso 115 as notas do

acorde de **G7M** são perturbadas pelas notas **Fá#**, **Lá#**, **Si#** e **Dó#**, e no compasso 119 o acorde de **C7M** é acrescido das notas **Ré#**, **Fá#** e **Lá#**. É interessante perceber que as notas geradoras da instabilidade são tocadas pela mão esquerda no piano e aproveitam das notas pretas do teclado, enquanto a resposta das notas diatônicas se utiliza, sobretudo, das notas brancas e são pressionadas pela mão direita do pianista.

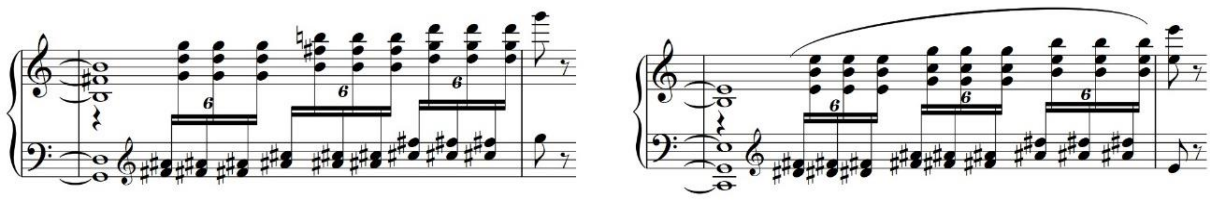


Figura 70: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos 115 e 119).

Na *Brasiliana nº7* o compositor alia movimentos cromáticos ascendentes e descendentes a saltos e combinações polirrítmicas, resultando num emaranhado complexo no compasso 40 do primeiro movimento. O trecho compreende uma transição das regiões de **Ab** e de **C**, respectivamente acorde inicial e final do trecho (compassos 39 e 41), sendo a situação intermediária o momento de maior instabilidade e, consequentemente, de favorecimento à modulação distante. O extrato grave do compasso 40 realiza uma escala cromática em que algumas notas são selecionadas e repetidas uma oitava abaixo, em resposta ao movimento superior; o gesto tem início na nota **Si** do último tempo do compasso 39 e termina na nota **Sol** do primeiro tempo do compasso 41. O extrato mais agudo possui figurações em tercina de semicolcheias ou em grupos de quatro semicolcheias e apresenta linhas variantes, tanto em direção melódica quanto em quantidade de notas, que por vezes são retomados após saltos ou inversões dos movimentos. Em ambos os registros algumas notas se sobressaem – devido aos saltos melódicos – por vezes resultando em intervalos de 5ªs, 4ªs ou 3ªs, que poderiam sugerir acordes arpejados, ou se encontrando com as notas do outro registro que também poderiam indicar formações cordais. Porém, a complexidade da gama de movimentos e da polirritmia não condiz com a das formações de acordes específicos, sendo a escuta marcada pela instabilidade. Em geral as notas destacadas podem ser encontradas dentro da escala de **Láb**.
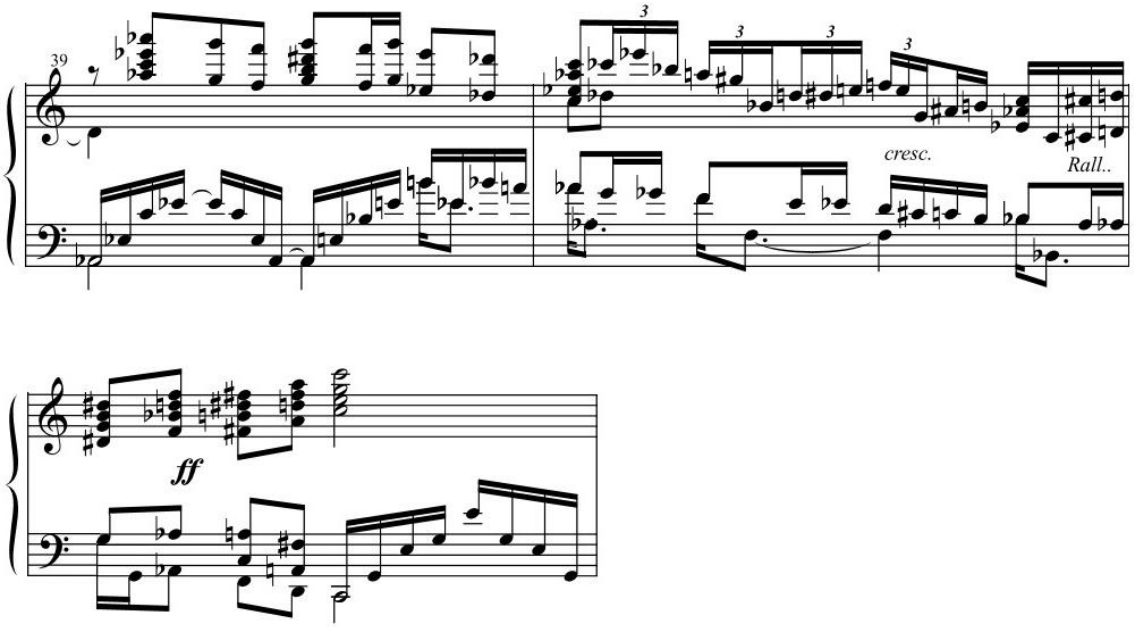


Figura 71: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 39-41).

Os materiais cromáticos se combinam a outras técnicas harmônicas nas obras do ciclo, dialogando, assim, com os aspectos seguintes na apresentação de estruturas harmônicas.

3.2.4 Material Octatônico

Durante as análises feitas sobre as músicas que compõem o ciclo das *Brasilianas*, foram encontrados diversos recursos provenientes de material octatônico. Segue abaixo uma pequena introdução sobre esse material, visando entender sua formação e compreender melhor as aplicações encontradas na obra de Gnattali.

A octatônica é uma escala de formação simétrica, ou seja, sua estrutura é baseada em repetições de um padrão intervalar. Existem dois padrões a serem adotados para a construção dessa escala: iniciando com 2ªM - 2ªm (T - ST) e iniciando com 2ªm - 2ªM (ST - T).

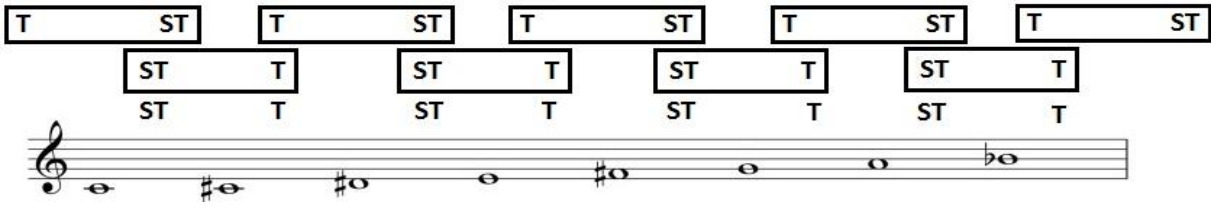


Figura 72: Estrutura da escala octatônica.

A estrutura está presente nos modos de transposição limitada organizados por Olivier Messiaen (1944), sendo correspondente ao segundo modo. Portanto, existem apenas três conjuntos de notas a serem usadas na construção das escalas octatônicas e cada nota do total cromático se pode encontrar em duas transposições.

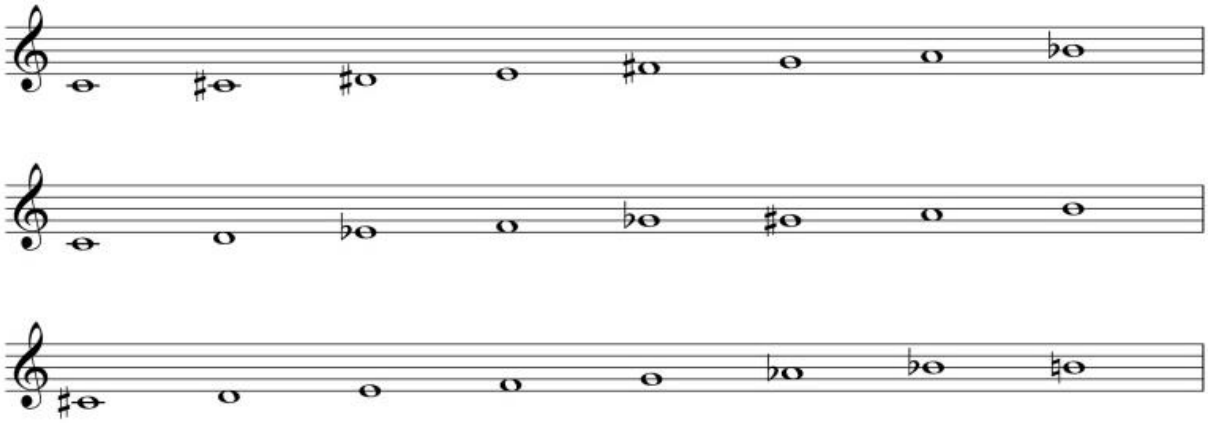


Figura 73: Escalas octatônicas.

Ambos os padrões intervalares (2ªM-2ªm, 2ªm-2ªM) estão compreendidos dentro do âmbito da 3ªm e, por ser este intervalo o alicerce da tétrade diminuta, sua repetição simétrica gera a sobreposição de dois arpejos diminutos, separados por tom ou semitom. Por esse motivo, a escala octatônica é também conhecida como *escala diminuta*.

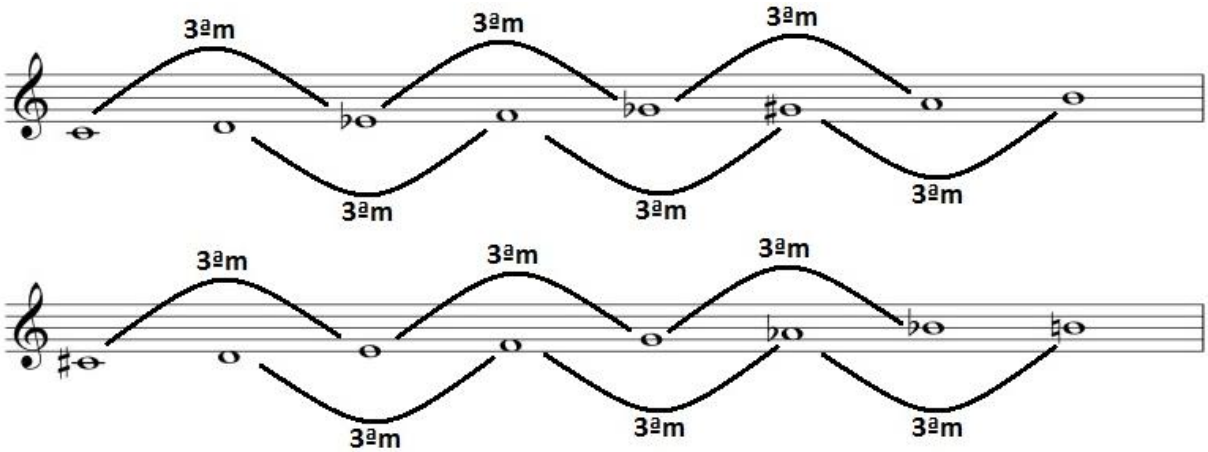


Figura 74: Intervalos da escala octatônica.

Assim como outras escalas simétricas, como a hexatônica (escala de tons inteiros) ou a escala cromática, não é possível analisar a funcionalidade das notas, sendo, portanto, inviável definir a tônica da escala. Porém o contexto de aplicação muitas vezes sugere uma

intenção de função e centro tonal, como será visto nos exemplos em que Gnattali utiliza desse material.

Ao contrário das típicas escalas tonais, como Maior e menor natural, onde a partir de cada nota é possível montar, por sobreposição de terças, acordes característicos que geram o campo harmônico, na escala octatônica é possível montar diversos acordes a partir de uma mesma nota, devido à proximidade de seus intervalos, sendo essas estruturas repetidas a cada recomeço da simetria.

Como exemplo dessa ampla variedade de acordes possíveis a partir da mesma nota, foi montado o quadro a seguir. Foi utilizada como exemplo a octatônica que está descrita no primeiro sistema da figura abaixo.

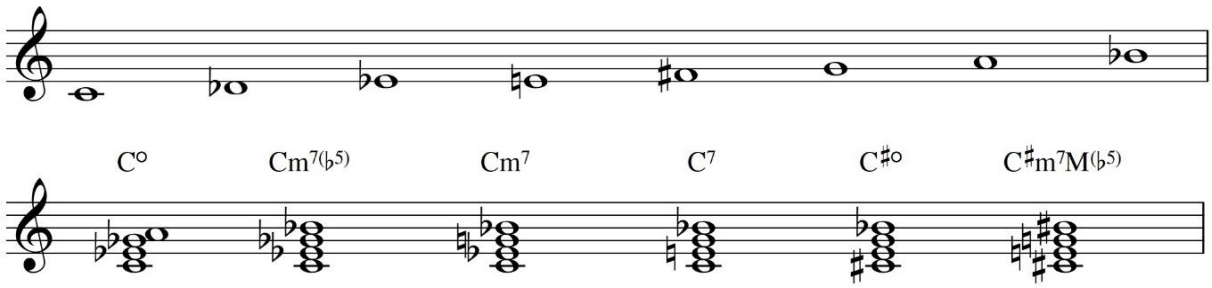


Figura 75: Exemplo de acordes derivados da escala octatônica.

Autores como Levine e Faria, em livros que tratam sobre a utilização de materiais escalares para a improvisação de melodias, sobretudo vinculados ao *jazz*, destacam a escala octatônica como aplicada em contextos de acordes dominantes (FARIA, 1991; LEVINE, 1989). Como reconhecido no quadro acima, uma possibilidade de acorde gerado por essa escala é o acorde maior com 7ªm, típico de dominantes, portanto esses autores associam sua utilização a esse contexto. Nessa aplicação é comum relacionar as notas da escala a uma possível "fundamental", que, portanto, gera funções e notas de extensões ao acorde principal. Sobre essa estrutura cordal estão analisadas as outras quatro notas pertencentes à escala como as extensões: 2ªm (b9), 3ªm ou 2ªaum (#9), 4ªaum (#11) e 6ªm (13).
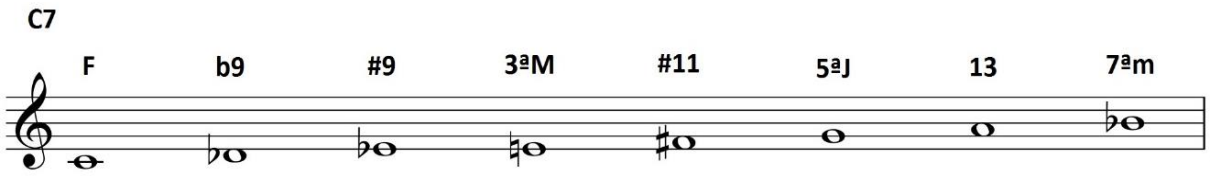


Figura 76: Escala octatônica analisada sobre um acorde maior com 7ªm.

Como descrito na figura acima, a escala octatônica aplicada em estruturas dominantes é a de padrão intervalar ST - T, como partida da fundamental do acorde maior com 7ªm. A mesma escala é encontrada derivada do acorde diminuto substituto, sendo a escala octatônica aplicada em **C7** idêntica à de **Eº**, porém ao partir da nota **Mi** assume formação de T - ST, conforme demonstrado nos métodos de improvisação citados (FARIA, 1991; LEVINE, 1989).

Para ilustrar a utilização de material proveniente da escala octatônica em contextos de dominante seguem exemplos retirados do ciclo das *Brasilianas*. Gnattali, no compasso 2 e no compasso 61 do segundo movimento, *Samba Canção*, da *Brasiliana nº7*, utiliza o acorde de **Db#6(#11/13)**. Esse acorde é proveniente da escala octatônica de **Réb**, **Ré**, **Mi**, **Fá**, **Sol**, **Láb**, **Sib** e **Si**, e pode ser também nomeado de **G7(b9/#11/13)/Db**. Em ambos os exemplos da figura abaixo o compositor utiliza como dominante do acorde de **C**. Essa disposição de acorde dominante é amplamente utilizada pelo compositor.

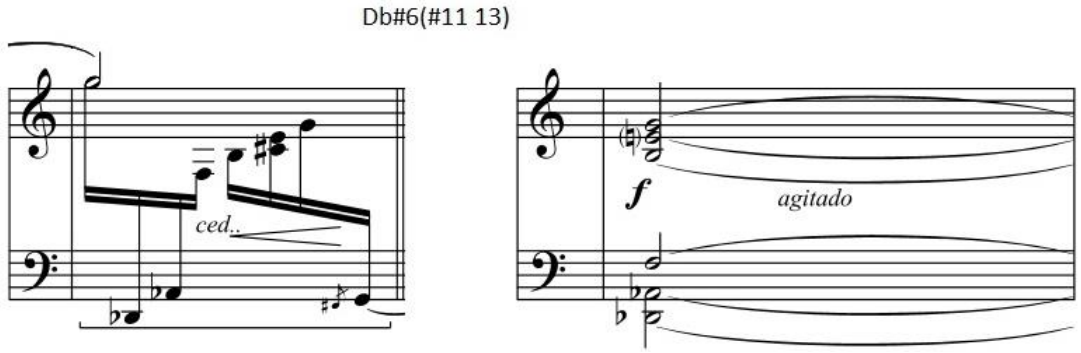


Figura 77: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compasso 2 e 61).

Outro exemplo foi selecionado na mesma peça. Nos compassos 62-64 Gnattali utiliza a escala octatônica para uma cadência do saxofone tenor. A escala utilizada é **Lá**, **Sib**, **Dó**, **Dó#**, **Ré#**, **Mi** e **Fá#**. Há três situações com notas externas à escala: **Ré**, no início do compasso 62 – apojatura cromática para a nota escalar **Dó#** – e no segundo tempo do compasso 63 – nota de passagem entre **Dó#** e **Mib** – e a nota de passagem **Sol#** do final do compasso 64.



Figura 78: *Brasiliana nº7 - II. Samba Canção* (compassos 62-64).

Nos sete compassos iniciais da *Valsa*, segundo movimento da *Brasiliana 13*, Gnattali utiliza a escala octatônica para a construção harmônica e melódica. Apesar da escala octatônica apresentar relativa indefinição harmônico-funcional – devido a sua construção simétrica de tom seguido de semitom – o contexto será analisado como pertencente a **Dm**, pois à condução harmônica criada pelo compositor apresenta direcionamento para essa tonalidade.
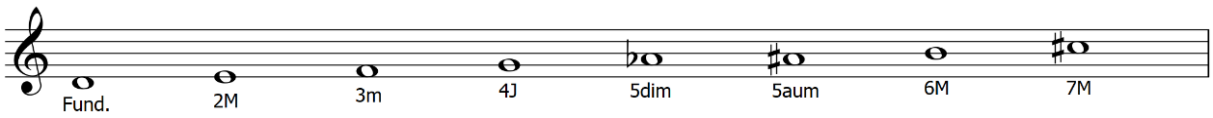


Figura 79: Escala octatônica em **Dm**.

A escala octatônica utilizada é formada por **Ré**, **Mi**, **Fá**, **Sol**, **Láb**, **Lá#**(**Sib**), **Si** e **Dó#**, sendo os respectivas intervalos relativos a **Ré**: fund., 2ªM, 3ªm, 4ªJ, 5ªdim, 5ªaum, 6ªM e 7ªM. Dentro desse contexto os acordes iniciais ganham especial interesse, pois o compositor simula as funções de tônica, subdominante e dominante, adaptadas ao campo harmônico escolhido. São eles construídos sobre um pedal na nota **Ré** grave acrescida de sua quinta justa **Lá**, que não é pertencente a escala, mas é utilizada com o intuito de aumentar o "corpo" da nota mais grave. Esse pedal é tocado nas duas cordas mais graves do violão soltas, sendo a sexta corda do instrumento afinada em **Ré**. O intervalo cria bastante ressonância no instrumento, que mesmo não sendo notado na partitura, atravessa as barras de compasso e cria a ambiência do trecho.

O primeiro acorde utilizado é um **Dm6(9)**, onde a extensão 9ªM aparece como uma apojatura superior da nota da fundamental e há o acréscimo da 6ªM. O segundo compasso da peça apresenta um acorde de **E7(b10)/D**, com a presença de ambas as terças, **Sol#** - 3ªM e **Sol** - 3ªm, **Si** - 5ªJ, e omissão da fundamental **Mi**. Ambos os primeiros acordes apresentam disposição interna intervalar de 4ªJ, característica bem marcante do estilo do compositor. Após repetição do primeiro acorde no terceiro compasso o trecho é finalizado com o acorde de **A7(b9/11/b13)/D**. Nesse último o grande choque harmônico ocorre pela utilização de dois intervalos de semitom separados por uma oitava na disposição das notas, são eles **Dó# - Ré** (9ªm) e **Fá - Mi** (7ªM). Assim como no primeiro acorde a nota **Lá** está implícita pela função do acorde e é audível pela continuidade do pedal, porém para efeitos analíticos do campo harmônico essa nota poderia ser considerada omitida na construção acordal, fortalecendo a utilização das notas da octatônica. Todas as notas utilizadas, com exceção do **Lá** grave, estão contidas na escala octatônica de **Ré** descrita. Os nomes escolhidos para a análise; **D**, **E**, e **A**,

são frutos da possibilidade de exacerbar a sensação de tônica (I), dominante da dominante (V-V) e dominante (V) gerada no trecho.
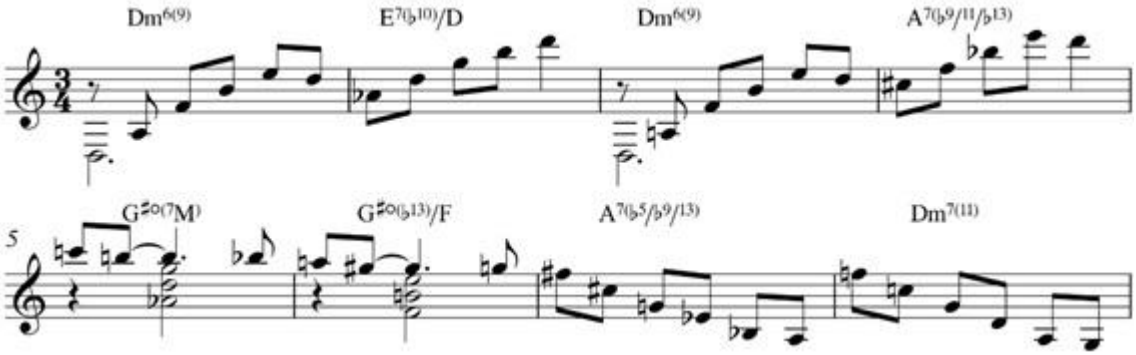


Figura 80: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 1-9).

Nos compassos seguintes, 5 e 6, são utilizados os acorde paralelos de **G#º(7M)** e **Fº(7M)** (analisado funcionalmente como **G#º(b13)/F**). Ambos são derivados do campo de ré octatônico e também possíveis substituições relacionadas ao acorde de **E7(b9)**, região da dominante da dominante. Se as extensões acrescentadas aos acordes diminutos forem assumidas ao contexto de **E7(b9)**, a nota 7ªM do **G#º(7M) - Sol** se torna 9ªaum e a 13ªm (b13) do **G#º(b13)/F - Mi** é a própria fundamental. É importante destacar os intervalos de 4ª utilizados na disposição interna dos dois acordes. Na melodia aguda são acrescentadas notas cromáticas de ligação entre os acordes, que não pertencem à octatônica, porém os apoios harmônicos acontecem sempre nas notas desse campo. No compasso seguinte (compasso 7) ocorre o acorde de **A7(b5/b9/13)** que caracteriza a dominante do trecho e uma transposição escalar de octatônicas da região de **D** para a de **A** com disposição de ST e T, sequência inversa à aplicada em **D** sobre o ponto de vista da fundamental. A escala gerada possui as notas **Lá** - fund., **Sib** - 2ªm, **Dó** - 3ªm, **Dó#** - 3ªM, **Ré#** - 4ªaum, **Mi** - 5ªJ, **Fá#** - 6ªM e **Sol** - 7ªm. A escala, nesse acorde, pode ser também entendida pela resultante da sobreposição das tríades de **A** e **Ebm**, com as notas redistribuídas novamente em disposição quartal. A resolução, no compasso seguinte, é construída com encadeamentos de vozes cromáticas descendentes que geram a configuração de um sugerido **Dm7(11)**, acorde que possui todas as notas da pentatônica menor de **D**.

O *Samba Canção*, segundo movimento da *Brasiliana nº4*, se inicia com uma aplicação bem interessante do octatonismo. O compositor intercala o acorde de **Gm7** com acordes provenientes das duas escalas octatônicas onde a nota **Sol**, tônica do trecho, é encontrada. No compasso 1, o acorde inicial é sucedido do acorde **Abº7M(b13)** – presente na escala formada por **Sol**, **Láb**, **Sib**, **Dób**, **Réb**, **Ré**, **Mi** e **Fá** – e no compasso 2 a alternância é

realizada com o acorde de **A7(#4/b9)** – proveniente da escala **Sol**, **Lá**, **Sib**, **Dó**, **Dó#**, **Ré#** (**Mib**), **Mi** e **Fá#**.
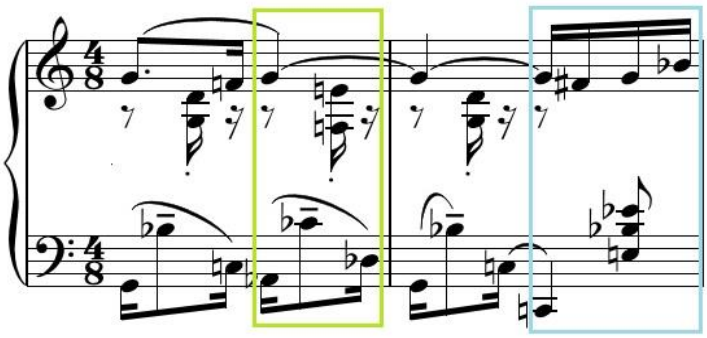


Figura 81*: Brasiliana nº4 - II. Samba Canção* (compassos 1-2).

No terceiro movimento da *Brasiliana nº2*, o *Samba Batucada*, o compositor alterna arpejos diminutos distanciados cromaticamente, tanto em direção descendente como ascendente. Como a escala octatônica pode ser desmembrada em duas tétrades diminutas cromáticas, o trecho representa uma alternância emblemática das possibilidades de transposição da escala, onde cada arpejo pode ser identificado dentro de duas das transposições escalares. Os retângulos abaixo apresentam a inclusão das notas dentro das escalas octatônicas.

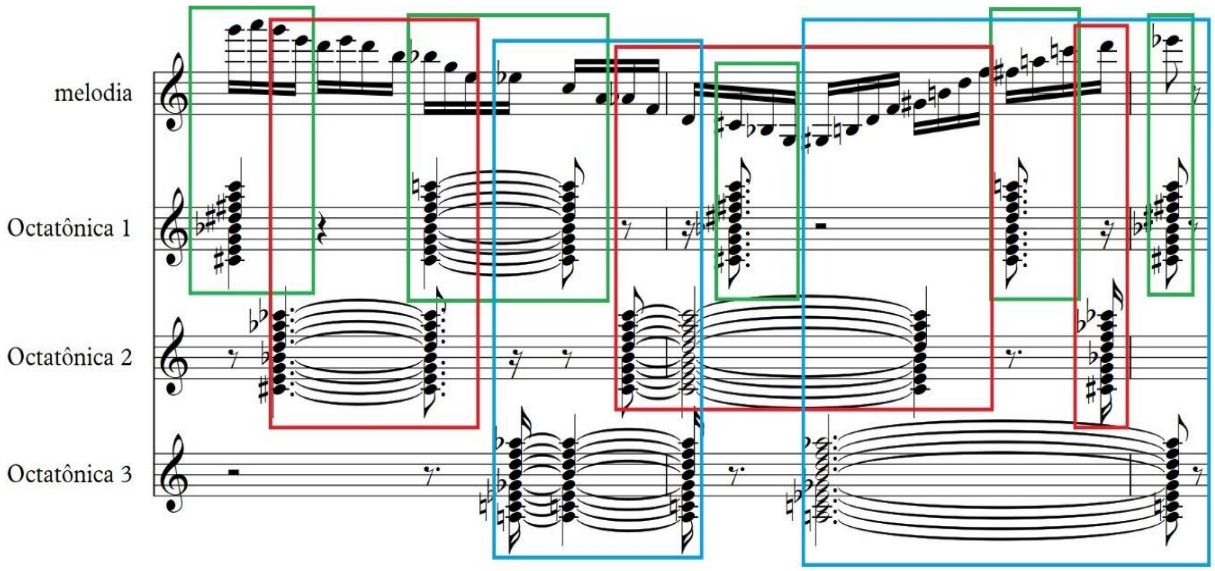


Figura 82: *Brasiliana nº2 - III. Samba Batucada* (compassos 49-51).

As 8 primeiras notas do compasso 49 são a pentatônica de **G6(9)** e, a partir da nota seguinte, são encadeados arpejos diminutos, ora em conjuntos de 3 notas, ora em grupos maiores. A última nota do compasso 50 corresponde a uma nota de passagem dentro do

arpejo. É interessante notar a ampla utilização das octatônicas indicadas como octatônica 2 e octatônica 3 no quadro, sendo a octatônica 1 incluída em momentos de interseção entre as outras duas.

Outros exemplos interessantes da escala octatônica foram destacados na *Brasiliana nº13*. Nos compassos 29-30 do primeiro movimento, sobre o acorde de **D#º**, foram acrescentadas as notas **Sol**, **Sib** e **Réb** em forma de apojatura superior cromática das respectivas notas do acorde **Fá#**, **Lá** e **Dó**. Essas três extensões acrescentadas às quatro notas que formam o acorde são geradoras da escala octatônica de **D#** na sequência de ST T, ficando somente a nota mi omitida.
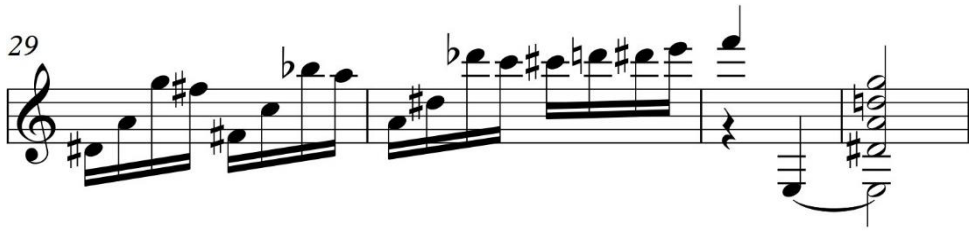


Figura 83: *Brasiliana nº13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 29-32).

A cadência de finalização do terceiro movimento da *Brasiliana nº13* é composta de uma sucessão de blocos de acordes de cinco notas feitas pelo violão em *rasgueados*, que se agrupam em números cada vez menores de ataques de semicolcheias – 5, 4, 2, 1 e 1 – e vão se distanciando através do alargamento das entradas dos blocos de ataques. O gesto conclusivo, portanto, representa a soma da diminuição do tamanho dos agrupamentos a um crescimento da distância entre eles, o que feito *a tempo* constitui ganho de energia para explosão no acorde final. Simultaneamente a esse movimento de propulsão rítmica acontece uma transformação da harmonia: inicialmente encontra-se um acorde dominante com aplicação da hexatônica (tons-inteiros) dentro de **A7(#5/9/#11)**, onde apenas a 3ªM, nota **Dó#**¸ está omitida; posteriormente ocorre a resolução em um acorde tônico com extensões atípicas acrescentadas, através da sobreposição das notas agudas **Ré#** e **Sol#**, ao acorde fundamental da tonalidade **D**. As notas presentes no acorde resolutivo se localizam na escala octatônica formada por **Ré**, **Ré#**, **Mi#**, **Fá#**, **Sol#**, **Lá**, **Si** e **Dó**.

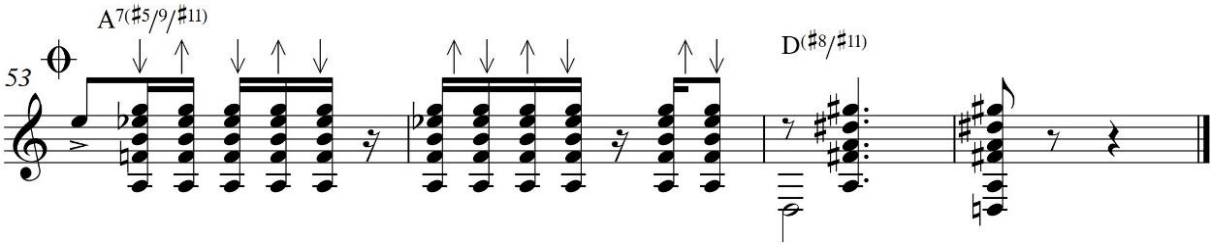


Figura 84: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compasso 53-56).

O acréscimo de notas dissonantes no acorde final das músicas é uma prática comum no universo da música popular urbana (representada pelo gênero choro nessa *Brasiliana*). Vale ressaltar na harmonia presente na figura acima, que o acréscimo das extensões no acorde resolutivo resulta em uma função tônica em que a fundamental aparece no baixo e alterada como 8ªaum duas oitavas acima. Mesmo com essa alteração atípica, que poderia resultar em quebra do contexto tonal, a força histórica e condutora da cadência dominante-tônica se mantém presente.

3.2.5 Medianos e blocos harmônicos paralelos

Diferentes tipos e empregos de formações de acordes similares por movimentos paralelos foram encontrados nas músicas do ciclo *Brasilianas* de Radamés Gnattali. Para o entendimento desse tópico é importante uma breve revisão do conceito de "mediano" e os seus possíveis desdobramentos harmônicos.

De acordo com Koellreutter (1986, p. 33) os "acordes de função mediana" são estruturas cordais similares ao centro tonal, distanciadas por uma terça maior ou menor, tanto ascendente como descendente. Todos os acordes em questão possuem uma nota em comum com o acorde central.

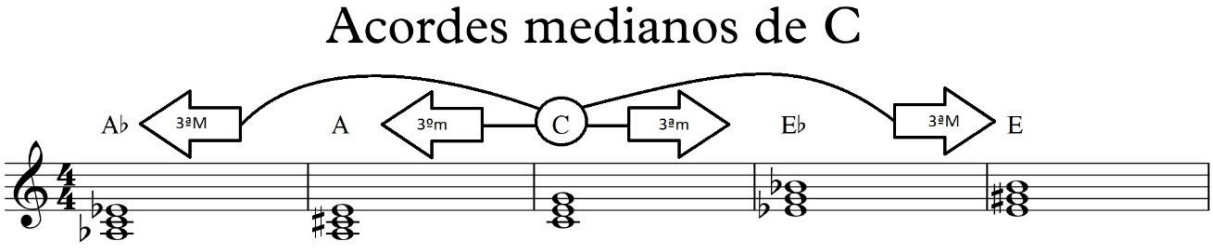


Figura 85: Acordes medianos de **C**.

O quadro acima demonstra os acordes medianos de **Dó** maior. As mesmas relações poderiam ser feitas utilizando as formas menores de cada um dos acordes. Os acordes

encontrados possuem as seguintes notas em comum com o acorde de **C**: nota **Dó** é 3ªM em **Ab**, nota **Mi** é 5ªJ em **A** e fundamental em **E**, e nota **Sol** é 3ªM em **Eb**[62]. É interessante notar que os outros acordes maiores que tem notas em comum com **C** são **F** – onde a nota **Dó** é 5ªJ – e **G** – onde a nota **Sol** é fundamental; acordes que representam as funções clássicas subdominante e dominante, respectivamente. Esses acordes vizinhos de **C** possuem interseção com o mesmo na própria relação de medianos, visto que os medianos inferiores de **C** – **Ab** e **A** – são medianos superiores de **F**, enquanto os medianos superiores de **C** – **Eb** e **E** – são os acordes medianos inferiores de **G**.

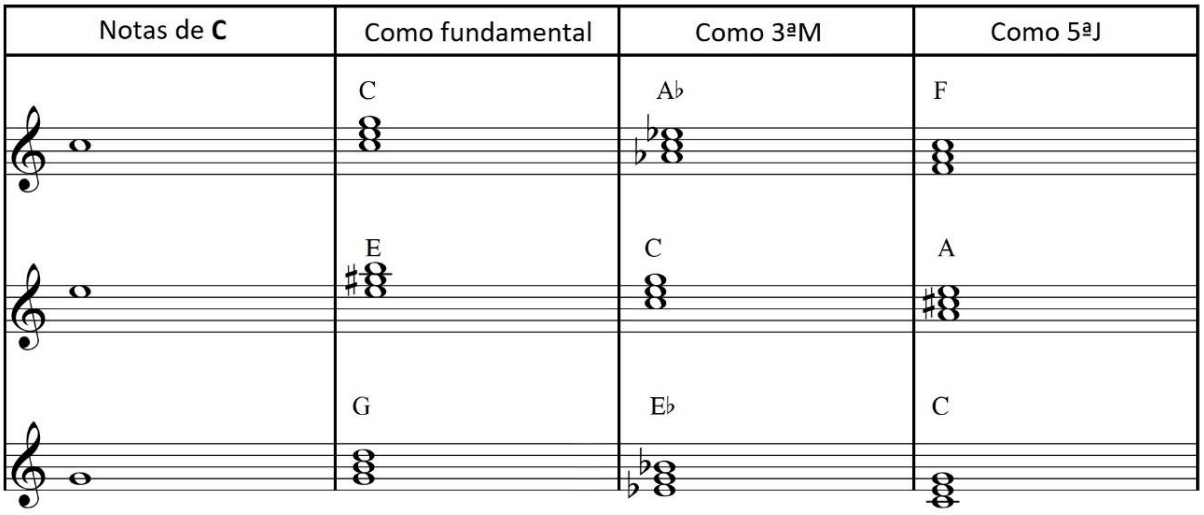


Figura 86: Notas de **C**, acordes medianos e funções básicas.

Adour (2008, p. 191) completa a conexão entre os medianos ao citar que esses acordes são homônimos, maior ou menor, dos acordes relativos ou anti-relativos, tanto do centro como do homônimo. A partir dessa relação pode-se concluir que: **Ab** é anti-relativo de **Cm**, **A** é o homônimo maior do relativo de **C**, **Eb** é o relativo de **Cm** e **E** é o homônimo maior do anti-relativo de **C**. O musicólogo ainda afirma que os quatro acordes medianos nutrem relação com o intermediário na resolução do trítono. Tomando essa afirmação de Adour é possível refletir sobre a relação de dominante e resolução e os acordes medianos. O vínculo para os acordes distanciados por 3ªm é evidenciado na resolução do acorde diminuto, pois o acorde preparatório para cada um deles é o mesmo; **Bº**, dominante de **C** é idêntico ao **Dº**, dominante de **Eb**, e ao **G#º**, dominante de **A**. Nos medianos de 3ªM é possível interligar a relação de dominantes ao assumir o acorde dominante com 5ªaum; o acorde de **G(#5)** é

[62] As relações medianas com acordes menores em **Cm** são: **Abm** (3ªM abaixo) - nota comum **Mib** (5ªJ), **Am** (3ªm abaixo) - nota comum **Dó** (3ªm), **Ebm** (3ªm acima) - nota comum **Mib** (fundamental) - e **Em** (3ªM acima) - nota comum **Sol** (3ªm).

formado pelas notas **Sol**, **Si** e **Ré#**, onde cada uma deles é sensível de um dos acordes respectivos: **Ab**, **C** e **E**.

Outra relação vale a pena ser destacada nos acordes medianos. Ao colocar os arpejos distanciados por 3ªm ou por 3ªM em posição escalar foram encontradas estruturas relevantes:

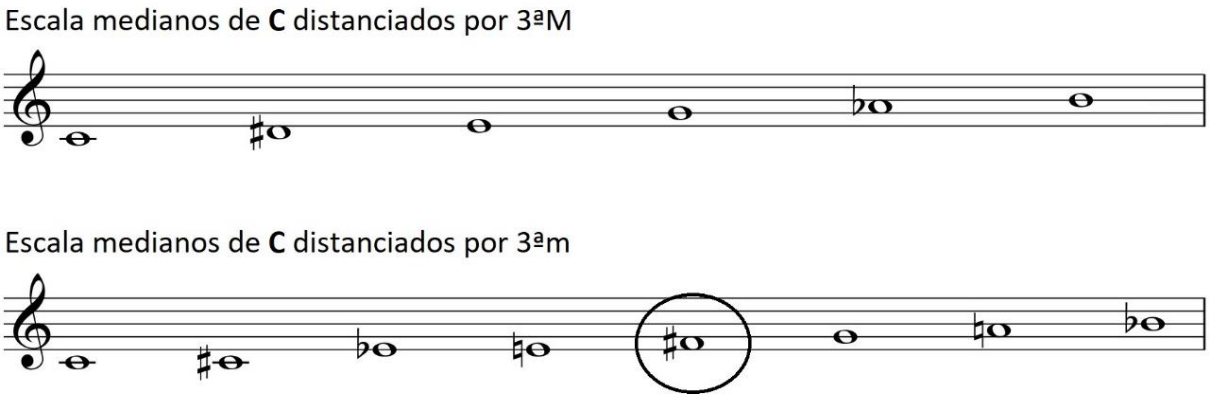


Figura 87: Escalas formadas pelos arpejos em medianos.

A primeira apresentada na figura acima é formada pelos arpejos de **C**, **E**, e **Ab**, medianos distanciados por 3ªM. A escala encontrada é simétrica e formada pelos intervalos tom e meio – semitom em sequência. Não foi encontrada entre os modos de transposição limitada de Olivier Messiaen, mas é conhecida no ambiente do *jazz* como escala aumentada (Alves, 2017, p. 78) e se apresenta como uma alternativa à escala hexatônica para a construção melódica sobre um acorde maior com quinta aumentada – visto que sua estrutura pode ser organizada em dois desses acordes distanciados por um semitom, **C(#5)** e **B(#5)**, **E(#5)** e **D#(#5)**, ou **Ab(#5)** e **G(#5)**. A mesma escala é encontrada ao utilizar os homônimos menores originários: **Cm**, **Em** e **Abm**. É pertinente realizar um paralelo entre essa escala e dois modos apresentados por Messiaen, pois o primeiro modo, idêntico à escala de tons inteiros, se somado à escala aumentada, resulta no terceiro modo – formado por T - ST - ST.

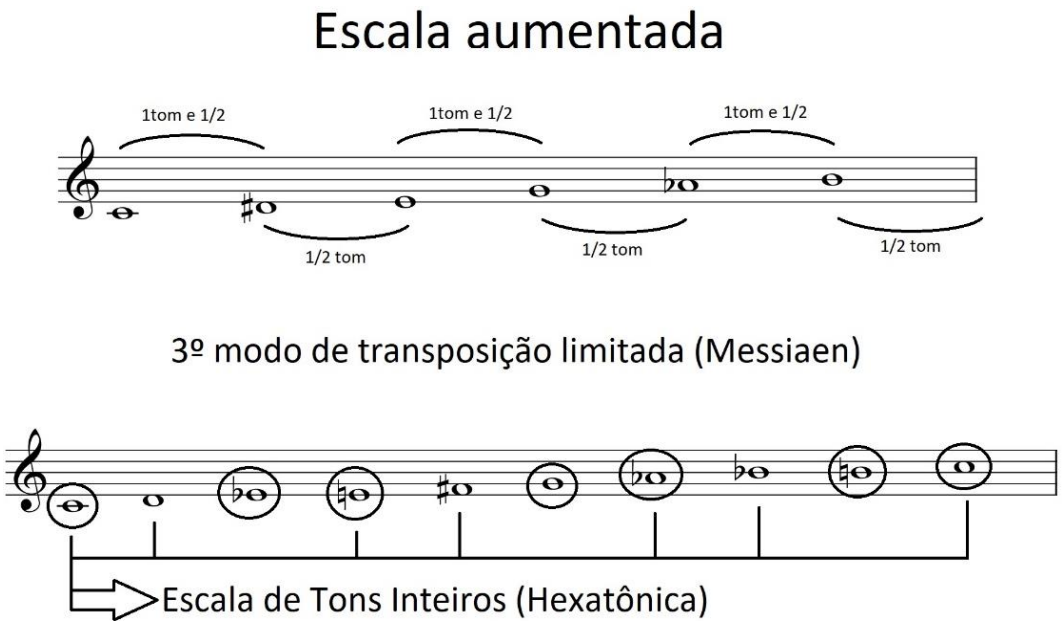


Figura 88: Paralelo entre dois modos do Messiaen e a escala aumentada.

A segunda escala foi encontrada ao emparelhar os arpejos medianos distanciados por 3ªm (Figura 88). A escala é idêntica à octatônica, apresentada no tópico anterior deste capítulo. Se utilizar as notas dos acordes maiores **C**, **Eb** e **A**, a escala encontrada terá a nota **Fá#** (**Solb**) omitida, porém se forem utilizados os homônimos menores para formar a escala essa nota estará presente – 3ªm do acorde **Ebm** – enquanto a nota **Dó#** não será utilizada. Porém, foi percebido que os acordes medianos em 3ªM fecham um ciclo completo de intervalos, enquanto para completar um conjunto dos acordes distanciados por 3ªm é necessário colocar mais uma peça, o acorde de **F#** (**Gb**). Ao fechar esse conjunto, a escala octatônica fica completa, tanto utilizando os acordes maiores quanto menores, o resultado escalar é o mesmo.

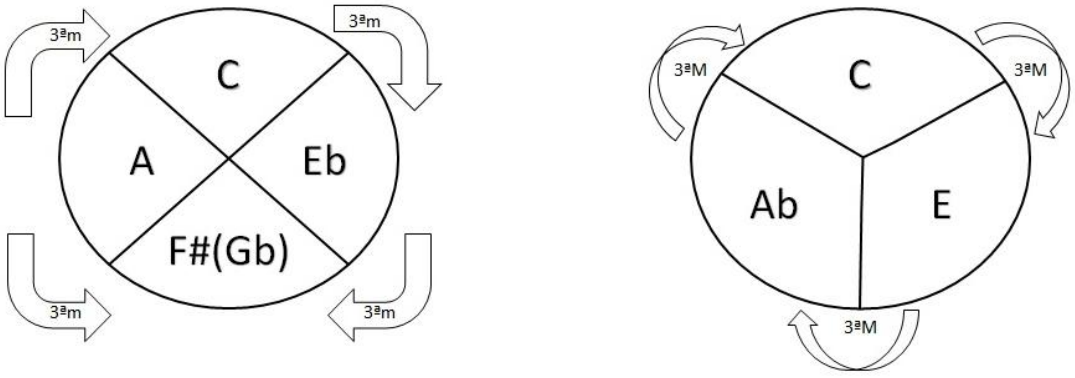


Figura 89: Ciclo simétrico dos acordes por intervalos de terças.

Nas *Brasilianas* de Radamés Gnattali foram encontradas diversas reverberações do conceito de acordes medianos, bem como outras formas de paralelismo de estruturas harmônicas. No primeiro movimento da *Brasiliana nº7* o compositor explora amplamente as sonoridades medianas para as mudanças de acordes. Como pode ser visto no quadro abaixo, entre os compassos 32-42, o compositor transita em diferentes caminhos interligados por relações paralelas de terças.

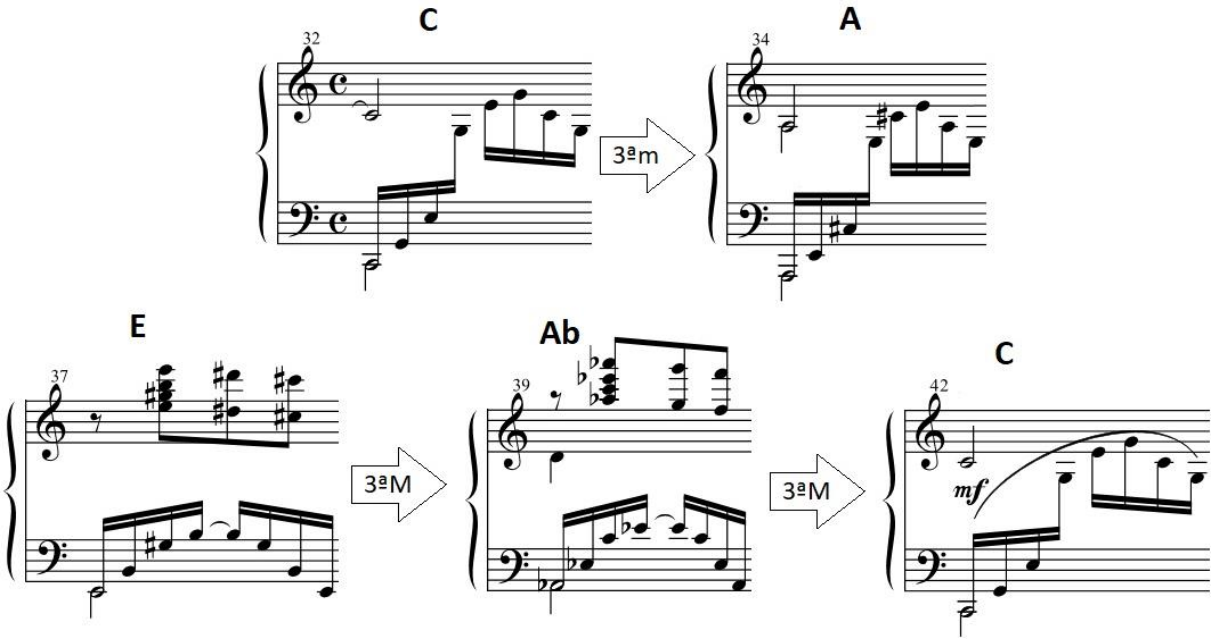


Figura 90: *Brasiliana nº7 - I. Variações sobre um tema de viola* (compassos 32-42).

Para além das mudanças de acordes por relação de medianos o compositor organiza as modulações da música pela mesma relação. A música caminha nas tonalidades de **Eb**, seguido de **C**, **G**, **C**, **Bb**, **D**, **G**, **Eb**. Somente a relação entre **C - G** e **G - D** são de tonalidades vizinhas, e entre **C** e **Bb** o compositor utiliza uma relação paralela de 2ªM, que difere dos medianos.

Outra situação utilizada pelo compositor é a de acordes medianos como substituição de acordes cadenciais. No *Samba de Morro* da *Brasiliana nº2*, o compositor liga o acorde de **C** ao **F** pelos acordes de **E**, **Bb** e **D**. A posição da frase indica uma transformação do **C** em **C7** para preparar o acorde de **F**, porém o compositor substitui essa cadência pelos acordes citados. O fato de serem usados de maneira rápida – cada acorde dura uma semínima do compasso quaternário – e em movimento de estruturas paralelas ascendentes reforça essa criação de instabilidade que é apaziguada na entrada do acorde resolutivo. Uma série de forças atua simultaneamente na escolha de acordes. O acorde de **C** está separado por 3ªM de **E**, bem como **Bb** e **D**, e de **D** para **F** a relação é de 3ªm. A sequência **E - Bb** não está dentro

das terças que formam os medianos, porém o segundo acorde está a uma distância de 3ªm dos medianos **G** ou **Db** (**C#**), relacionados pelo mesmo intervalo ao primeiro, portanto mantém a sonoridade de medianos no trecho. Outra força de condução é a relação entre os acordes incluídos e o **C7** esperado para a cadência, pois, juntos formam uma consecução de estruturas similares paralelas em distância de 2ºM: **Bb**, **C**, **D**, **E**. Alguns desses acordes, como o **D** e o **Bb**, também podem ser vistos como empréstimos modais de **C**, respectivas regiões do modo lídio e do modo mixolídio.

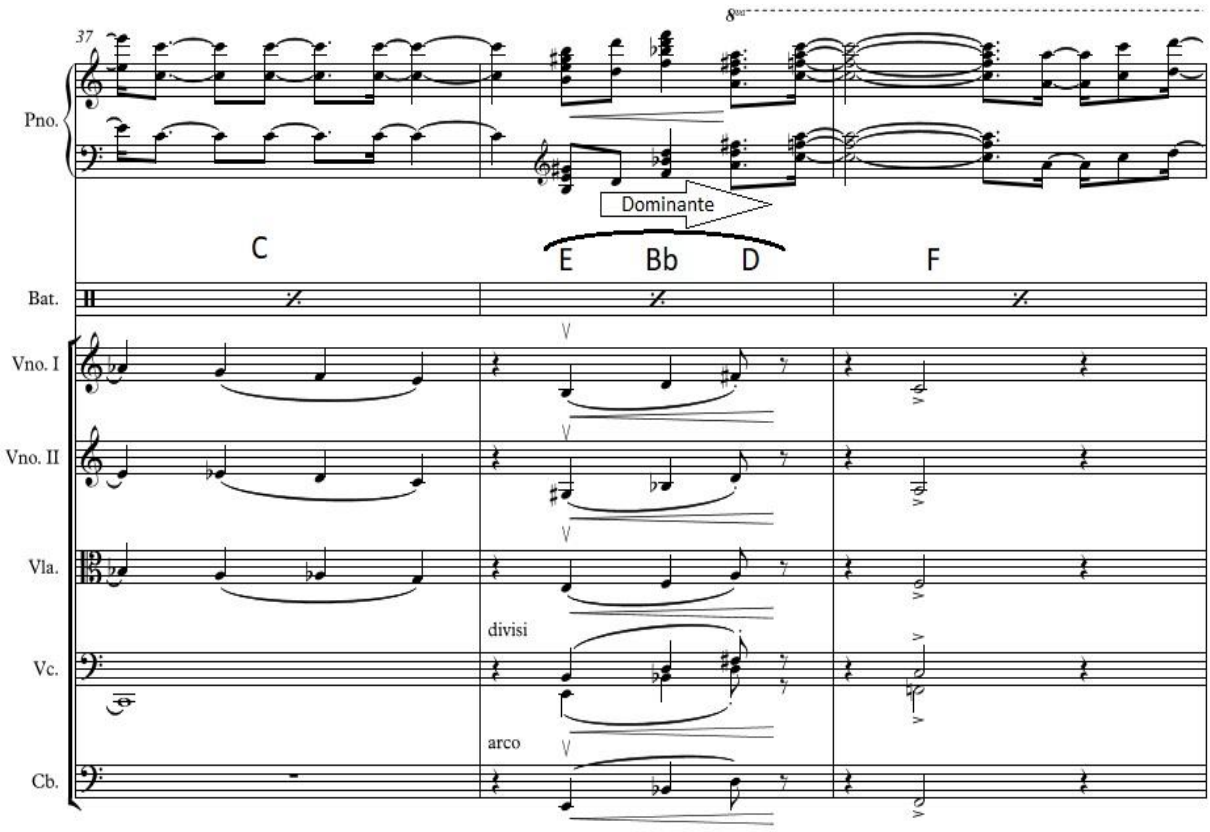


Figura 91: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 37-39).

Outro exemplo expressivo pode ser destacado da *Brasiliana nº9*. Radamés Gnattali encadeia acordes triádicos, maiores e menores, por relações de medianos ou por paralelismos de blocos de outras naturezas, construindo uma transição entre as distantes tonalidades de **C** e de **B.** A condição gerada, devido aos procedimentos harmônicos mencionados, desconstrói a força do primeiro centro tonal, tornando aceitável a resolução e modulação no acorde distante, mesmo que sem o uso de dominantes ou tonalidades vizinhas.

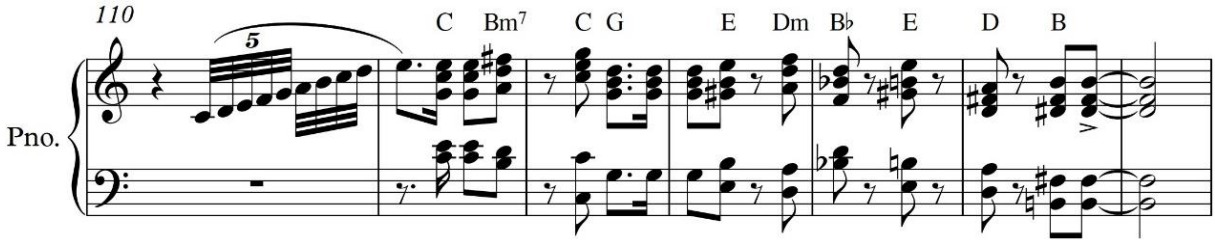


Figura 92: *Brasiliana nº9 - III* (compassos 110-116).

Na *Brasiliana nº12*, após livre circulação harmônica entre modos da **Lá** maior e **Lá** menor o compositor conduz a seção a seu ápice representado na cadência abaixo. Os quatro acordes (**A**, **C**, **E** e **G**), unidos pela relação de medianos, são empregados com ambas as terças (maior e menor) sobrepostas, com adição da 7ªm, e são construídos sobre pedal grave na nota **Lá**. Essa conjunção de procedimentos harmônicos cria interesse bem particular ao encadeamento e demonstra como as estruturas analisadas nesse capítulo são emparelhadas livremente pelo compositor.
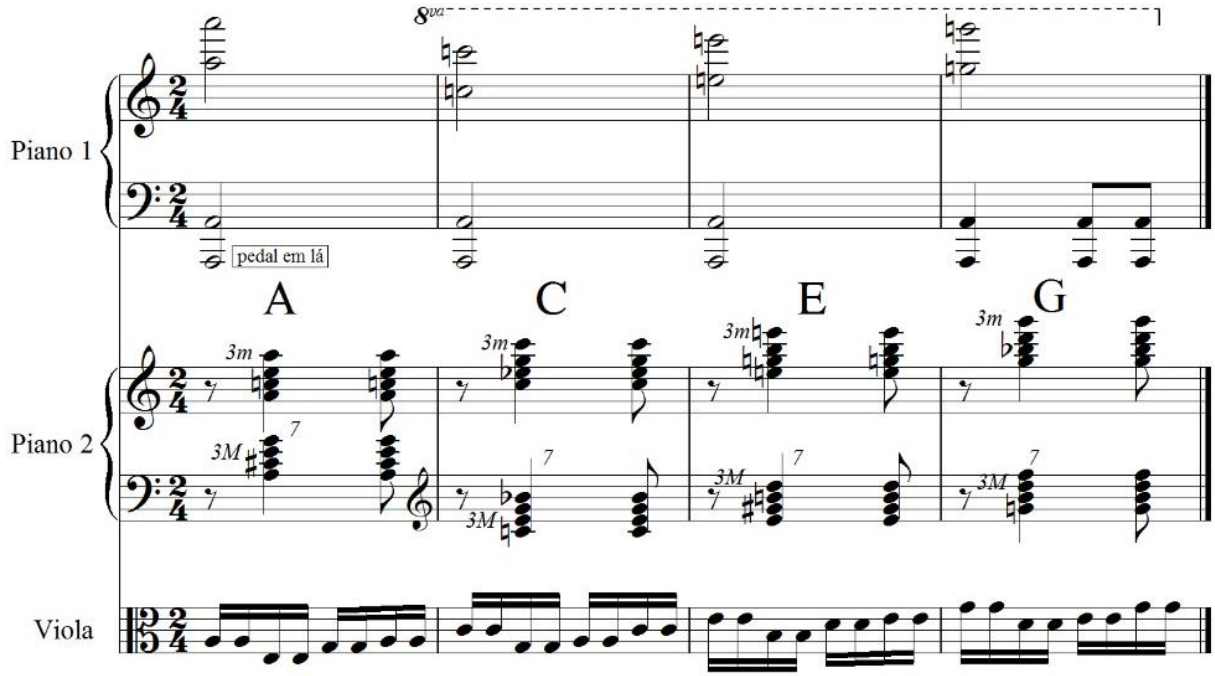


Figura 93: *Brasiliana nº12 - Mov. I* – Acordes encadeados por relação de medianos.

Foram reportados diversos momentos de paralelismo de tríades maiores perfeitas com distância de um tom. No segundo movimento da *Brasiliana nº13*, nos compassos 28-30, o compositor encadeou os acordes de **C**, **Bb** e **Ab**, os dois primeiros com baixo na 7ªm e o último com baixo na nota **Mi**, momento em que o compositor se utiliza de enarmonia para conduzir à tonalidade de **Am**, sendo as notas da tríade de **Ab** ressignificadas como apojaturas superiores cromáticas do **Em7**, dominante com sabor modal.



Figura 94: *Brasiliana nº13 - II. Valsa* (compassos 28-31).

No terceiro movimento da mesma obra, em gesto finalizador de uma seção, compassos 49-50, o compositor faz uso de encadeamento similar, nesse momento com os acordes de **E**, **D**, **C**, e **Bb**, em baixo pedal de **Ré**, tônica da peça.

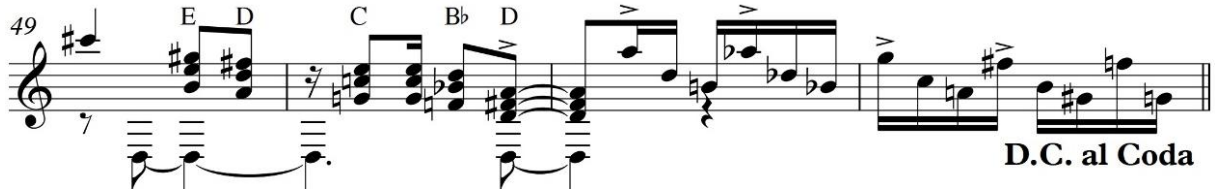


Figura 95: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 49-52).

O encadeamento por blocos de acordes paralelos é aplicado também na *Brasiliana nº5*. O movimento em paralelo de acordes em 2ªM, destacado nos exemplos anteriores, é enriquecido com o acréscimo da distância de 2ªm. Sobre uma melodia na escala de **Sol** maior o compositor interliga os acordes **G**, **F**, **Eb**, **Db**, **C**, **Bb** e **A** e finaliza em uma cadencia dominante e tônica, **D7(9) - G2(4)**. A aparição dos intervalos de 2ªm entre os acordes polariza esses acontecimentos, que são escolhidos pelo compositor para alcançar os acordes de **C**, subdominante, e **A**, dominante da dominante. Ocorrem no exemplo notas melódicas que não coincidem com o acorde escolhido, cabendo à condução concisa de cada um desses elementos o papel de direcionar o discurso. Esses conflitos harmônicos, como no acorde de **Eb** em que a melodia utiliza as notas **Si** e **Lá** – meio tom de distância da quinta justa – dão sabor peculiar ao trecho.
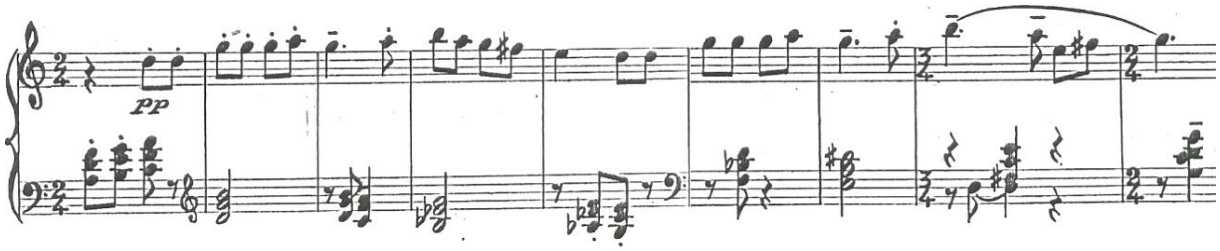


Figura 96: *Brasiliana nº5* – blocos harmônicos paralelos.

3.2.6 Poliarmonias

Dentre os diversos procedimentos composicionais relativos à harmonia, ressaltaram nas análises as práticas de sobreposição de estruturas diferentes, em variados contextos e modelos. Radamés Gnattali cria sonoridades bem particulares ao aplicar simultaneamente diferentes traços harmônicos. Durante os estudos dessas práticas foram encontrados os conceitos de policorde e politonalismo, práticas vigentes entre diversos compositores do século XX no alargamento das arestas da escrita tonal.

De acordo com Persichetti (2012, p. 115-117) "um policorde é a combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes regiões harmônicas". Para que as unidades cordais possuam sonoridades bem definidas e que a somatória possa ser efetiva – enquanto grupos diferentes coexistentes – importa que os acordes possuam disposições de intervalos claras e sejam distanciados um do outro. Piston (1978, p. 498) completa que os policordes devem ser formados por tríades ou outros acordes de formação simples, e que o termo é usualmente utilizado para apontar sobreposições de acordes relativamente distantes. A sobreposição de acordes tonalmente próximos pode ser compreendida como um único grande acorde com extensões acrescentadas – como 7ªs, 9ªs, etc. – porém o autor deixa claro que essa diferenciação entre policordes e outras estruturas de acordes recheadas de notas nem sempre pode ser feita de maneira determinante.

No primeiro movimento da *Brasiliana nº4* o compositor manipula uma típica estrutura de policorde. No trecho são sobrepostos os acordes de **F#** e **Am**, que representam o extremo oposto do ciclo das 5ªs. A sonoridade destacada se encontra em momento de transição entre as tonalidades de **D** e **Eb**, e sua aplicação cria uma instabilidade harmônica que favorece a resolução em tonalidade afastada. Para completar a intricada construção o policorde é inserido em dinâmica forte e sobre a ressonância das notas **Mib** e **Sol**, que caracterizam o acorde de **Eb** – tonalidade que será assumida após o trecho. Os acordes são realizados em disposição fechada, e em regiões de tessitura próxima, sendo que se toca um em resposta ao outro.
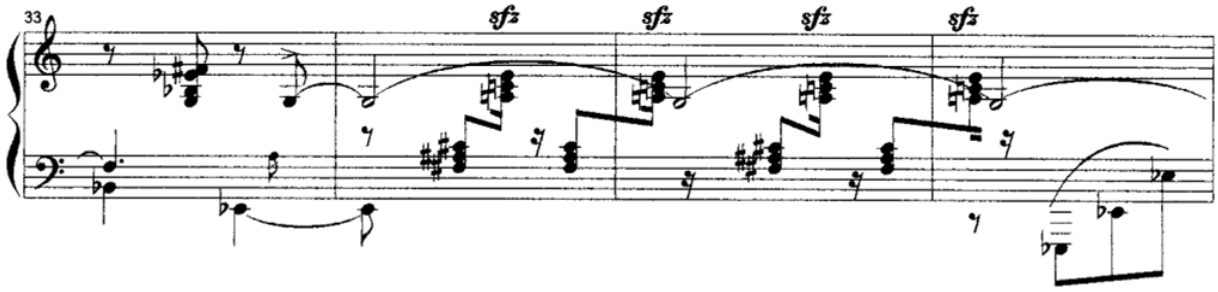


Figura 97: *Brasiliana nº4 - I. Prenda Minha* (compassos 33-36).

Outro exemplo de utilização de policorde similar é encontrado na *Brasiliana nº1*. O compositor harmoniza as melodias da tonalidade de **F#** com os acordes **C** e **F#** sobrepostos. As estruturas são distanciadas e ocorrem simultaneamente. O acorde de **C** se encontra em região grave e disposição aberta, enquanto o **F#** aparece cerrado, na primeira inversão e em região média da tessitura.
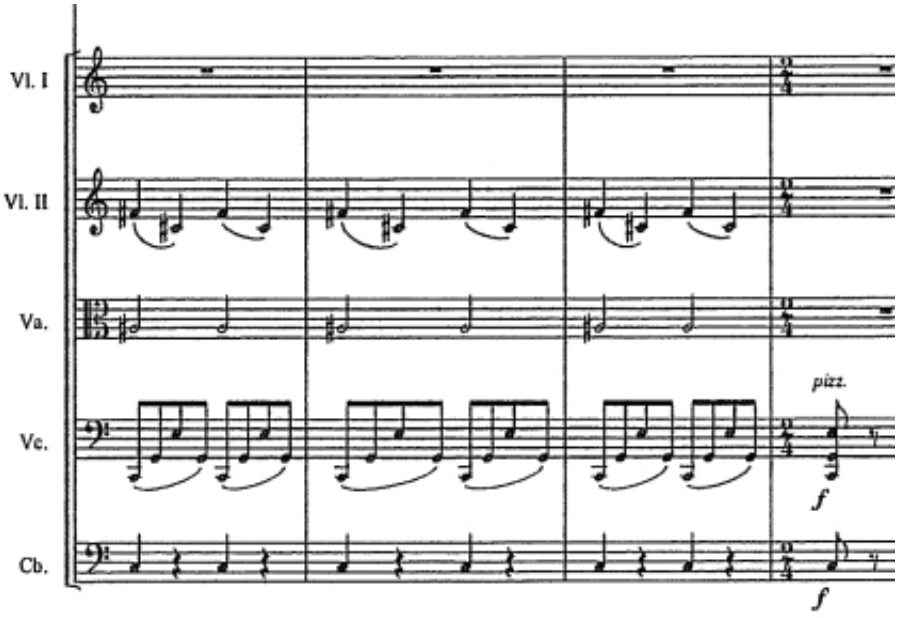


Figura 98: *Brasiliana nº1* – policorde **C** / **F#**.

Na mesma *Brasiliana* o compositor cria sonoridade representativa de policorde, como destacada no exemplo abaixo. Sobre um baixo que transita nas notas **Ré** e **Fá** Gnattali insere as tríades de **D**, para o primeiro, e de **F** e **Em** simultâneas, para o segundo. O ritmo harmônico rápido resulta numa sonoridade quase sobreposta dos três acordes. A ambiência gerada tem familiaridade com a sonoridade de medianos, dado à distância de 3ªm entre as tríades de **D** e de **F**, e a textura harmônica é aplicada em acompanhamento à melodia na tonalidade de **Ré** maior.
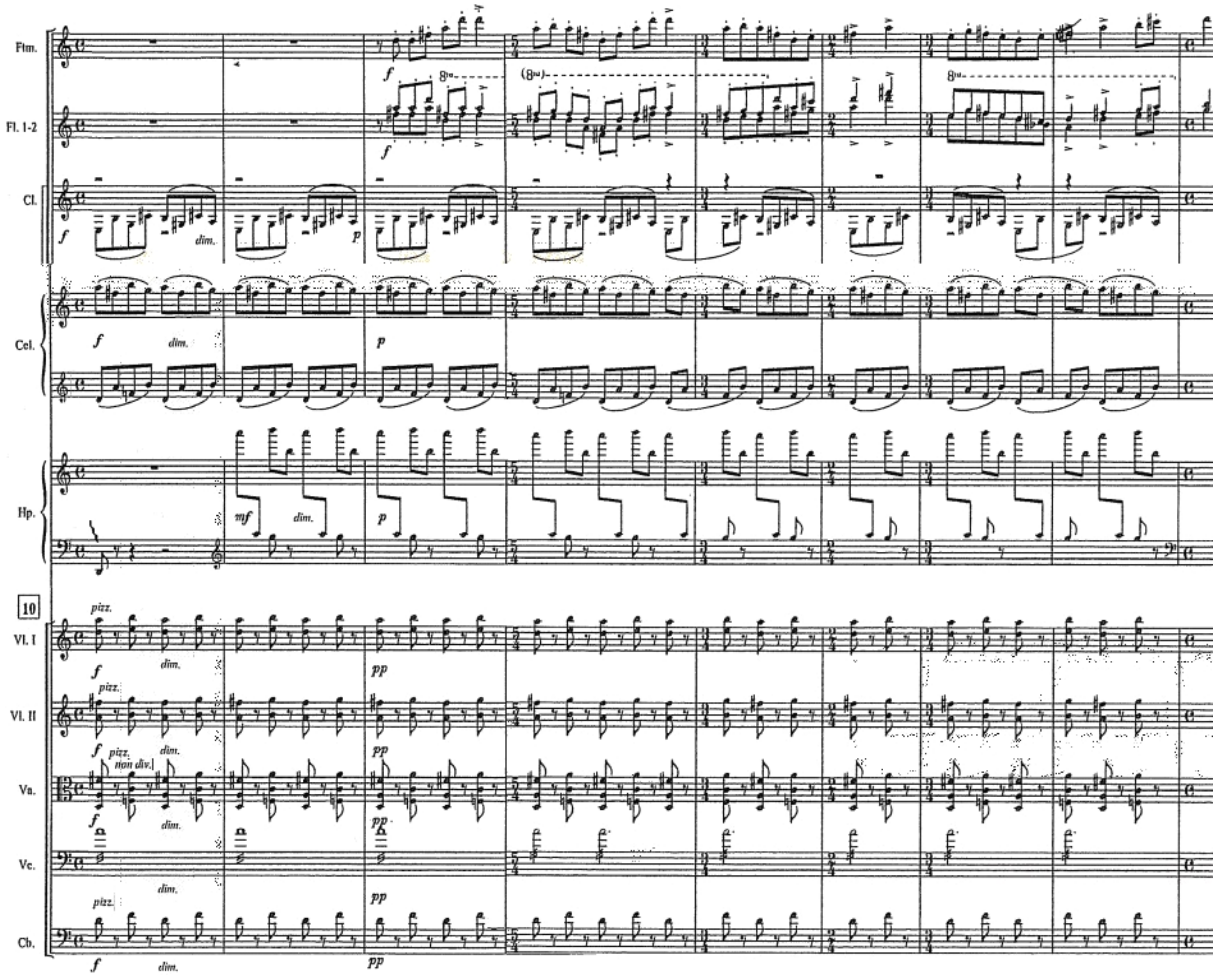


Figura 99: *Brasiliana nº1* – policorde **D** / **F** (**Em**).

A utilização de tríades em relação tonalmente próxima e sobreposta também faz parte do idioma composicional de Gnattali. Como visto na apresentação das poliarmonias, esse recurso composicional é nebuloso quanto à inserção dentro do conceito de policordes, porém cria teor peculiar ao discurso harmônico. Entre os compassos 12-15 do terceiro movimento acontece um interessante movimento harmônico de **E/D - E/A - A/D**, em que a harmonia e o baixo não interagem de forma clara. A cadência se inicia após um caminho de direcionamento para **D** (tonalidade do trecho), porém as tríades sobrepostas não evidenciam essa tonalidade. O movimento do baixo, **Ré Lá Ré**, indica as funções de tônica, dominante e tônica, enquanto os acordes sobrepostos, **E - A**, aparentam pertencer à região do modo lídio de **D** ou da dominante **A**, o que resulta numa sonoridade de função inconclusiva, fortalecendo a sensação de instabilidade e valorizando a próxima cadência da música, realizada no compasso 20 para a tonalidade de **G**. Outra hipótese é entender todo o movimento dentro do mesmo acorde, **D7M(6/9/#11)**, sendo a mudança do baixo uma alternância de inversão do acorde e as tríades superiores uma busca de coloridos através da execução das dissonâncias.

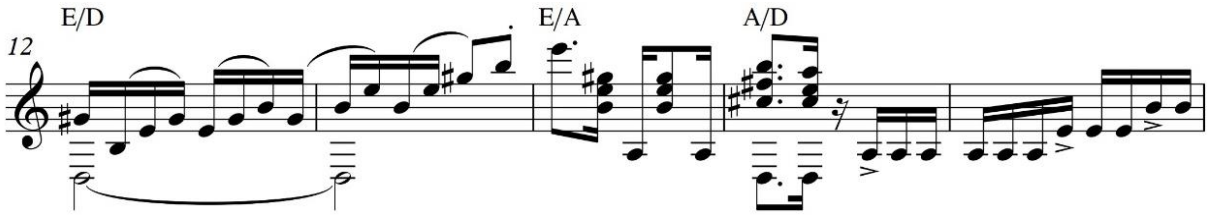


Figura 100: *Brasiliana nº13 - III. Choro* (compassos 12-16).

Nas análises harmônicas feitas sobre as obras do ciclo *Brasilianas* foram encontradas diversas estruturas similares ao conceito de policordes. Alguns casos chamaram atenção especial pela aplicação singular do compositor. Estruturas cordais simples e sobrepostas, muitas vezes em disposição fechadas e em aparente distanciamento tonal, foram utilizadas em favor das funções tonais, sobretudo na criação de tensão das dominantes ou dominantes estendidas. O escritor Ian Guest, em seu livro *Arranjo: método prático, volume 03* (2012) inclui essa aplicação de policorde, em prol da ampliação diatônica, no conceito de tríades de estruturas superiores. De acordo com Guest, essas formações complexas possuem pelo menos duas partes, a tríade de estrutura superior (TES) e a estrutura inferior, onde a primeira tende a buscar extensões acrescentáveis à segunda, que consiste do "som básico do acorde". O autor afirma que o emprego dessa formação de acordes "é autêntica na linguagem jazzística/dissonante" (GUEST, 2012, p. 27). De fato, foi percebida uma ampla ocorrência das estruturas superiores nas obras ambientadas em gêneros populares urbanas das *Brasilianas*, o que sugere que Gnattali transita com efetiva liberdade em sonoridades consideradas provenientes do *jazz*, enquanto os outros policordes, menos funcionais, são mais recorrentes nas peças de cunho folclórico ou regional.

O quadro apresentado abaixo demonstra algumas aplicações do conceito de estruturas superiores[63] encontradas no segundo e terceiro movimentos da *Brasiliana nº7*. Os acordes sobrepostos se encontram cifrados acima do pentagrama, enquanto o resultado da somatória harmônica está cifrado abaixo da pauta inferior. Em geral, é possível observar que as estruturas superiores, cifradas de forma autônoma do contexto, tendem a distanciar do centro tonal e apontam caminhos pouco funcionais. Somadas às estruturas inferiores esses acordes assumem papel de extensão, resultando em acordes extremamente dissonantes e cheios, porém que apontam cadências funcionalmente mais esperadas. A ampla recorrência desse recurso nos acordes de função dominante demonstra o anseio de colorir essa função,

[63] O conceito é nomeado originariamente como "tríades de estruturas superiores", porém parece mais interessante para análise da obra de Gnattali retirar o termo tríade e utilizar somente "estruturas superiores", pois é habitual o emprego de tétrades por parte do compositor.

criando sabores diferenciados. A análise de cada um dos exemplos selecionados remonta a diferentes materiais brutos já apresentados nesse capítulo como subV, escala alterada, octatônica, hexatônica, etc.

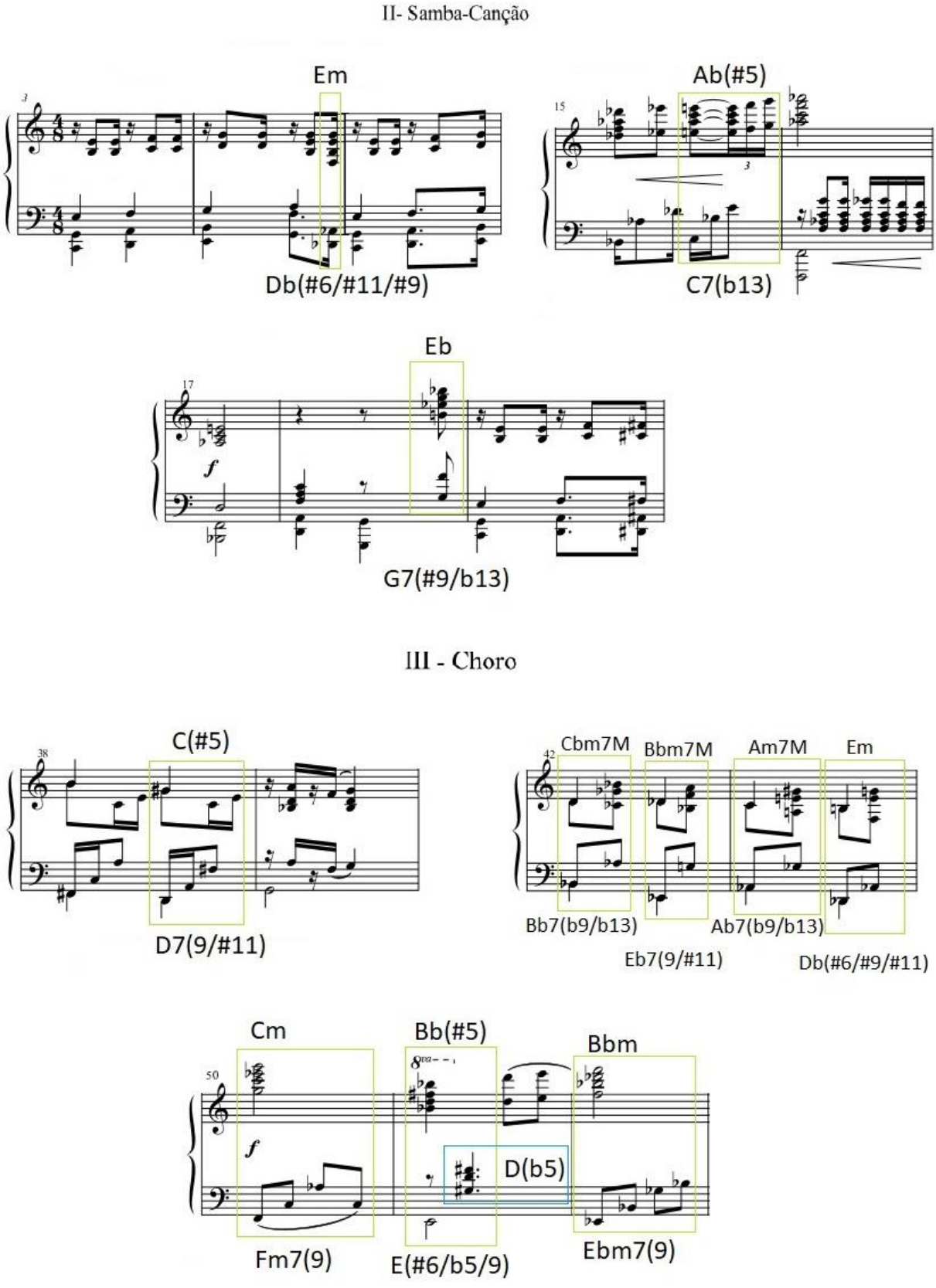


Figura 101: Estruturas superiores selecionadas da *Brasiliana nº7* - movimentos *II* e *III*.

A mistura entre as estruturas superiores e os policordes também é empregada pelo compositor. A complexidade gerada pelas sobreposições harmônicas aponta para sonoridades fortes e provoca a instabilidade de centros tonais. Essas criações são utilizadas em contextos especiais das obras, como introduções ou grandes cadências finalizadoras de seções.

Na introdução do *Choro* da *Brasiliana nº7* o compositor explora blocos de tétrades diminutas, tríades aumentadas e tríades maiores relacionadas por medianos ou por intervalos de 2ªs. Os procedimentos são sobrepostos a melodias que exploram diferentes inclinações sem concretizar uma tonalidade específica, movimentos melódicos longos em cromatismo e pedal grave na nota **Dó**. Para completar, alguns saltos melódicos no movimento cromático grave destacam notas do arpejo de **G#º**, que funciona como a dominante do **Lá** final da cadência, mas o qual não é amarrado aos blocos de acordes superiores. A conjunção de tantos elementos harmônicos cria uma situação bem particular na seção e potencializa o caráter instável introdutório da seção.

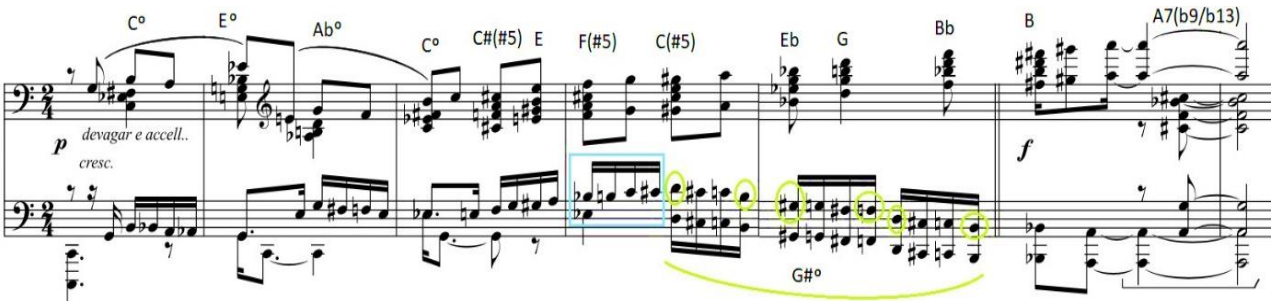


Figura 102: *Brasiliana nº7 - III. Choro* (compassos iniciais).

O *Choro* da *Brasiliana nº8* também possui união rica de elementos harmônicos simultâneos. A seção destacada no quadro abaixo é realizada na coda de finalização da peça, antecedendo a convenção rítmica de término da obra. Diversos policordes e estruturas superiores são utilizados, desenrolando um discurso inesperado, que aliado à longa melodia cromática descendente conduz um turbilhão de sonoridades onde a existência de funções entre os acordes é quase desnecessária. Algumas forças de direção harmônica valem ser mencionadas na seção. A obra está na tonalidade de **C**, e o compositor tende a alternar, na região aguda, acordes próximos à tonalidade, como **Em**, **G** e **D** com tríades distantes: **Db2**, **Cb**, **Bbm**, **Dbm**, **Abm** e **Eb(#5)**. Esse gesto tende a não ser confirmado pelo movimento dos baixos. Relações de dominantes individuais também podem ser destacadas no decorrer, como **F - Bb**, **Bb - Gm7(b5)** – anti-relativo de **Eb** – **G - E4(7/9)** – anti-relativo de **C** – porém se tratam de resoluções que se diluem no gesto como um todo. Os baixos utilizados nos quatro

últimos compassos da cadência, notas **Sib**, **Sol**, **Fáb** (**Mi**) e **Db**, apontam uma relação de 3ªm, que se aproximam tanto da formação da escala octatônica quanto dos acordes medianos e de certa maneira nutrem relação com esse material aplicado à dominante da tonalidade, **G**. As relações mais evidentes se encontram nos dois últimos acordes quando a estrutura superior **D** conduz cromaticamente ao **Eb(#5)**, enquanto o segundo acorde é sobreposto ao baixo **Db**, caracterizando a dominante subV de **C**, **Db(#6/9/#11)** – com notas de extensão em apropriação da escala hexatônica. O primeiro acorde, **D**, por sua vez, é dominante da dominante, que levado ao acorde substituto da dominante, o subV, transparece ainda mais essa força condutora.

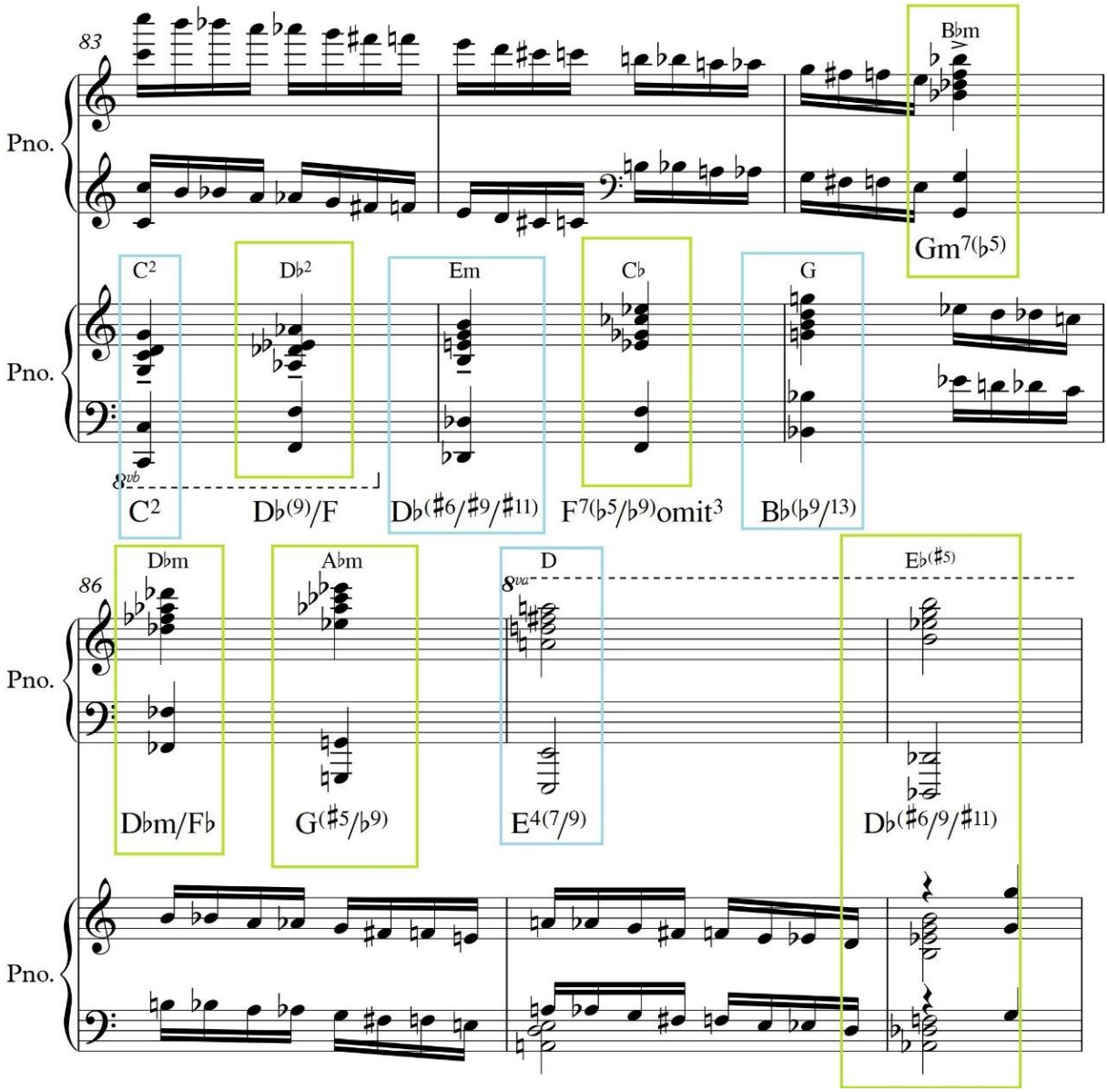


Figura 103: *Brasiliana nº8 - III. Choro* (compassos 83-89).

Nas análises das práticas harmônicas do compositor Radamés Gnattali no ciclo das *Brasilianas*, e dentro do entendimento de poliarmonia, foram encontradas reverberações da técnica de escrita politonal. De acordo com Persichetti (2012, p. 219-224) o politonalismo "é um procedimento em que duas ou mais tonalidades são combinadas simultaneamente". O autor afirma que qualquer combinação de escalas, "idênticas ou contrastantes, tradicionais ou artificiais", pode ser utilizada como geradora de centros tonais e que, se apresentadas apenas duas tonalidades o termo bitonalidade também pode ser empregado. Para que as tonalidades diferentes sejam consistentes é importante que estejam distanciadas, tanto na tessitura quanto na relação tonal afastada, e a utilização de cromatismos tende a deixar turvo o reconhecimento de cada centro. Para Piston (1978), diferentemente do policordes, é importante que as distintas tonalidades sejam bem estabelecidas para a criação politonal.

Nas *Brasilianas* estão presentes variadas estruturas harmônicas que remetem ao politonalismo. Porém a aplicação singular do compositor transita com demasiada liberdade entre os outros pontos da poliarmonia, se apresentando mais como um elemento de influência sonoro que dentro de um conceito pré-concebido, como nos exemplos destacadas a seguir.

Na figura abaixo, presente na *Brasiliana nº5*, o compositor cria um contraponto em estilo imitativo em que as melodias são iniciadas na tonalidade de **Dm** e terminam em **Db**. A nota **Fá** funciona como ponto de transição por nota comum entre as duas tonalidades. As duas tonalidades não são coexistentes, porém a forma como a modulação é realizada, em curto período de tempo, e a pequena duração da frase se aproxima a sensações resultantes da prática politonal.
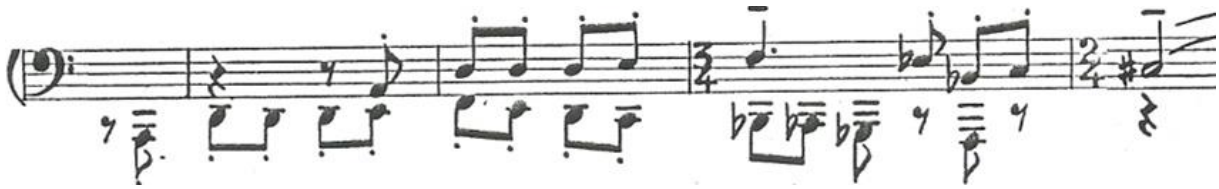


Figura 104: Trecho da *Brasiliana nº5*.

No *Samba de Morro*, da *Brasiliana nº2*, o compositor realiza uma resposta contrapontística presente em tonalidade distante da estabelecida. Após a frase ascendente na escala pentatônica de **Lá** maior, compasso 108, as cordas repetem a mesma estrutura transposta para **C#** maior. A tonalidade primária é retomada em seguida. As tonalidades diferentes possuem relação de mediano e cada um dos elementos é conciso em demonstrar o centro tonal ao qual estão vinculados.
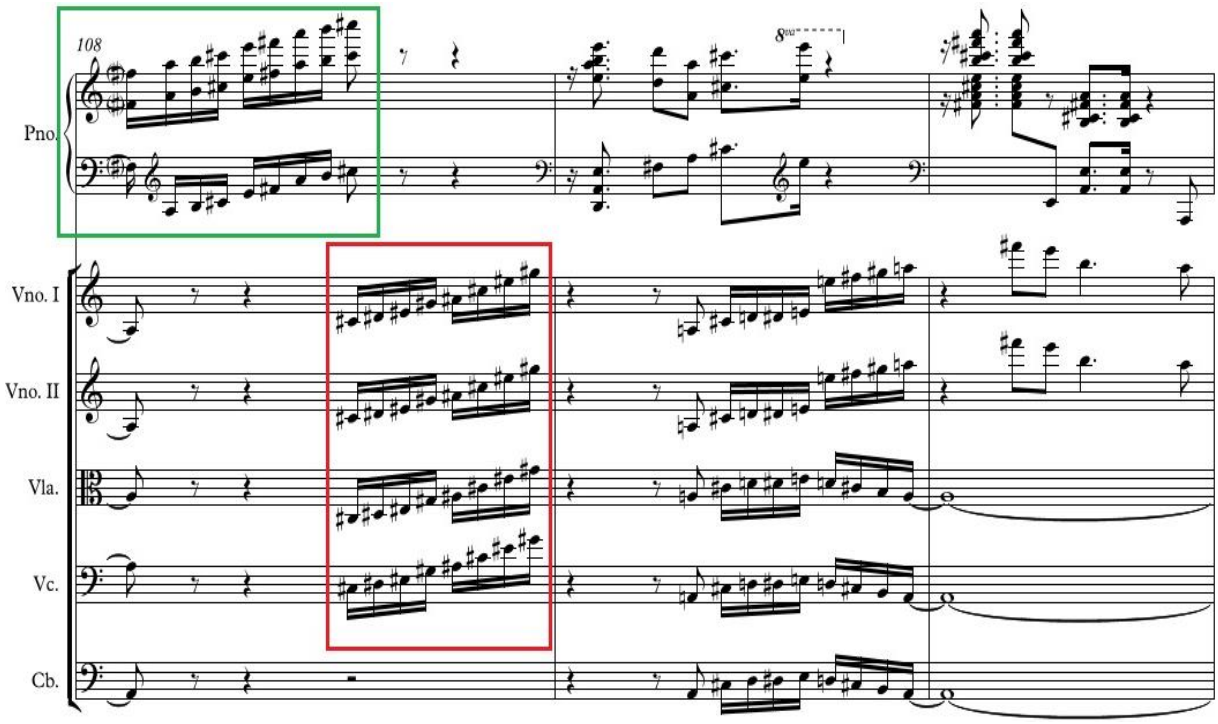


Figura 105: *Brasiliana nº2 - I. Samba de Morro* (compassos 108-110).

No primeiro movimento da *Brasiliana nº11* o compositor emprega simultaneamente tonalidades diferentes de forma mais evidente. Após resolução na tonalidade de **Dó**, a nota fundamental é assumida como pedal grave e agudo, e no extrato intermediário são inseridas duas melodias simultâneas. A localizada na clave superior polariza a nota **Mi**, através da utilização de notas características no modo **Mi** mixolídio, enquanto a apresentada na clave inferior se utiliza das notas da escala de **Sol** maior.
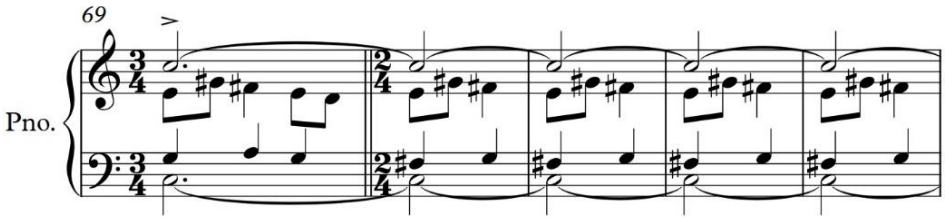


Figura 106: *Brasiliana nº11 - I. Brinquedo* (compassos 69-73).

Foi destacado um exemplo peculiar de politonalismo com alto grau de paralelismo e com utilização de diversas estruturas simultâneas. Na mesma figuração rítmica e em movimento paralelo os violinos I e II são divididos e realizam quatro estruturas escalares diferentes e simultâneas. A primeira voz do violino I assume a escala de **Fá** maior, enquanto a segunda voz se encarrega da escala de **Fá** menor melódico. No violino II as escalas utilizadas

são a de **Bb** menor melódico, na voz um, e **Bb** maior na voz dois. A diferenciação entre as escalas é gradativa, sendo que cada escala pode ser relacionada a outra com apenas uma nota diferente. Tomando a escala de **Fá** como ponto de partida segue-se o **Fá** menor melódico, com nota diferente **Láb**, ou o campo de **Bb** maior, onde a nota particular é o **Mib**, e entre **Bb** maior e **Bb** menor melódica acontece apenas a nota **Réb** divergente. O movimento em paralelos dessas estruturas aliado à figuração rítmica veloz cria uma nuvem sonora em que os centros tonais são completamente diluídos. No extrato grave da textura os outros instrumentos da orquestra de cordas, viola, violoncelo e contrabaixo, atacam em sequência os acordes de **C**, **Cm7(11)** (em disposição quartal), **C** e **Fm11(9)/C**. Esses acordes são feitos sobre pedal duplo nas notas **Dó** e **Sol** e alternam a região de **Dó** maior com **Dó** menor, aumentando ainda mais a percepção harmônica múltipla do trecho.

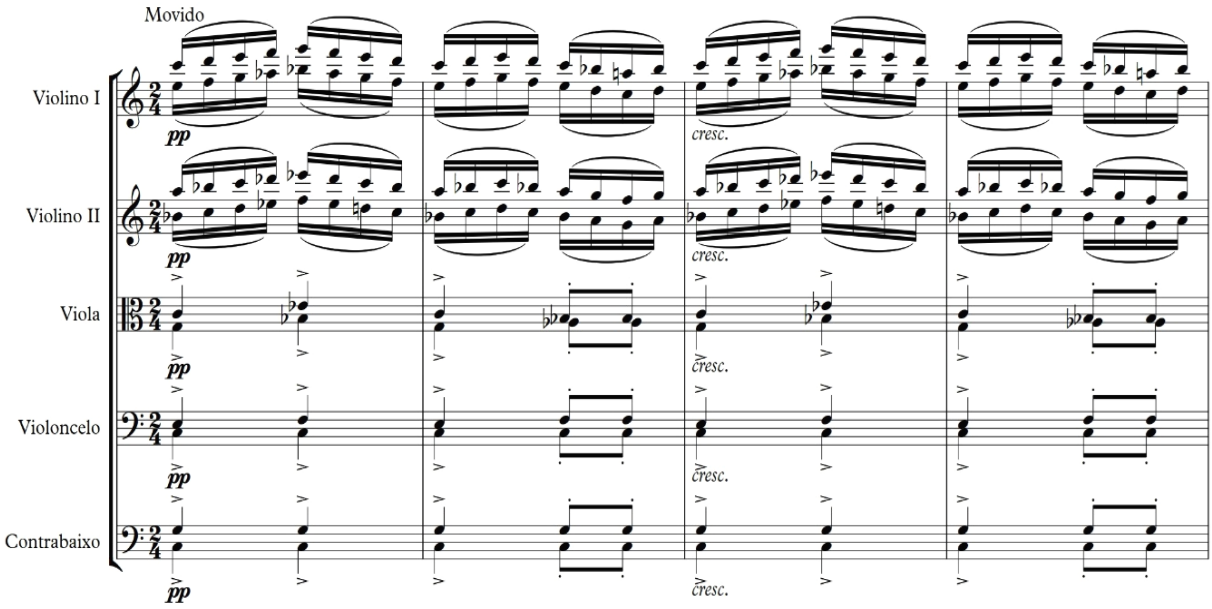


Figura 107: *Brasiliana nº12 - III* (compassos iniciais).

No exemplo da figura abaixo, recortada do quarto movimento da *Brasiliana nº11*, coexistem diferentes sonoridades simultaneamente. Na região média da tessitura é apresentada uma melodia ambientada em **Si** menor e sobreposta à melodia encontra-se um ostinato em **Mi** menor, com diversos blocos de acordes triádicas. No primeiro compasso extraído existe um policorde de **C** e **A**, o primeiro presente na clave inferior do piano e o segundo na superior. Em sequência aparecem os acordes de **A**, **F#**, **E**, **B**, **G**, **Eb**, **A** e **F#**. A relação entre os blocos harmônicos apresentados passeia por diferentes situações, como insinuações a centros tonais ou relação de medianos, porém alguns desses acordes possuem

notas que contradizem o ostinato ou que não corroboram com o caminho melódico principal, acentuando a existência de diferentes forças harmônicas simultâneas.
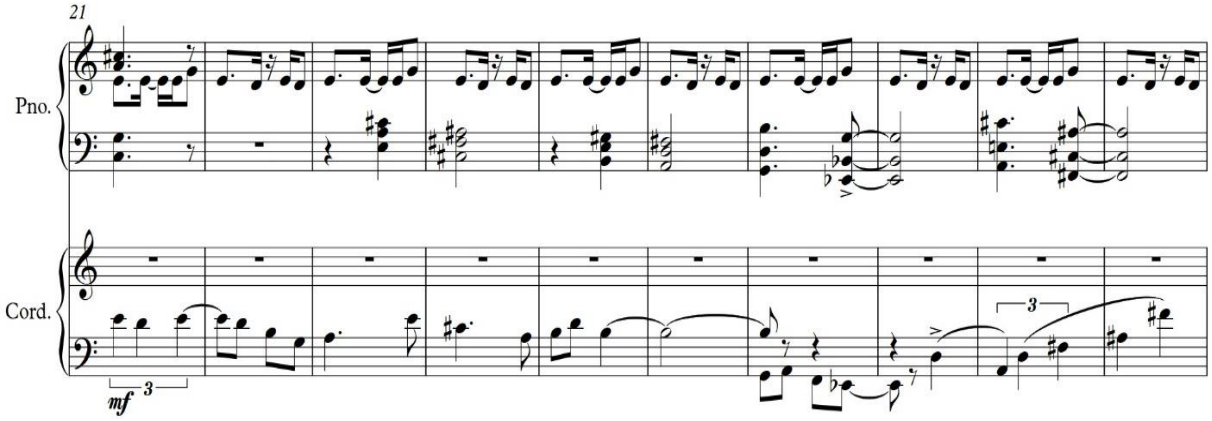


Figura 108: *Brasiliana nº11 - IV. Moleque travesso* (compassos 21-30).

Para finalizar a apresentação de aspectos da poliarmonia nas obras do ciclo das *Brasilianas*, encontra-se a seguir um trecho extraído da obra de número cinco. A seção recortada condensa diversas estruturas harmônicas apresentadas nesse capítulo. Logo no início são apresentados blocos harmônicos em medianos – **D** e **F**, e **A** e **C** – e estruturas paralelas distanciadas por 2ªs maiores – **F**, **G** e **A**. Em seguida, são encadeadas as tríades em medianos **E**, **Db**, **Bb** e **G**, que possuem relação de paralelismo por distância de 3ªm e que juntos integram a escala octatônica. Essa estrutura é realizada sobreposta ao arpejo de **Db7M(#5)** invertido, com a 7ªM no baixo e disposição aberta, em que cada acorde coincide com uma nota do arpejo, deturpando o som do campo e colorindo cada acorde da maneira peculiar – o resultado harmônico é **E/C**, **Db/F**, **Bb/A** e **G/Db**. Logo após o compositor apresenta uma melodia na tonalidade de **Solb** maior e intercala acordes do campo de **Sol** maior ou de **Solb** maior, em forma de acompanhamento harmônico. Muitos desses acordes são encadeados de maneira cromática, tendendo a resolver na mesma tonalidade da melodia.

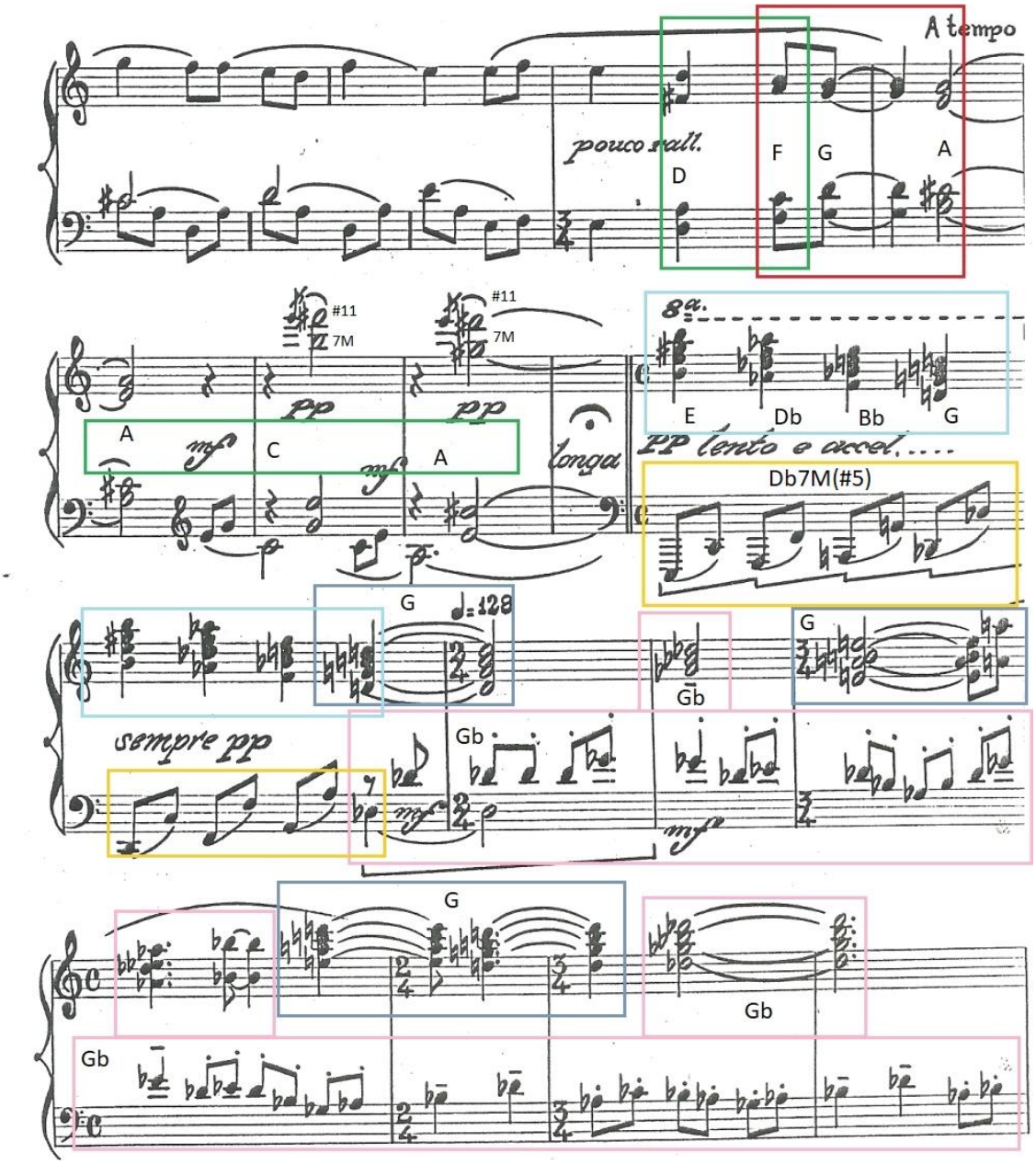


Figura 109*: Brasiliana nº5* - trecho com estruturas harmônicas analisadas.

CAPÍTULO 4 – *BRASILIANA Nº2 – SAMBA EM TRÊS ANDAMENTOS*: EDIÇÃO CRÍTICA, REFLEXÕES IDIOMÁTICAS DA COMPOSIÇÃO E ARRANJO.

Grande parte da obra do maestro Radamés Gnattali ainda se encontra em manuscrito. De acordo com a pesquisa desse trabalho, sobre a série das *Brasilianas*, apenas as *Brasilianas nº1, nº5* e *nº13* estão editadas e são comercializadas atualmente[64]. Para ampliar o entendimento das obras, facilitar as análises musicais e contribuir para uma maior difusão dessas, escolheu-se refazer algumas partituras, transcrevendo conteúdos em *software* editor de partitura. O trabalho com a *Brasiliana nº2* se mostrou proveitoso para o entendimento de idiomatismos do compositor Gnattali, por isso optou-se por incluir nesse trabalho um capítulo sobre as atividades produzidas com essa obra no âmbito da pesquisa. Com o auxílio e a mediação dos conhecimentos adquiridos no contato com as obras do compositor travou-se um diálogo entre as informações contidas na partitura manuscrita e a interpretação presente na gravação de referência, que possibilitou a produção de uma edição crítica da partitura da peça.

Algumas interessantes reflexões composicionais do maestro Radamés Gnattali, trazidas no processo de estudo da música, estão relatadas nesse capítulo, bem como escolhas provenientes da criação de um arranjo da obra para uma nova formação. Acredita-se que esses trabalhos, em paralelo com as análises das obras do ciclo das *Brasilianas*, são relevantes para o desenvolvimento do conhecimento acerca das práticas do compositor. Como produto final, encontra-se no apêndice da dissertação a partitura completa editada e a partitura do arranjo.

A *Brasiliana nº2* foi gravada comercialmente em 1955, com o nome de *Samba em três andamentos para piano, orquestra de cordas e percussão regional brasileira*, tendo o compositor incluído essa obra na série das *Brasilianas* posteriormente. Para a realização da edição, utilizou-se a partitura manuscrita da peça, disponibilizada pela viúva do maestro e detentora de seus direitos – Nelly Gnattali –, e a gravação de 1955 realizada pela gravadora *SINTER – Sociedade Interamericana de Representações* – que no mesmo ano mudou o nome para *CBD – Companhia Brasileira de Discos* e, em 1958, foi adquirida pela *Philips Records*. A gravação escolhida é um importante material para o estudo da obra, visto que traz o próprio autor ao piano, além de Luciano Perrone – dedicatário da obra e parceiro de incontáveis trabalhos do maestro – na bateria e regência de Lyrio Panicalli. Foram procurados outros registros da obra para realizar comparações, porém não foram encontrados.

[64] As partituras manuscritas também estão disponibilizadas comercialmente, com distribuição pela viúva do maestro, Nelly Gnattali.

4.1 Edição crítica

O trabalho realizado na criação da partitura da *Brasiliana nº2* não se limita a edição pura, com cópia idêntica do material manuscrito para a versão computadorizada, pois procedimentos de revisão por verificação auditiva e análise a partir de questões idiomáticas do compositor foram empregados no decorrer. Durante todo o processo estiveram presentes a partitura manuscrita e a gravação de referência para a conferência das informações. Vários pontos de divergência foram encontrados e serão relatados a seguir. Por vezes o conflito surgiu primariamente pela escuta, sendo necessárias várias audições para reconhecer as discrepâncias, e por outras, durante o próprio ato da cópia e análise do material. Mesclaram-se os dois procedimentos, auditivo e analítico, para embasar as decisões da escrita e chegar a conclusões. Portanto, a partitura final aliou as informações contidas na sua forma originária com as inferências trazidas no processo de estudo da obra.

Para a realização da partitura foi utilizado o programa de edição de partitura *Sibelius*[65]. As informações decorrentes da editoração foram organizadas por assuntos comuns. Acredita-se que essa disposição das explicações dos procedimentos da edição aperfeiçoa o entendimento das práticas realizadas. A lista com todas as alterações, em relação à partitura manuscrita, se encontra no apêndice desse trabalho, ordenada cronologicamente pelos compassos em que ocorrem e com as mudanças descritas.

4.1.1 Notas diferentes

Por diversas vezes foram encontradas notas na partitura manuscrita que não correspondiam com as audições da gravação ou com a análise dos procedimentos composicionais. Dentre os casos, foi percebida recorrência de notas diferentes em uma das linhas melódicas dobradas por oitavas ou uníssonos dos instrumentos. Em geral se tratam de distâncias de um grau conjunto ou da ausência de sinais de alteração nas notas.

Outras notas se mostraram inconsistentes por deturparem de maneira incomum os acordes. Por vezes notas básicas do acorde eram sobrepostas com suas alterações em instrumentos diferentes. Foi percebido, em geral, que esses exemplos não constituíam um recurso composicional de alteração harmônica, visto que não condiziam com a audição da gravação. Em geral os ocorridos têm relação com a ausência dos sinais de alteração nas notas,

[65] http://www.avid.com/sibelius

como sustenidos, bemóis ou bequadros, o que reforçou a suspeita de se tratarem de equívocos na notação.

Uma situação importante, fruto do emprego de motivos semelhantes, foi encontrada no primeiro movimento. No compasso 62, a partitura manuscrita possui a nota **Sol#** no arpejo do piano. Ao discordar auditivamente da escrita e reconhecer a aplicação de um padrão de apojaturas e resoluções, direcionando notas do acorde de **Em**, concluiu-se que se trata da nota **Lá#**, apojatura do **Si**, 5ªJ do acorde. A audição do trecho confirma a análise. O mesmo padrão de arpejo, com aproximação cromática para a 5ªJ é repetido, por exemplo, no compasso 64, sobre outra harmonia, o que apoia a escolha. A mesma alteração foi realizada no compasso 70 da parte do piano.

Alterações maiores foram realizadas entre os compassos 59-61 do *Samba de Morro.* A comparação entre a gravação e a partitura original revelou diferenças na parte do piano. Foi percebido que a harmonia, em ambas, é idêntica, porém a disposição do arpejo é um pouco diferente, sendo a gravação realizada uma terça abaixo da escrita, na segunda metade do compasso. Como resultado o arpejo se torna um pouco mais grave, dando mais espaço para a linha melódica na tessitura, e não ocorrendo cruzamento de vozes entre a melodia e o acompanhamento. As notas do trecho foram conferidas auditivamente uma por uma, com o intuito transcrever fidedignamente para a partitura a execução de Radamés.

Na transição entre os compassos 60-61, do mesmo movimento, ocorre uma frase de três notas do violoncelo, que pela referência da gravação e da harmonia do trecho, se mostra deslocada. O momento em questão possui movimento harmônico de **Eb7(9)** no compasso 60 para **F7(#5/9)** no compasso 61, sendo as notas melódicas escritas primariamente, **Dó** e **Ré** no primeiro e **Mib** no segundo. O caminho melódico pressupõe uma desconexão com as estruturas harmônicas, sobretudo as duas primeiras notas que coincidem com o primeiro acorde. Foi percebido na gravação que se trata de movimento de um grau conjunto acima do notado na partitura manuscrita. Portanto, baseado na gravação, alteraram-se as notas para **Réb**, **Mib** e **Fá**, que além de se conectarem diretamente com a harmonia, ainda se comportam melhor texturalmente por atingirem terças paralelas com notas do piano e da viola.

4.1.2 Mudanças de Ritmos

Durante o trabalho de edição da partitura também foram encontradas algumas situações de incongruências rítmicas. Alguns compassos estão incompletos ritmicamente, devido à ausência de figuras rítmicas, em geral curtas. O alinhamento das figuras no

manuscrito evidencia a relação rítmica, porém, a fim de evitar inconsistência na escrita, optou-se por preencher os compassos com as figuras faltantes. A partir da audição ou do reconhecimento de padrões adotados em outros momentos das mesmas obras, foi possível escolher entre a inclusão de pausas ou a utilização de figuras maiores ou pontos de aumento para completar os tempos.

Situações contrárias também foram encontradas, nas quais foi necessário retirar ponto de aumento ou usar figura menor. Foram ocorrências raras, em geral com figuras de símbolos parecidos, podendo demonstrar algum equívoco simples por parte do copista que realizou a partitura.

Foi percebida a ausência de ligaduras de prolongamento em alguns casos. Em geral ocorreram em melodias de fácil assimilação auditiva, por isso foram detectadas pela escuta da gravação. As utilizações dos mesmos motivos em diferentes partes dos movimentos serviram como moldes para conferir as situações de contradição.

Algumas mudanças mais significativas, contudo, foram realizadas. No compasso 42 e no compasso 46 do *Samba Batucada*, o compositor realiza o último ataque do compasso em contratempo de colcheia na gravação, enquanto na partitura original está notado uma semicolcheia à frente. Em geral o ritmo tocado é mais empregado na música, portanto, mais conectado ao *ritmo guia*, e, sendo assim, o mesmo prevaleceu na edição. No compasso 55 do *Samba de Morro* foi percebida auditivamente uma diferença no terceiro tempo da pauta de baixo do piano. O ritmo escrito em colcheias foi tocado pelo compositor como uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia. O mesmo motivo rítmico é escrito da segunda forma nos compassos 85 e 86, portanto, optou-se por reescrever o primeiro da maneira como foi executado e como é mais empregado nos outros momentos da peça.

4.1.3 Acréscimo de notas encontradas na gravação

Durante o processo de revisão das partituras foram encontradas notas na gravação que não estavam presentes no manuscrito. Após analisar cada um dos casos, concluiu-se que algumas dessas notas são bem-vindas à partitura editada. Podem ser tratadas como acréscimos feitos pelo próprio Gnattali no processo de preparação e ensaio da obra, ou até mesmo notas que estão presentes na composição, mas que não se encontram incluídas na partitura originária utilizada. As suspeitas são reforçadas devido à uniformidade com outros procedimentos composicionais do autor ao longo da obra.

São encontrados acordes ou notas simples na partitura em que o compositor acrescentou notas na gravação. Em geral a definição desses casos é evidenciada pela repetição de motivos ou de padrões, em que as notas acrescentadas tendem a se fazer presentes em outros momentos semelhantes das peças.

Casos de dobramentos de melodias com notas faltantes também são encontrados. Assim como descrito acima, foi possível detectar pela gravação a utilização ou não das melodias completas. Em geral o compositor dobra a melodia por inteiro nos diferentes instrumentos, tendo sido realizadas as mudanças para a partitura editada, porém vale destacar a existência do exemplo do compasso 52-53 do segundo movimento, *Samba Canção*. Nesse trecho, a viola e o piano dobram uma melodia secundária que é finalizada apenas pela viola, ficando o piano focalizado na entrada da melodia principal e na condução da harmonia. A situação despertou suspeita durante a cópia da partitura, porém a audição da gravação e o entendimento textural confirmaram a notação originária.

No compasso 11 do primeiro movimento foi constatada a ausência de notas na pauta inferior do piano, o que destoou no trecho, devido a se tratar de um momento rítmico com utilização de notas graves e utilizado ao longo de toda a secção. Ao averiguar na gravação notou-se a existência da nota **Dó** no primeiro tempo, seguida de **Fá#**, **Sol**, **Ré** e **Sol** nos momentos adiante, isto com a mesma rítmica apresentada nos compassos decorrentes. Ao longo do trecho estão presentes compassos em que a mão esquerda é similar à que foi inferida, como nos compassos 17, 19 e 21, o que ratifica tal acréscimo.

4.1.4 Diagramação e organização na escrita da partitura

Para melhor organização do material gráfico na versão editada da música mudanças de escrita foram aplicadas. Também estão acrescentas informações ausentes que são úteis para evitar ambiguidades interpretativas. É importante ressaltar que todas as mudanças realizadas não representam alterações tangentes na execução dos instrumentistas, nem interferem em nenhum âmbito da composição.

A primeira mudança realizada foi o posicionamento da indicação inicial de instrumentação da percussão, e o comentário sobre a técnica de execução, feito no compasso 7 do primeiro movimento. Os conteúdos escritos se mantiveram intactos, bem como a posição das notas e as grafias referentes aos timbres da instrumentação indicada. Para realçar o espaço gráfico da pauta e incluir as anotações de maneira legível foram colocadas as informações na

contracapa da edição. Foram acrescentadas, também nas páginas prévias à partitura, as informações de dedicatória e a data da composição.

Um ponto adicional de informação – a fim de evitar confusões interpretativas – foi incluído nas partes das cordas. Está indicado na edição o sinal de volta para a utilização de arco em momentos posteriores aos *pizzicatos*. A partitura manuscrita não possui muitas indicações de arco, sendo necessário incluí-las, após as interferências dos instrumentos feitas em *pizzicatos*. Foi detectado que os casos em questão são coincidentes, pois se trata de entradas de instrumentos depois de períodos relativamente longos de pausa, o que leva a pensar que seria pressuposto pelo regente e pelos instrumentistas executantes uma volta para utilização habitual do arco. As indicações de arco da partitura manuscrita são feitas, portanto, quando vem de uma execução em *pizzicato* próxima à mudança.

Por diversas vezes foram encontradas indicações de dinâmica, articulações, arcada ou corda em apenas um ou dois dos instrumentos da orquestra de cordas. Pela recorrência de procedimentos de praticidade na escrita da partitura, foi possível perceber que em alguns casos se tratam de sugestões escritas de maneira a abranger mais instrumentos do naipe das cordas, portanto, foram transportadas essas informações aos outros, que não estavam diretamente contemplados na partitura original.

As indicações de dinâmica, acentos e ligaduras de articulação ausentes em alguns dos instrumentos das cordas foram acrescentadas de acordo com o emprego no grupo. Corroboram com a escolha o fato de serem movimentos de *tutti* das cordas, em que as articulações e dinâmica semelhantes fortalecem a sonoridade do trecho como naipe. Dentro desse contexto, diversas das indicações para o violino I estão notadas de maneira a subentender que também devem ser reproduzidas no segundo instrumento do naipe, por isso optou-se por assinalar tais indicações em ambos os instrumentos, quando em situação condizente com esse pensamento.

A existência de alterações de notas, como sustenidos e bemóis repetidos em oitavas diferentes, foi sinalizada de maneira clara. Esse ponto difere do dissertado anteriormente, pois não se trata de alterações e sim de situações ambíguas devido às mudanças de oitavas. Aqui, optou-se por sinalizar novamente as alterações, sem discutir se ocorreriam possíveis redundâncias. Um exemplo disso ocorre no trecho iniciado no compasso 110 do primeiro movimento, quando foram adicionados os sinais de sustenido nas notas **Dó** e **Fá** do acorde feito no terceiro tempo do piano. O mesmo acorde havia sido utilizado uma oitava acima no primeiro tempo, sendo a segunda indicação dos acidentes uma forma de evitar qualquer dúvida de interpretação no trecho.

Não foram encontradas na partitura as marcas de ensaio 4 e 5 do primeiro movimento. Seguindo o pensamento de organização dos pontos, em que as outras marcações de ensaio foram feitas em divisão de partes demonstradas por entradas importantes de cordas ou percussão, estão sugeridos os compassos 66 e 74 para os respectivos números de ensaio. No segundo movimento as marcas de ensaio 1 e 3 não foram encontradas e estão incluídas no compasso 27 e compasso 75.

Entre os compassos 43-47 do segundo movimento o piano não possui notas escritas, apenas a numeração de 1 ao 5. Com o auxílio da gravação foi averiguado que esses números indicam, além de uma contagem de compassos, a repetição dos compassos 27-31, ocorridos previamente em situação fraseológica similar. Sem o auxílio da gravação não seria possível descobrir a função desses números e o porquê da ausência do piano, visto que ficam presentes apenas o baixo em *pizzicatos* e a percussão com a condução rítmica. Para a realização da edição foram copiados os compassos que devem ser tocados. Em outros pontos da obra foram utilizados sinais tradicionais de repetição de compassos, para evitar dúvidas, optou-se por reescrever as repetições, deixando os sinais apenas para a percussão – devido a maior constância de repetições.

4.2 Observações sobre a escrita dos *divisi* das cordas

A indicação de *divisi* das cordas não é utilizada em todos os momentos em que os instrumentos desse naipe possuem mais de uma nota simultânea. Existe na enumeração inicial dos instrumentos a informação de que os violinos I se dividem em 1º e 3º, os violinos II em 2º e 4º e a viola e o violoncelo em 1º e 2º, porém todos na pauta tradicional de escrita de naipe de cordas. A execução possivelmente segue um padrão de verticalidade em que as notas mais agudas da pauta sejam tocadas pelos primeiros instrumentistas e as mais graves pelos seguintes.

Essa maneira de escrever segue de acordo com o entendimento do processo extremamente prático adotado pelo maestro em sua produção, dando a entender que a informação dos *divisi*, por vezes, seria óbvia para os instrumentistas, por isso não foi anotada. Gnattali certamente conhecia muito bem os músicos que compunham as orquestras em que ele trabalhava, além do que muito de sua obra foi regida e executada por ele mesmo, portanto, é de se supor que essa questão não geraria ambiguidade entre seus pares, e caso existisse, seria facilmente sanada com sua presença no momento de preparação da obra.

Outra maneira de dividir as vozes é feita com a utilização da direção da haste, para cima ou para baixo, com função de conectar as linhas melódicas, como na escrita coral. Não é, a rigor, essa indicação pelas hastes uma substituição o *divisi,* pois se constatam momentos, em que as vozes não foram separadas pelas hastes nem foi indicado o *divisi.*

Porém, nisso, duas questões surgem: nos casos em que não há indicação de *divisi*, nem separação das vozes com as hastes, não é possível afirmar se as notas devem ser divididas ou não entre os instrumentistas da pauta, além do mais são utilizados em alguns desses momentos intervalos facilmente executáveis simultaneamente pelo mesmo instrumentista. A outra questão levantada acontece em momentos em que existem mais de 2 notas simultâneas, como nos acordes de 3 ou 4 notas em *pizzicatos*. Assim, como na situação anterior não há separação de hastes nem indicação de *divisi*, são estruturas acordais passíveis de execução pelo mesmo instrumentista, e, nos casos em que são utilizadas mais de duas notas, mesmo com a divisão, os instrumentistas ficariam encarregados de mais de uma nota simultânea. Porém, pressupõe-se que a qualidade sonora pode ser bem aproveitada se as notas forem divididas entre os instrumentistas, sobretudo em notas longas com arco, e, dado ao pensamento da praticidade na escrita do compositor, por vezes visando uma funcionalidade dos recursos instrumentais, pode-se supor que nesses trechos seriam utilizados *divisi*.

Outra situação que nutre a discussão e reforça a pressuposição à utilização desse recurso, mesmo quando não indicado, se dá no compasso 91 do *Samba de Morro*. O compositor escreve *não divisi* para os acordes de 3 notas em *pizzicatos* da viola e do violoncelo, dando a entender que os momentos em que o instrumentista deve executar todas as notas simultâneas seriam indicados na partitura. Por outro lado, essa indicação de *não divisi* anula uma provável divisão que vinha sendo realizada nos compassos anteriores, visto que eles se enquadram na hipótese de utilização de *divisi* em momentos de notas simultâneas. Ao se utilizar anteriormente em acordes em *pizzicatos* de mais de duas notas essa indicação ainda levanta uma nova conjectura. Assim, como entendido que o *divisi* aprimora a qualidade sonora das notas simultâneas, os acordes em *pizzicatos*, sendo realizados integralmente por todos os instrumentistas do naipe, possui maior potência sonora. Sendo assim, essa indicação, presente no compasso 91, permite crer que os acordes em blocos, do naipe de cordas e feitos em *pizzicatos*, são bem aproveitados, enquanto recursos instrumentais, se tocados sem *divisi*.

A partir das reflexões feitas acima estão propostas a utilização de *divisi* nas notas com arco – notas longas, melodias em oitavas e *tuttis* das cordas – e do *não divisi* para os acordes em *tutti* de *pizzicato*. As respectivas indicações estão incluídas na partitura editada. Para organizar a escrita das vozes, estão separadas as notas com a grafia das hastes em

direções opostas. É importante ressaltar que em momentos de uníssono seguido de separação de vozes no mesmo compasso, estão presentes as duas hastes na nota, caracterizando a presença da mesma nas diferentes vozes. Esse procedimento foi adotado pelo compositor previamente em diversas situações. A sugestão de *não divisi* foi adicionada nas situações de acordes em *pizzicatos* e *tutti*.

Optou-se por uma exceção na indicação de *não divisi* para os acordes das cordas em *pizzicato*, que ocorre nos compassos 88-90 do primeiro movimento. A partitura manuscrita deixou dois indicativos para essa escolha. A viola e o violoncelo possuem duas notas simultâneas cada, mais movidas que as seções anteriores, grafadas separadamente nas vozes através de hastes, e sendo o final da seção marcado por uma indicação de *não divisi*. Ambos os indícios, vozes separadas e indicação posterior da não divisão, demonstram que a seção provavelmente deve ser feita com *divisi*.

4.3 A escrita da percussão

A primeira indicação de entrada de instrumento da percussão ocorre no compasso 6 do primeiro movimento, com a entrada do surdo. No compasso seguinte, é escrita a figura rítmica do surdo e uma linha aguda sem indicação de instrumento, porém pela explicação da articulação escrita no comentário do autor pode-se supor que seja para o tamborim. A entrada dos outros instrumentos de percussão está sinalizada no compasso 9, porém sem escrita de figura rítmica a ser executada. É de se esperar que os ritmistas da vertente do samba, gênero ao qual a obra é vinculada, tenham em mente uma *levada* rítmica típica para cada instrumento. Pelo contato com esses instrumentistas e por participar com esses músicos em diversas oportunidades de gravações e apresentações, pressupõe-se que o compositor não se preocupou em escrever essas *levadas*.

Para efeito de estudo e análise do gênero, foi escrita uma sugestão de *levada*, relativa a cada instrumento da percussão apontado por Gnattali na instrumentação, como opção de execução no primeiro movimento. Escolheu-se para embasar a escrita o método *O Batuque é um privilégio* do percussionista e baterista Oscar Bolão (2003). Bolão foi aluno de Luciano Perrone, dedicatário da *Brasiliana nº2* e intérprete da gravação de referência, e cita a obra de Gnattali em seu método, como uma das duas dedicadas pelo maestro ao músico – além disso, o autor dedica um capítulo de seu trabalho ao "*Samba de Luciano Perrone*". A escrita da percussão foi padronizada conforme a sugestão de Gnattali no compasso 7, com a utilização

dos sinais de + e º, representando respectivamente som abafado e aberto. Também foram adotados os sinais de movimentação sugeridos por Bolão, similares às arcadas de cordas, para evidenciar a execução e a sonoridade dos instrumentos. Não foram encontradas informações sobre a cabaça, o ganzá e o prato de cozinha em Bolão (2003), para esses instrumentos foi utilizado o método do pesquisador Rocca (1986).

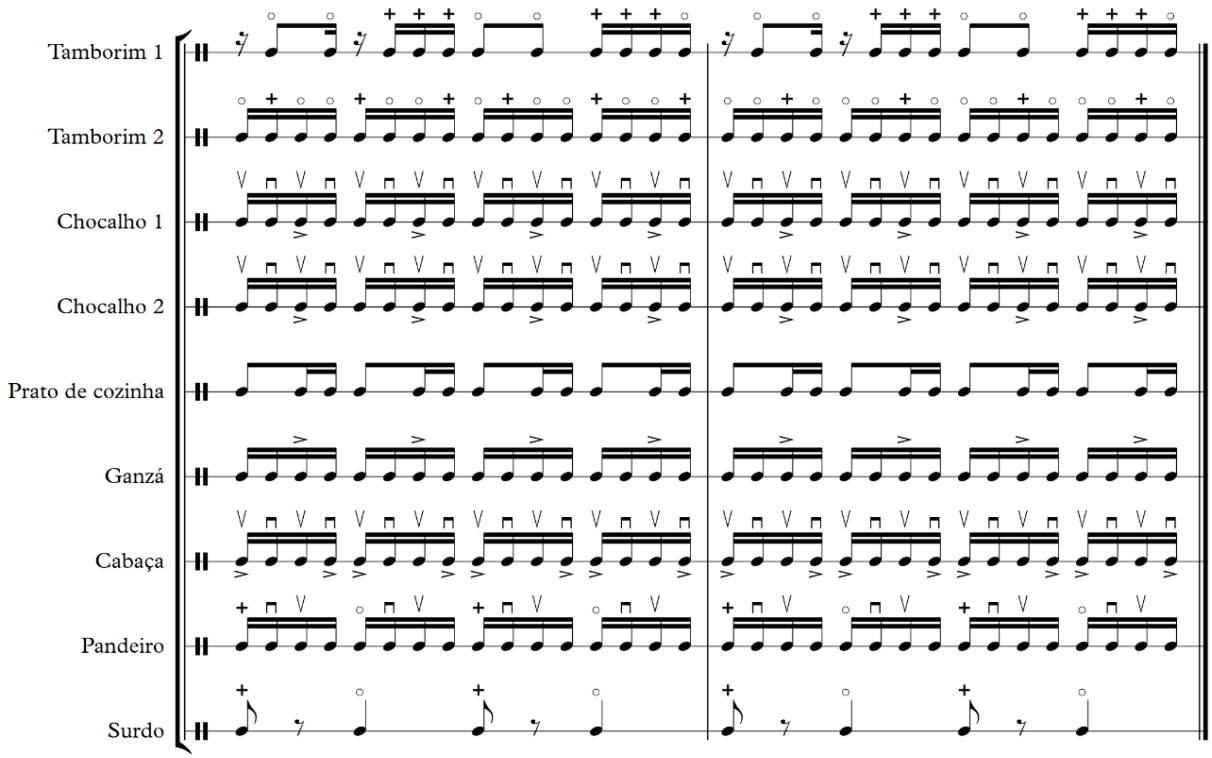


Figura 110: Naipe de percussão do *Samba de Morro*.

Na gravação de referência, a percussão escrita não foi seguida à risca, existindo muitas diferenças em relação à partitura. No primeiro movimento, por exemplo, os instrumentistas não seguem a instrução de entrada dos instrumentos no compasso 9, todos entram juntos no compasso 7, após a anacruse do surdo do compasso anterior. A *levada* do tamborim está diferente da escrita e aparenta ser dobrada por uma caixa de bateria.

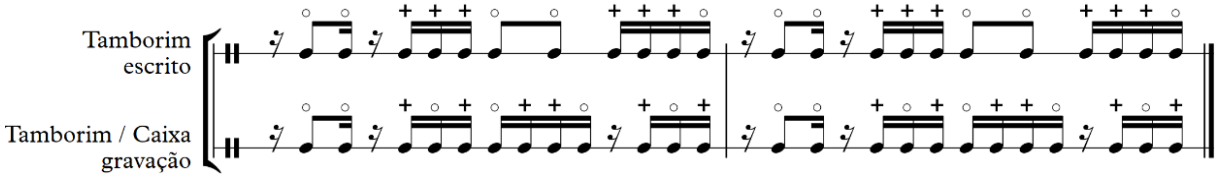


Figura 111: Célula rítmica do tamborim do *Samba de Morro*.

A instrumentação da gravação também é diferente da indicada. Pela escuta foi percebida a existência na gravação de bateria, dois tamborins, chocalho e surdo – sendo que o timbre agudo e marcação das semicolcheias, feita provavelmente pelo chocalho, pode se tratar de outro instrumento ou de dobramentos. Auditivamente não foi possível distinguir com exatidão a existência ou não do pandeiro, do ganzá ou da cabaça, bem como do segundo chocalho, apesar da desconfiança que apenas um ou dois deles estão presentes. O prato de cozinha não foi detectado, e pressupõe-se que não tenha sido utilizado, pois o timbre deste instrumento, bem marcante e agudo, seria bem presente na textura. A grande diferença, portanto, é a inclusão da Bateria, provavelmente tocada pelo Luciano Perrone. É interessante notar que a célula rítmica, percebida na gravação (destacado na figura acima), é similar ao primeiro exemplo demonstrado por Bolão (2003, p. 137) sobre a maneira do Perrone de tocar samba na bateria.

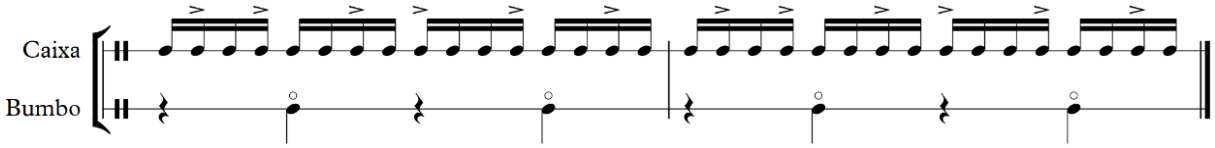


Figura 112: Célula rítmica aplicada por Perrone de acordo com Bolão (2003).

A partitura ainda indica a utilização de Reco-Reco, que não havia sido incluído na instrumentação da peça. O instrumento está presente em seções só com este e os Chocalhos, e em diversas entradas do terceiro movimento. A percussão das seções de Reco-Reco e Chocalhos, compassos 43-45 do *Samba de Morro* e compassos 27-88 do segundo movimento, foi substituída na gravação, sendo utilizada somente a bateria. De acordo, novamente, com Bolão (2013, p. 95) é um tanto usual essa prática "para conseguirmos um efeito semelhante ao reco-reco, raspamos a membrana com a escova da mão esquerda, enquanto a direita toca na borda da caixa". Pela audição da gravação o baterista não seguiu a prática descrita para o primeiro movimento, mas aplicou a sonoridade em todo o decorrer do *Samba Canção*.
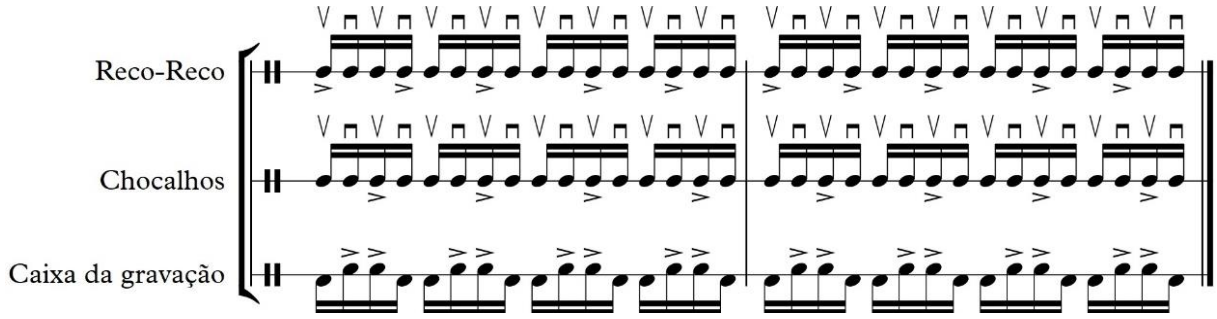


Figura 113: Comparação de: reco-reco, chocalho e a caixa com vassouras, realizados no *Samba Canção*.

No terceiro movimento, *Samba Batucada*, estão presentes diversas indicações de entradas de instrumentos de percussão e de criação de timbres, com utilização rarefeita da instrumentação. Na gravação essas indicações não foram respeitadas, se limitando a entrada e saída do conjunto completo. No primeiro movimento, outros momentos com indicação da instrumentação incompleta não foram respeitados, como no compasso 74 que indica só Chocalho e Ganzá, sendo utilizada a percussão completa.

4.4 Reflexões gerais da composição

Na partitura do piano são encontrados sinais de articulação, como ligados, *staccatos* e *tenutas*. Porém a sinalização não segue estritamente a um padrão, existindo tanto compassos idênticos – nas notas e ritmos –, mas com alterações de articulação, quanto escrita de compassos com mudanças estruturais dos intervalos e manutenção das articulações. Essas alterações não aparentam ter uma significativa função composicional. Pode-se entender essa variada grafia como uma forma do compositor de indicar liberdade para o intérprete na realização das articulações, como seria feito por um pianista acostumado a tocar a música popular, sobretudo o samba.

Alguns trabalhos, como Papargueriu (2010) e Canaud (2013), concordam em dizer que Radamés não grafava, com muita definição, questões interpretativas como articulações e dinâmica, deixando a cargo dos intérpretes. O fato de ele conviver com os intérpretes de suas músicas diariamente, nas rádios e gravadores, deixa surgir duas impressões. A primeira é que ele sabia o que era necessário ser notado, segundo a prática desses músicos, e o que não era necessário, pois os mesmos fariam intuitivamente; a segunda é que ele estava tão acostumado a reger e tocar suas próprias músicas, ou escrevê-las com prazos de tempo curtos para uma execução ou gravação específica, que optou por notar só o que considerava essencial. Outras necessidades interpretativas seriam resolvidas por ele no momento de preparação da peça,

sem uma preocupação com os possíveis futuros executantes de suas obras, que não contassem com escolhas intuitivas, intencionadas pelo maestro, ou com a presença dele para orientar essas escolhas.

Sob o viés musicológico, acredita-se que seria muito proveitosa para os estudos a existência de anotações interpretativas do compositor, que funcionariam como mecanismos para entender mais sobre seu trabalho de articulação, agógica e dinâmica. Uma boa maneira de gerir essa situação, em algumas obras, é usar de gravações referências, já que muitas de suas obras se mantêm perpetuadas com registros de interpretações dele mesmo, Radamés.

Sobre o trato orquestral foi percebida uma característica bem peculiar no uso do contrabaixo em *pizzicato*. Por vezes o instrumento aparece dobrando o baixo do piano e por outras realiza linhas autônomas em acompanhamento. Esse trato do contrabaixo possui familiaridade com sonoridade do instrumento no *jazz* americano, onde realiza linhas em *pizzicatos* denominadas *walking bass*, porém o estilo rítmico é totalmente diferenciado. Enquanto no *jazz* o contrabaixo realiza ritmo constante de colcheias ou mínimas, com certo grau de variações, nessa música as figuras rítmicas são adaptadas às figuras sincopadas do samba. Portanto, o compositor utiliza o contrabaixo de forma assumir diferentes funções dentro do conjunto. Por vezes o instrumento é tocado com o arco, completando o naipe junto com as outras cordas e dando profundidade a esse conjunto, e por outras é tocado com *pizzicato* em condução rítmica harmônica típica dos conjuntos de música popular, se desprendendo do naipe das cordas da orquestra.

O compositor utiliza pouco de ritmos sincopados nas cordas. Ao comparar as melodias semelhantes, quando realizadas pelas cordas e pelo piano, fica evidente essa diferença rítmica. É possível entender que se trate de uma escolha composicional de variedade rítmica. Por outro lado, a forma como está grafado proporciona uma execução mais funcional da orquestra, visto que para realizar os ritmos sincopados com precisão pelo grupo, poderia ser necessário um tempo grande de ensaio e estudo. O mesmo não ocorre com a percussão, pois esses ritmos sincopados fazem parte da vivência prática desses músicos. Vale ressaltar que o um pensamento prático semelhante acontece para os percussionistas, pois o compositor escreve poucas sugestões de *levadas* ou de convenções rítmicas na partitura, deixando a cargo dos músicos decidirem.

4.5 Arranjo

Radamés Gnattali é certamente um dos principais arranjadores da música brasileira. O compositor esteve à frente da concepção de incontáveis gravações, transmissões radiofônicas e apresentações, sendo improvável uma estimativa do tamanho de sua produção nesse âmbito. Além dos arranjos e orquestrações de obras de outros autores, Gnattali também realizou reelaborações musicais para diversas de suas obras. Dentro dessa prática, típica dos ambientes das rádios e das gravadoras, o compositor recriou arranjos e mudou instrumentações de suas obras livremente e conforme necessidades diversas, como formações diferentes à disposição ou solicitação de colegas de profissão. A fim de vivenciar essa faceta do compositor e ampliar o entendimento de suas práticas optou-se pela realização de um arranjo de uma das obras do ciclo *Brasilianas* para integrar o presente trabalho.

Dentre as obras do ciclo estudado, o compositor realizou reelaborações das peças de número 7, 8, 9 e 11, e, conforme evidenciado no capítulo 1, outros músicos também têm realizado arranjos com peças da série de *Brasilianas.* A proposta de criação de uma nova versão foi empregada na *Brasiliana nº2*, tendo sido composto um arranjo da música para a formação da *Camerata Carioca* com piano. A obra e a instrumentação foram escolhidas por acreditar-se que possuem uma afinidade musical e que essa nova versão propiciará novas maneiras de difundir a música. Outros pontos importantes para a escolha são que a *Brasiliana nº2* não possui outras versões conhecidas, bem como também não foram encontrados outros registros sonoros da obra, além da gravação original do Radamés de 1955, e, dentre a lista de obras que o maestro transcreveu para a formação da *Camerata Carioca*, não consta nenhuma obra do ciclo *Brasilianas*[66].

A *Camerata Carioca* foi um grupo criado no final da década de 70, por iniciativa do bandolinista Joel Nascimento. O músico, com o intuito de executar a obra *Suíte Retratos*, de Gnattali, procurou o maestro e lhe solicitou uma versão para conjunto regional[67], pois para realizar a composição no formato original é necessária uma orquestra de cordas. O maestro, percebendo o entusiasmo do jovem instrumentista, realizou o arranjo para a formação de bandolim, violão de 7 cordas, 2 violões de 6 cordas, cavaquinho e percussão (BARBOSA e

[66] Maurício Carrilho arranjou os movimentos *Schottisch* e *Choro (Tocata)* da *Brasiliana nº8* para um grupo denominado *Sexteto Brasileiro*. O grupo é similar à *Camerata Carioca*, com acréscimo apenas de clarinete, sendo integrado, em sua maior parte, pelos mesmos instrumentistas.

[67] Conjunto regional é uma forma de denominar os grupos que acompanhavam cantores e instrumentistas solistas nas rádios. Sua formação tradicional é violão de 7 cordas, um ou dois violões de 6 cordas, cavaquinho e percussão. Os conjuntos regionais interpretavam diversos gêneros musicais, com destaque para o choro e o samba.

DEVOS, 1984, p. 67-68). Devido à característica camerística do conjunto, em alusão à música de concerto e pouco usual para os grupos de choro ou samba, o grupo foi batizado de *Camerata Carioca*. A estreia do grupo se deu com o espetáculo *Tributo a Jacob*, em homenagem à Jacob do Bandolim, dedicatário e intérprete da primeira versão da *Suíte Retratos*. Além dessa obra, integraram o repertório composições do Jacob, com arranjo de Gnattali para a *Camerata Carioca* acrescida do maestro ao piano. Essas versões se encontram registradas no LP *Tributo a Jacob do Bandolim - Radamés Gnattali e Camerata Carioca* (1979). O compositor trabalhou com o grupo por alguns anos, tendo registrado em discos suas composições *Conversa mole*, *Valsa Triste*, *Remexendo*, *Uma rosa para Pixinguinha*, *Pé de Moleque* e *Caymmiana*, além de diversos arranjos para obras de compositores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Vivaldi, Anacleto de Medeiros, Henrique Alves de Mesquita e Dorival Caymmi. O compositor compôs ainda outro arranjo da *Suíte Retratos* para a *Camerata Carioca*, com acréscimo da orquestra de cordas, para ser executado na entrega do *Prêmio Shell* da música brasileira, recebido pelo compositor em 1981.

Durante a realização da pesquisa apresentada nessa dissertação foi possível ensaiar e apresentar um recital-palestra com algumas obras selecionadas do ciclo das *Brasilianas.* Para viabilizar a execução da *Brasiliana nº2* foi criado um segundo arranjo – adaptação do primeiro presente no trabalho – para a formação de *piano, flauta, violão de 7 cordas, cavaquinho* e *2 percussões*[68]. É interessante ressaltar essa realização em similaridade às práticas do maestro, de adaptar a formação de uma obra com o intuito de permitir uma execução. A preparação do grupo, interpretação – enquanto instrumentista – e a criação dos arranjos foram extremamente importantes na vivência prática do repertório, possibilitando um contato bem acentuado com a música do maestro Gnattali.

A seguir serão apresentados alguns elementos e reflexões derivadas da produção do arranjo. Para ser incluído no trabalho optou-se por utilizar o primeiro arranjo, criado durante a pesquisa para a obra, na formação da *Camerata Carioca* com piano. A partitura completa do arranjo se encontra no apêndice dessa dissertação.

[68] A segunda formação escolhida foi devido à possibilidade de execução da obra por parte do grupo *Toca de Tatu*, do qual o autor desse trabalho é integrante. Completaram o repertório do recital-palestra a *Brasiliana nº13*, na sua versão original para violão solo, e os movimentos *II* e *III* da *Brasiliana nº7*, em arranjo próprio, criado para a mesma formação utilizada na *Brasiliana nº2 – piano, flauta, violão de 7 cordas, cavaquinho* e *2 percussões*.

4.5.1 Adaptações para a instrumentação

No início da criação do arranjo foi necessário tomar decisões quanto ao funcionamento da instrumentação. Para tanto, optou-se que o piano mantivesse a escrita original. Com isso, a função de protagonismo do piano foi mantida no arranjo e o diálogo com a orquestra de cordas, característico da obra, foi transposto para o colorido das cordas pinçadas da nova instrumentação – violões, cavaquinho e bandolim. O bandolim assumiu o papel de realizar as melodias principais das cordas na região aguda, sobressaindo melodicamente na textura. A percussão também se manteve igual à original.

Em diversos momentos, a versão original emprega textura de acompanhamento ao extrato principal do piano, utilizando o contrabaixo tocado em *pizzicato*, e a percussão, que conduz uma *levada*. Esses momentos da peça, em que o contrabaixo assume a função de direção harmônica, foram traduzidos no arranjo para violão de 7 cordas e o cavaquinho, que foi adicionado à textura para completar a sonoridade típica do acompanhamento de samba. Grande parte das notas graves do contrabaixo não é alcançada pela tessitura do violão de 7 cordas, sendo a presença do conceito de acompanhamento o importante para a transformação da textura e aplicação de *levadas*. Ainda assim, escolheu-se preservar a essência das linhas melódicas do contrabaixo, realizando mudanças de oitavas e floreando os movimentos com o acréscimo de notas[69]. Os outros dois violões assumiram um papel variável nessa textura, por vezes reforçando a condução rítmico-harmônica e por outras realizando melodias e contracantos.

Para a escolha das células rítmicas das chamadas *levadas*, descritas no arranjo, foi utilizado o conceito de *ritmo guia*. As figurações eleitas foram ora sugeridas pelo tamborim e ora evidenciadas pelas recorrências na escrita do piano. A presença de *levada* é um recurso textural típico da caracterização de gêneros musicais e fortemente empregado pelos conjuntos de samba. Ao assumir instrumentação semelhante para o arranjo, com violões e cavaquinho, a presença de *levadas* se tornou uma escolha intuitiva.

[69] As linhas graves do piano sugeriram complementações, rítmicas e melódicas, para as frases transpostas para violão de 7 cordas. O mesmo não possui o peso tímbrico, a duração do som, nem amplitude de tessitura grave do contrabaixo, sendo necessário traduzir o conceito do fraseado de forma idiomática para o instrumento.

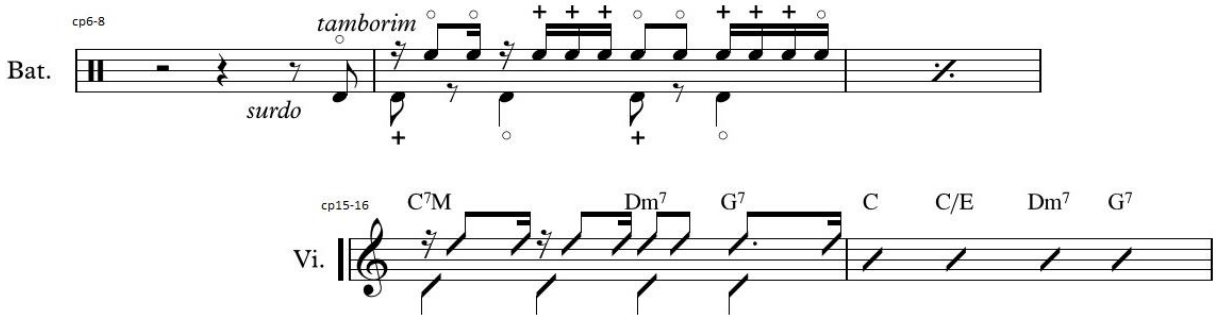


Figura 114: *I. Samba de Morro – ritmo guia* do tamborim influindo sobre a escolha da *levada*.

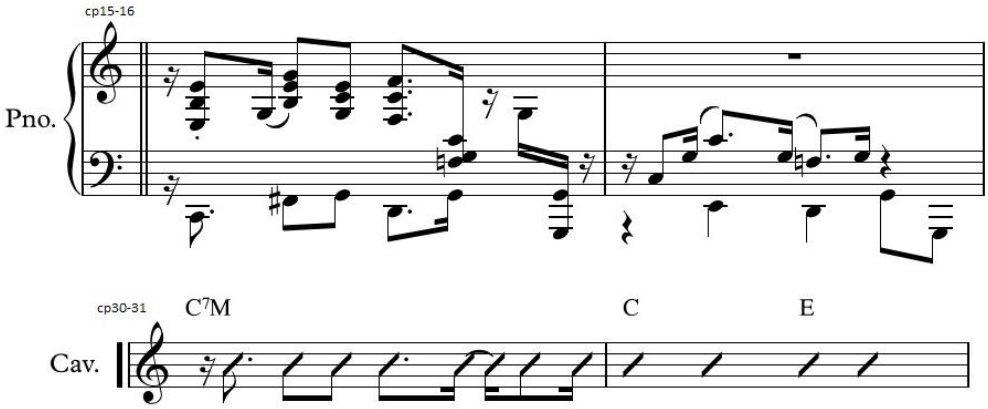


Figura 115: *I. Samba de Morro – riff* do piano influindo sobre a escolha da *levada*.
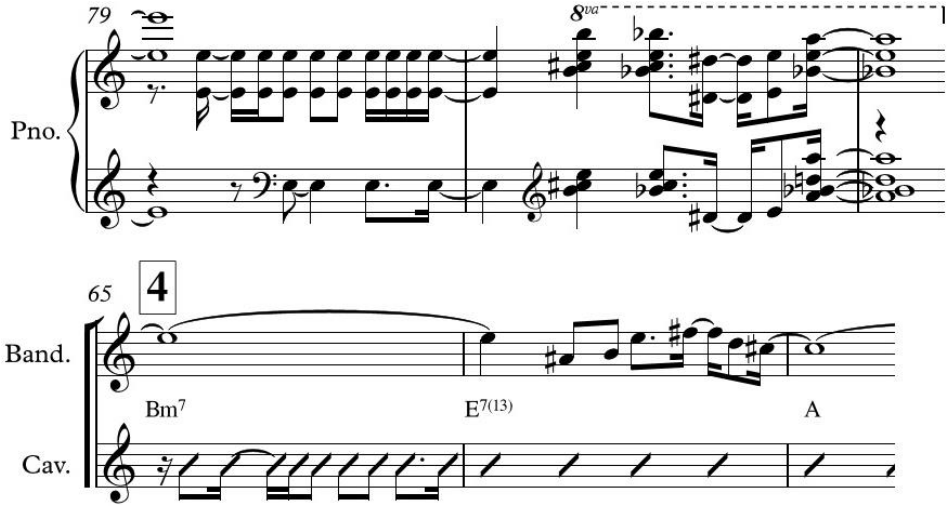


Figura 116: *III. Samba Batucada* – situações melódicas similares com *levada* derivada de contracanto rítmico do piano

A condição de instrumentos melodistas ou contrapontistas, desenvolvido amplamente nas cordas da orquestra, foi assimilada pelos instrumentos de corda da nova versão. Nesse contexto cada um substitui os instrumentos de tessitura aproximada: bandolim e cavaquinho

se assemelham aos violinos, enquanto os violões fazem o papel das violas, violoncelos e contrabaixos.

Nas seções com presença de *levada* e melodia no bandolim, percebeu-se a necessidade de elaboração da rítmica escrita originalmente para as cordas friccionadas. Para isso, foram selecionados ritmos guias presentes nas obras, que caracterizavam a figuração sincopada do samba. Esse procedimento foi similar ao adotado para o preenchimento das *levadas*. Alguns casos foram destacados e estão apresentados nas figuras abaixo.

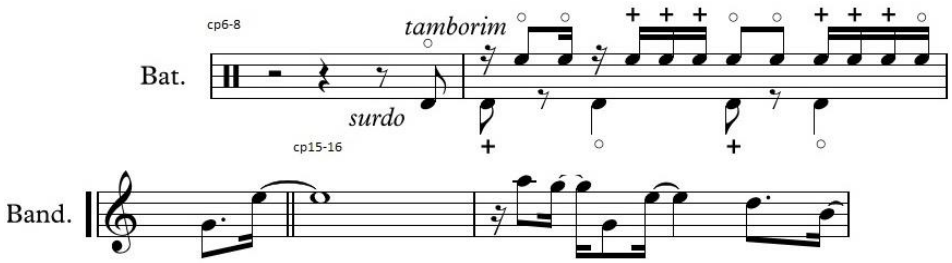


Figura 117: *I. Samba de Morro* – mudança rítmica na melodia a partir do *ritmo guia*, sugerido pelo tamborim.
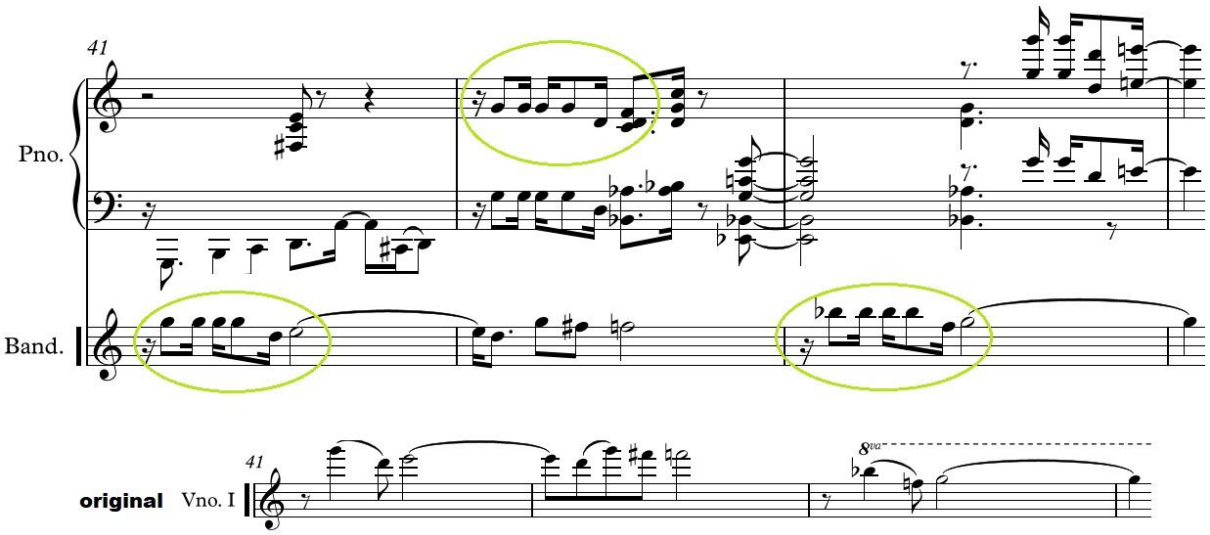


Figura 118: *III. Samba Batucada* – mudança rítmica na melodia a partir da rítmica sugerida pelo piano.

4.5.2 Harmonizações e cifras

Conforme a prática usual, em arranjos com forte presença de *levadas*, optou-se pela escrita de cifras nos momentos de acompanhamento do cavaco e dos violões. Essa notação também é utilizada pelo maestro nos arranjos para grupos como a *Camerata Carioca* e o *Sexteto Gnattali* e foi encontrada nas partituras da *Brasiliana nº7*, versão para saxofone tenor

e o *Quinteto Gnattali* e na *Brasiliana nº8*, versão para dois violões. A escrita das notas exatas dos acordes de acompanhamento em situações de *levada* também foi utilizada, visando garantir o emprego de notas entendidas como imprescindíveis na textura. No início de cada seção em que as cifras estão empregadas foram escritas as figuras rítmicas básicas da *levada* a ser utilizada no decorrer.

Para a notação das cifras foram analisadas as relações das notas simultâneas do instrumental completo. Optou-se na escrita por valorizar cada entendimento harmônico, em paridade com os conceitos estudados na obra do compositor. A escolha dos acordes notados, por si só, demonstra uma interpretação das estruturas harmônicas e, consequentemente, da aplicação prática desses recursos composicionais aprendidos.

Em alguns casos não foram incluídas na cifra todas as notas presentes no conjunto instrumental. Para tanto, foram privilegiadas as notas consideradas essenciais na sonoridade do acorde escolhido pelo compositor, e que seriam idiomáticas na realização pelo cavaquinho e pelos violões. No compasso 19 do primeiro movimento, por exemplo, a nota **Sol**, 11ª Justa do acorde de **Dm7** e a nota **Lá**, 9ªM do acorde de **G7(13)**, estão presentes na melodia e no acompanhamento do piano. A inclusão dessas notas na cifra gera acordes de 5 ou de até 6 sons – **Dm7(11)** e **G7(9/13)** –, que necessitariam de supressão de notas para serem executados no violão ou cavaquinho. Ao optar por não as incluir na cifragem, ficam claras para os intérpretes quais notas devem ser executadas, e minimiza a necessidade da exclusão de notas dos acordes, bem como se mantém a sonoridade da estrutura harmônica, visto que as notas já estão presentes na melodia.

Alguns acordes foram cifrados com baixos diferentes em cada um dos violões. Essa sonoridade é típica dos conjuntos regionais, sendo fruto das diferentes conduções de vozes assumidas pelos graves dos violões e resulta em acordes em disposições fechadas e sonoridades encorpadas na região médio-grave. O segundo movimento, *Samba canção*, está repleto de exemplos desse recurso textural, que tem sua sonoridade valorizada pelo andamento lento da música.

A fim de evidenciar as poliarmonias utilizadas pelo compositor, foram empregadas cifras de acordes diferentes simultâneos nos instrumentos. No compasso 32 do *Samba de Morro* o cavaquinho contém **E**, sobreposto ao **G7(b9/13)** dos violões. As notas de **E** – **Mi**, **Sol#(Láb)** e **Si** – correspondem às 13ªM, 9ªm(b9) e 3ªM do acorde de **G**, se tratando de um estrutura superior. É interessante ressaltar o recurso instrumental empregado – de produzir poliarmonias com o violão e o cavaquinho –, similar ao piano, com o emprego de acordes diferentes em cada uma das mãos, ou à orquestra de cordas, com sua extensa tessitura.

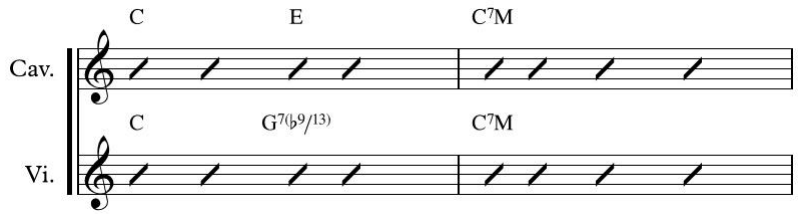


Figura 119: *I. Samba de Morro* (compassos 32-33).

Em certos trechos foi necessário alterar levemente o ritmo harmônico apresentado pela orquestra de cordas, a fim de manter o colorido harmônico sugerido e viabilizar a execução dentro da *levada*. No compasso 101 do primeiro movimento os acordes de **D7M(9)** e **D6**, que originalmente apareciam nas duas últimas colcheias do compasso, foram adiantados para serem executados nas duas últimas semínimas.

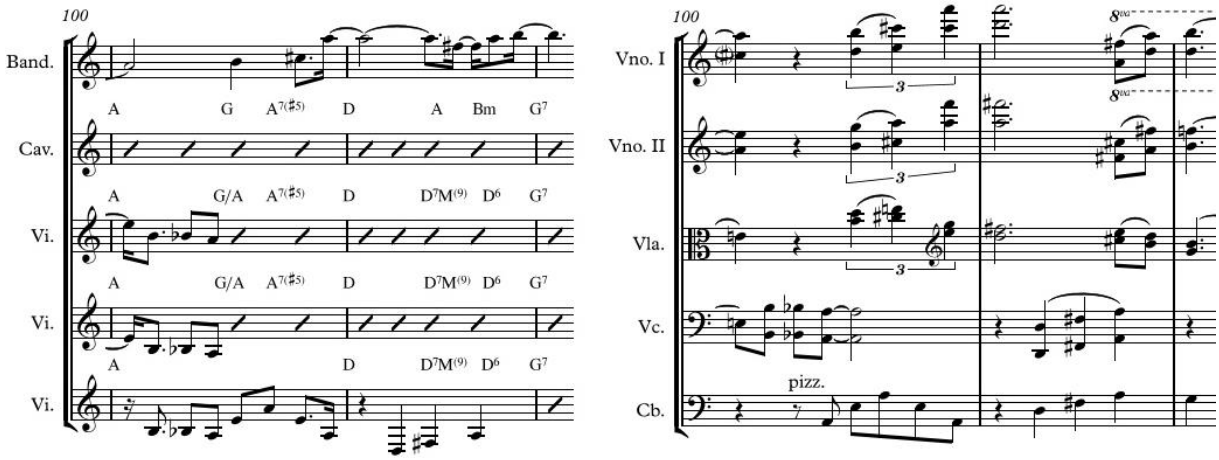


Figura 120: *I. Samba de Morro* – mudança de ritmo harmônico.

4.5.3 Mudanças maiores

Dentre as linhas melódicas secundárias foram realizadas elaborações na composição do arranjo. Ao transportar comentários melódicos de contracanto, da orquestra de cordas para a nova formação, optou-se por transformar aspectos rítmicos e melódicos, que traduziam com maior idiomatismo a instrumentação escolhida. Em geral, manteve-se a essência textural de utilização desse recurso como plano secundário e do posicionamento métrico.

Um exemplo significativo desse traço foi realizado nos compassos 47-48 do *Samba canção*. Os comentários melódicos em pizzicato do violoncelo foram incorporados ao segundo violão e ao cavaquinho, com uma leve alteração rítmica e acréscimo de notas. A

mudança visa valorizar o timbre desses dois instrumentos e evidenciar a estrutura harmônica do trecho.

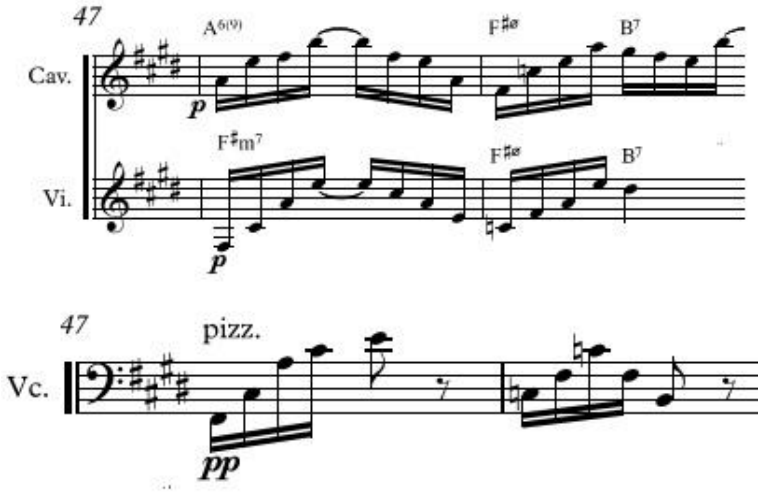


Figura 121: *II. Samba Canção* – elaboração da ideia do violoncelo para o cavaquinho e o violão.

No primeiro movimento, na seção entre os compassos 31-42, diversos excertos melódicos – arpejados ou escalares – são inseridos na textura pela orquestra. Essas inclusões ocorrem em momentos de pouca movimentação da melodia principal feita pelo piano. A ideia de gerar diálogos entre elementos secundários e o plano principal, criando frases em contraponto, foi mantida e transportada para o violão de 7 cordas, nos momentos de intervenções do violoncelo, ou para o bandolim, no caso dos contracantos presentes originalmente no violino. As frases secundárias por vezes sofreram grandes mudanças melódicas e por outras a essência do movimento foi mantida, operando transformações rítmicas. Para tanto, foram utilizadas como molde motivos presentes em outros momentos da música ou o *ritmo guia*, conforme destacado na figura adiante:
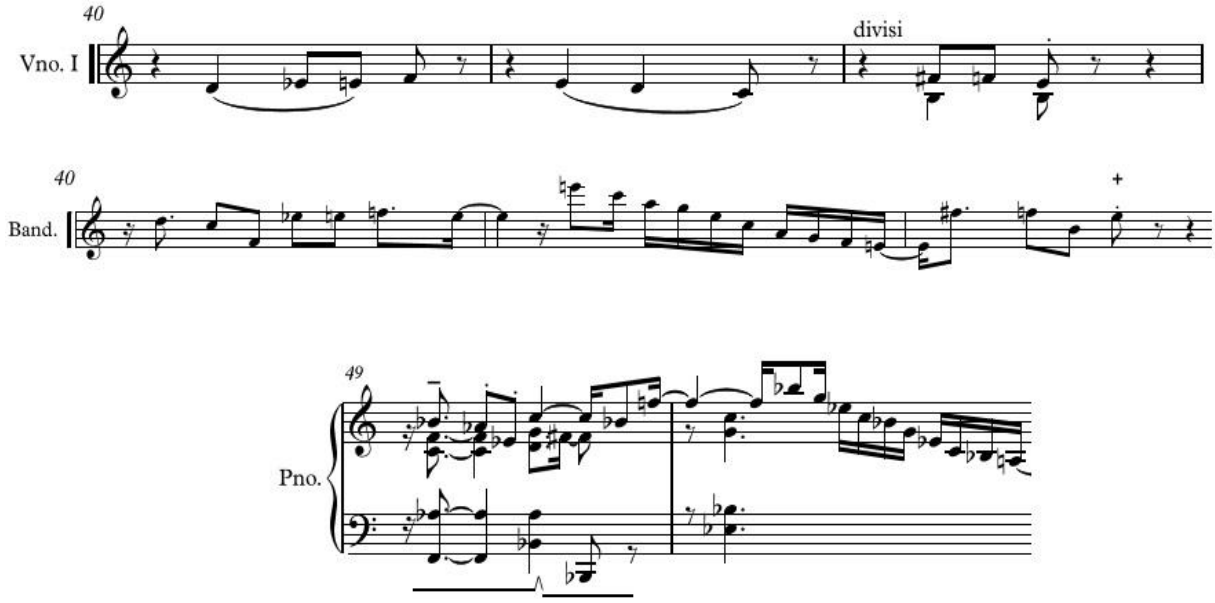


Figura 122: *I. Samba de Morro* - elaboração rítmica e melódica do original do violino para o bandolim, usando motivos derivados do piano.

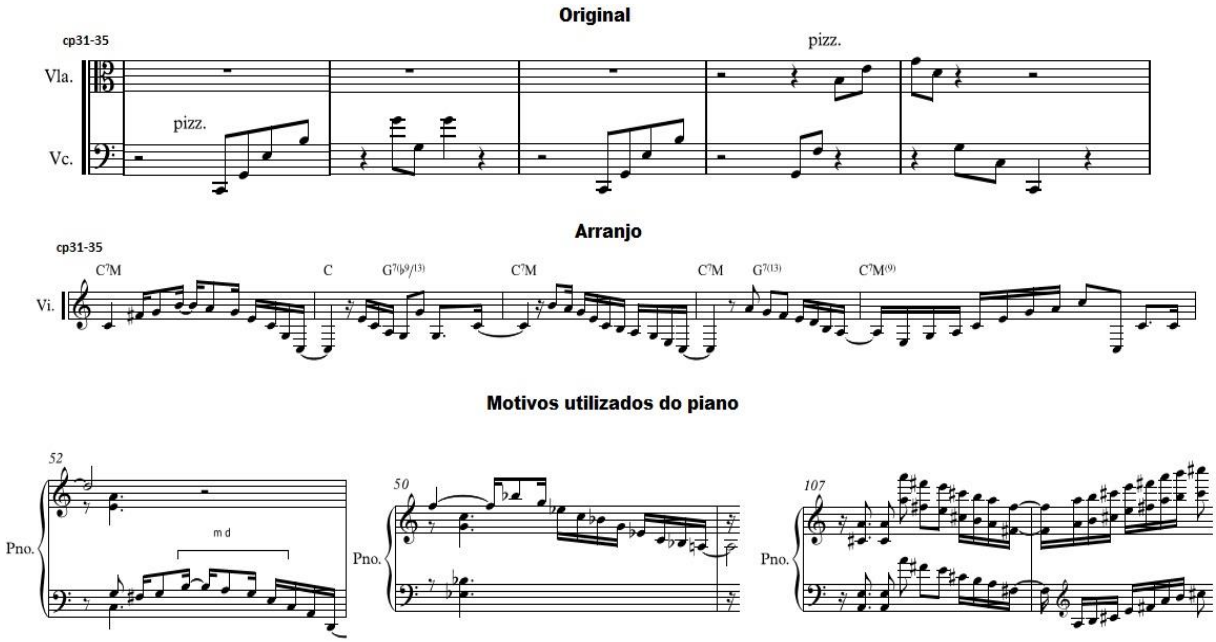


Figura 123: *I. Samba de Morro* – elaboração rítmica e melódica do original do violoncelo e da viola para o violão de 7 cordas, usando motivos derivados do piano.

4.5.4 Recursos tímbricos

Recursos de criação de timbres dentro da instrumentação adotada também foram utilizados. A fim de valorizar melodias presentes no piano e colorir a sonoridade na textura,

optou-se por realizar dobramentos com o bandolim ou com o cavaquinho. O violão de 7 cordas também foi utilizado em somatória ao piano em frases da região grave.

As melodias realizadas em uníssono pelas cordas foram transportas, no primeiro momento, para o bandolim solista. Na busca por fortalecer o som e se aproximar ao peso atingido pelas cordas em *tutti*, o primeiro violão foi empregado em dobramento a essa melodia, uma oitava abaixo do bandolim. O efeito atingido é similar à dobra de violino e violoncelo.

Trechos em *pizzicatos* da orquestra também foram aproveitados no arranjo, sendo traduzidos para as cordas pinçadas com o recurso de abafamento do som. Essa técnica é realizada com o apoio da mão direita sobre a ponte do instrumento, de maneira a diminuir a vibração da corda ao ser tangida.

Nos compassos 89-92 do segundo movimento, a melodia feita originalmente em terças pelos violinos foi designada para o cavaquinho e o bandolim. No decorrer da obra outras melodias dos violinos foram transcritas para esses instrumentos, sendo, em geral, o bandolim responsável pela melodia mais aguda. Nessa seção optou-se por inverter esse padrão, ficando o cavaquinho a cargo das notas mais agudas. Essa escolha foi feita na busca por valorizar o timbre das cordas duplas do bandolim, que tocadas mais grave proporcionam mais corpo à sonoridade. O acorde final do trecho, realizado pelas cordas em notas longas, foi transcrito para os violões, porém optou-se por desmembrar em movimento de arpejo, simulando o efeito de duração mais longo do som.
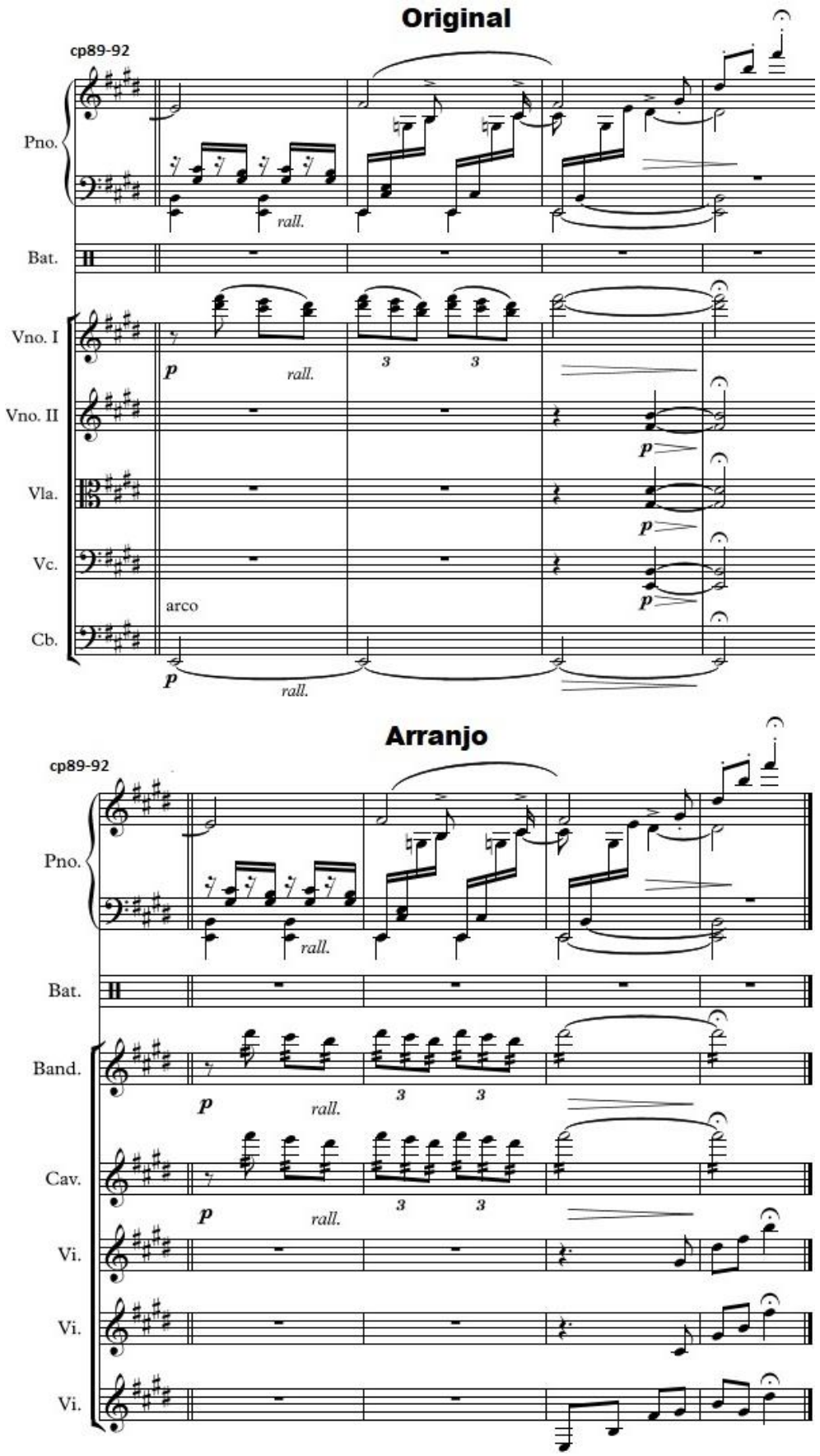


Figura 124: *II. Samba Canção* – comparação entre os compassos finais do original e do arranjo.

CONCLUSÃO

O compositor Radamés Gnattali tem sido alvo de várias pesquisas recentes – como as citadas no decorrer do texto e na bibliografia – e acredito que o presente trabalho dialoga com as produções atuais, bem como acrescenta novos olhares, tanto nos estudos de seu idioma composicional como nas reflexões extra analíticas de suas práticas. A imersão na obra do maestro pode ser muito proveitosa para a formação musical, e tenho visto diariamente a influência positiva desse trabalho no aprimoramento das minhas possibilidades musicais. Penso existir uma grande afinidade entre as obras do ciclo *Brasilianas* e meu fazer artístico atual. Considero também diversas possibilidades de desdobramentos do trabalho.

No decorrer da pesquisa foram abordados os ambientes musicais que deram origem às *Brasilianas*. A revisão de dados biográficos do compositor possibilitou adentrar ao universo criativo e ilustrou a forma como se deu a síntese de conhecimentos musicais evocados em sua produção. Os diálogos dos processos de criação com os seus arredores artísticos trouxeram conhecimentos abrangentes para a pesquisa, por exemplo, acerca da importância dos intérpretes e músicos dedicatários, e a influência dos contextos para o resultado composicional.

O livre trânsito do compositor, inicialmente demonstrado pela união de elementos da música de concerto e da música popular, se mostrou importante em diferentes âmbitos. Durante a pesquisa foi percebido a não limitação do compositor em seguir a cartilha de um ou de outro movimento estético, demonstrando que Radamés Gnattali circula de maneira criativa por diferentes conteúdos que lhe são de interesse próprio. Como visto nas citações e reflexões sobre o compositor, as informações musicais lhe servem como atributos novos, sem preconceitos atribuídos, e sim com filtro no gosto pessoal. A liberdade expande também conceitos estéticos, se mostrando na prática de reelaboração das próprias músicas, do arranjo de obras de outros compositores e da utilização ampla de temática e motivos melódicos não originais.

Os recursos composicionais discutidos e exemplificados se mostram como um grande arcabouço de informações musicais. O estudo dos elementos rítmicos e das estruturas harmônicas, destacados nas obras, demonstra unidades de raciocínio que se cruzam pelas obras do ciclo. Os conceitos aprendidos são interessantes artifícios a serem incorporados ao idioma composicional, e a forma particular com que o compositor os emprega em suas músicas demonstra novamente a liberdade atingida – visto que, em geral, não se enquadram de maneira clássica aos padrões teóricos –, e por isso ampliam a possibilidade de aplicação

desses recursos composicionais. Outros elementos musicais merecem a atenção para futuros trabalhos sobre o ciclo como aspectos formais, texturas, elaboração de motivos, etc.

A pesquisa também teve por objetivo a difusão da obra do maestro, sobretudo, das *Brasilianas*. Foi confirmada no trabalho a suposição de que grande parte dessas músicas é pouco conhecida e pouco interpretada. A própria dificuldade em encontrar partituras – não foi possível conseguir todas as obras e algumas delas foram adquiridas em processo avançado da pesquisa – e gravações é um sintoma dessa necessidade. A conclusão desse trabalho pretende facilitar o acesso a essas obras e aos conhecimentos acerca delas. Para tanto, planejo como desdobramento do trabalho, o lançamento de novas editorações críticas das obras ainda em manuscrito, como realizado com a *Brasiliana nº2*. Algumas obras, como as *Brasilianas nº4*, *7*, *8* e *13*, estão em avançado processo de edição e o lançamento dessas partituras pode contribuir para que surjam novas interpretações dessas músicas.

A produção do arranjo comentado da *Brasiliana nº2* gerou uma maior interação com a obra. A prática, análoga à atividade realizada pelo compositor, possibilita amplo desenvolvimento e consolidação dos conhecimentos retratados nessa pesquisa. Assim como realizado no arranjo da *Brasiliana nº2* para a formação da *Camerata Carioca*, novos arranjos de obras do ciclo podem ser alvos de futuras pesquisas, empregando tanto formações novas quanto outras trabalhadas pelo maestro, como o *Sexteto Gnattali*.

Durante a realização da pesquisa foram escritos e publicados dois artigos. O primeiro foi feito no segundo semestre de 2015, e é denominado: *Análise do primeiro movimento da Brasiliana nº7 de Radamés Gnattali*, tendo sido publicado no *1º Nas Nuvens... Congresso Internacional de Música* (2015). O segundo artigo se trata de estudos harmônicos da obra do compositor focado na *Brasiliana nº13*, sendo denominado: *Reflexões sobre procedimentos harmônicos presentes na Brasiliana nº13 de Radamés Gnattali*, e foi publicado *IV Simpósio Internacional de Música Ibero-americana* (2016). Ambos são fruto das análises das obras do ciclo das *Brasilianas* e foram peças fundamentais para o amadurecimento do conteúdo.

Como desdobramentos futuros dessa pesquisa, penso que podem ser compostas novas músicas que empreguem os recursos musicais estudados, bem como incorporar esse aprendizado nas práticas de arranjo. A difusão do material recolhido sobre o ciclo das *Brasilianas* pode contribuir para o interesse dessas obras, propiciando novos registros fonográficos e facilitando o acesso de outros pesquisadores interessados na obra do maestro.

O desejo inicial de aprender o idioma musical do maestro foi renovado e alimentado com os conhecimentos adquiridos. A ampliação do entendimento técnico, com a busca da dimensão criativa em sua obra, fortaleceu a compreensão das singularidades do compositor,

resultando numa percepção mais sólida dos elementos estudados. E a realização do arranjo, vivenciando algo próximo da prática do compositor, bem como a editoração crítica de sua obra, enriqueceu ainda mais os frutos da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ADOUR, Fabio Câmara. **Sobre harmonia**: uma proposta de perfil conceitual. 2008. 501f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

ALVES, Luciano. **Escalas para improvisação**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1962.

ARAGÃO, Paulo. **Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular**. In: Cadernos do Colóquio, v. 3, n. 1. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

_____. **Pixinguinha, Radamés e a gênese do novo arranjo musical brasileiro**. In: Cadernos do Colóquio, v. 2, n. 1. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. **150 anos de música no Brasil**: 1800-1950. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

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

BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio**: a percussão do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003.

BREIDE, Nadge Naira Alvares. **Valsas de Radamés Gnattali**: um estudo histórico-estilístico. 2006. 151 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre, 2006.

CAETANO, Rogério; PEREIRA, Marco. **Sete cordas técnica e estilo**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas Ltda., 2010.

CANAUD, Fernanda. **O virtuosismo e o "Swing" revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião de Radamés Gnattali**. 2013. 262. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

_____. **Interpretação da obra pianística de Radamés Gnattali através do conhecimento da música popular urbana**. 1991. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.

CARVALHO, Jose Alexandre Leme Lopes. **O ensino do ritmo na música popular brasileira**: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. 2011. 222f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2011.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação** – vol. 1. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1986.

COUTINHO, Antonino José. **Retratos para três violões, de Radamés Gnattali**: um arranjo a ser (re) construído. 2010. 392 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

CORREA, Márcio Guedes. **Concerto Carioca nº1 de Radamés Gnattali**: a utilização da Guitarra Elétrica como Solista. 2007. 251 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

DIDIER, Aluísio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1996.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FARIA, Celso Silveira. **A Collection Turíbio Santos**: o intérprete e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão. 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

FARIA, Nelson. **A arte da Improvisação**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1991.

_____. **Acordes, Arpejos e Escalas**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1999.

GUEST, Ian. **Arranjo**: Método Prático – vol. 3. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2012.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Harmonia funcional**. São Paulo: Ricordi, 1986.

LAGO, Sylvio. **Música Erudita Brasileira**: gêneros e formas. São Paulo, Biblioteca 24 Horas, 2016.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Petaluma: Sher Music Co., 1995.

LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. **Policordes**: sistematização e uso na música popular. 2006. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2006.

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

MEDEIROS, Fábio Prado. **O Carinhoso de Cyro Pereira**: arranjo ou composição? 2009. 128 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon langage musical**. Paris: Afonse Leduc, 1944.

MOLINO, Jean. Fato musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **Semiologia da Música**. Lisboa: Veja, 1975, p. 109-164.

NATTIEZ, Jean-Jacques; BARRY, Anna. **Varèse's Density 21.5'**: A study in semiological analysis. IN: Music Analysis, v. 1, n. 3. Outubro de 1982, p. 243-340.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais**. In: Per Musi. Belo Horizonte: v.9, 2004, pp. 05-46.

NEVES, José Maria. **Música brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livaria, 2008.

ONOFRE, Cintia Campolina. **Nas trilhas de Radamés**: a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro. 2011. 360 f. Dissertação (Mestrado em Arte / Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2011.

PAES, Anna. O choro e sua árvore genealógica. In: **Músicos do Brasil**: uma Enciclopédia. 2008. Disponível em <http://ensaios.musicodobrasil.com.br> Acesso em: 13 jul. 2017.

PAPARGUERIUS, Ivan Mendes de Souza. **O pós-modernismo e a música de Radamés Gnattali**. 2010. 100f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

PERSICHETTI, Vincent. **Harmonia no século XX**: Aspectos criativos e prática. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PISTON, Walter. **Harmony**. Londres: Victor Gollancz LTD., 1978.

PINTO, Marco Túlio de Paula. **O Saxofone na Música de Radamés Gnattali**. 2005. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.
_____. **O saxofone na música de Radamés Gnattali**. In: Cadernos do Colóquio, v. 6, n. 1. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

PINTO, Theophilo Augusto. **Gente que brilha quando os maestros se encontram**: música e músicos da "Era do Ouro" do rádio brasileiro (1945-1957). 2012. 360 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

ROCCA, Edgard. **Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SANTOS, Rafael dos. **Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôto e Manhosamente de Radamés Gnattali**. In**: Per Musi, v. 3, pp**. 5-16. Belo Horizonte, 2002.

TARSO SALLES, Paulo de. **Villa-Lobos: processos composicionais**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

TELLES, Lucas P.; BARBOSA, Rogério Vasconcelos. **Análise do primeiro movimento da Brasiliana n.7 de Radamés Gnattali**. In: I Nas Nuvens... I Congresso Internacional de Música, 2015, Belo Horizonte. Anais do 1º Nas Nuvens..., 2015.

TELLES, Lucas P.; BARBOSA, Rogério Vasconcelos. **Reflexões sobre procedimentos harmônicos presentes na Brasiliana nº13 de Radamés Gnattali**. In: IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA ÍBERO-AMERICANA E I CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MUSICOLOGIA. 2016. Anais do IV SIMIBA e I Congresso ABMUS. Belo Horizonte, 2016, p. 398-417.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação**. São Paulo: Rondó/Fapesp, 2011.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular**: da modinha a canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1975.

WIESE Filho, Bartolomeu. **Radamés Gnattali e sua obra para Violão**. 1995. 109 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, 1995.

– –

100 ANOS DE RADAMÉS GNATTALI: obra integral para violoncelo e piano. Radamés Gnattali (Compositor). David Chew (Intérprete – Violoncelo) e Fernanda Chaves Canaud (Intérprete – Piano). Rio de Janeiro: Selo Rádio MEC, 2006. CD.

BRASILIANA Nº 3 (SINFONIA) – concerto para harmônica de boca e orquestra. Radamés Gnattali (Compositor). Orquestra Sinfônica Brasileira (Intérprete) e Radamés Gnattali (Regência). Rio de Janeiro: Festa, 1959. LP.

BRASILIANA Nº7 e 8: Radamés Gnattali. Radamés Gnattali (Compositor). Radamés Gnattali e Aida Gnattali (Intérpretes – Piano) e Sandoval de Oliveira Dias (Intérprete: Saxofone Tenor). Rio de Janeiro: RGE, 1958. LP.

LO QUE VENDRÁ. Radamés Gnattali *et. al.* (Compositor) Sérgio Assad e Odair Assad (Intérpretes – Duo de Violões). Brasil: GHA/Rob Digital, 1984. LP.

MIGUEL PROENÇA INTERPRETA RADAMÉS GNATTALI. Radamés Gnattali (Compositor). Miguel Proença (Intérprete – Piano). Rio de Janeiro: Arsis, 1988. LP.

NOSSO AMIGO RADAMÉS GNATTALI. Aluísio Didier e Moisés Kendler (Argumento). Regina Martinho da Rocha (Produção). VHS, 43’ 21’’. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

RADAMÉS & AÍDA GNATTALI INTERPRETANDO NAZARETH & GNATTALI: Repertório Rádio MEC – Vol. 10. Radamés Gnattali e Ernesto Nazareth (Compositores). Aída Gnattali e Radamés Gnattali (Intérpretes – Piano). Rio de Janeiro: SOAMERC Discos, 1998. CD.

RADAMÉS E O SAX. Radamés Gnattali (Compositor). Leo Gandelman e Novo Quinteto (Intérpretes – Sax e outros). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. CD.

RADAMÉS GNATTALI (1906-1988): Flauta, piano e violão. Radamés Gnattali (Compositor). Paulo Porto Alegre (Intérprete – Violão); Rogério Wolf (Intérprete – Flauta); Rosana Civile (Intérprete – Piano). Rio de Janeiro: MINC e CPFL energia, 2013. CD.

RADAMÉS GNATTALI. Radamés Gnattali (Compositor). Intérpretes Diversos. Rio de Janeiro, 1998. Opus Eventos/CEEE-RS. 03 CDs.

RADAMÉS GNATTALI: Acervo Depoimentos para Posteridade do Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: MIS, 1985.

RADAMÉS GNATTALI: Concerto Romântico - Brasiliana n. 6. Radamés Gnattali (Compositor). Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC (Intérpretes). Rio de Janeiro: Ritmos/Codil, 1969. LP

RADAMÉS GNATTALI: Três Concertos e Uma Brasiliana – Repertório da Rádio MEC – Vol. 04. Radamés Gnattali (Compositor). Intérpretes Diversos. Rio de Janeiro: Soarmec Discos, 1996. CD.

SAMBA EM 03 ANDAMENTOS. Radamés Gnattali (Compositor). Radamés Gnattali (Intérprete – Piano). Luciano Perrone (Intérprete – Bateria). Lyrio Panicalli (Regência). Orquestra (Diversos Intérpretes). Rio de Janeiro: Sinter, 1955. LP.

– –

GNATTALI, Radamés. *Brasiliana nº1*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2001. Partitura.

_____. *Brasiliana nº2 – Samba em três andamentos.* Rio de Janeiro: escritos do compositor, 1948. Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº2 – Samba em três andamentos*. Belo Horizonte: revisão e edição: Lucas Telles, 2017. Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº2 – Samba em três andamentos*. Rio de Janeiro: Sinter, 1955. Partitura.

_____. *Brasiliana nº4.* Rio de Janeiro, 1949. Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº5.* Rio de Janeiro: edição desconhecida, 1949.

_____. *Brasiliana nº7.* Revisão e edição: Marco Túlio de Paula Pinto. Rio de Janeiro, 2005. Partitura.

_____. *Brasiliana nº8.* Para dois violões. Rio de Janeiro, 1981: Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº8.* Para dois pianos. Rio de Janeiro, 1956. Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº9.* Violoncelo e piano. Rio de Janeiro: Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº11.* Para piano e 08 violoncelos. Rio de Janeiro, 1966: partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº11.* Para piano e quarteto de cordas. Rio de Janeiro, 1966: Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº12.* Rio de Janeiro, 1967-68: Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº13*, Rio de Janeiro, 1983: Partitura manuscrita.

_____. *Brasiliana nº13.* Revisão e edição: Turíbio Santos. Paris: Éditions Max Eschig, 1985. Partitura.

APÊNDICE

Lista das mudanças sugeridas na edição da *Brasiliana nº2*

I. Samba de Morro

Cp1 – Nota **Dó** no piano.
Cp2 – Nota **Sol** no piano.
Cp11 – Acréscimo da frase da pauta inferior do piano.
Cp14 – indicação de arco.
Cp24 – Nota **Láb** em todo o compasso.
Cp26 – Nota **Dó#** em todo o compasso.
Cp27 – Frase grave do piano idêntica à do contrabaixo.
Cp30 – Semínima clave de baixo do piano.
Cp30 – Colcheia na percussão aguda.
Cp42 – Nota **Dó#** no violino II
Cp45 – Nota **Sol#** no violino II.
Cp53 – Nota **Mib** acrescentada no piano.
Cp53 – Ponto de aumento da semínima do piano (semelhante ao padrão do cp54).
Cp55 – Colcheia pontuado e semicolcheia no piano (padrão existente nos cp85-86).
Cp59 – Arpejo do piano uma terça abaixo na segunda metade do compasso.
Cp61 – Ligadura de prolongamento na nota **Dó#**.
Cp60-61 – Notas **Réb**, **Mib** e **Fá** no violoncelo.
Cp62 e cp70 – Nota **Lá#** no piano.
Cp63 – indicação de arco nos violinos I e II.
Cp66 – Nota **Dó#** acrescentada no violino.
Cp69 - Nota **Si** natural no piano.
Cp79 – indicação de arco no contrabaixo.
Cp84 – Pausa de colcheia na pauta de baixo do piano.
Cp88 – Nota **Ré#** na viola.
Cp89 – Nota **Dó#** no piano.
Cp94 – Nota **Si** natural no violino I e no violoncelo.
Cp101 – Nota **Fá#** no violino I.
Cp103 – Nota **Sol#** no violino I.

Cp103 – Ligadura de prolongamento nas melodias dos violinos e da viola.

Cp103 – Retirada da ligadura de prolongamento da nota **Lá** do violoncelo e do contrabaixo.

Cp104 – Nota **Fá#** na viola.

Cp105 – Exclusão do ponto de aumento na semínima do contrabaixo.

Cp110 – Notas **Dó#** e **Fá#** no piano.

II. Samba Canção

C1 – Pausa de colcheia no piano.

Cp4 – Bequadro e sinal de oitava acima nas notas **Ré** do piano.

Cp6 – Bequadro na nota **Ré** do piano.

Cp7 – Bequadro na nota **Ré** do piano.

Cp12 – Acréscimo da nota **Si** no piano.

Cp16 – Nota **Ré#** no piano.

Cp27 – Notas **Ré#** e **Dó#** no piano (o movimento é repetido algumas vezes dessa maneira nos cp43 e cp75).

Cp30 – Ponto de aumento na pausa inicial do compasso no piano.

CP 35 – Nota **Mi#** desde o início do compasso.

Cp38 – Notas **Dó#** e **Mi** no violino 1.

CP39 – Notas **Dó** e **Mi** no piano.

Cp40 – Nota **Ré#** na linha cromática intermediária do piano.

Cp42 – Indicação de corda dos violinos substituída para números romanos, como utilizado no manuscrito do primeiro movimento.

Cp48 – Acréscimo de sinal de sustenido na repetição da nota em diferentes oitavas.

Cp68 – Pausa de semínima no piano.

Cp73 – Acréscimo do sinal de bequadro na nota **Fá** nas oitavas diferentes do piano.

Cp73 – Nota **Dó** bequadro no piano.

Cp74 – Nota **Mib** na viola.

Cp75 – Nota **Si** do piano.

Cp75 – Semicolcheia na primeira nota do segundo tempo.

Cp75 – Nota **Mi** bequadro na viola.

III. Samba Batucada

Cp2 – Bequadro na nota **Mi** do piano.

Cp7 – Nota **Lá** aguda no piano.

Cp8 – Nota **Láb** no piano.

Cp11 – Nota **Sib** no piano.

Cp15 – Nota **Réb** no piano.

Cp22 – Nota **Mi** bequadro no piano.

Cp25 – Colcheia na última nota do piano.

Cp27 – Nota **Sol** no piano (semelhante ao cp107).

Cp31 – Retirada do ponto de aumento na nota **Si** do piano.

Cp34 – Retirada do ponto de aumento na nota **Ré** do piano.

Cp42 – Contratempo de colcheia no último acorde do piano, como realizado na gravação (repete no cp46).

Cp41 – Nota **Ré** bequadro no violino 1.

Cp52 – Notas **Lá#** e **Dó#** no violino 2.

Cp52 – Nota **Dó#** no piano.

Cp55 – Acréscimo de *pizzicato* no contrabaixo.

Cp57 – Bequadro nas notas **Sol** e **Si** do piano.

Cp59 – Notas **Ré#** e **Fá#** no piano.

Cp66 – Nota **Fá#** no violino 1.

Cp68 – Notas **Lá#**, **Si**, **Ré** e **Mi** na frase do contrabaixo.

Cp68 – Nota **Dó#** no violino 1.

Cp73 – Nota **Fá#** no violoncelo.

Cp77 – Nota **Fá#** no piano e no contrabaixo.

Cp78 – Notas **Fá** e **Mi** no piano.

Cp76 – Nota **Dó#** no piano.

Cp76 – Acréscimo de ponto de aumento no segundo acorde do piano.

Cp78 – Nota **Ré#** no piano.

Cp79 – Nota **Mi** no piano.

Cp80 – Acréscimo de sinal de bemol nas notas **Si** em oitavas diferentes do piano.

Cp89 – Acréscimo de *pizzicato* no violoncelo (volta para arco no cp95).

Cp96 – Nota **Láb** no violoncelo.

Cp97 – Bequadro na nota **Sol** no violoncelo.

Cp100 – Retirada da nota **Lá#** do final do compasso do piano (igual ao cp2).

Cp104 – Nota **Mi** no piano (no lugar da nota **Sol**, igual ao Cp24).

Cp108 – Acréscimo da nota **Dó** no piano (igual ao cp28).

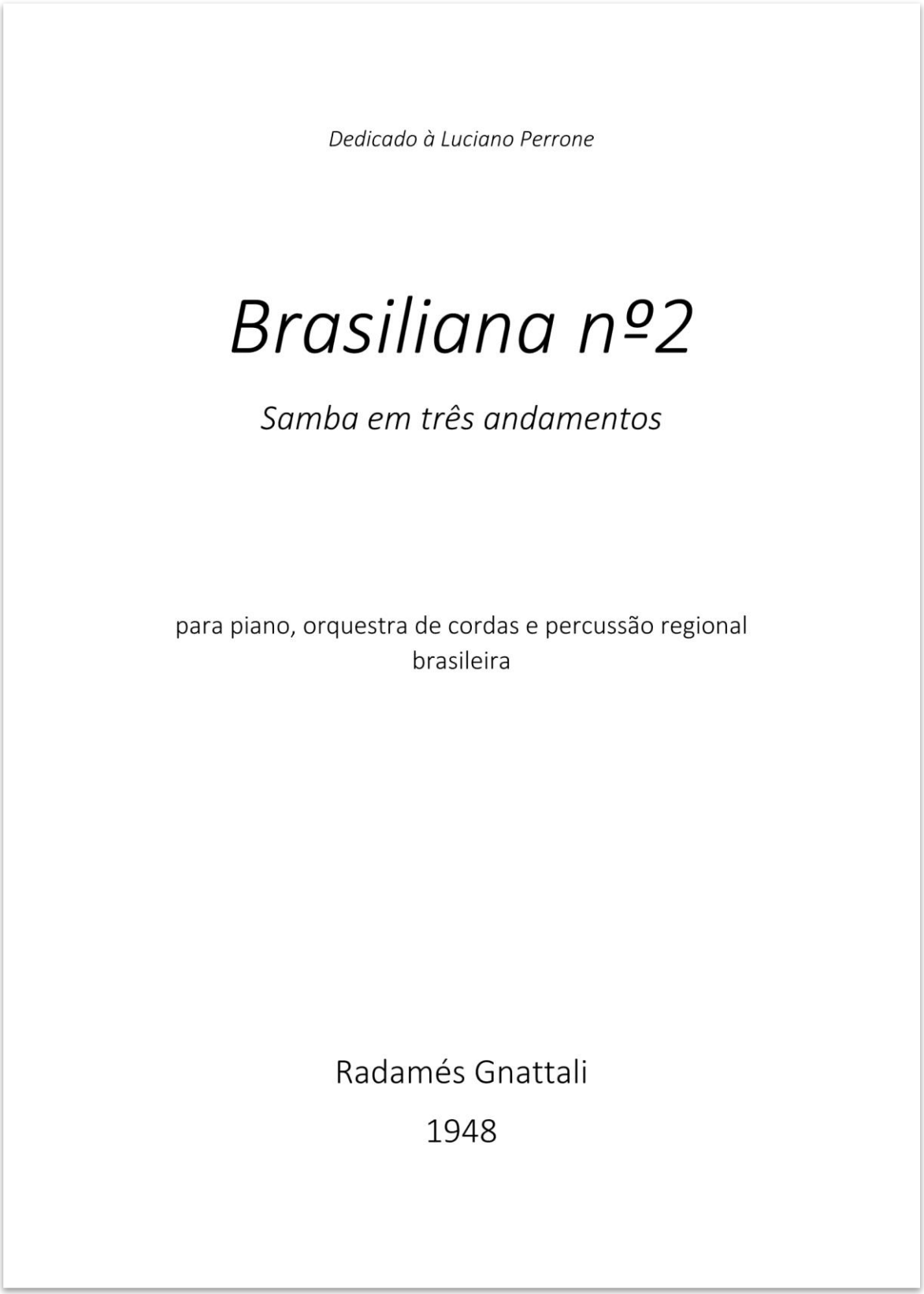
Cp124 – Sinal de sustenido incluído nas notas **Fá#** das oitavas diferentes do piano.

Cp125 – Notas **Mib** e **Sol** bequadro no piano.

Cp126 – Nota **Mib** no piano.

Cp126 – Nota **Sib** no piano (no lugar da nota **Ré** aguda).

Partitura editada da *Brasiliana nº2*



Dedicado à Luciano Perrone

Brasiliana nº2

Samba em três andamentos

para piano, orquestra de cordas e percussão regional brasileira

Radamés Gnattali

1948

I. Samba de Morro

II. Samba Canção

III. Samba Batucada
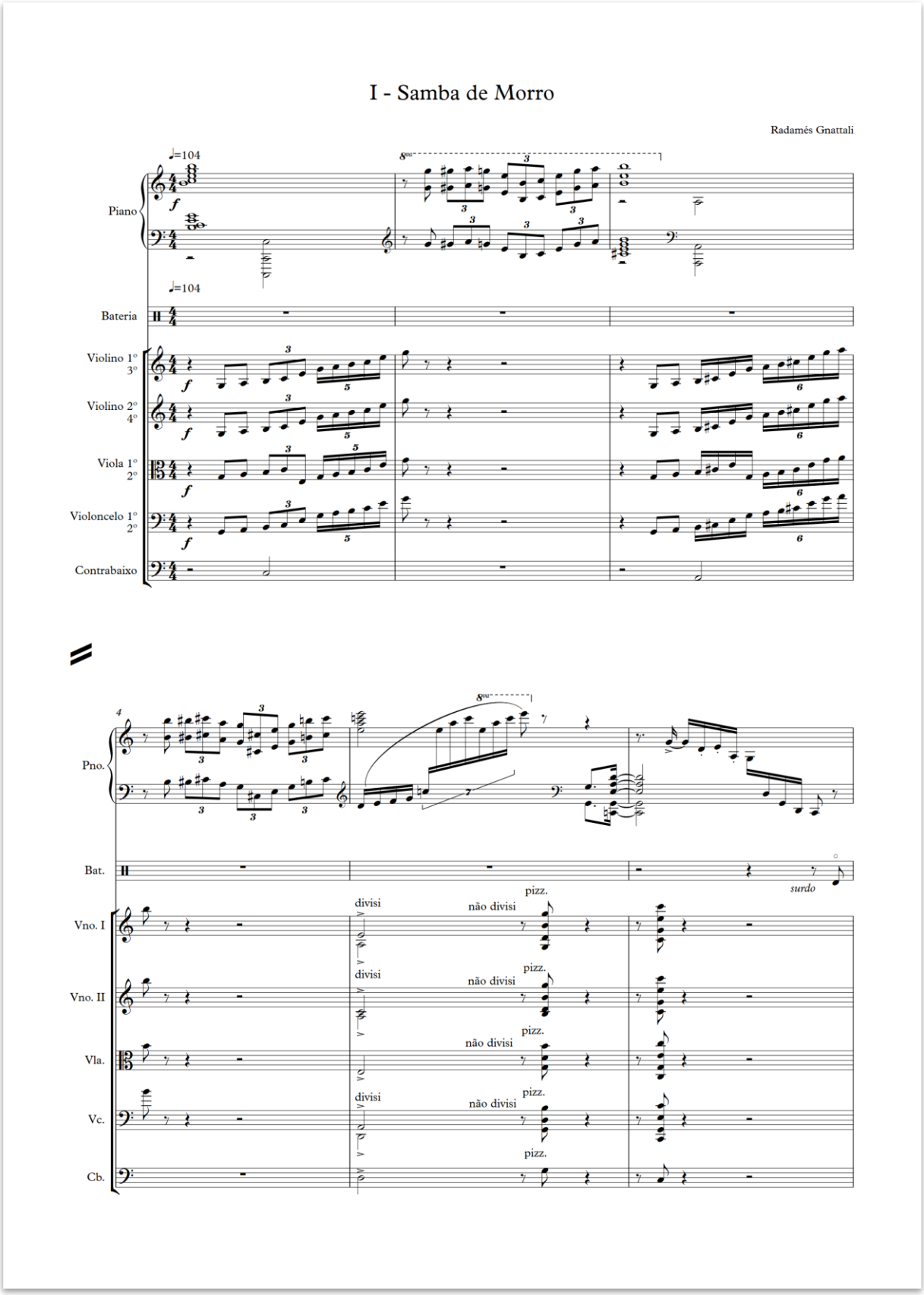
Observações:
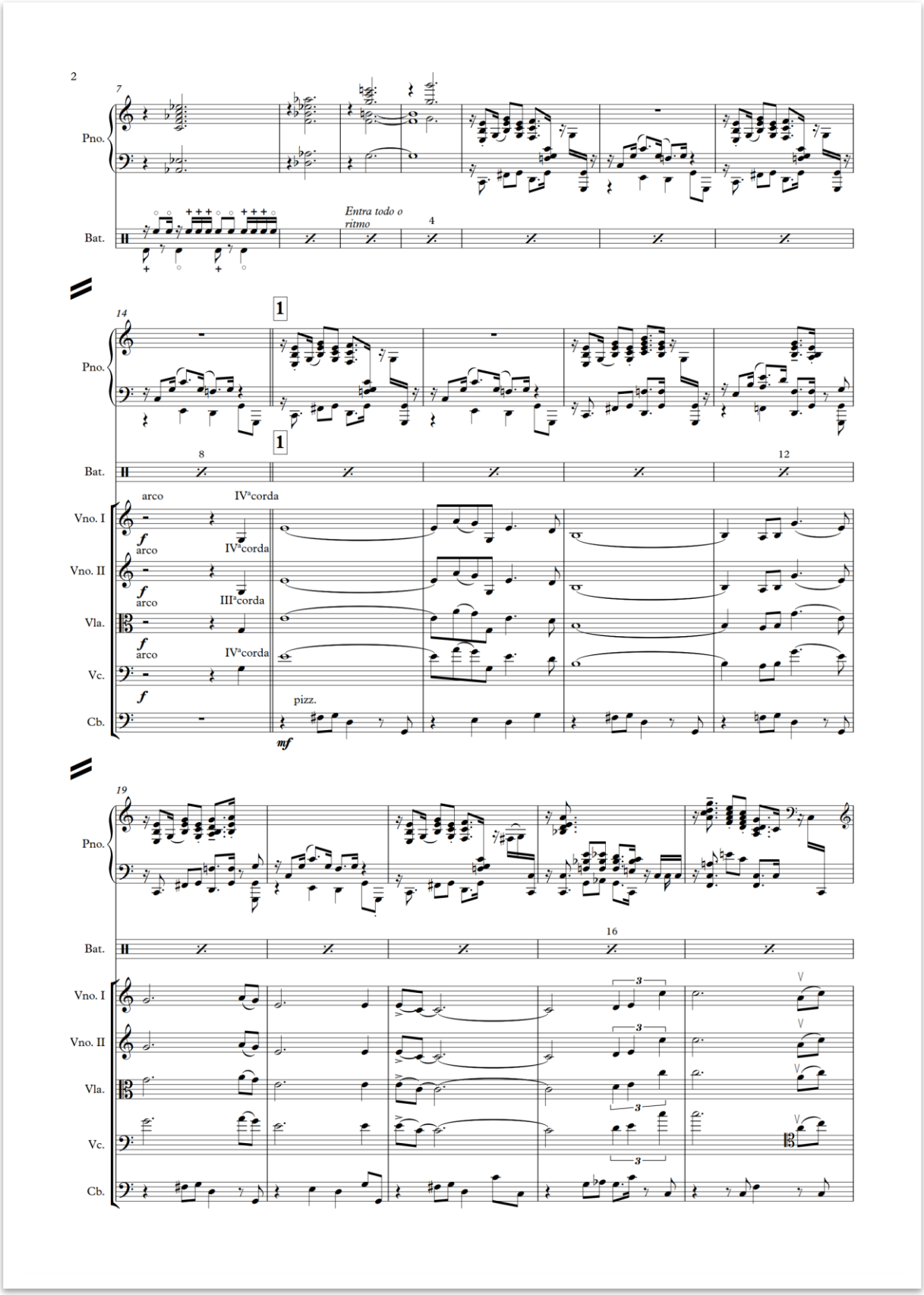
Bateria: 2 tamborins, 2 chocalhos, 1 surdo, 1 pandeiro, 1 ganzá, 1 cabaça, 1 prato de cozinha e 1 reco-reco[1].
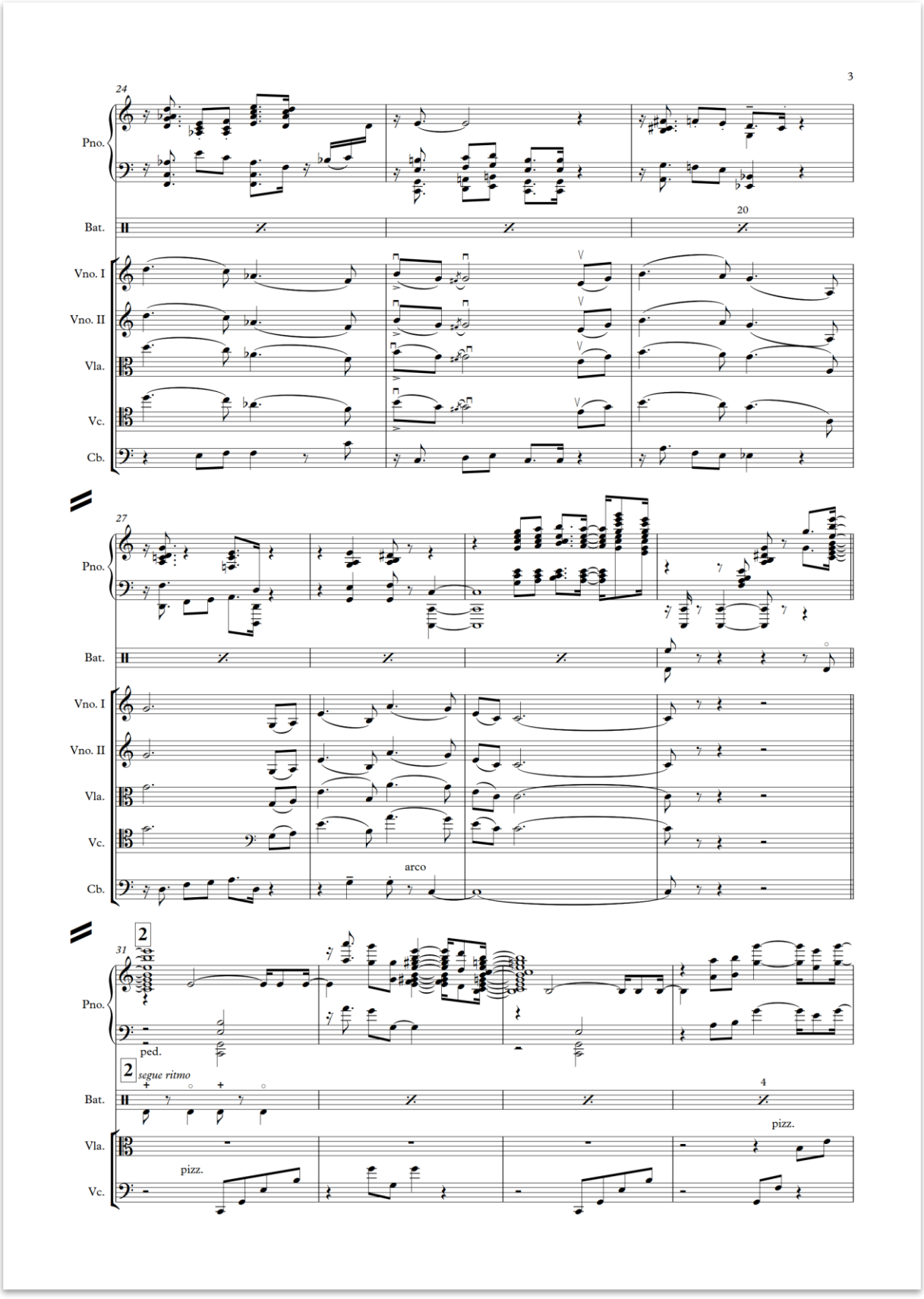
Bula percussão[2]:
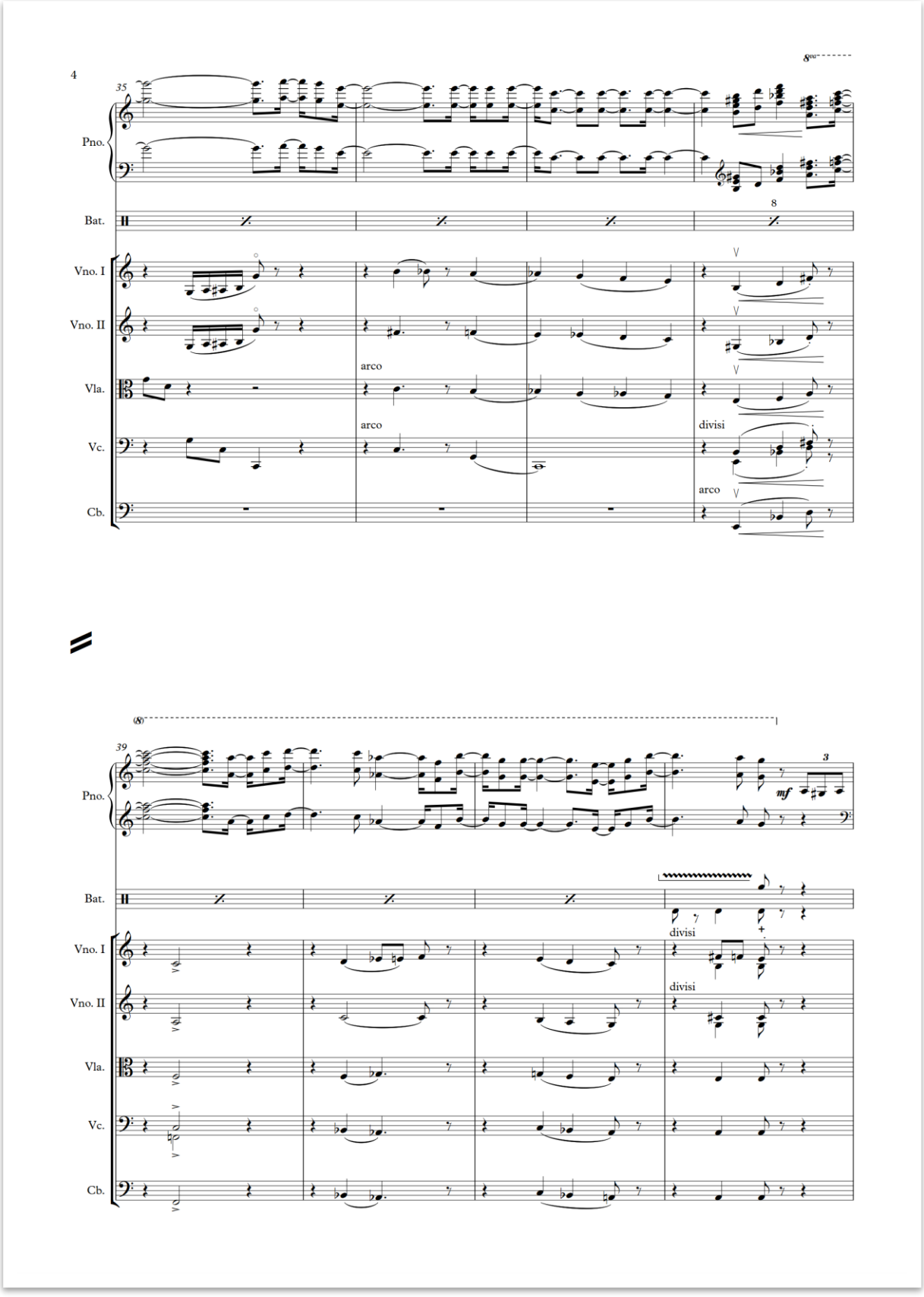
- "a cruz é para abafar com a mão esquerda"
- "nos tamborins abafar com o dedo médio da mão esquerda"
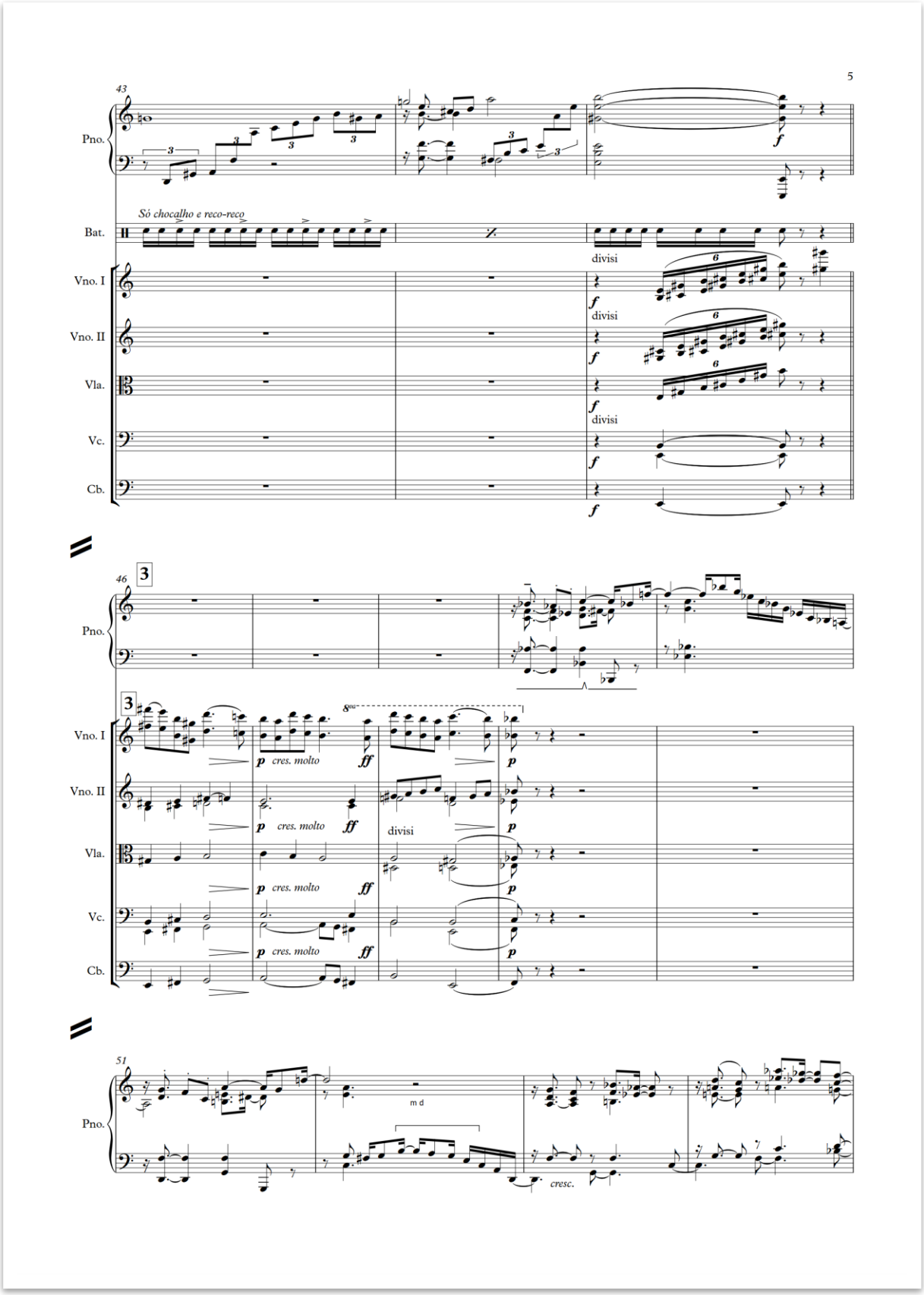
[1] Instrumentação da percussão descrita no compasso inicial do primeiro movimento. Não consta o reco-reco, na lista, porém a partitura manuscrita indica a entrado do instrumento em diversos momentos.
[2] Como descrito no cp7 da partitura manuscrita.
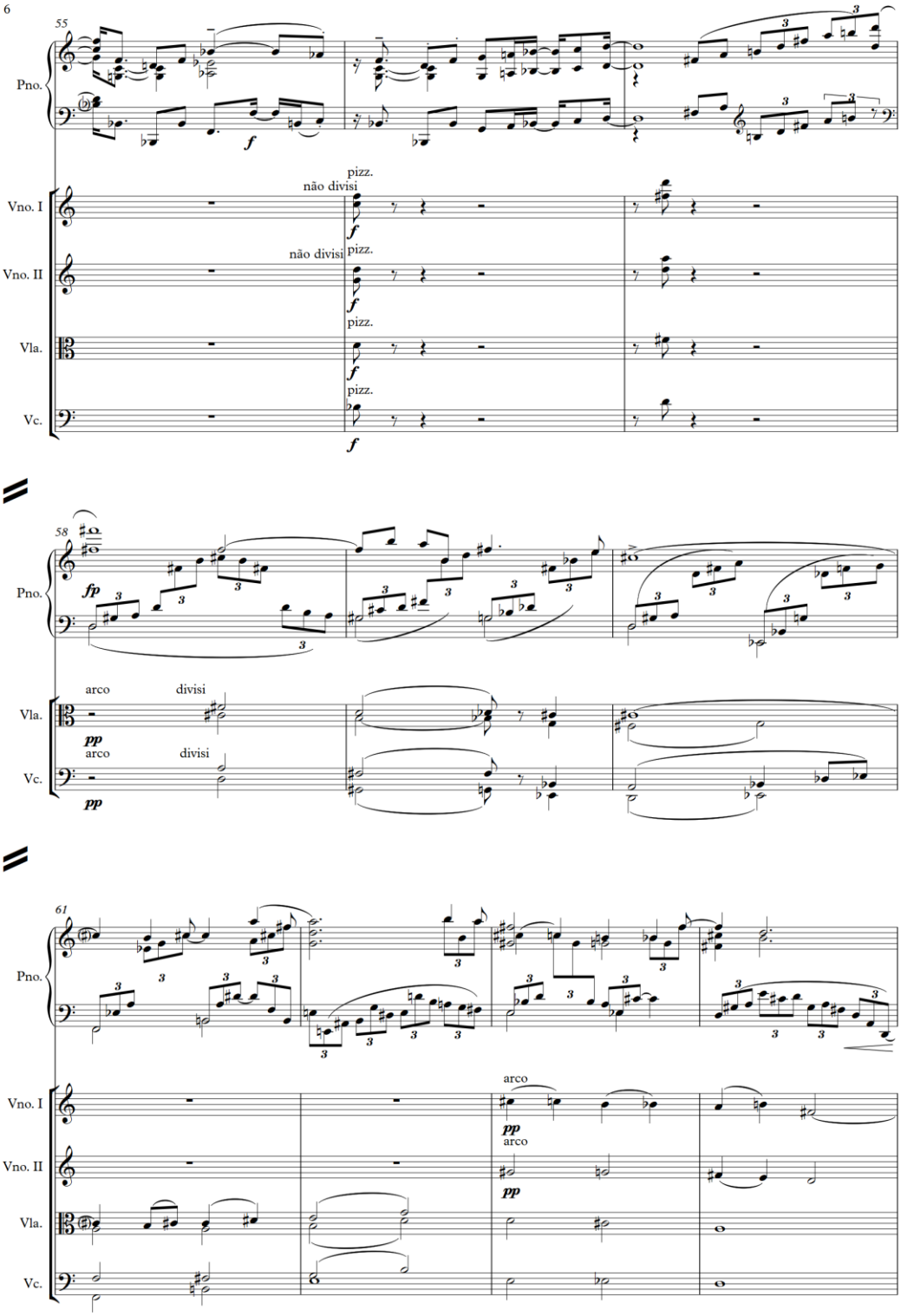

I - Samba de Morro
Radamés Gnattali
♩=104
Piano
Bateria
Violino 1º 3º
Violino 2º 4º
Viola 1º 2º
Violoncelo 1º 2º
Contrabaixo
Pno.
Bat.
surdo
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
divisi
não divisi
pizz.
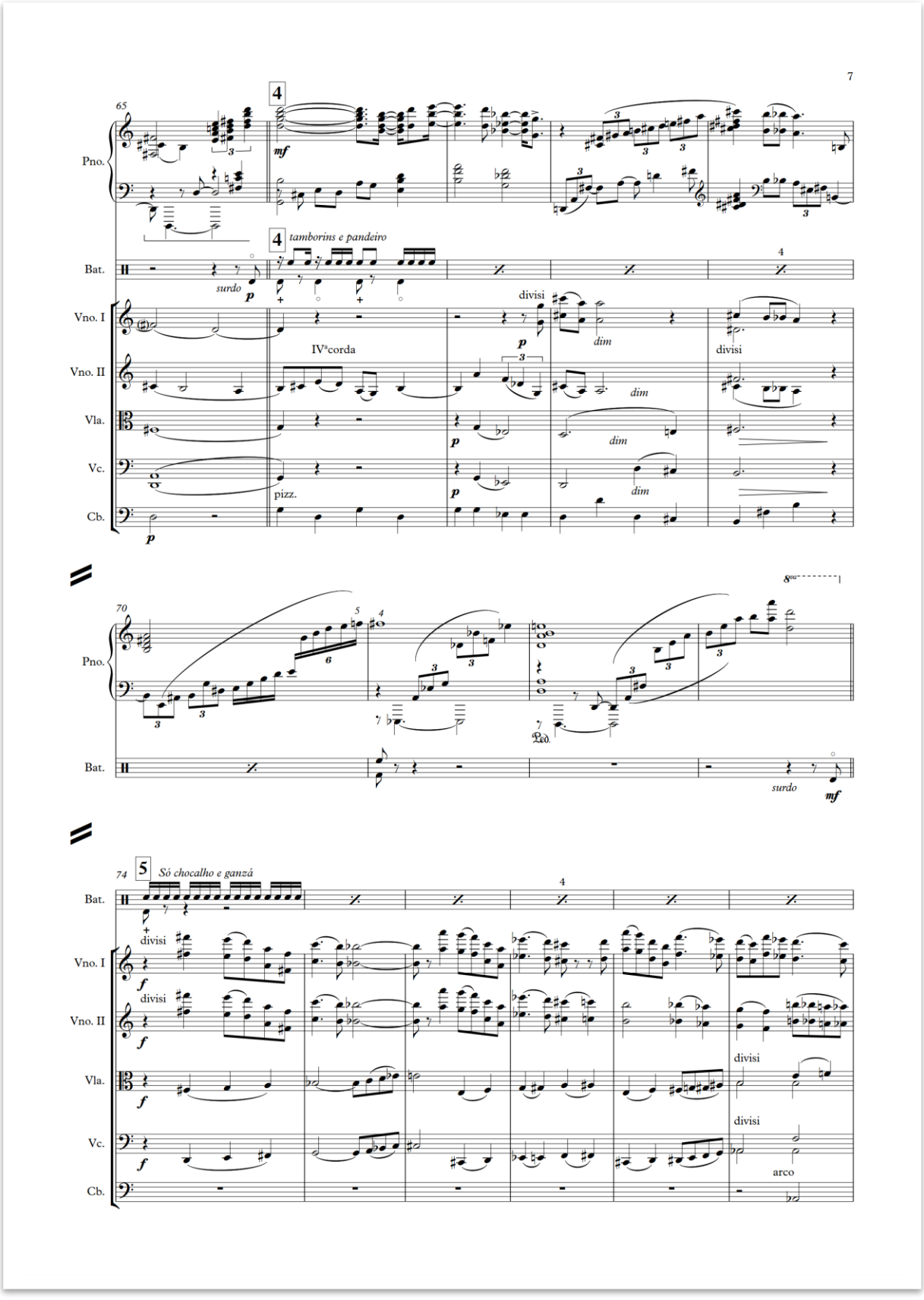

2
7
Pno.
Bat.
Entra todo o ritmo
4
14
1
1
8
12
arco
IVªcorda
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
arco
IVªcorda
arco
IIIªcorda
arco
IVªcorda
f
pizz.
mf
19
16
3
V
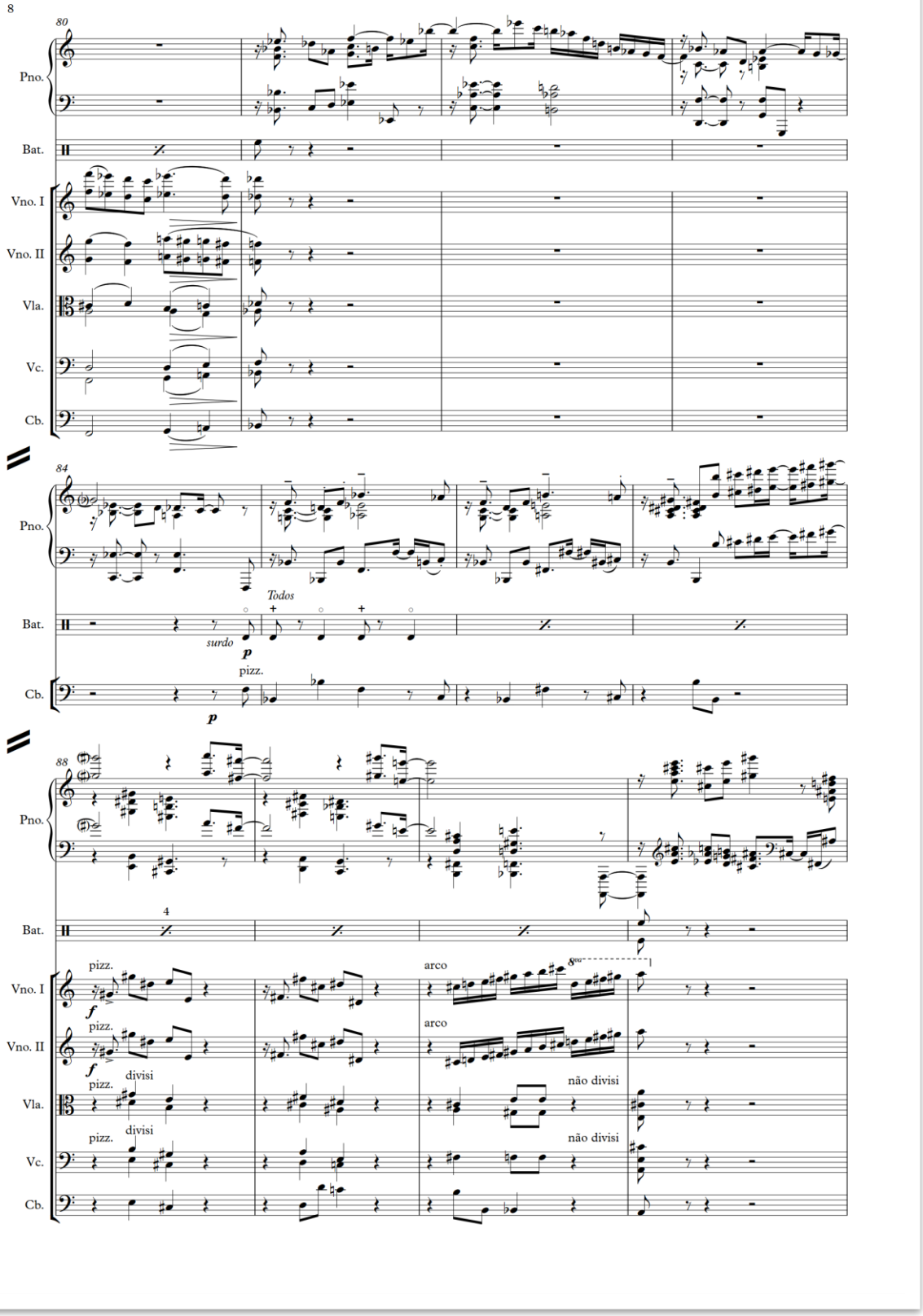

3
24
Pno.
Bat.
20
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
27
arco
31
2
ped.
segue ritmo
4
pizz.

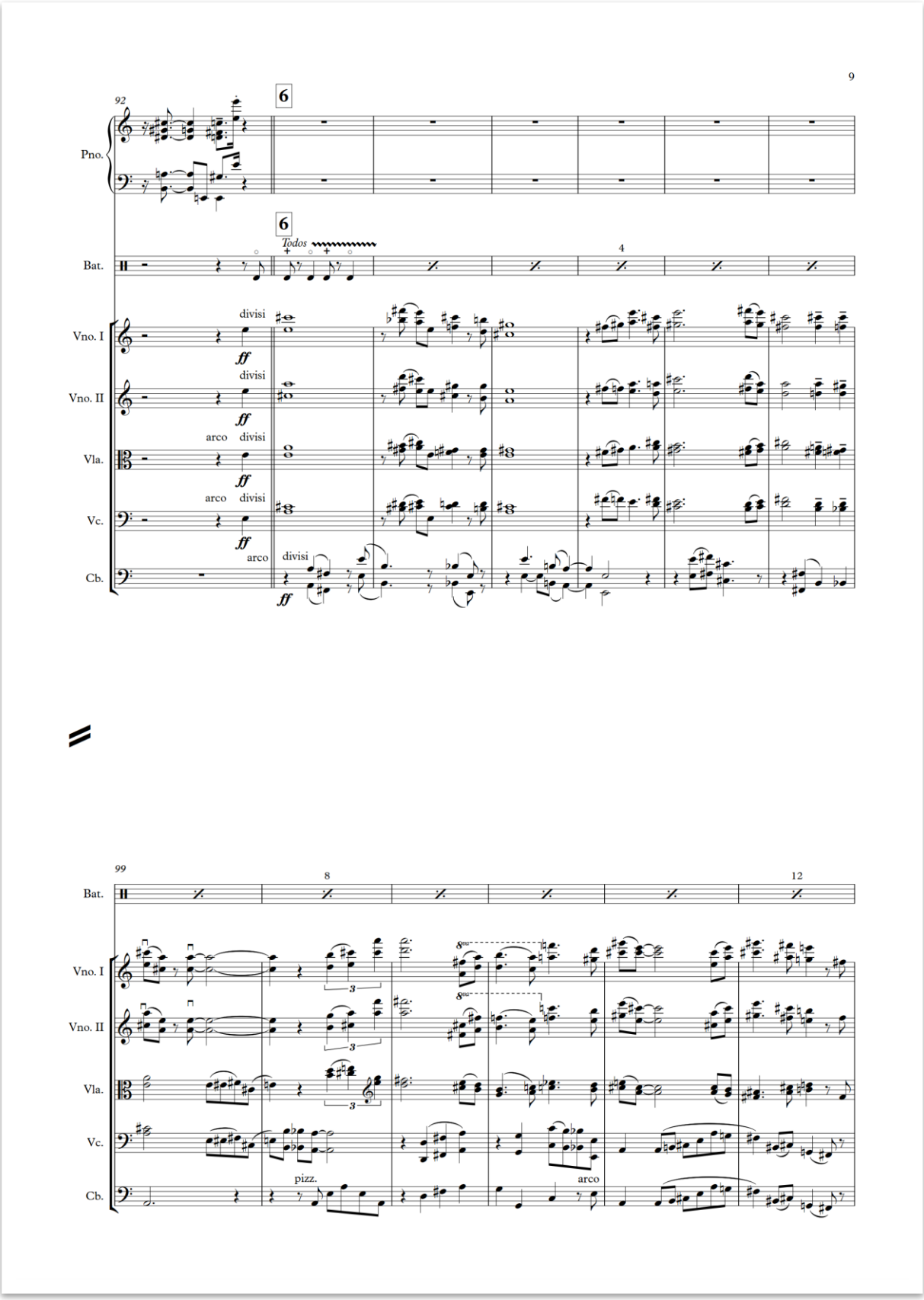

4
35
8va
Pno.
Bat.
8
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco
divisi
arco
(8)
39
Pno.
mf
3
Bat.
divisi
Vno. I
divisi
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
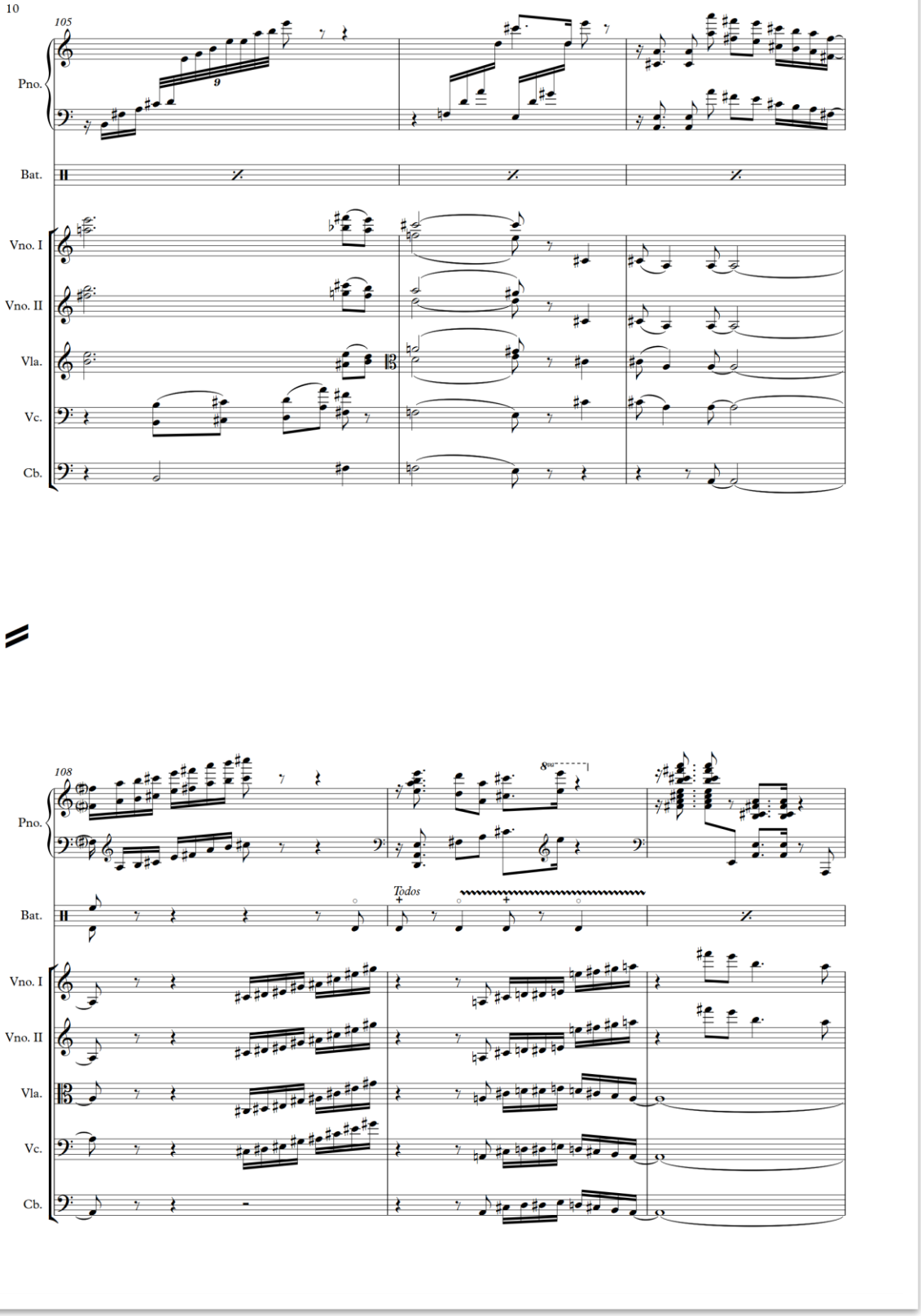

5
43
Pno.
Só chocalho e reco-reco
Bat.
divisi
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
46
3
cres. molto
divisi
51
m d
cresc.
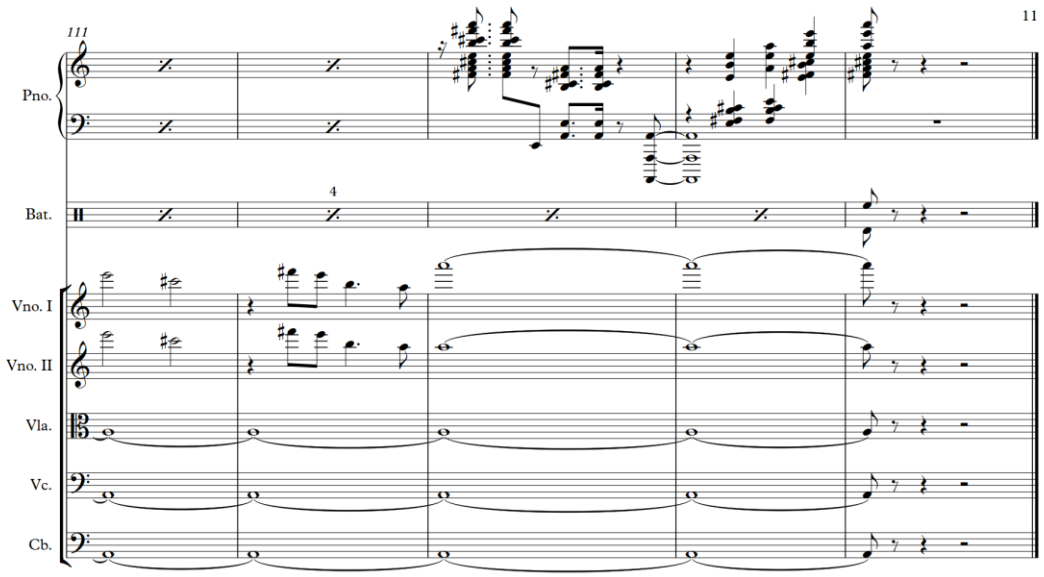

6
55
Pno.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
pizz.
não divisi
f
58
fp
arco
divisi
pp
61
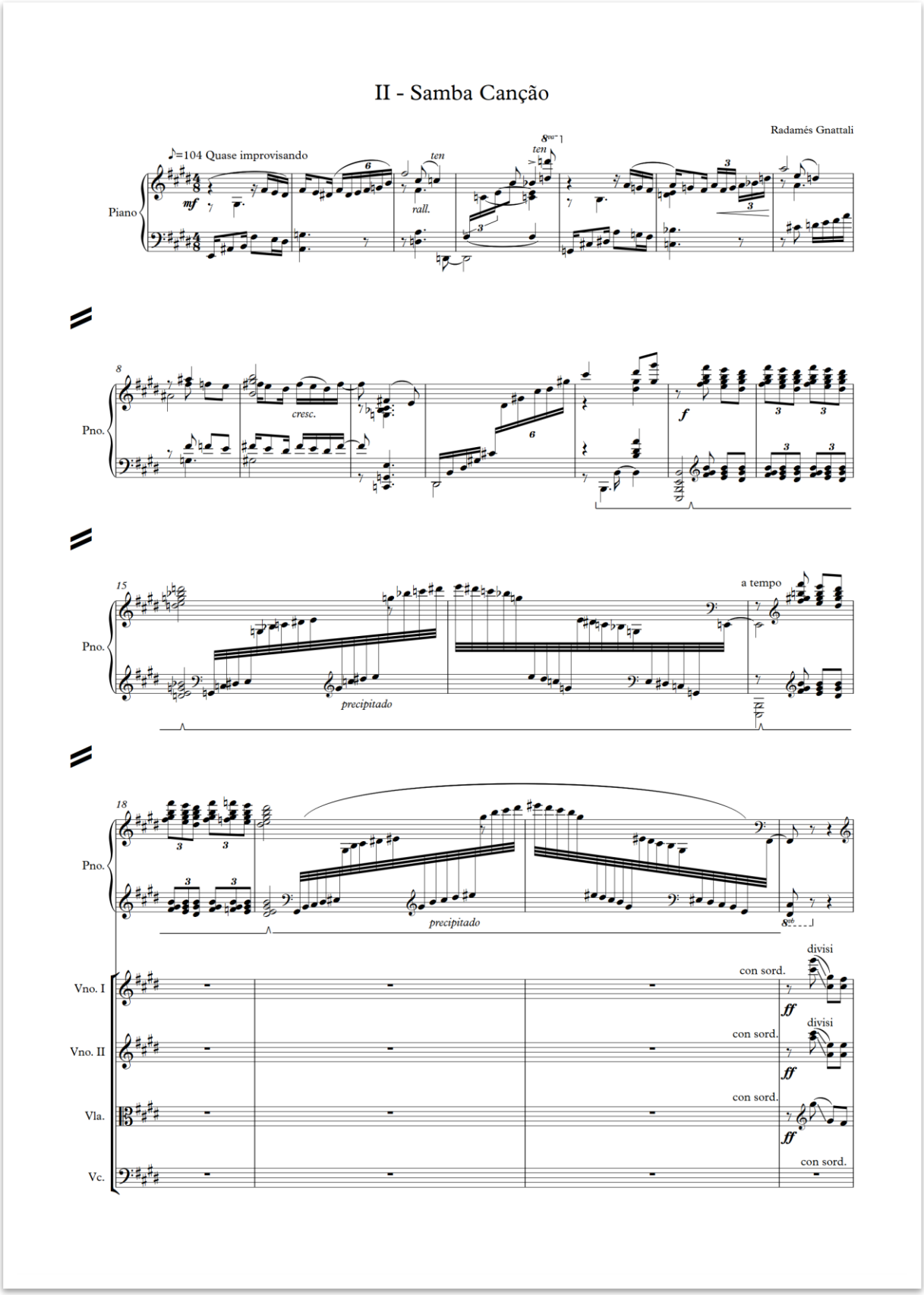

7
65
4
Pno.
mf
4
tamborins e pandeiro
Bat.
surdo
p
4
divisi
Vno. I
IVªcorda
p
dim
divisi
Vno. II
dim
Vla.
p
dim
Vc.
pizz.
p
dim
Cb.
p
8va
70
5
4
Pno.
6
3
3
3
3
3
Ped.
Bat.
surdo
mf
74
5
Só chocalho e ganzá
Bat.
4
divisi
Vno. I
f
divisi
Vno. II
f
Vla.
f
divisi
divisi
Vc.
f
arco
Cb.
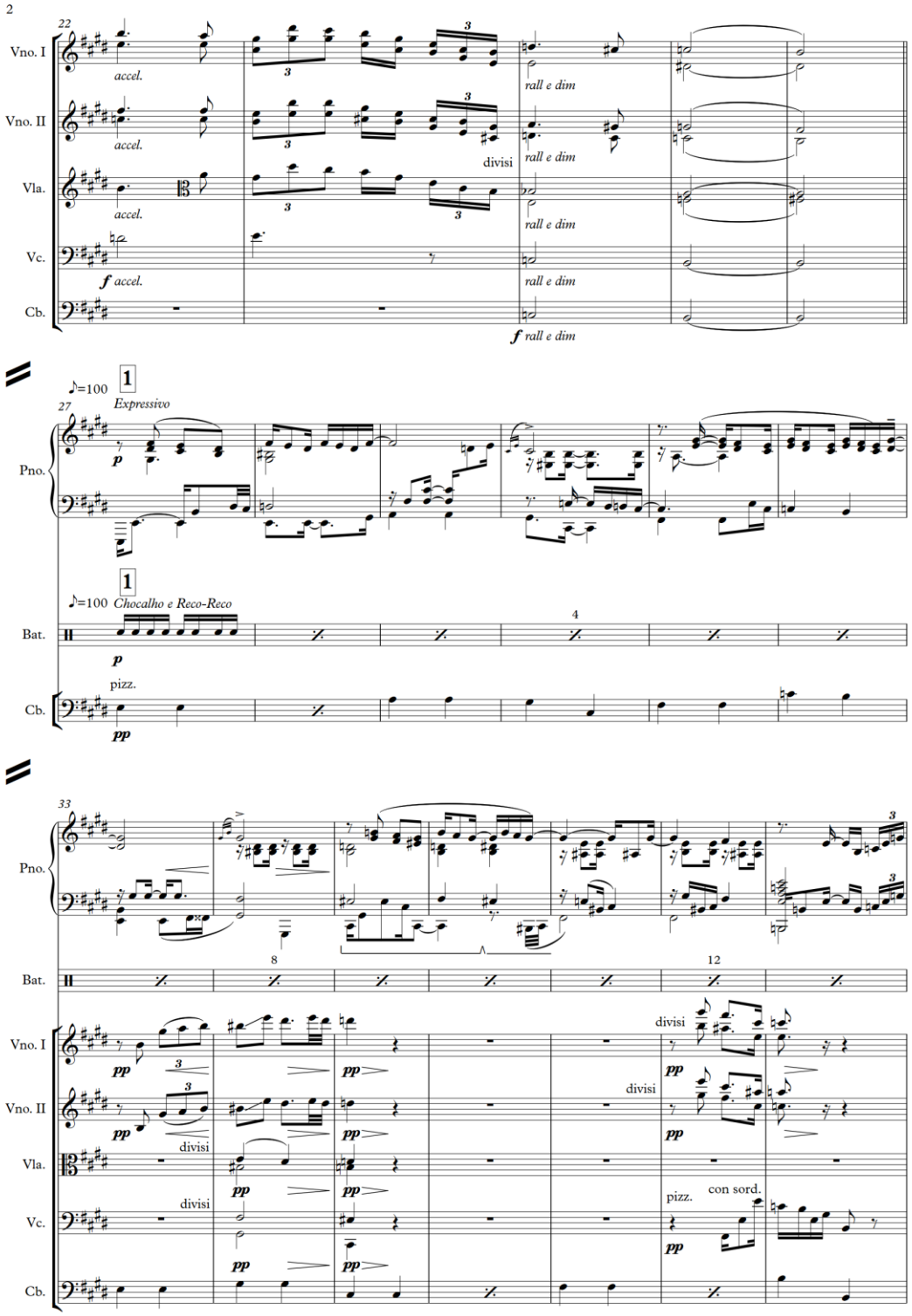

8
80
Pno.
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
84
Pno.
Todos
Bat.
surdo
p
pizz.
Cb.
p
88
Pno.
4
Bat.
pizz.
Vno. I
f
arco
8va
pizz.
Vno. II
f
arco
pizz.
divisi
Vla.
não divisi
pizz.
divisi
Vc.
não divisi
Cb.
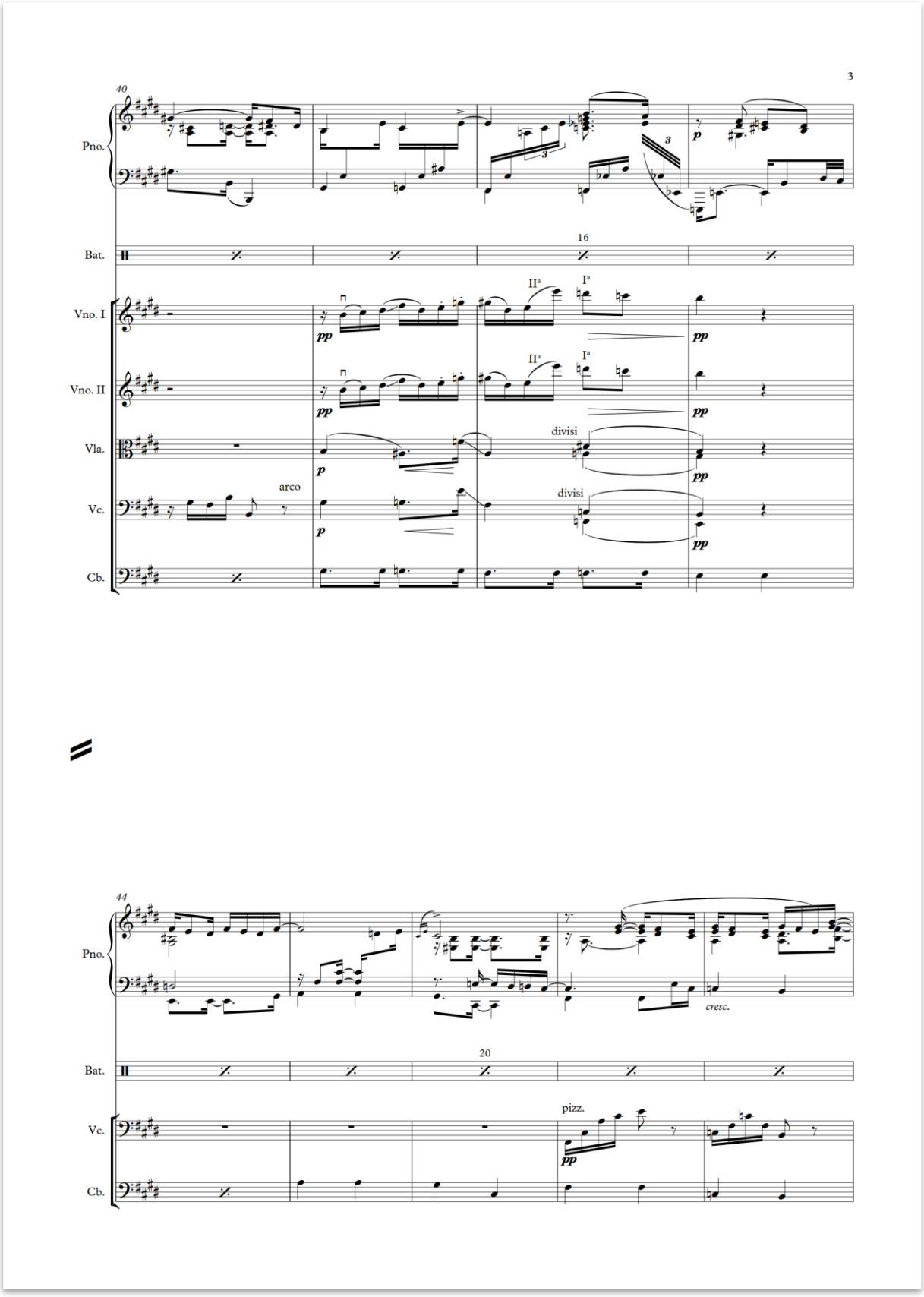

9
92
6
Pno.
6
Todos
4
Bat.
divisi
Vno. I
ff
divisi
Vno. II
ff
arco divisi
Vla.
ff
arco divisi
Vc.
ff
arco
divisi
Cb.
ff
99
8
12
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
pizz.
arco
Cb.
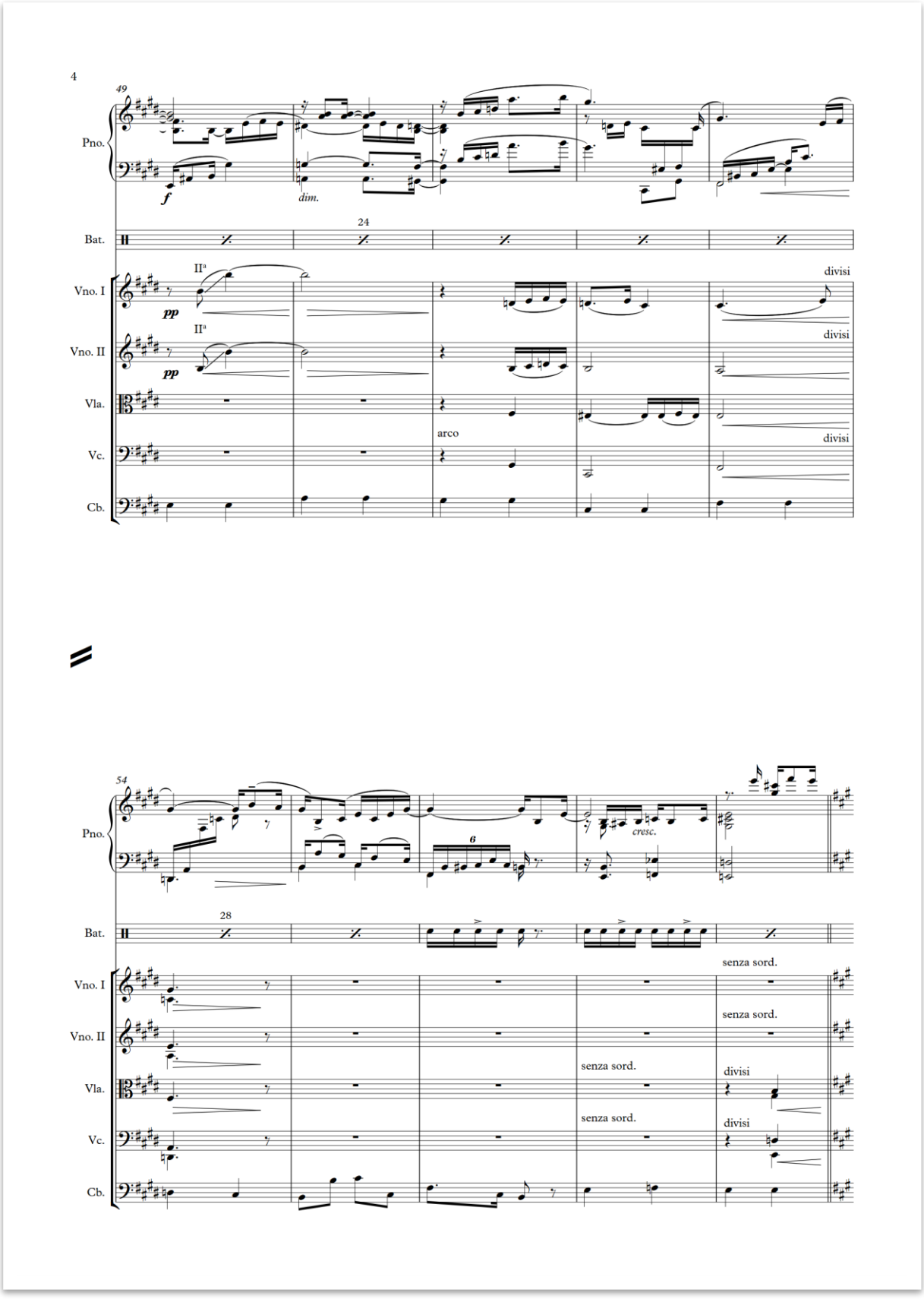

10
105
Pno.
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
9
108
8va
Todos
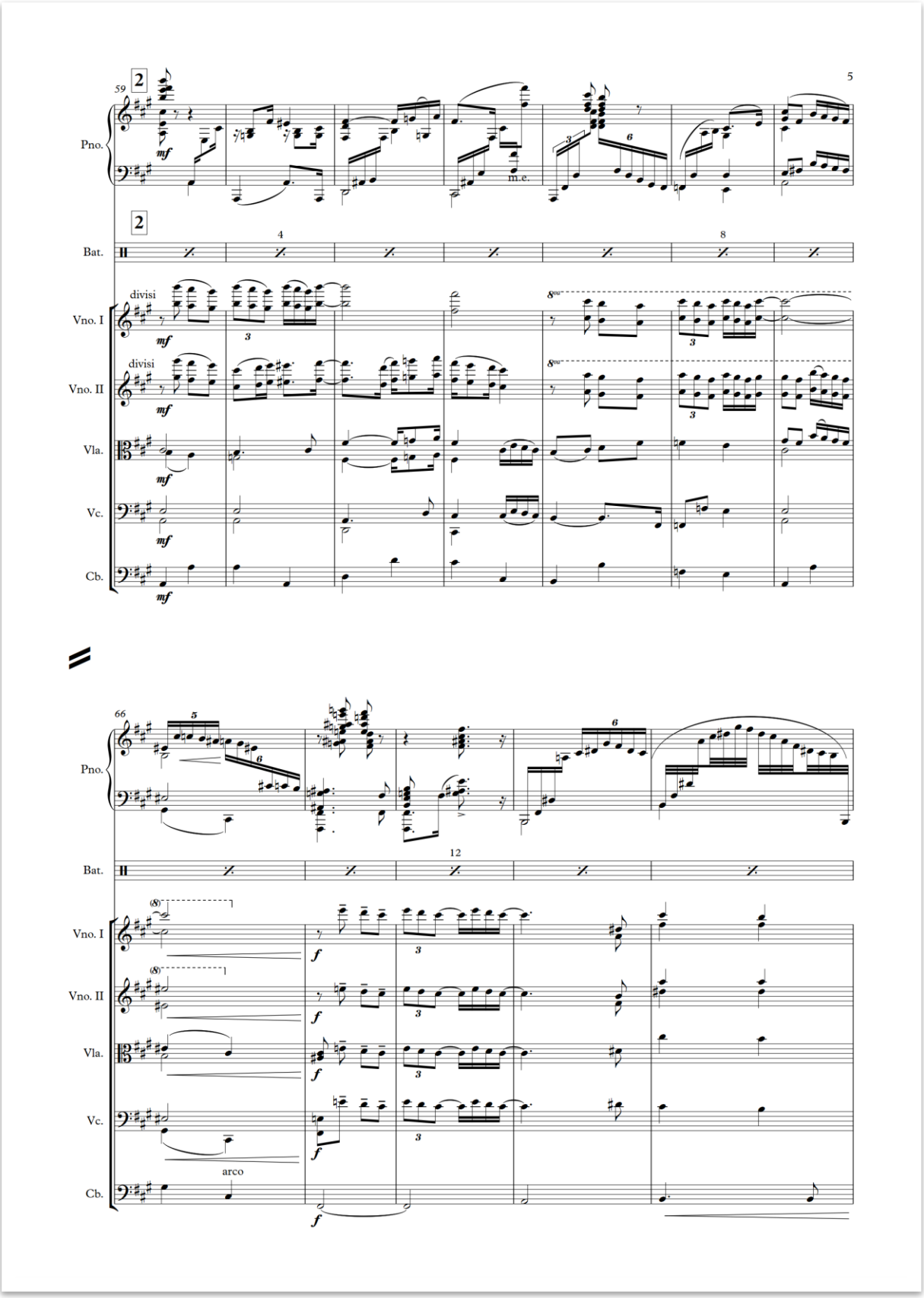

111
11
Pno.
4
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
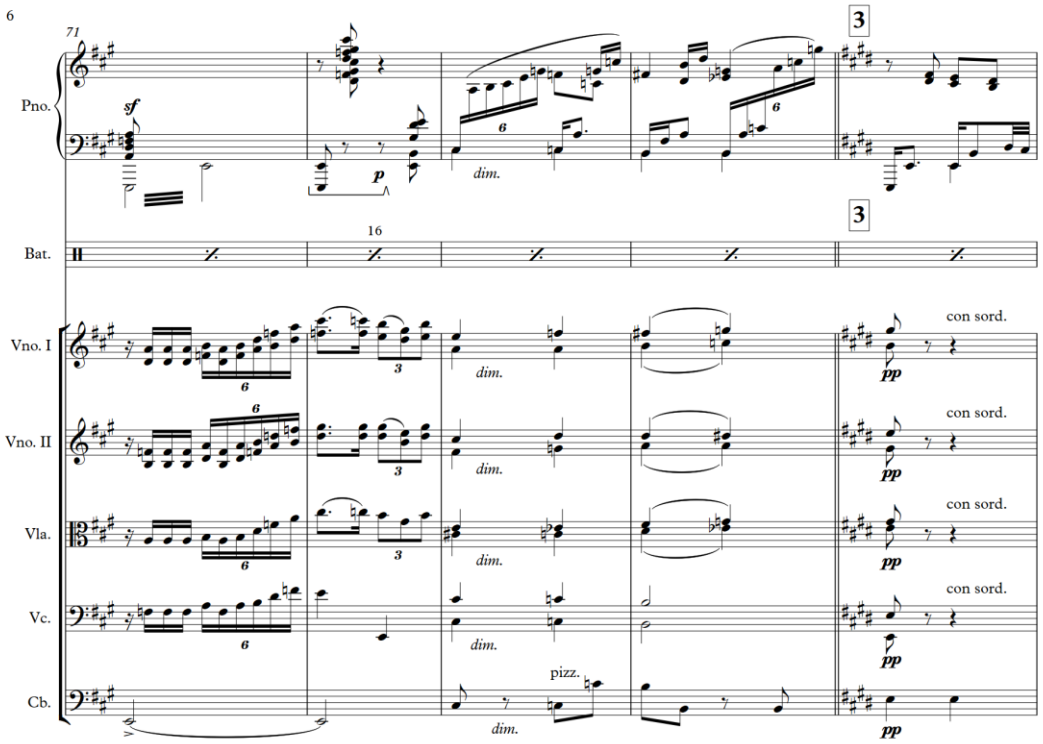

II - Samba Canção
Radamés Gnattali
♪=104 Quase improvisando
Piano
mf
ten
rall.
8va
Pno.
cresc.
f
15
a tempo
precipitado
18
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
con sord.
divisi
ff
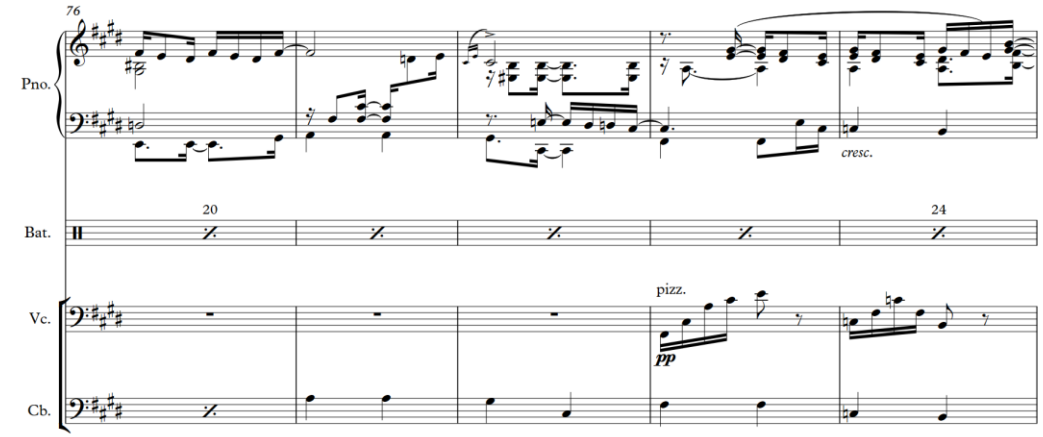

2
22
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
accel.
f accel.
divisi
rall e dim
f rall e dim
♪=100
1
Expressivo
27
Pno.
p
Bat.
Chocalho e Reco-Reco
4
pizz.
pp
33
8
12
con sord.
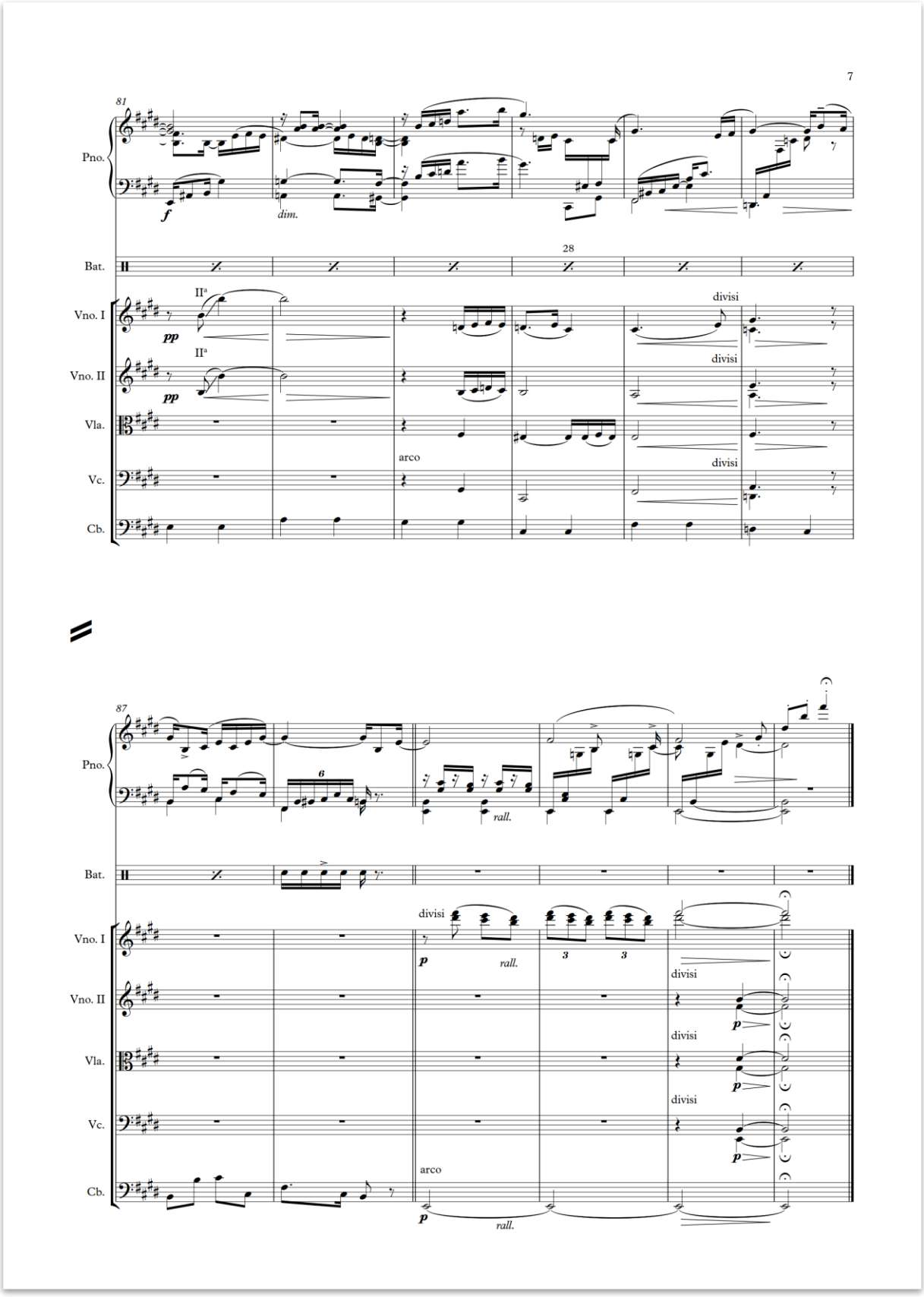

3
40
Pno.
3
3
p
16
Bat.
IIª
Iª
Vno. I
pp
pp
IIª
Iª
Vno. II
pp
pp
Vla.
divisi
p
pp
arco
Vc.
divisi
p
pp
Cb.
44
Pno.
cresc.
20
Bat.
pizz.
Vc.
pp
Cb.
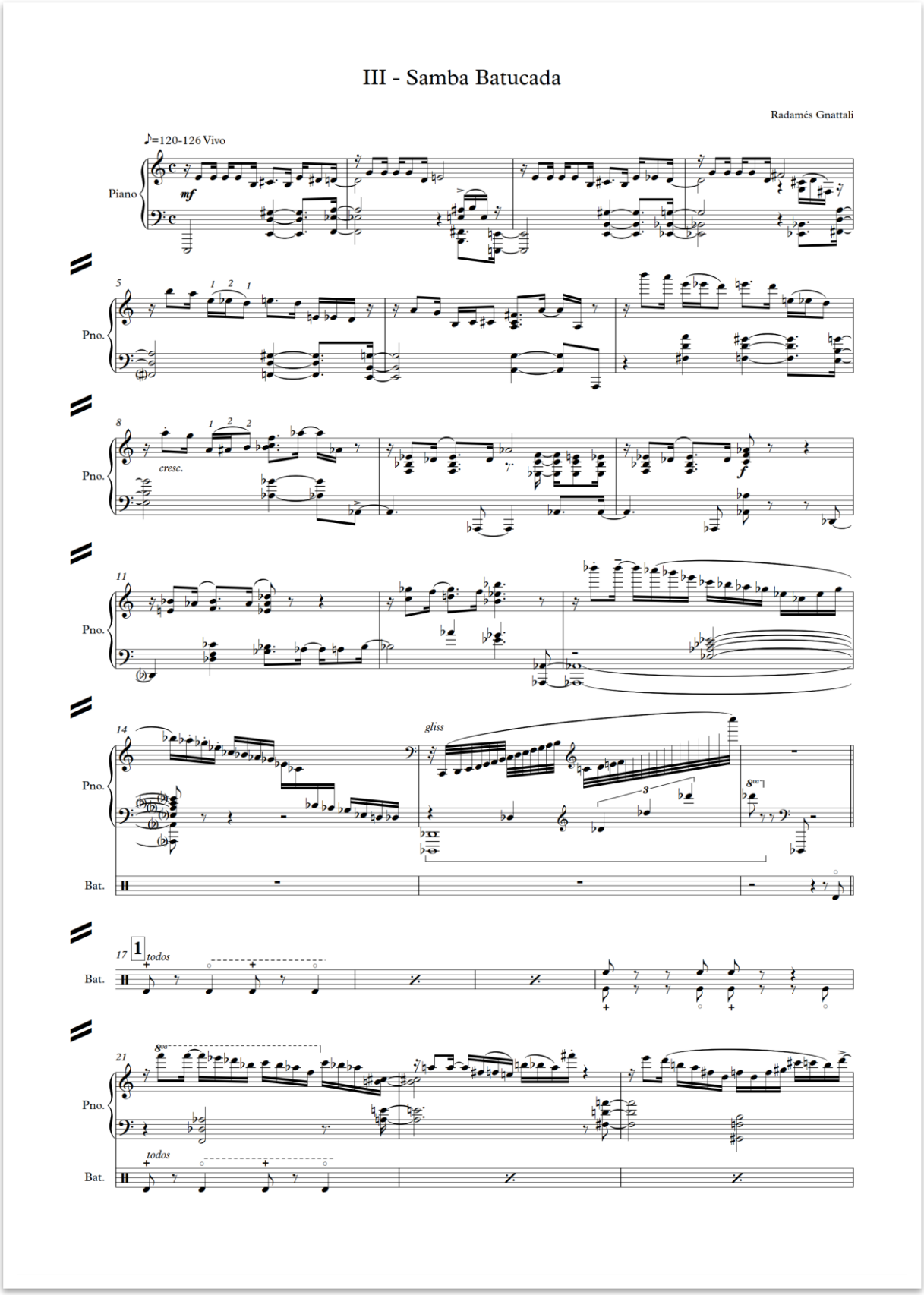

4
49
Pno.
f
dim.
24
Bat.
Vno. I
IIª
pp
divisi
Vno. II
IIª
pp
divisi
Vla.
arco
divisi
Vc.
divisi
Cb.
54
Pno.
6
cresc.
28
Bat.
Vno. I
senza sord.
Vno. II
senza sord.
Vla.
senza sord.
divisi
Vc.
senza sord.
divisi
Cb.
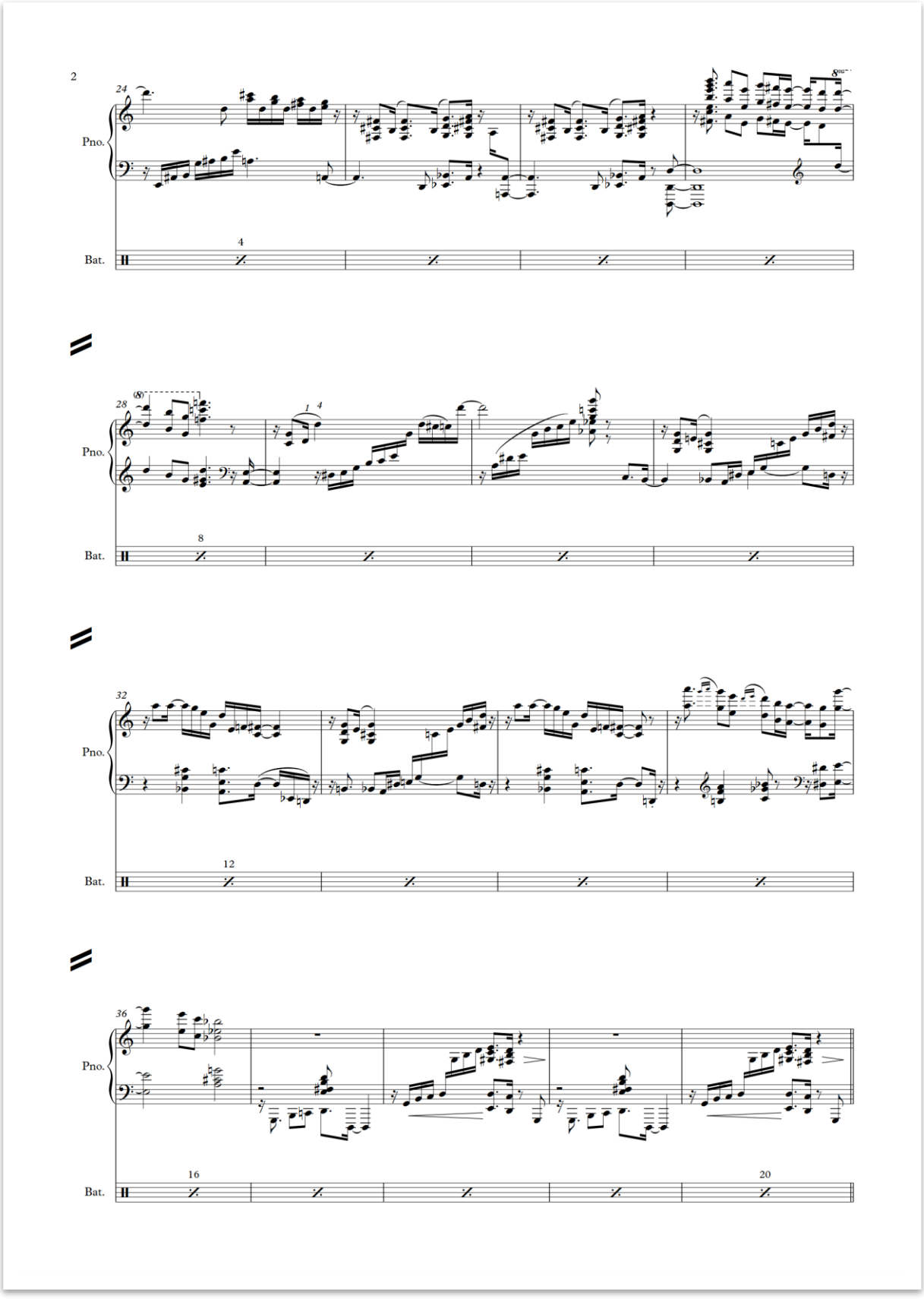

59
2
5
Pno.
mf
m.e.
2
4
8
Bat.
divisi
Vno. I
mf
8va
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
66
5
6
12
(8)
f
arco
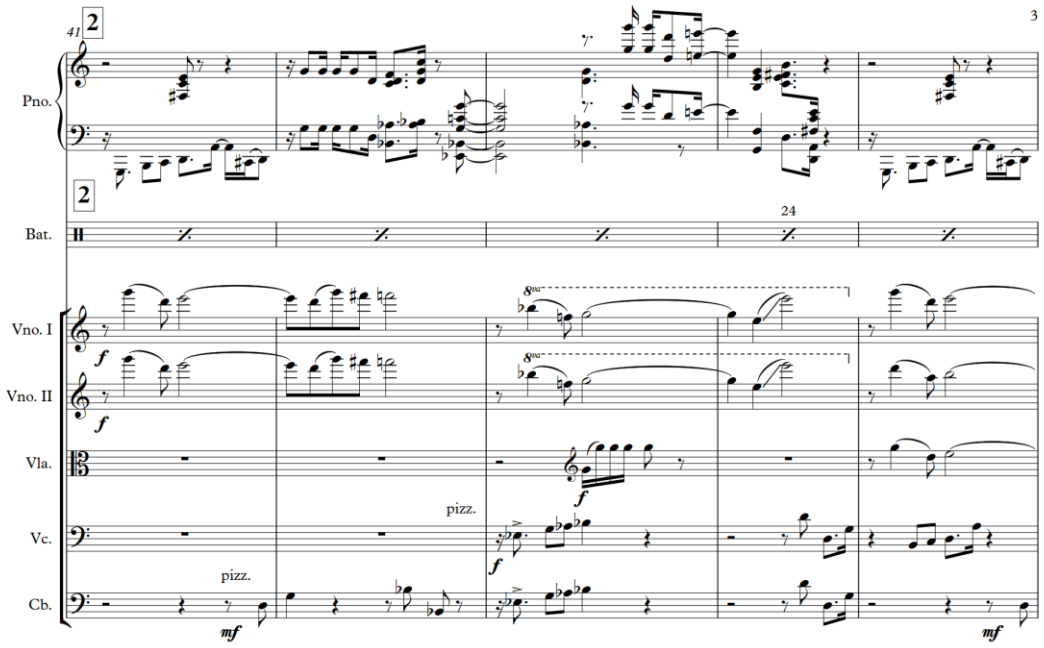

6
71
Pno.
sf
p
dim.
3
3
16
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
con sord.
pp
pizz.
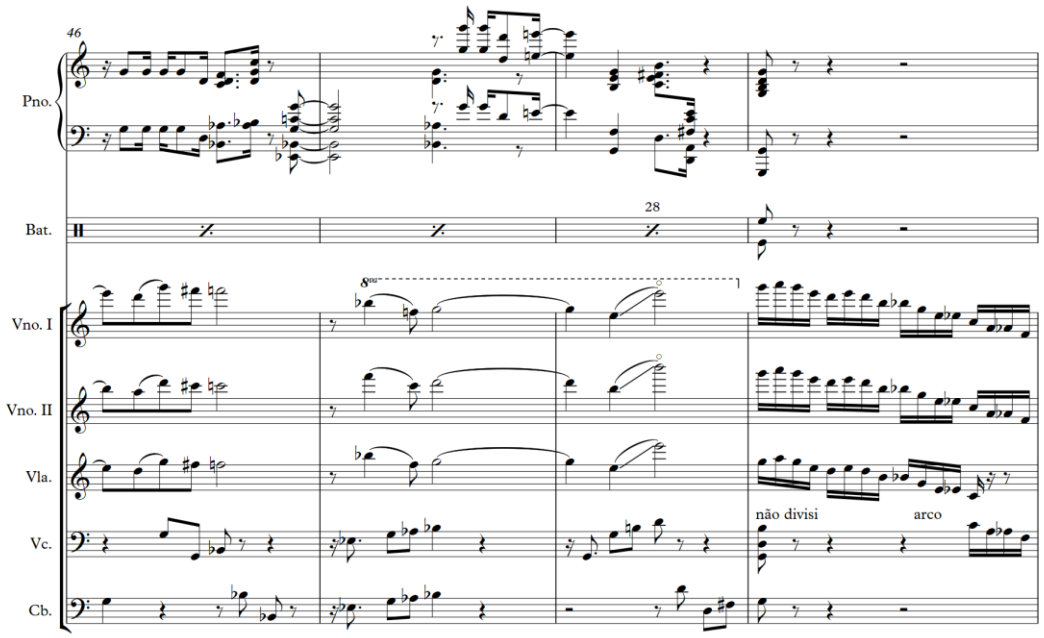

76
Pno.
cresc.
20
24
Bat.
Vc.
Cb.
pizz.
pp
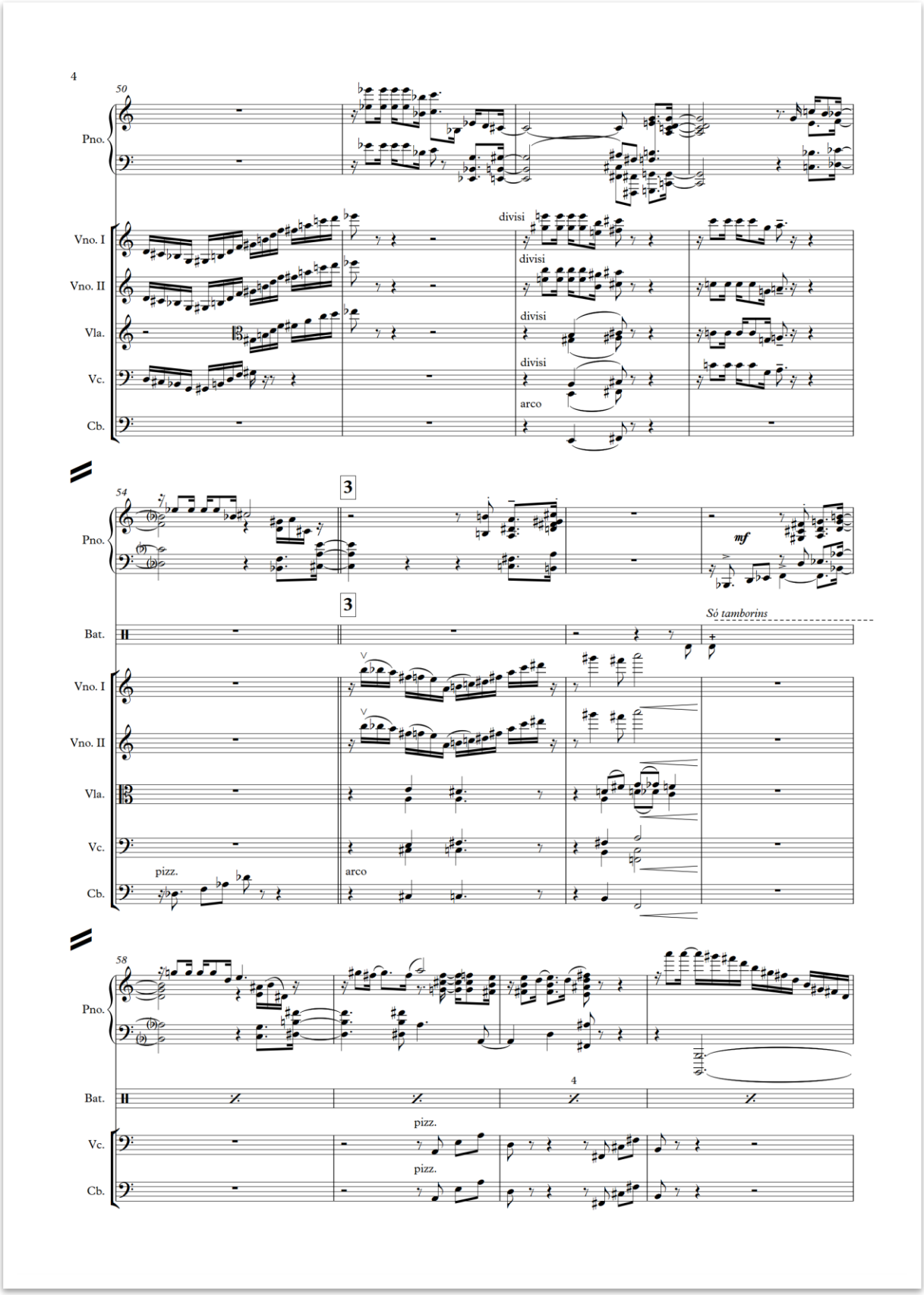

7
81
Pno.
f
dim.
28
Bat.
Vno. I
IIª
pp
divisi
Vno. II
IIª
pp
divisi
Vla.
arco
divisi
Vc.
Cb.
87
Pno.
6
rall.
Bat.
Vno. I
divisi
p
rall.
3
3
divisi
Vno. II
p
divisi
Vla.
p
divisi
Vc.
p
Cb.
arco
p
rall.
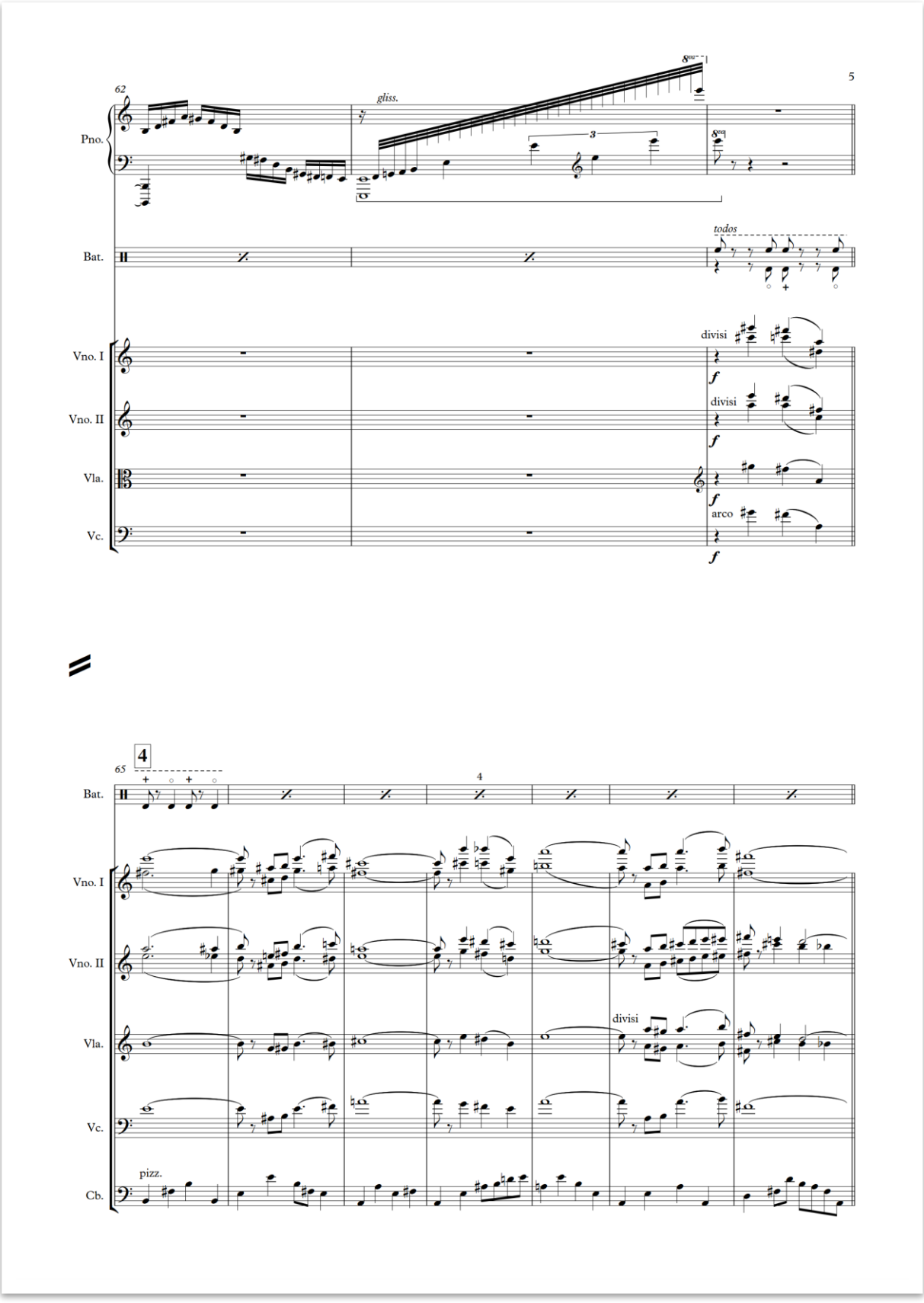

III - Samba Batucada
Radamés Gnattali
♪=120-126 Vivo
Piano
mf
Pno.
cresc.
f
gliss
Bat.
todos
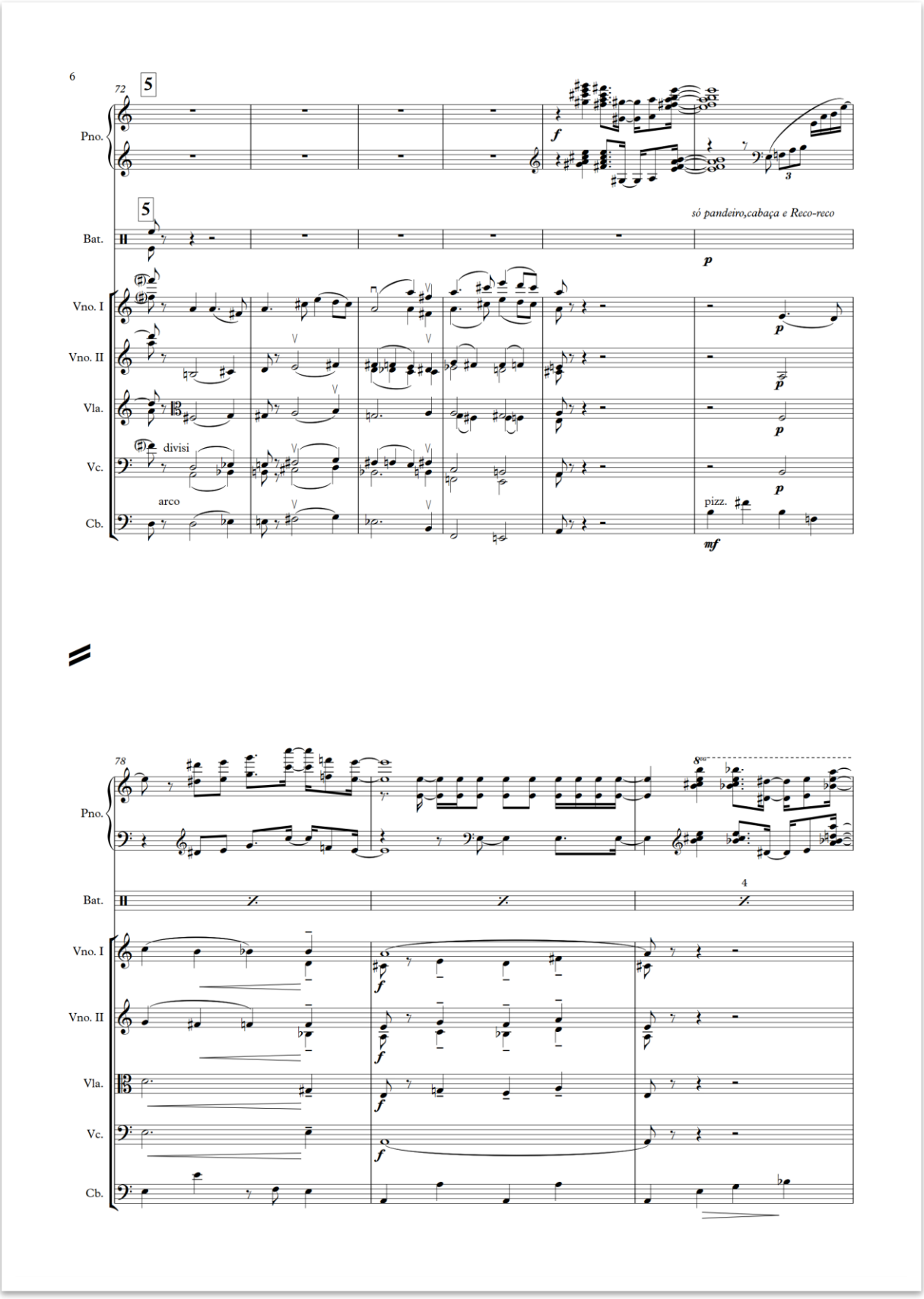

2
24
Pno.
Bat.
4
28
8
32
12
36
16
20
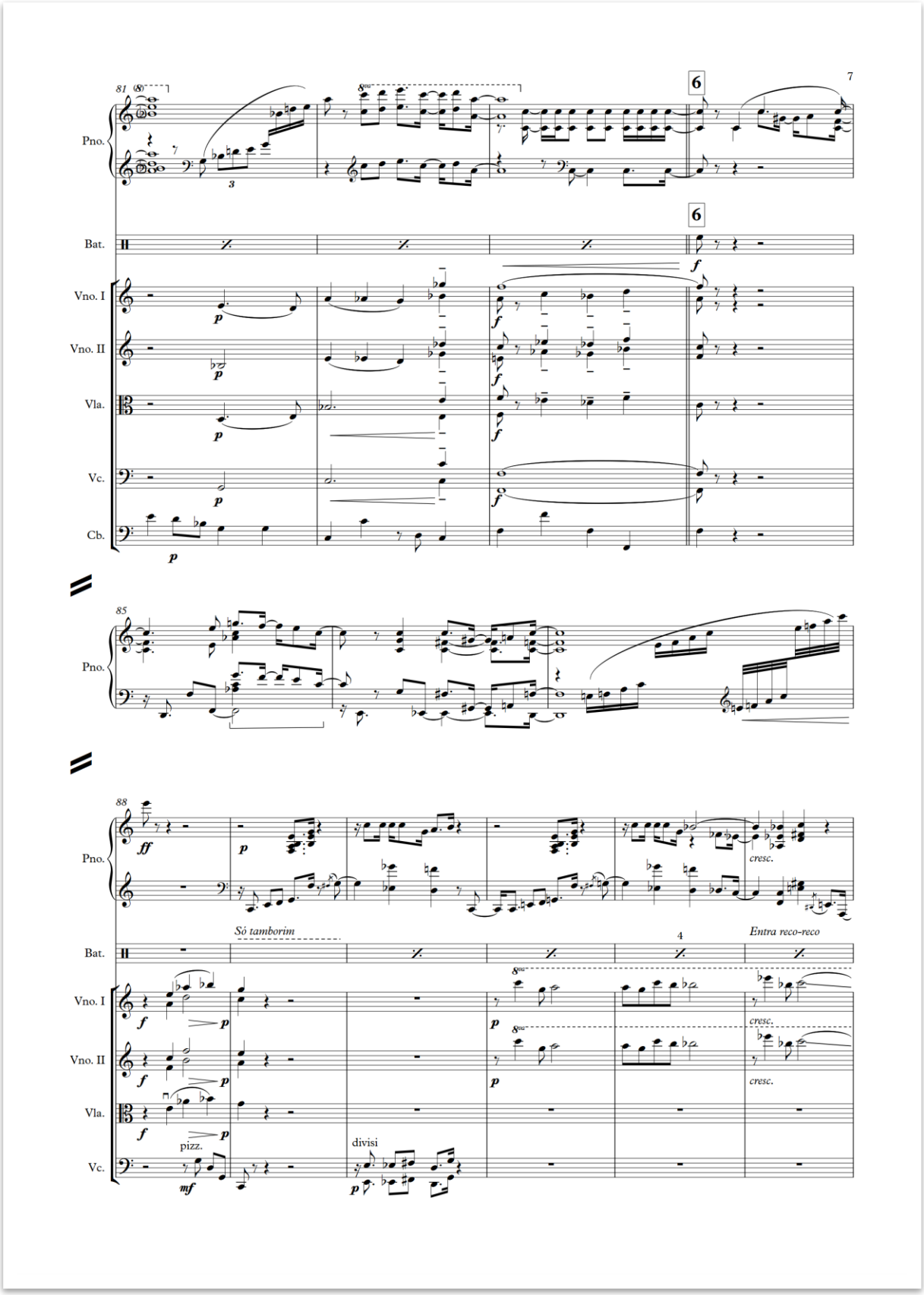

41
2
3
Pno.
2
24
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
pizz.
f
mf
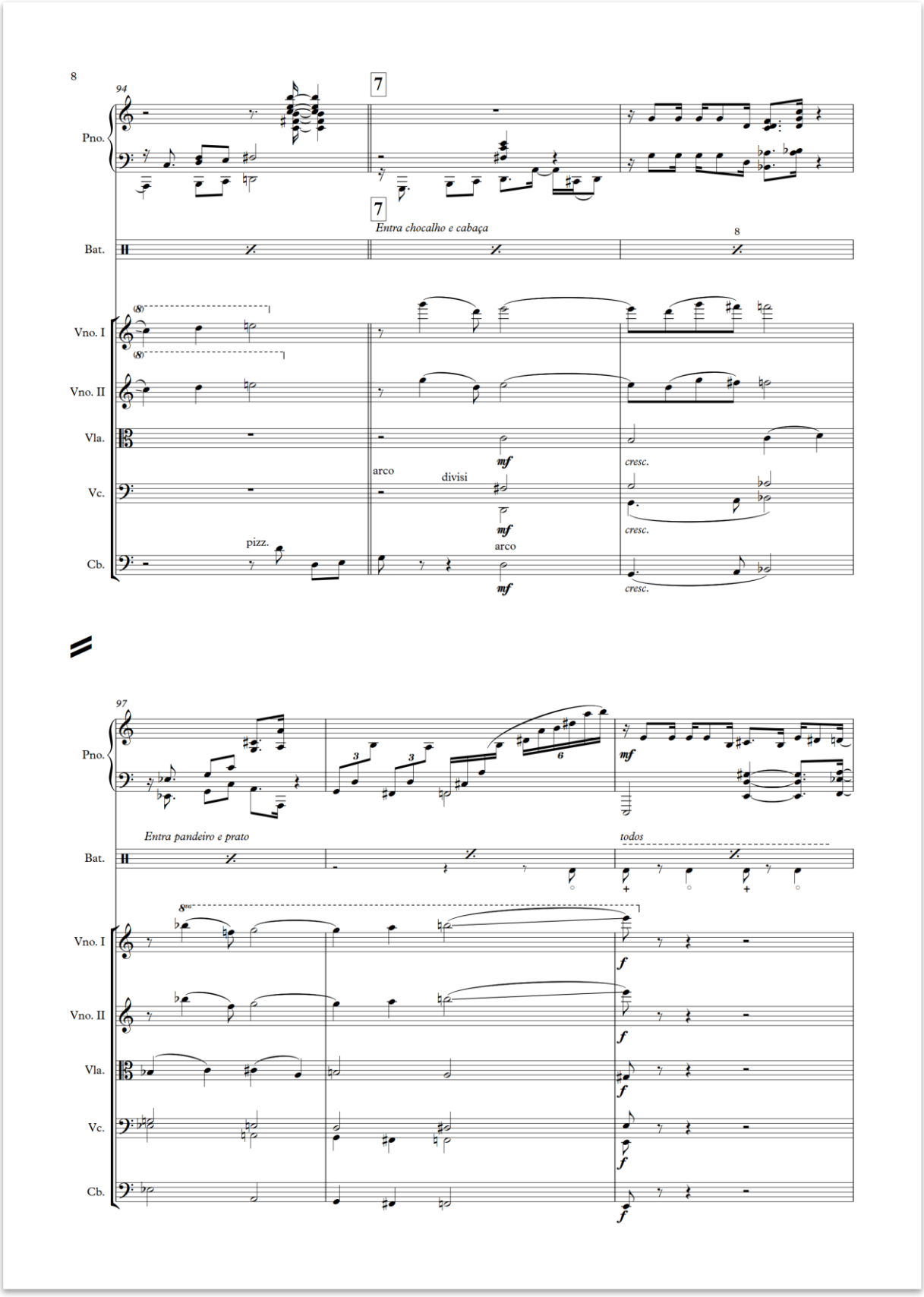

46
Pno.
28
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
não divisi
arco
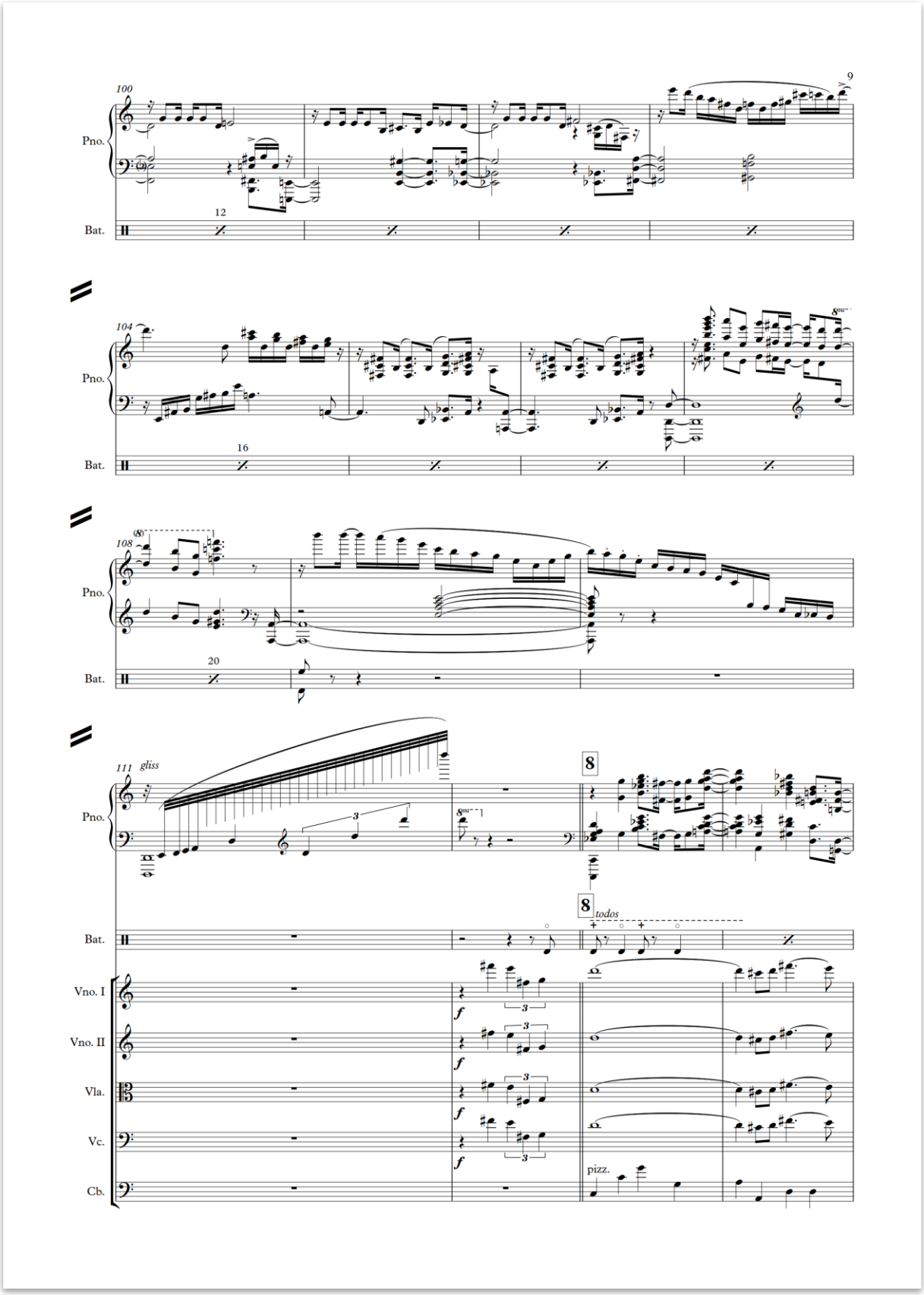

4
50
Pno.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
divisi
divisi
divisi
divisi
arco
54
3
3
mf
Bat.
Só tamborins
pizz.
arco
58
4
pizz.
pizz.
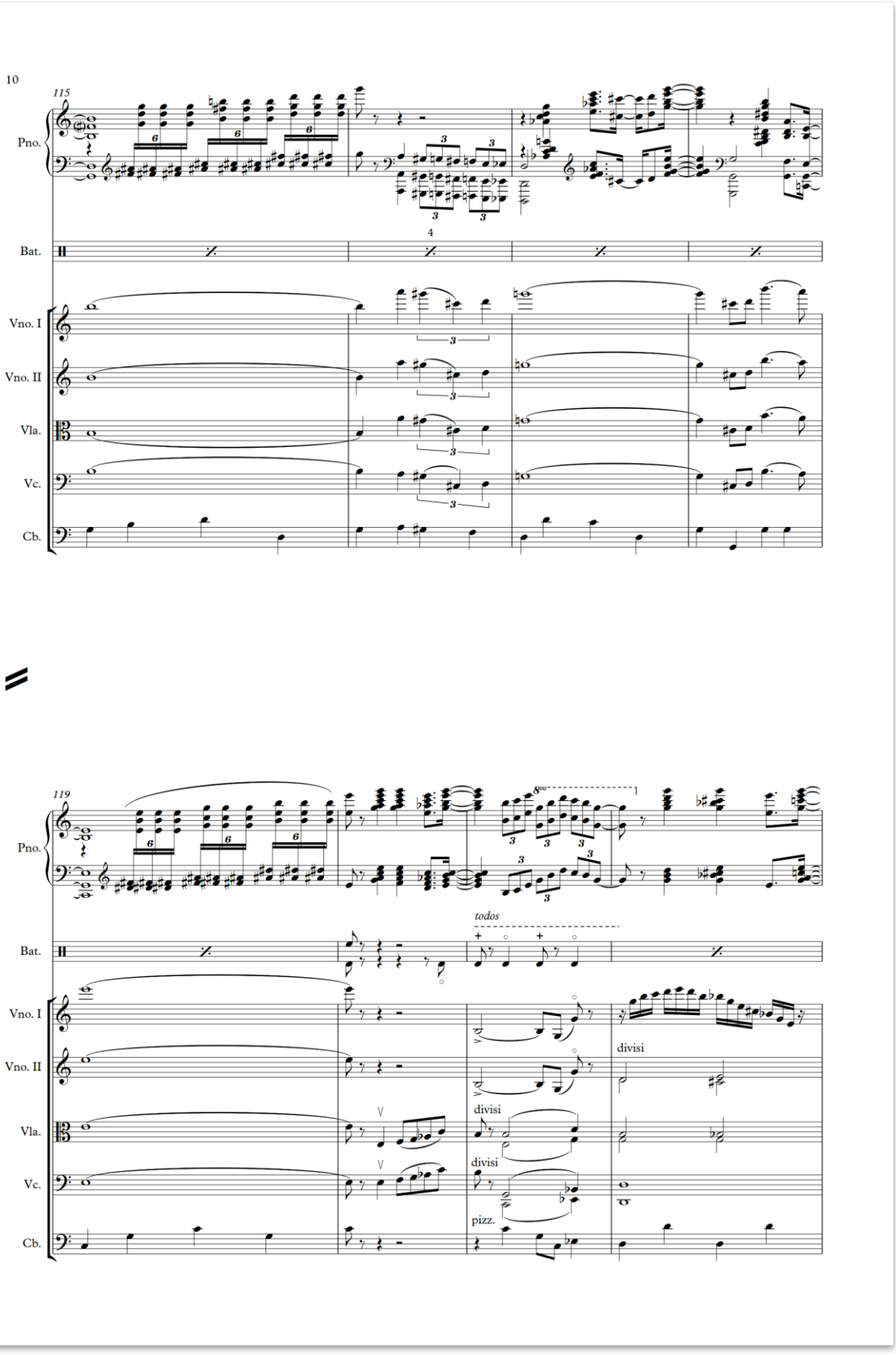

62
5
gliss.
Pno.
Bat.
todos
Vno. I
divisi
Vno. II
divisi
Vla.
Vc.
arco
65
4
4
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
divisi
Vc.
Cb.
pizz.
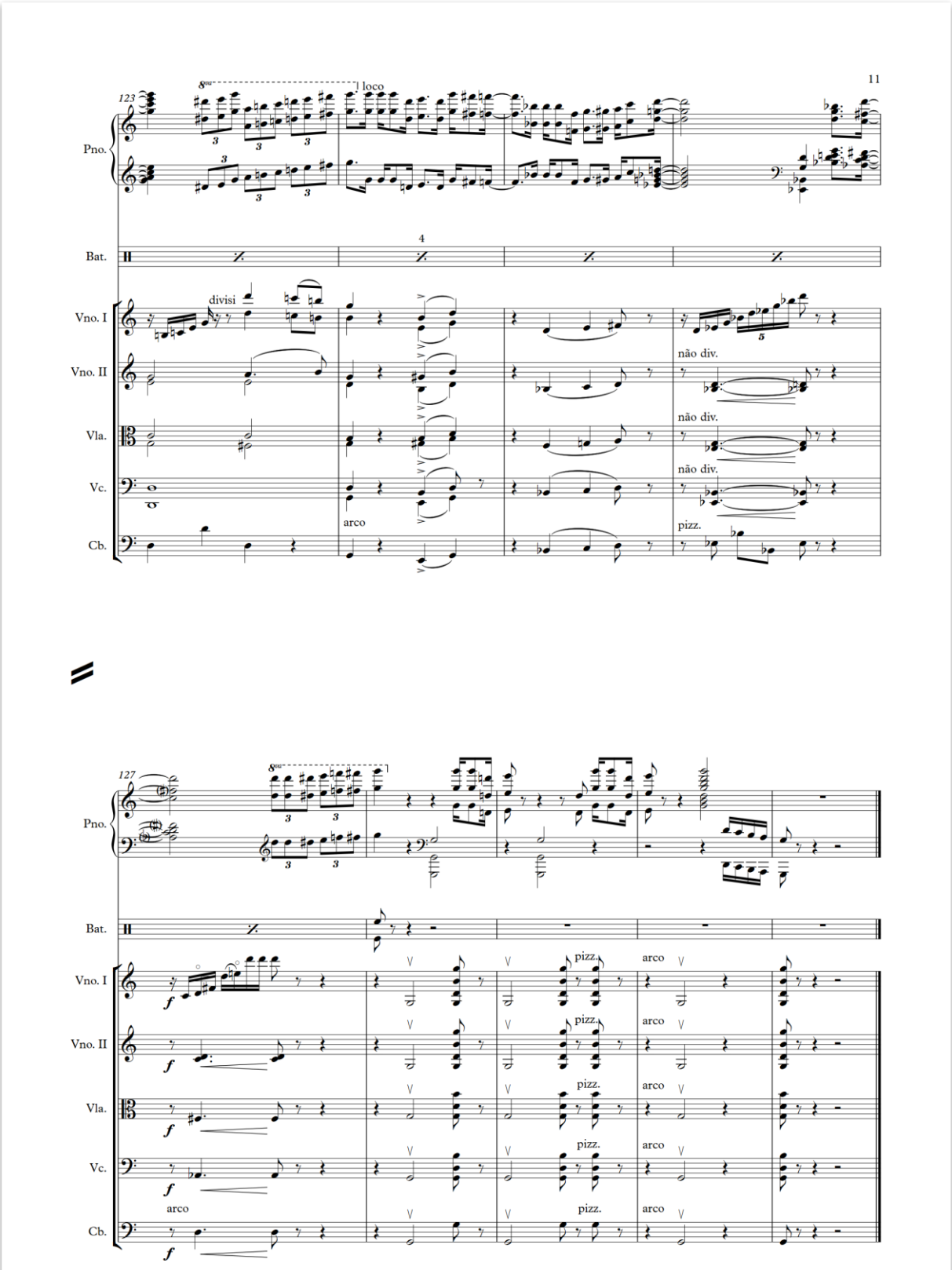

6
72
5
Pno.
f
3
5
só pandeiro,cabaça e Reco-reco
Bat.
p
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
divisi
arco
pizz.
mf
78
8va
4


81
Pno.
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
6
7
85
88
Só tamborim
Entra reco-reco
4
cresc.
pizz.
divisi
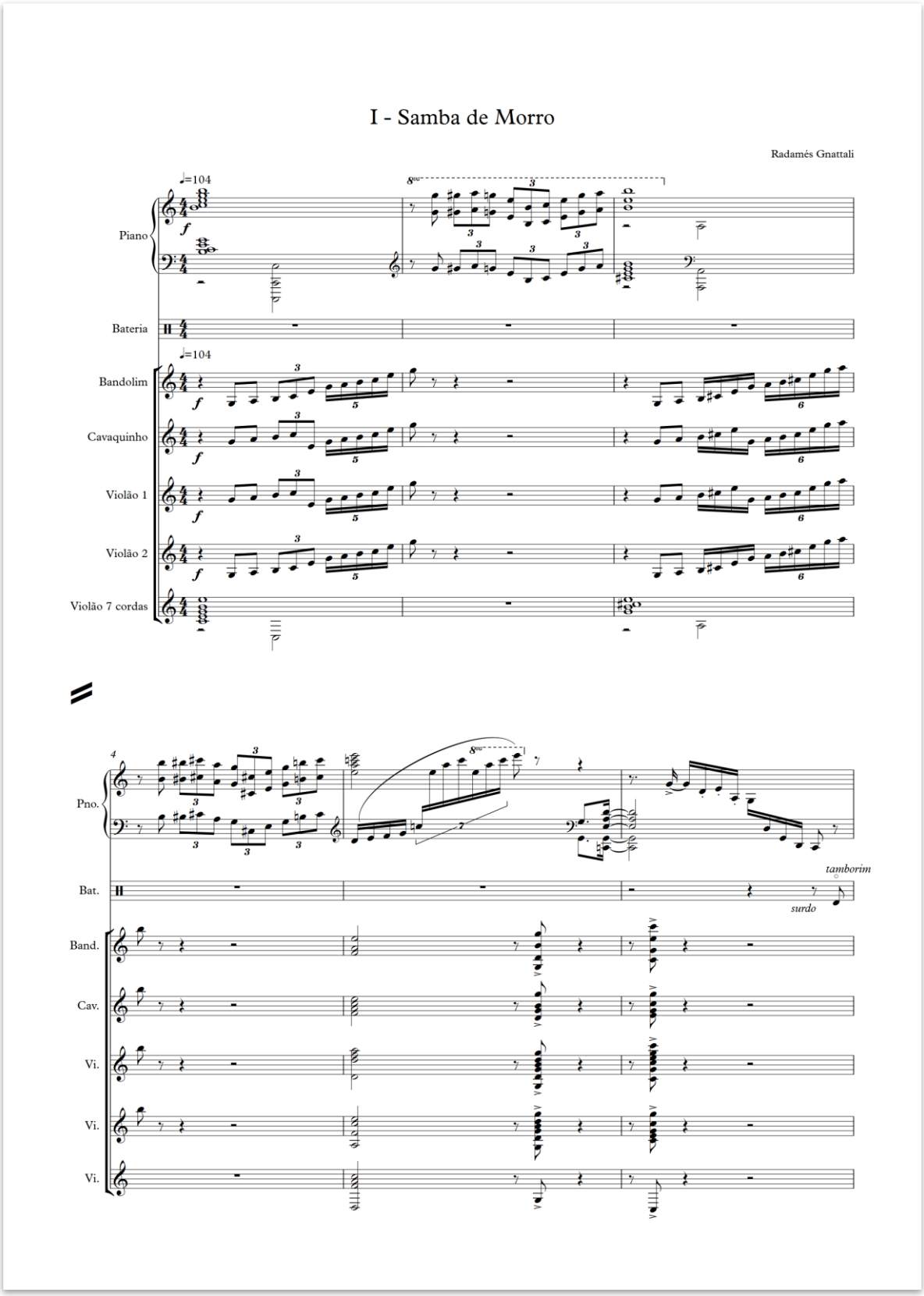

8
94
Pno.
7
7
Entra chocalho e cabaça
Bat.
8
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
divisi
mf
cresc.
pizz.
arco
97
3
3
6
Entra pandeiro e prato
todos
8va
f
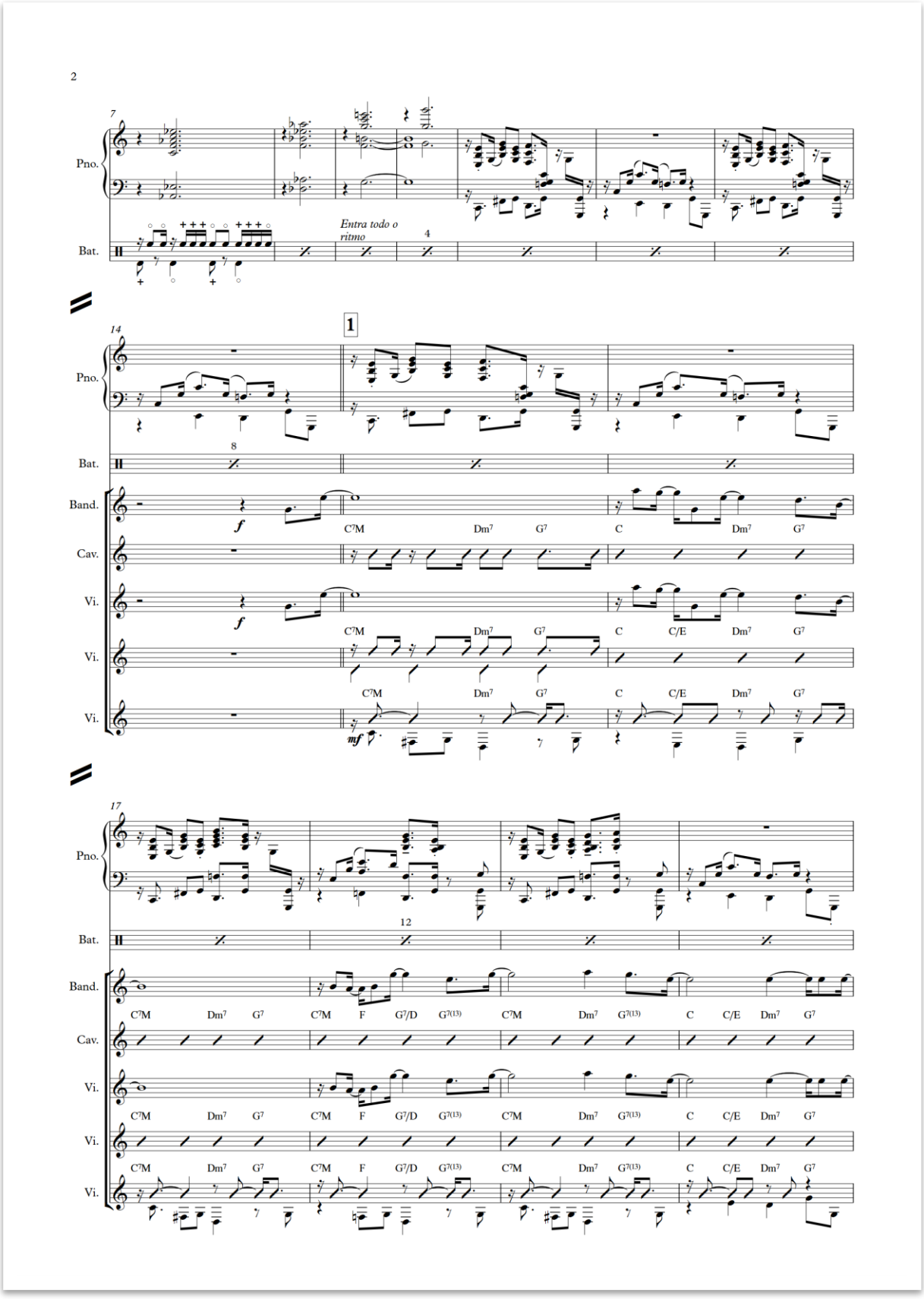

100
9
Pno.
12
Bat.
104
Pno.
16
Bat.
108
Pno.
20
Bat.
111
gliss
Pno.
8
8
todos
Bat.
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
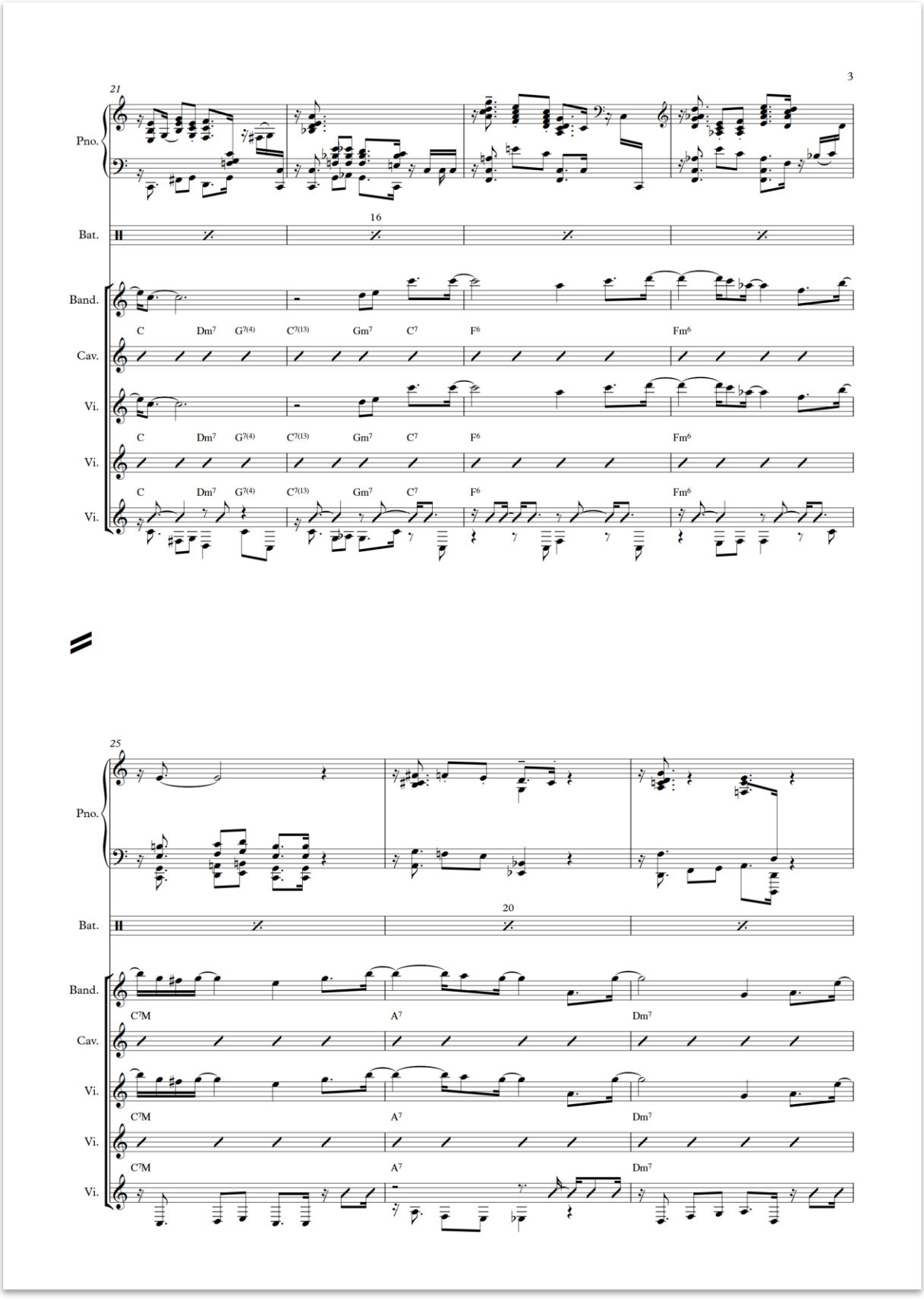

10
115
Pno.
Bat.
4
Vno. I
Vno. II
Vla.
Vc.
Cb.
119
Pno.
todos
Bat.
Vno. I
Vno. II
divisi
Vla.
divisi
Vc.
divisi
pizz.
Cb.
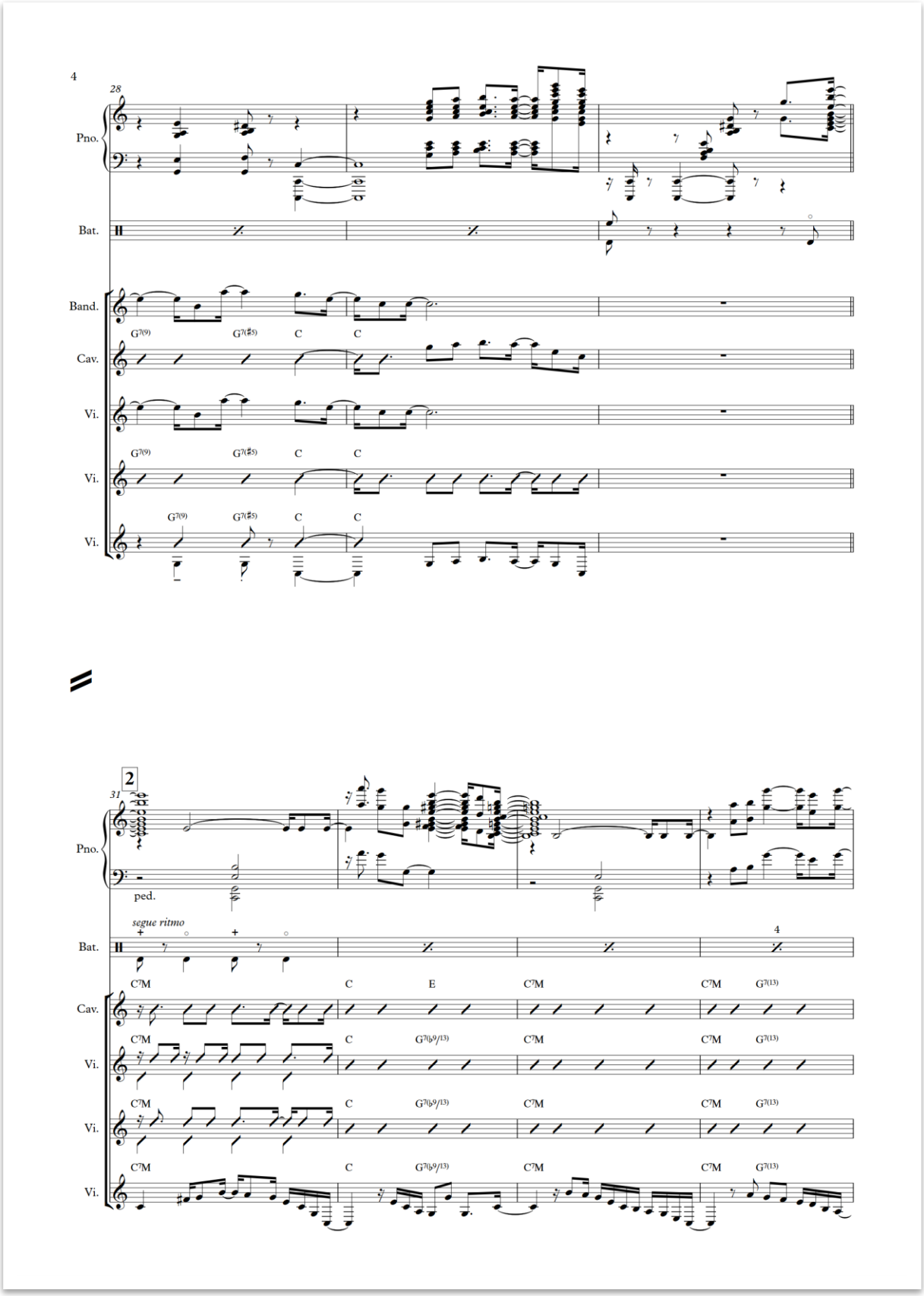

11
123
8va
loco
Pno.
4
Bat.
divisi
Vno. I
Vno. II
não div.
Vla.
não div.
Vc.
não div.
arco
Cb.
pizz.
127
8va
Pno.
Bat.
Vno. I
pizz.
arco
Vno. II
pizz.
arco
Vla.
pizz.
arco
Vc.
pizz.
arco
arco
Cb.
pizz.
arco
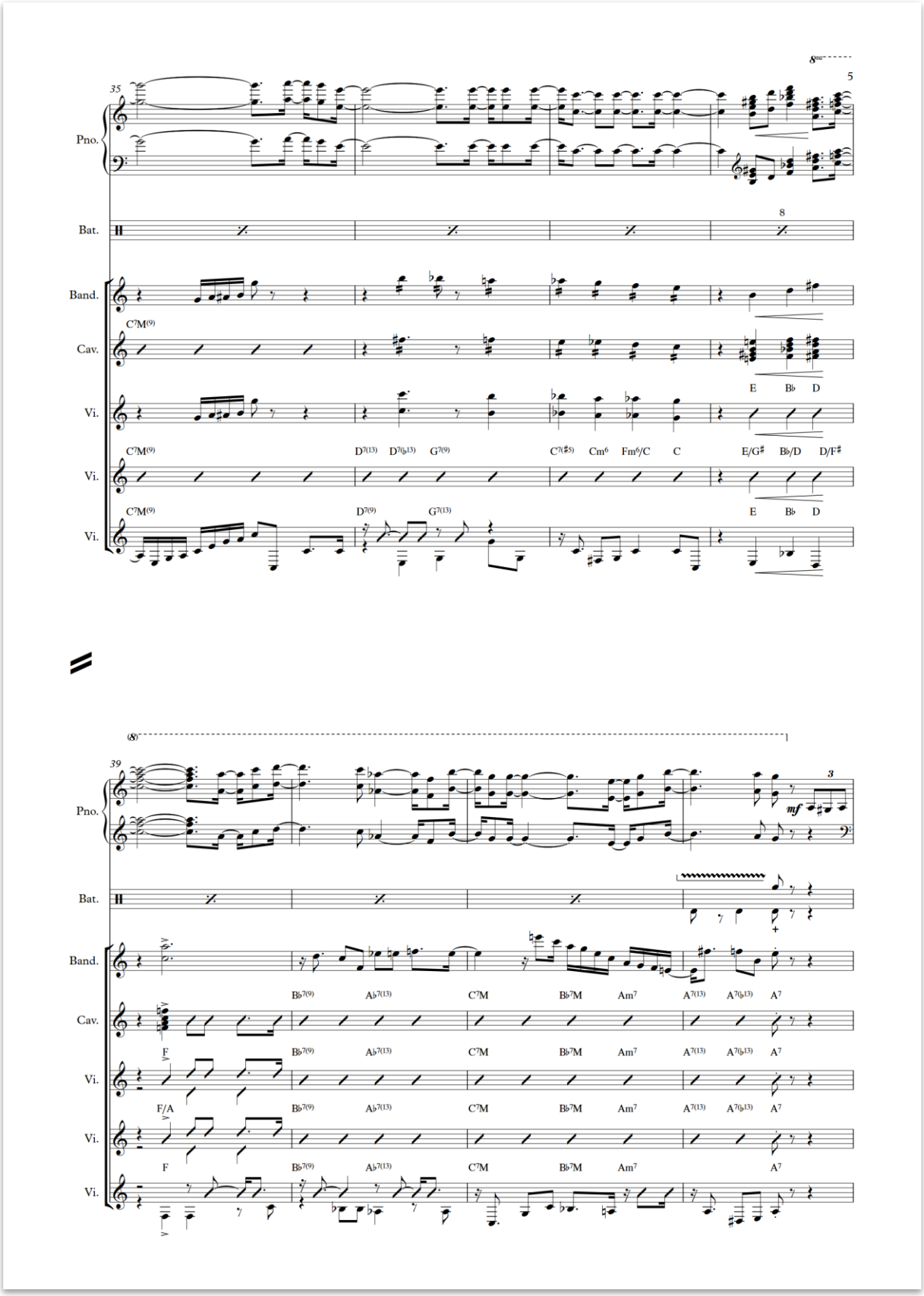
***Brasiliana nº2* – partitura completa do arranjo**
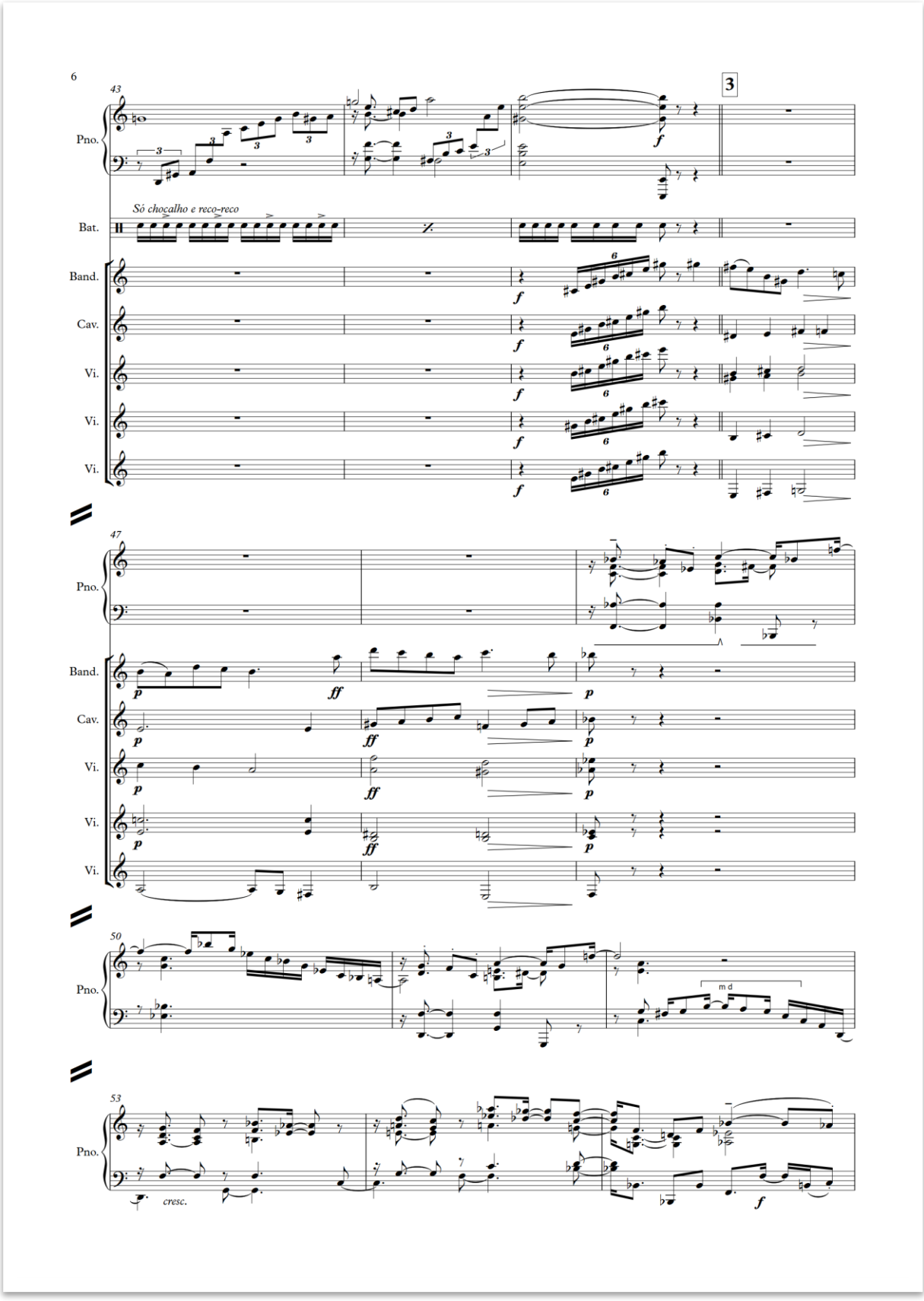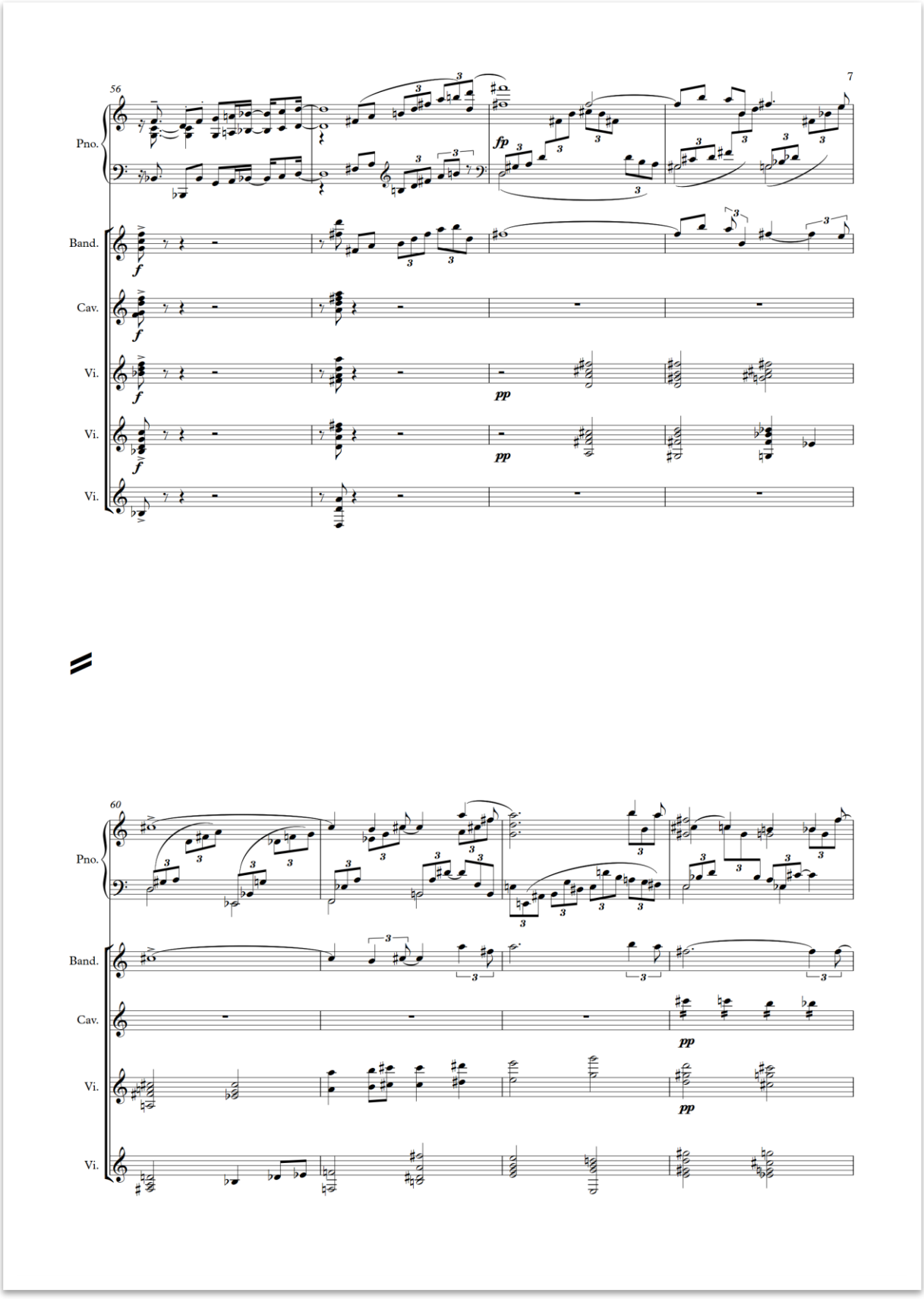



2
7
Pno.
Bat.
Entra todo o ritmo
4
14
1
Pno.
8
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
f
mf
C7M Dm7 G7 C Dm7 G7
C7M Dm7 G7 C C/E Dm7 G7
17
Pno.
12
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
C7M Dm7 G7 C7M F G7/D G7(13) C7M Dm7 G7(13) C C/E Dm7 G7
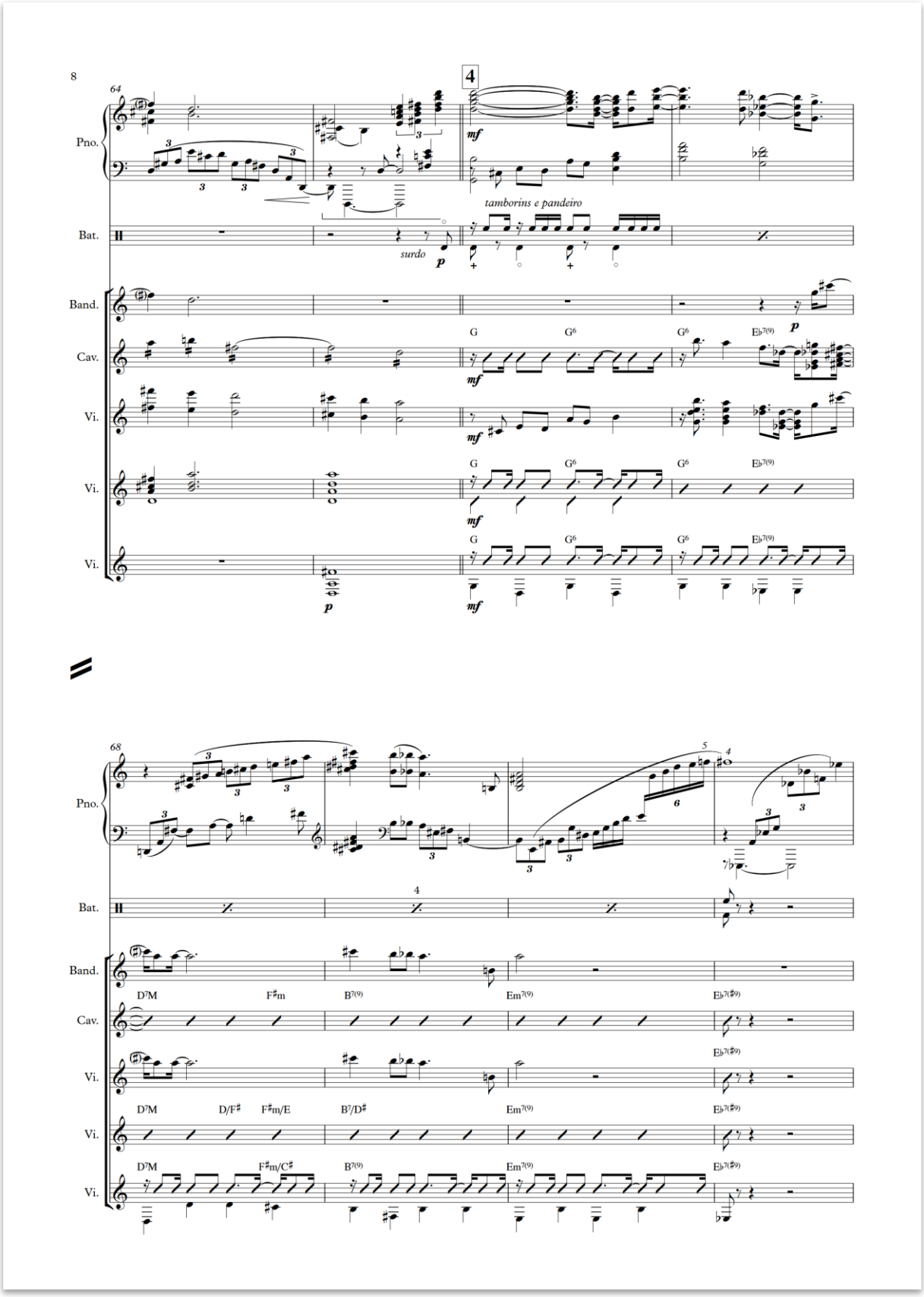

3
21
Pno.
16
Bat.
Band.
C Dm7 G7(4) C7(13) Gm7 C7 F6 Fm6
Cav.
Vi.
C Dm7 G7(4) C7(13) Gm7 C7 F6 Fm6
Vi.
C Dm7 G7(4) C7(13) Gm7 C7 F6 Fm6
Vi.
C Dm7 G7(4) C7(13) Gm7 C7 F6 Fm6
25
Pno.
20
Bat.
Band.
C7M A7 Dm7
Cav.
Vi.
C7M A7 Dm7
Vi.
C7M A7 Dm7
Vi.
C7M A7 Dm7
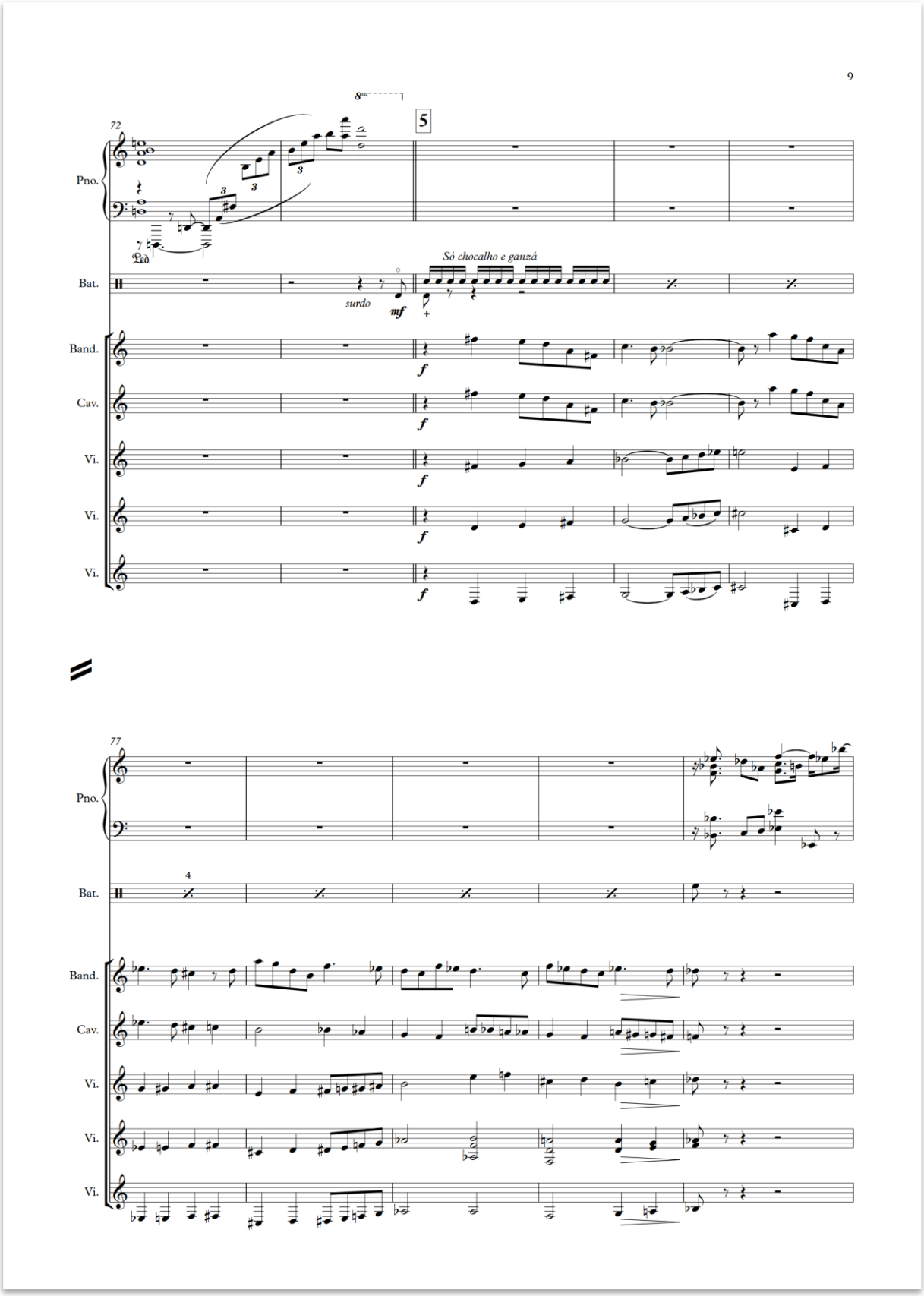

4
28
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
G7(9)
G7(♯5)
C
C
2
31
Pno.
ped.
segue ritmo
Bat.
4
C7M
C
E
C7M
C7M
G7(13)
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
G7(♭9/13)
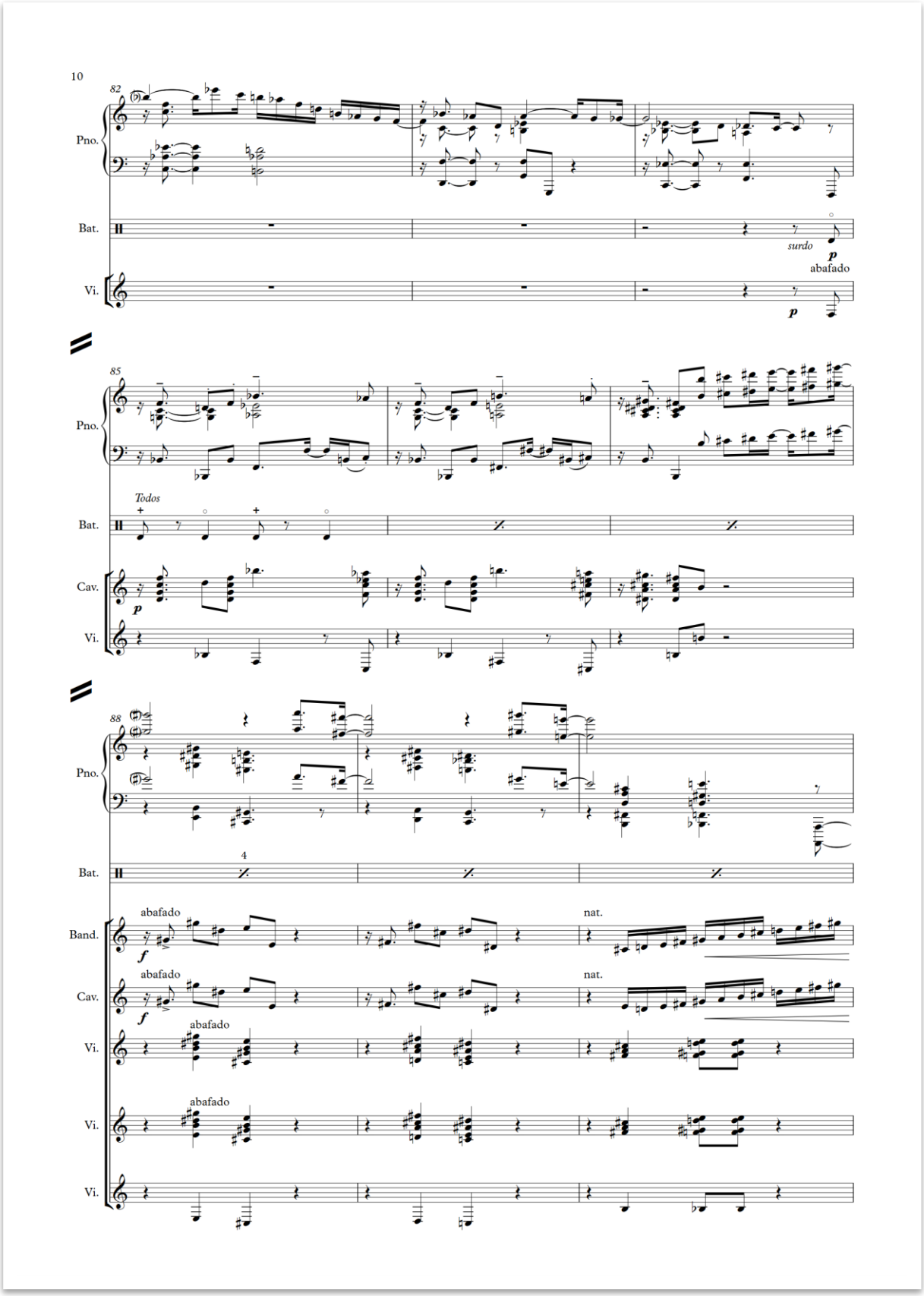

35
5
8va
Pno.
Bat.
8
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
C7M(9)
E Bb D
C7M(9) D7(13) D7(b13) G7(9) C7(#5) Cm6 Fm6/C C E/G# Bb/D D/F#
C7M(9) D7(9) G7(13) E Bb D
(8)
39
3
mf
F
F/A
F
Bb7(9) Ab7(13) C7M Bb7M Am7 A7(13) A7(b13) A7
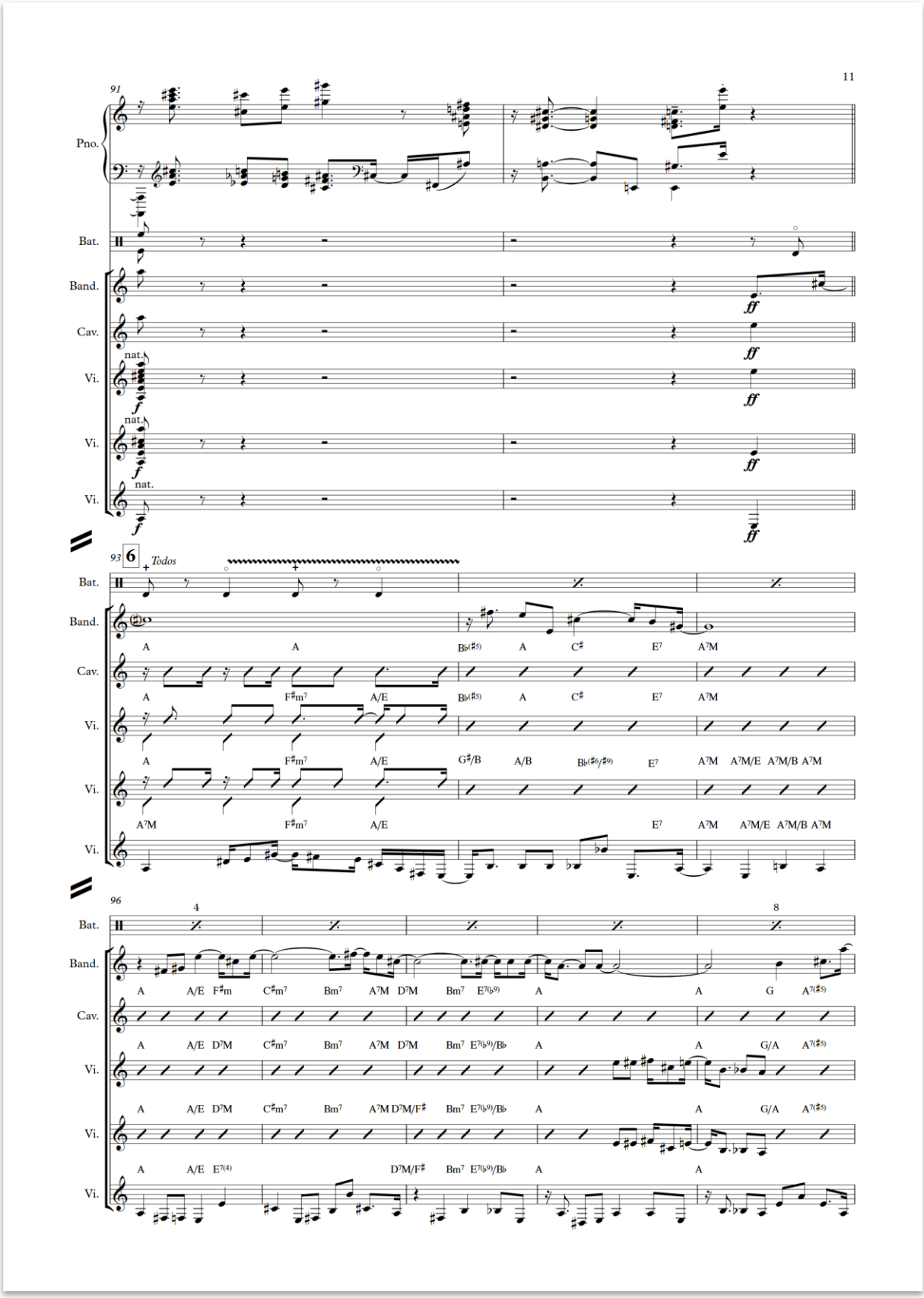

6
43
3
Pno.
Só chocalho e reco-reco
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
47
Pno.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
50
Pno.
m d
53
Pno.
cresc.
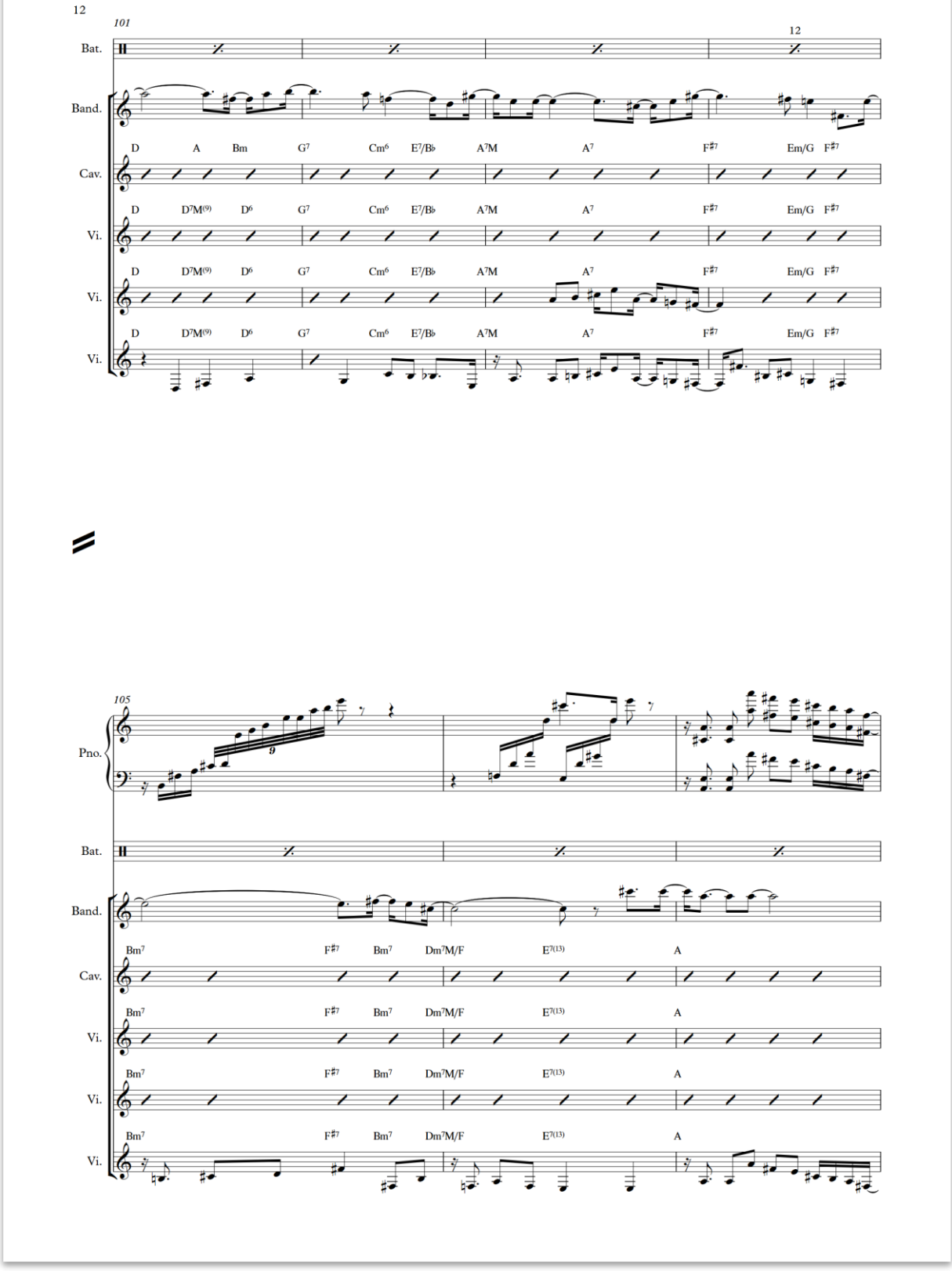

56
7
Pno.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
f
fp
pp
60
Pno.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
pp
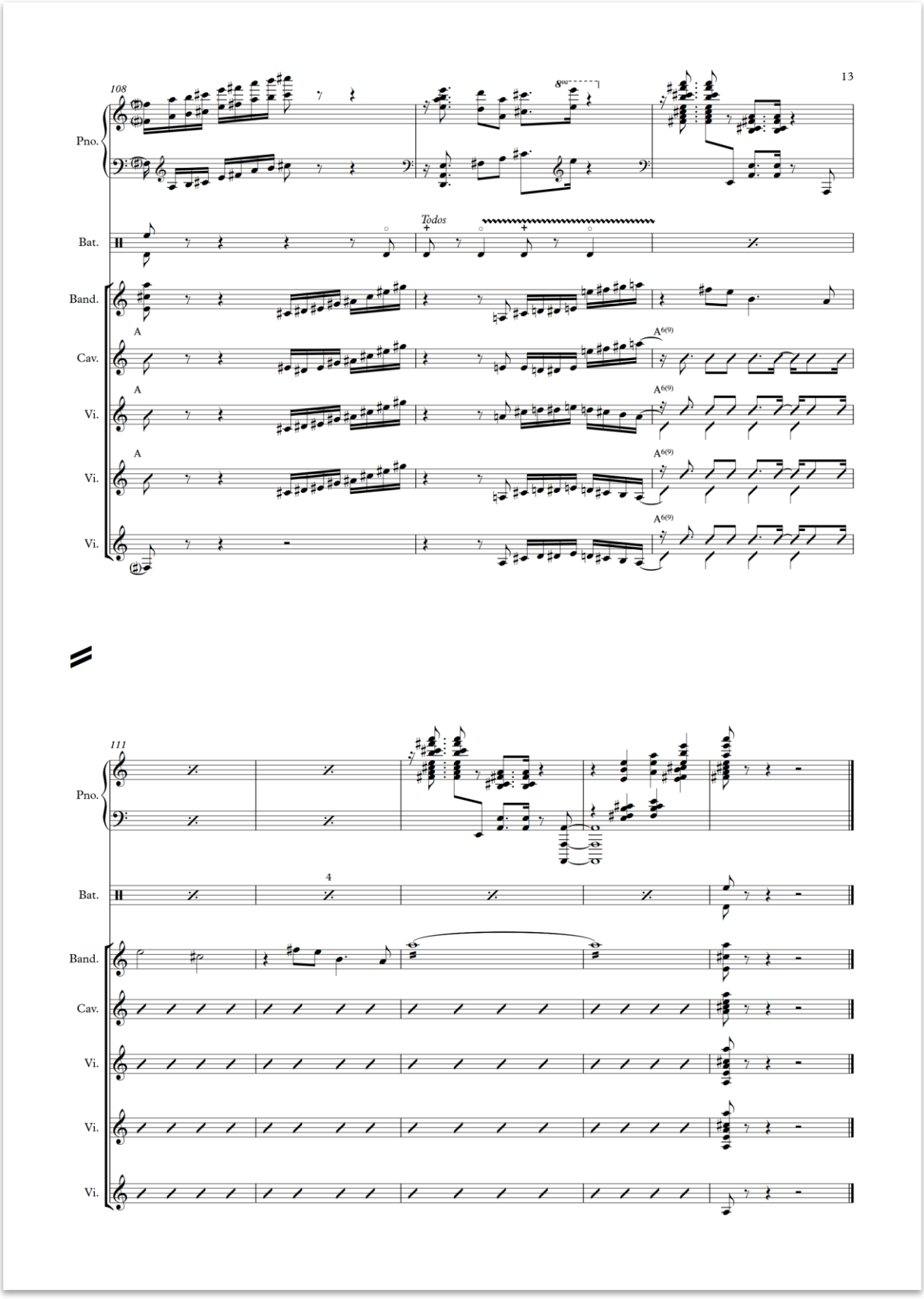

8
64
4
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
mf
p
tamborins e pandeiro
surdo
G
G6
Eb7(9)
68
5
4
D7M
F♯m
B7(9)
Em7(9)
Eb7(♯9)
D/F♯
F♯m/E
B7/D♯
F♯m/C♯
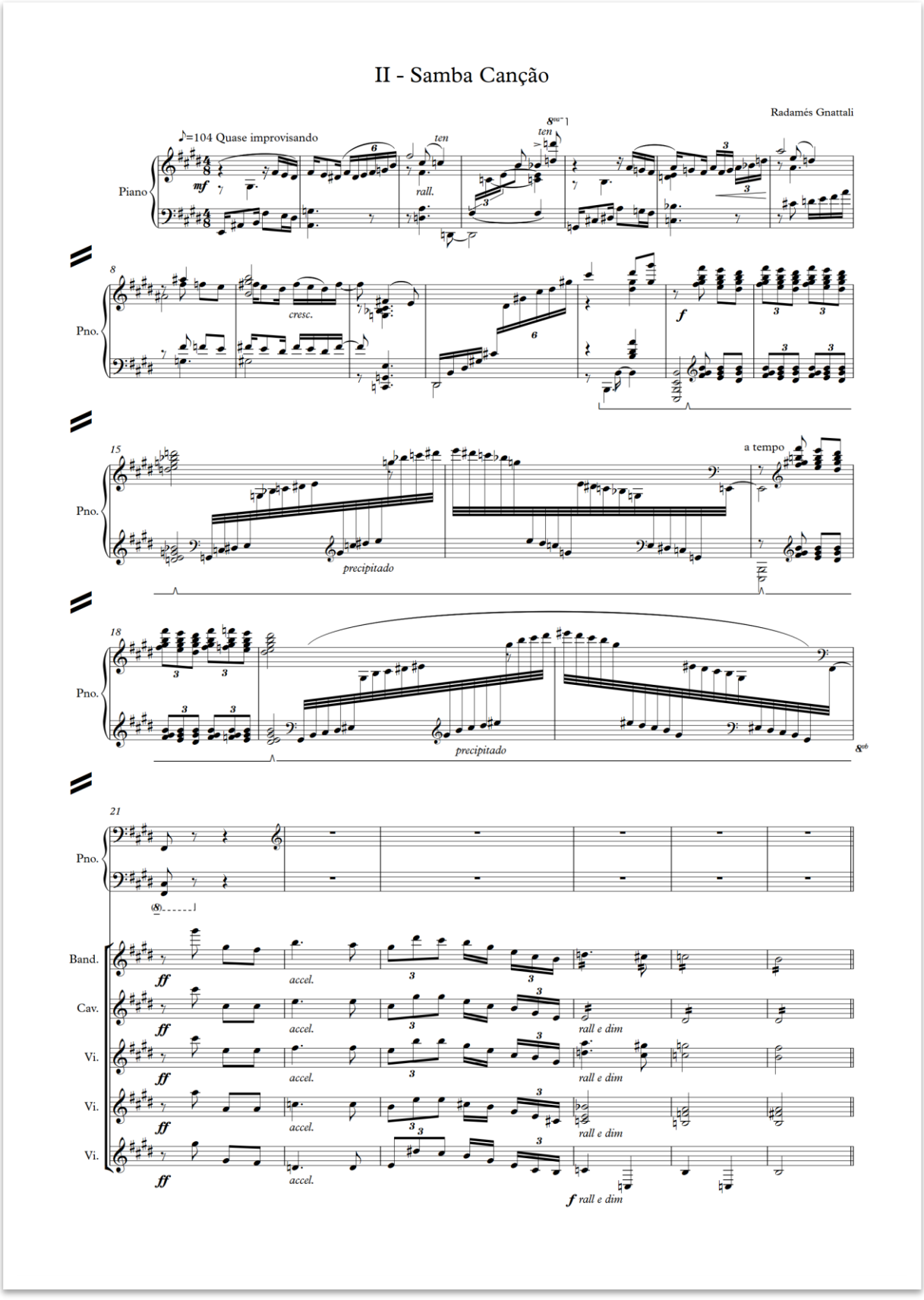

9
72
8va
5
Pno.
Ped.
Bat.
surdo
mf
Só chocalho e ganzá
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
f
77
4
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
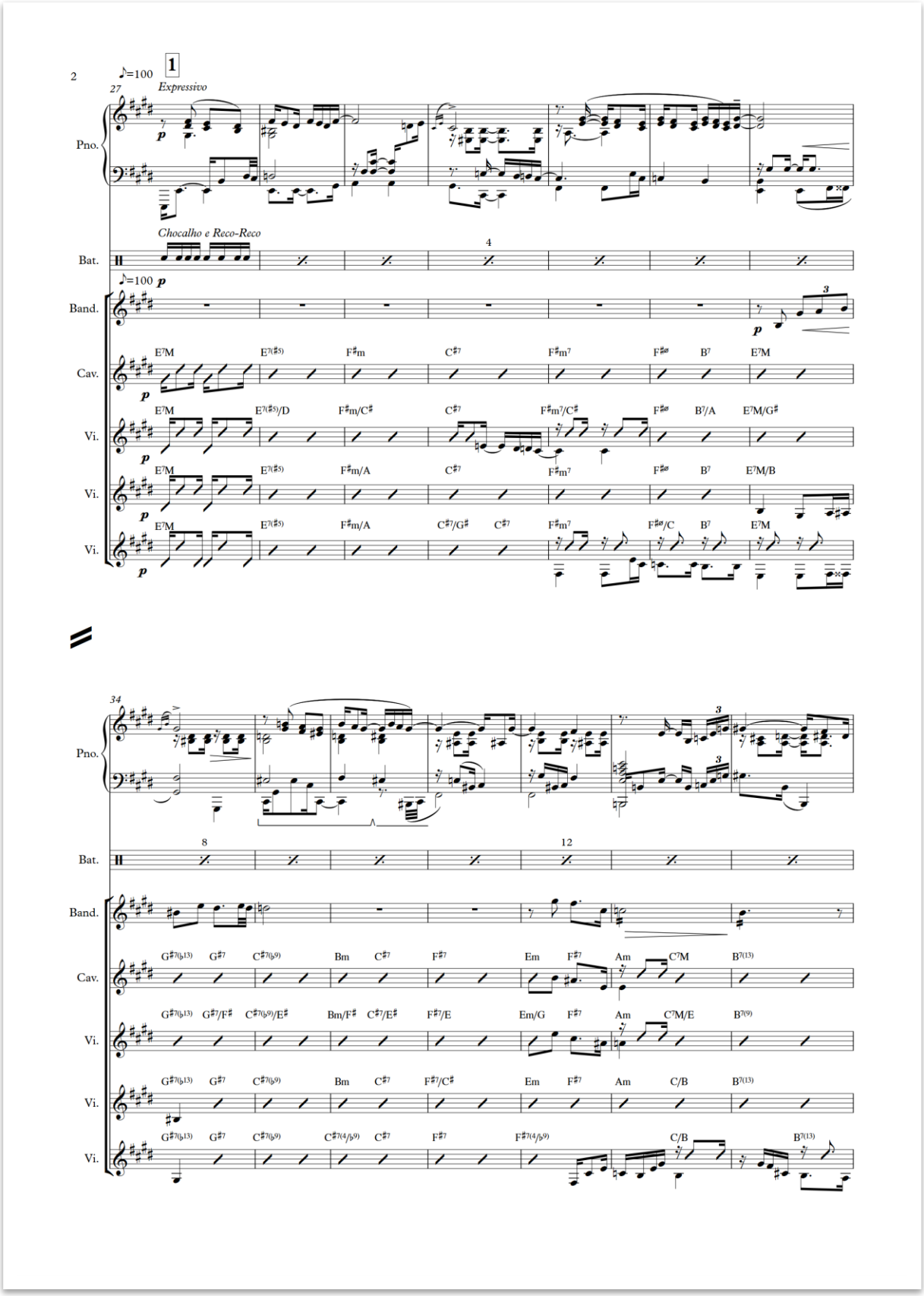

10
82
Pno.
Bat.
surdo
p
abafado
Vi.
p
85
Pno.
Todos
Bat.
Cav.
p
Vi.
88
Pno.
Bat.
4
Band.
abafado
f
nat.
Cav.
abafado
f
nat.
Vi.
abafado
Vi.
abafado
Vi.
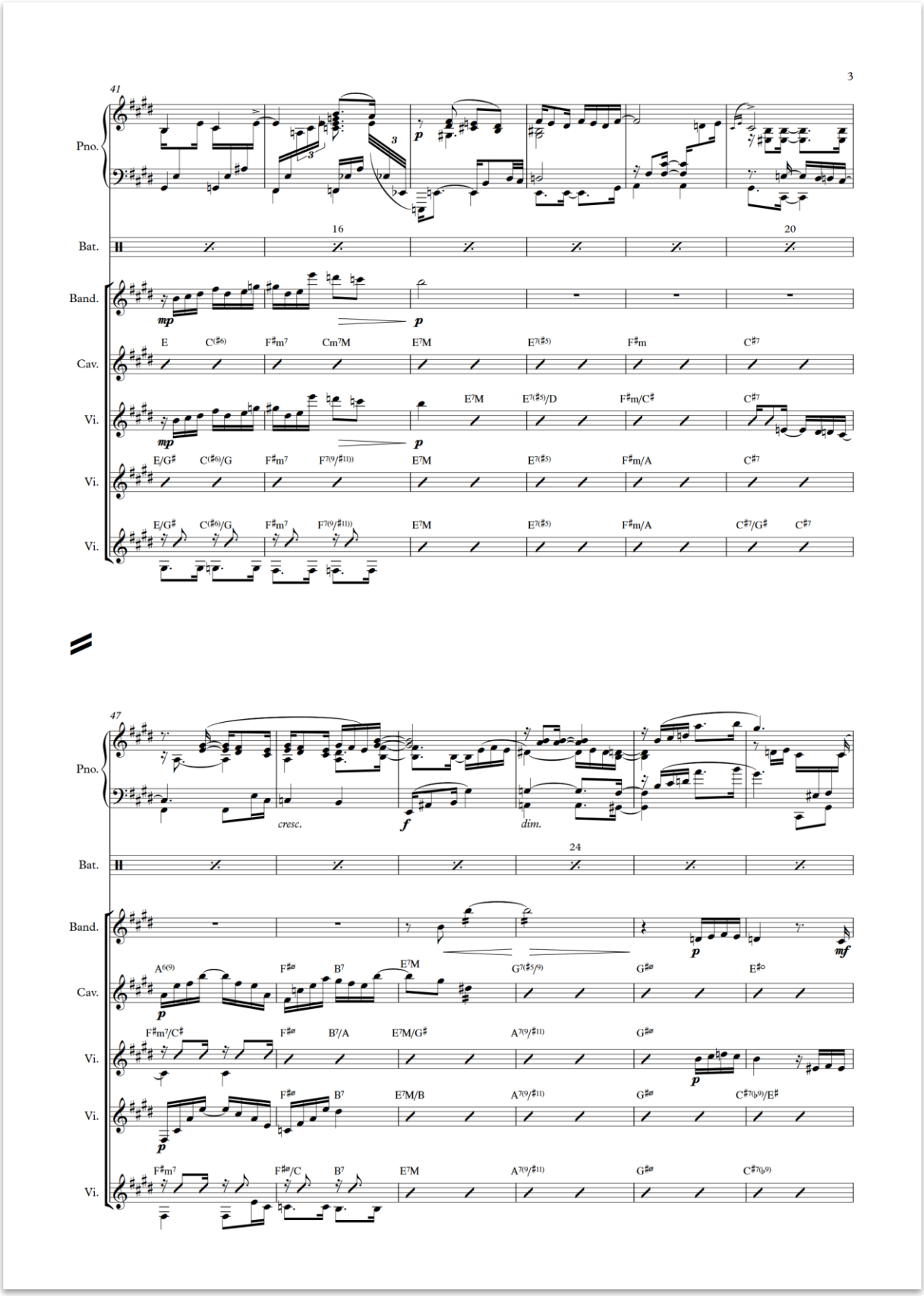

11
91
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
nat.
ff
93
6
Todos
A
A
B♭(♯5)
A
C♯
E7
A7M
F♯m7
A/E
G♯/B
A/B
B♭(♯6/♯9)
A7M/E
A7M/B
96
4
8
A/E
F♯m
C♯m7
Bm7
D7M
E7(♭9)
G
A7(♯5)
D7M/F♯
E7(4)
G/A
B♭
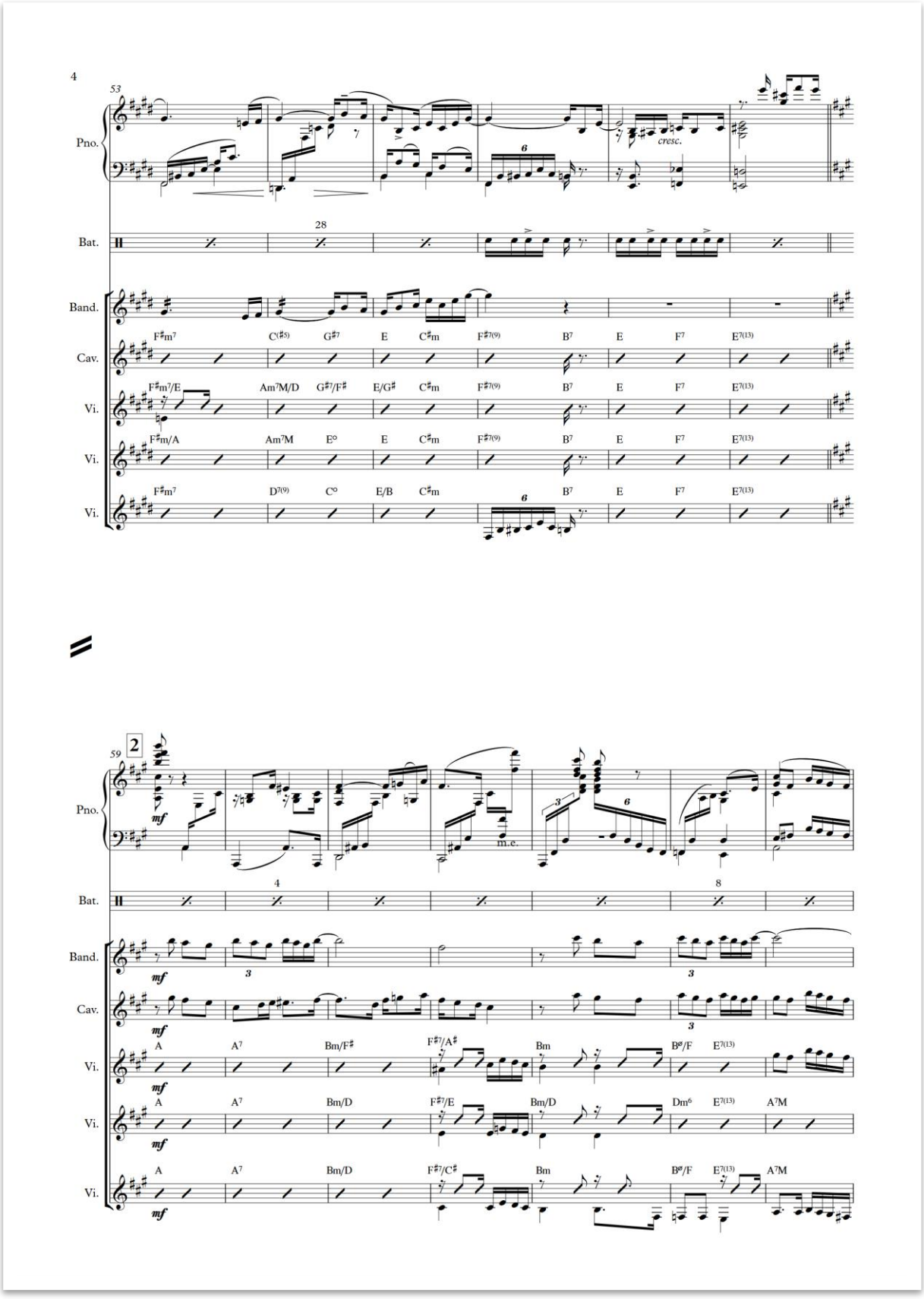

12
101
12
Bat.
Band.
D A Bm G7 Cm6 E7/B♭ A7M A7 F♯7 Em/G F♯7
Cav.
D D7M(9) D6 G7 Cm6 E7/B♭ A7M A7 F♯7 Em/G F♯7
Vi.
D D7M(9) D6 G7 Cm6 E7/B♭ A7M A7 F♯7 Em/G F♯7
Vi.
D D7M(9) D6 G7 Cm6 E7/B♭ A7M A7 F♯7 Em/G F♯7
Vi.
105
Pno.
Bat.
Band.
Bm7 F♯7 Bm7 Dm7M/F E7(13) A
Cav.
Bm7 F♯7 Bm7 Dm7M/F E7(13) A
Vi.
Bm7 F♯7 Bm7 Dm7M/F E7(13) A
Vi.
Bm7 F♯7 Bm7 Dm7M/F E7(13) A
Vi.
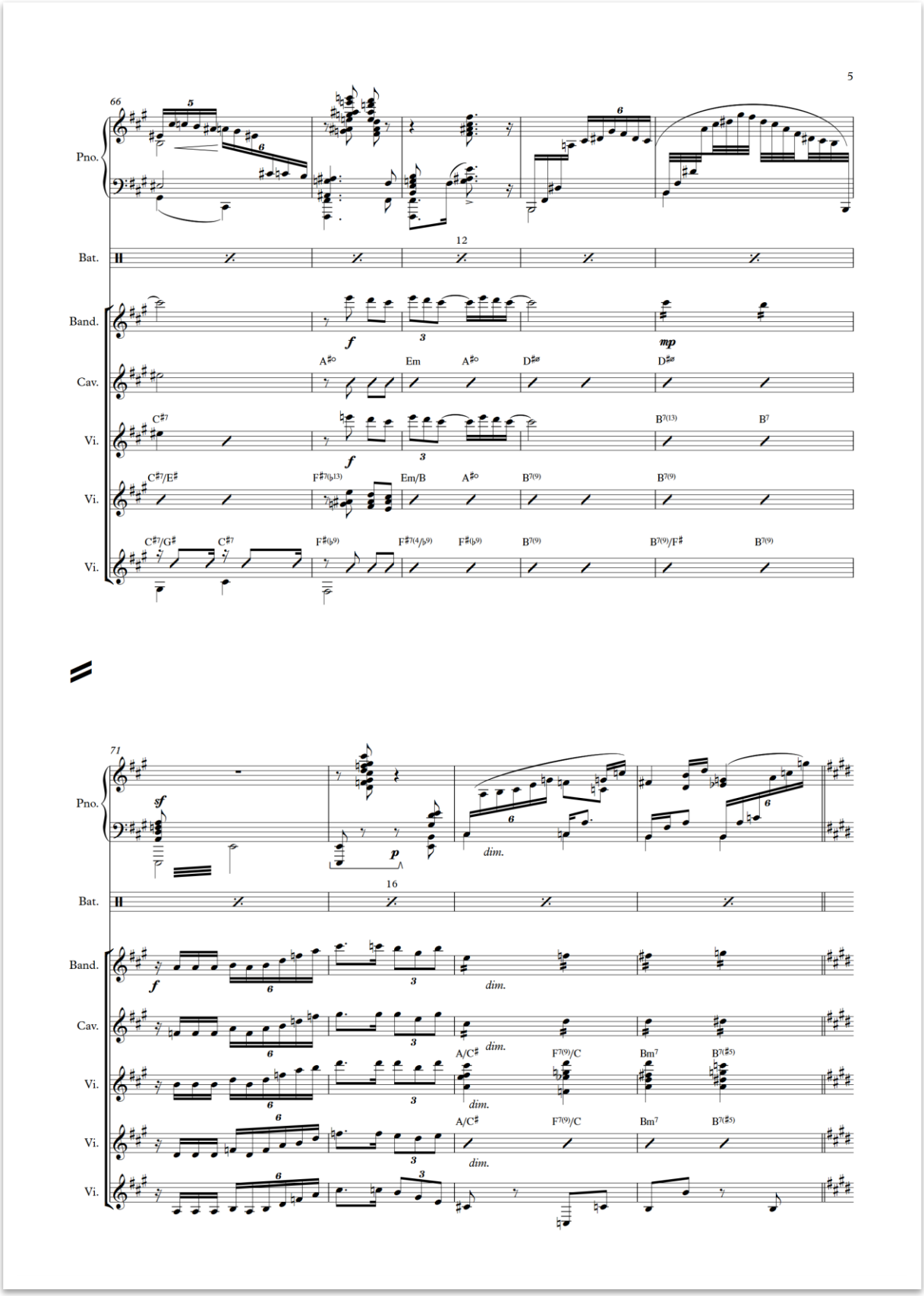

108
13
8va
Pno.
Todos
Bat.
Band.
A
A6(9)
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
111
4
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
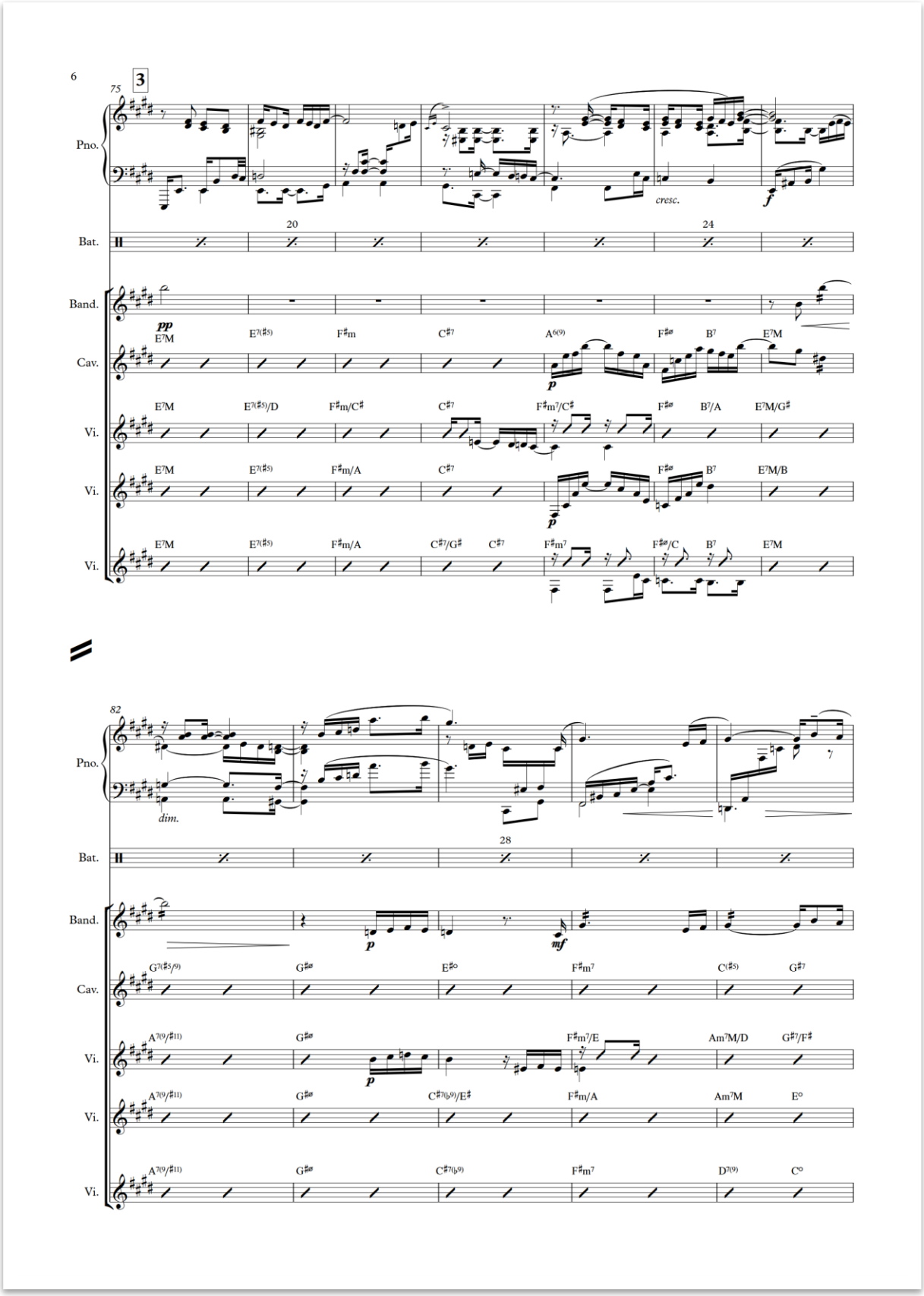

II - Samba Canção
Radamés Gnattali
♪=104 Quase improvisando
Piano
mf
ten
rall.
8va
Pno.
cresc.
f
15
a tempo
precipitado
18
8vb
21
Band.
Cav.
Vi.
ff
accel.
rall e dim
f rall e dim
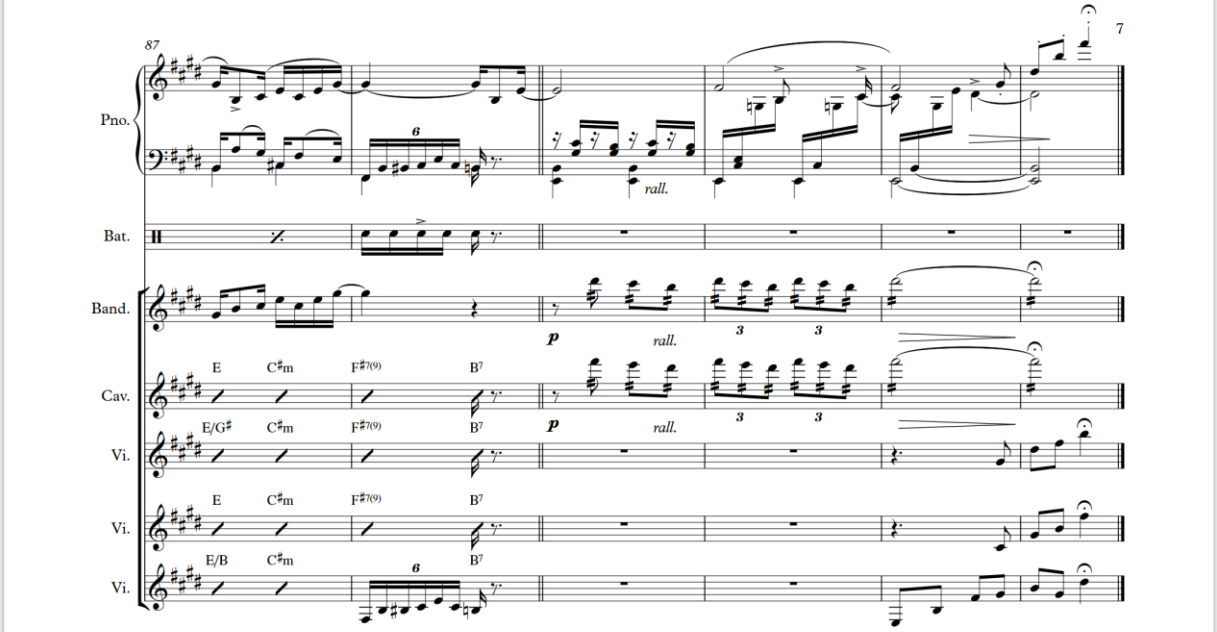

2
♪=100
1
27
Expressivo
Pno.
Chocalho e Reco-Reco
Bat.
4
♪=100
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
E7M
E7(♯5)
F♯m
C♯7
F♯m7
F♯ø
B7
E7M/D
F♯m/C♯
F♯m7/C♯
B7/A
E7M/G♯
F♯m/A
E7M/B
C♯7/G♯
F♯m7/C
E7M/C
34
8
12
G♯7(♭13)
G♯7
C♯7(♭9)
Bm
F♯7
Em
Am
C7M
B7(13)
G♯7/F♯
C♯7(♭9)/E♯
Bm/F♯
C♯7/E♯
F♯7/E
Em/G
C7M/E
B7(9)
F♯7/C♯
C/B
C♯7(4/♭9)
F♯7(4/♭9)
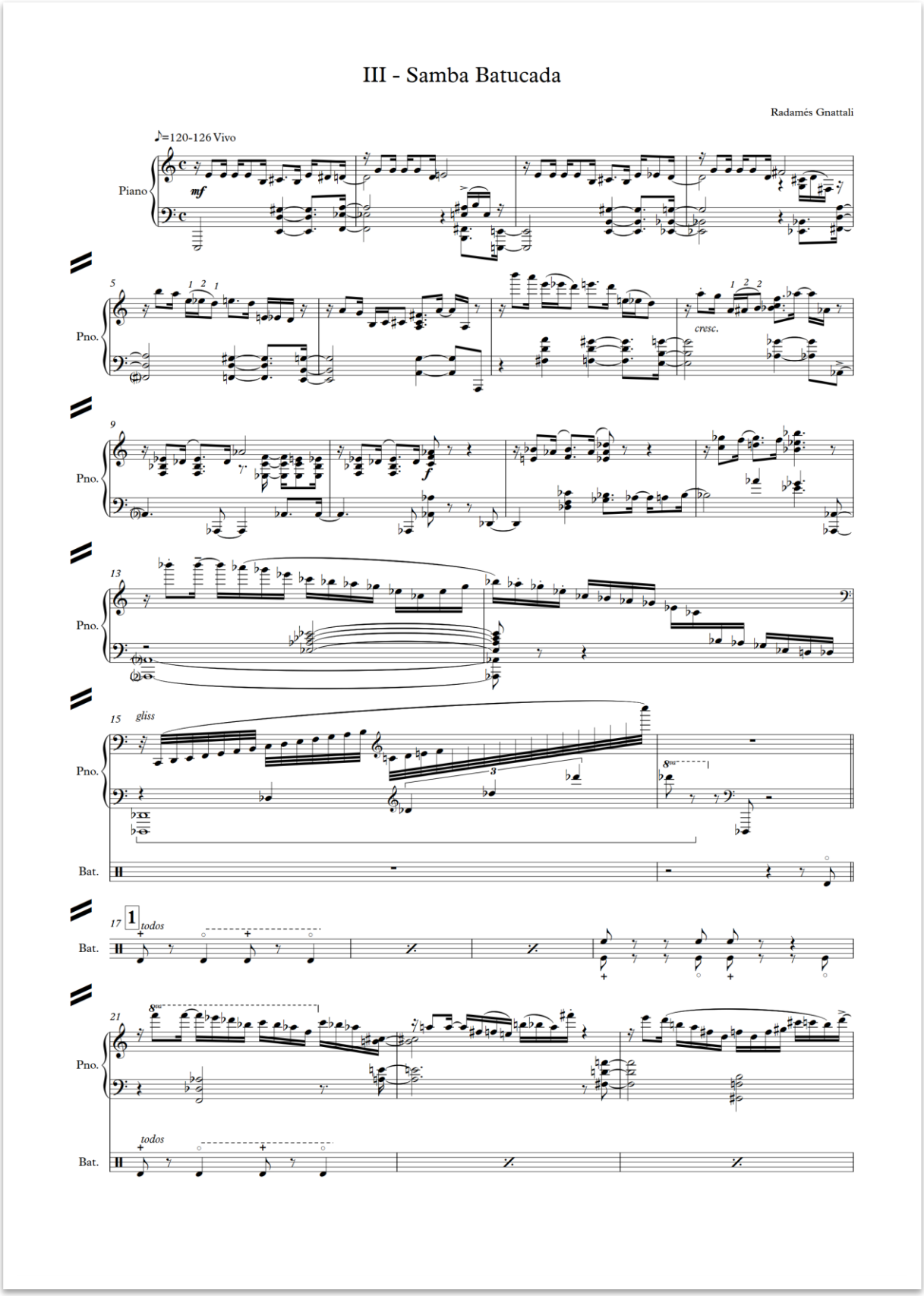

3
41
Pno.
16
20
Bat.
Band.
mp
p
Cav.
E
C(♯6)
F♯m7
Cm7M
E7M
E7(♯5)
F♯m
C♯7
Vi.
E7M
E7(♯5)/D
F♯m/C♯
C♯7
E/G♯
C(♯6)/G
F♯m7
F7(9/♯11)
E7M
E7(♯5)
F♯m/A
C♯7
C♯7/G♯
47
cresc.
f
dim.
24
mf
A6(9)
F♯ø
B7
E7M
G7(♯5/9)
G♯ø
E♯o
F♯m7/C♯
B7/A
E7M/G♯
A7(9/♯11)
E7M/B
C♯7(♭9)/E♯
F♯ø/C
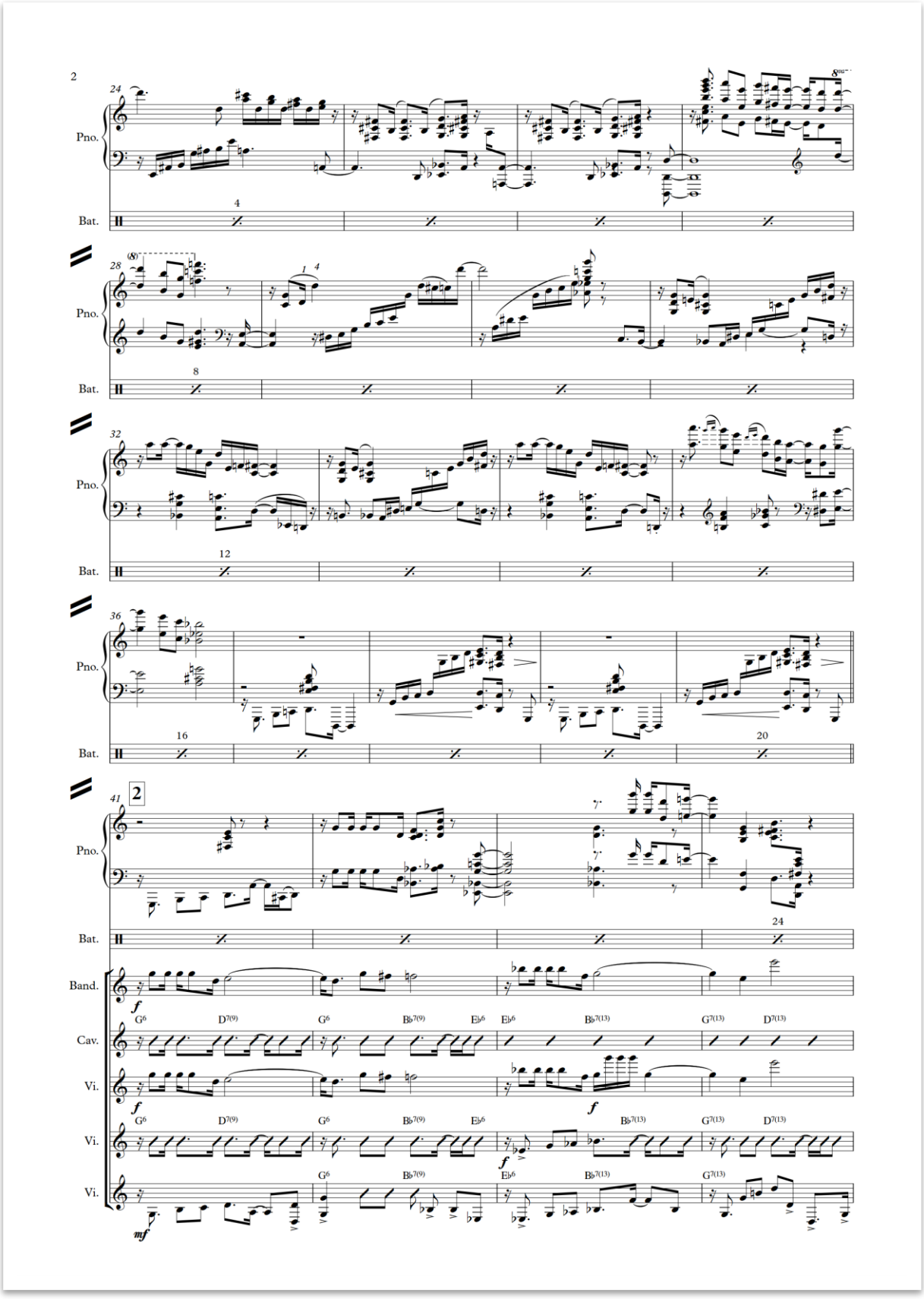

4
53
Pno.
cresc.
28
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
F♯m7 C(♯5) G♯7 E C♯m F♯7(9) B7 E F7 E7(13)
F♯m7/E Am7M/D G♯7/F♯ E/G♯ C♯m F♯7(9) B7 E F7 E7(13)
F♯m/A Am7M E° E C♯m F♯7(9) B7 E F7 E7(13)
F♯m7 D7(9) C° E/B C♯m B7 E F7 E7(13)
59
2
Pno.
mf
m.e.
4
8
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
A A7 Bm/F♯ F♯7/A♯ Bm Bø/F E7(13)
A A7 Bm/D F♯7/E Bm/D Dm6 E7(13) A7M
A A7 Bm/D F♯7/C♯ Bm Bø/F E7(13) A7M
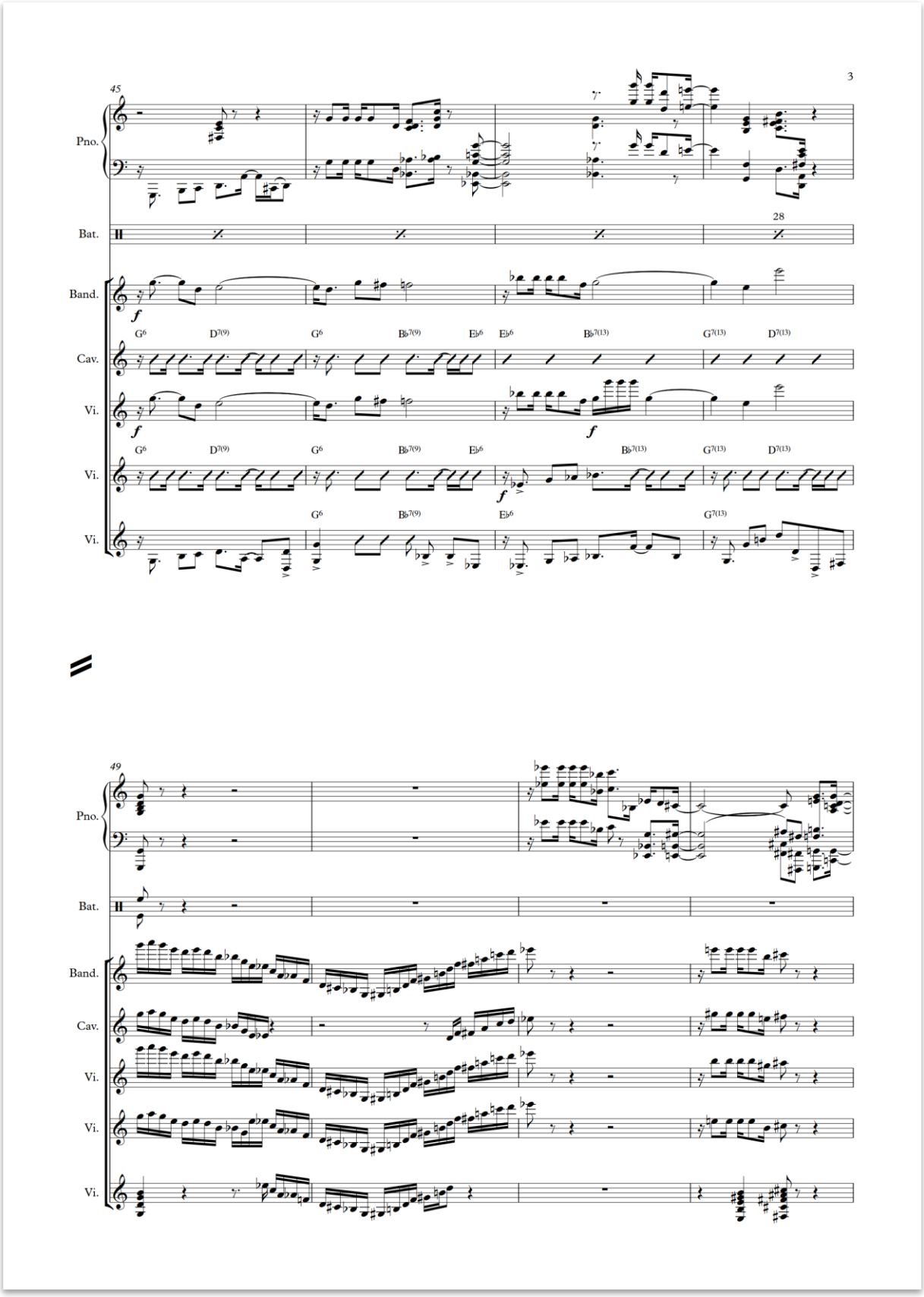

5
66
Pno.
Bat.
12
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
A♯o
Em
A♯o
D♯ø
D♯ø
C♯7
B7(13)
B7
C♯7/E♯
F♯7(♭13)
Em/B
A♯o
B7(9)
B7(9)
C♯7/G♯
C♯7
F♯(♭9)
F♯7(4/♭9)
F♯(♭9)
B7(9)
B7(9)/F♯
B7(9)
71
Pno.
Bat.
16
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
dim.
A/C♯
F7(9)/C
Bm7
B7(♯5)
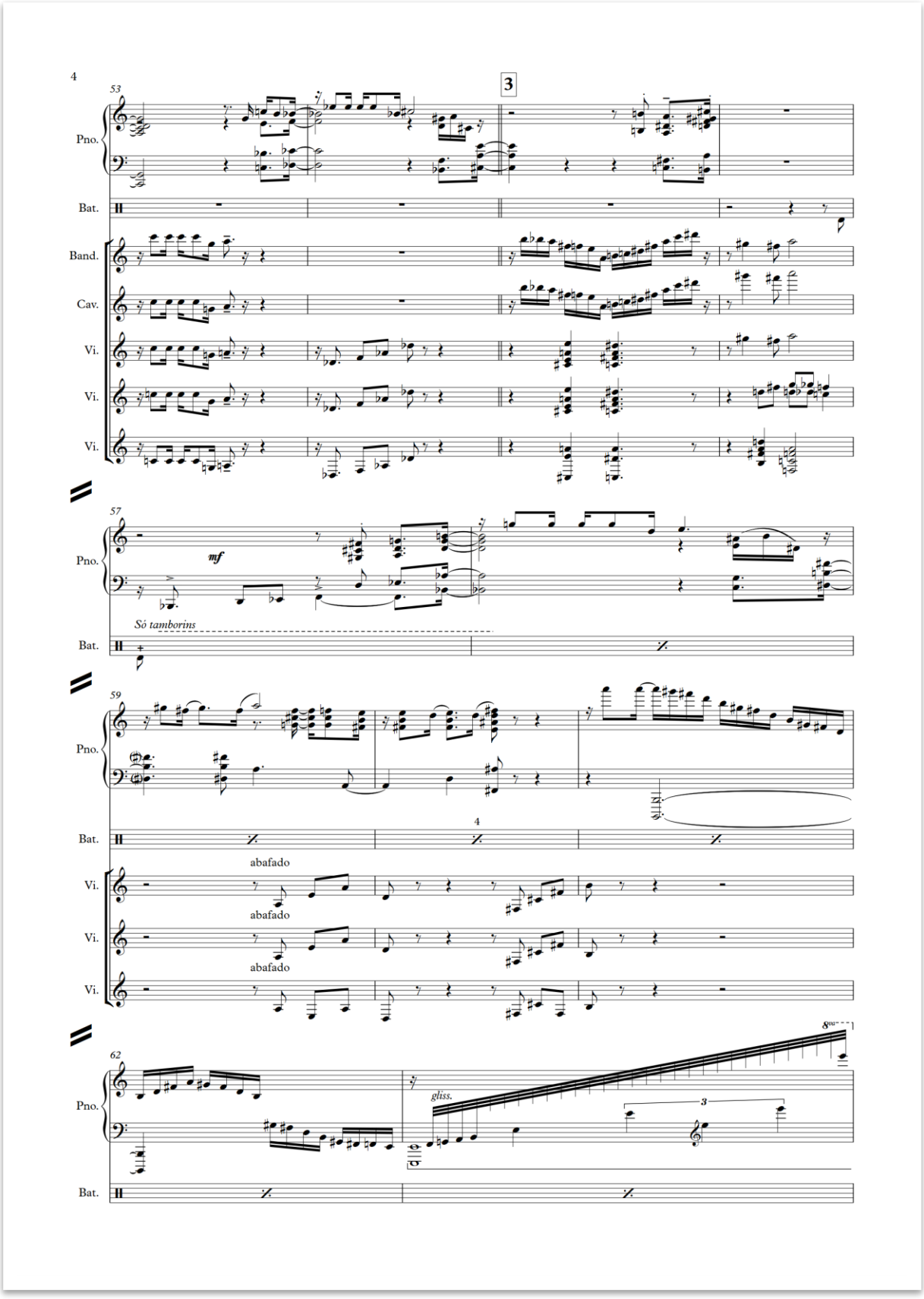

6
75
3
Pno.
cresc.
f
20
24
Bat.
Band.
pp
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
E7M
E7(♯5)
F♯m
C♯7
A6(9)
F♯ø
B7
E7M
E7M
E7(♯5)/D
F♯m/C♯
C♯7
F♯m7/C♯
F♯ø
B7/A
E7M/G♯
E7M
E7(♯5)
F♯m/A
C♯7
F♯ø
B7
E7M/B
E7M
E7(♯5)
F♯m/A
C♯7/G♯
C♯7
F♯m7
F♯ø/C
B7
E7M
82
Pno.
dim.
28
Bat.
Band.
p
mf
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
G7(♯5/9)
G♯ø
E♯o
F♯m7
C(♯5)
G♯7
A7(9/♯11)
G♯ø
F♯m7/E
Am7M/D
G♯7/F♯
A7(9/♯11)
G♯ø
C♯7(♭9)/E♯
F♯m/A
Am7M
E°
A7(9/♯11)
G♯ø
C♯7(♭9)
F♯m7
D7(9)
C°
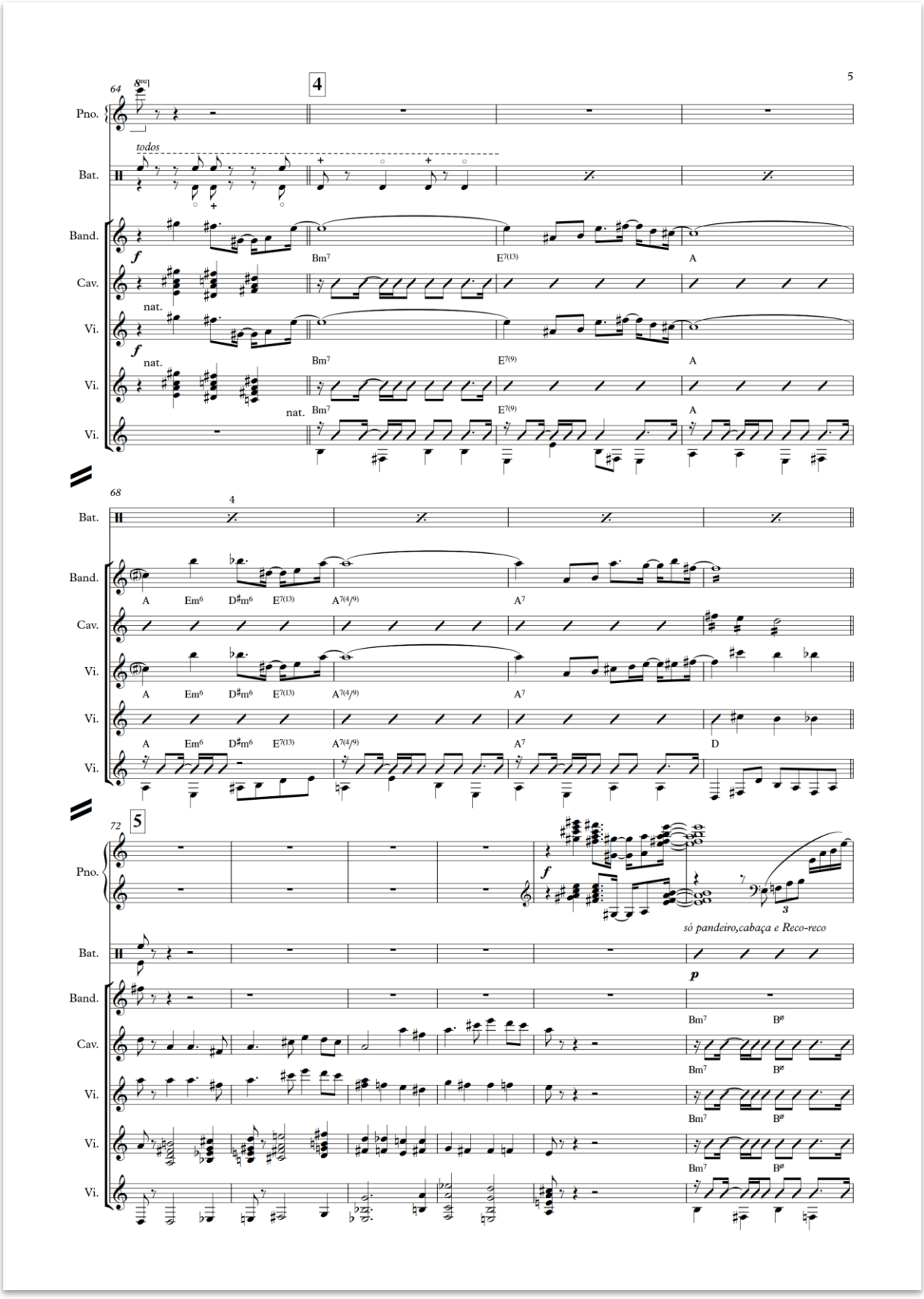

87
7
Pno.
rall.
Bat.
Band.
p
rall.
3
3
Cav.
E
C♯m
F♯7(9)
B7
p
rall.
3
3
Vi.
E/G♯
C♯m
F♯7(9)
B7
Vi.
E
C♯m
F♯7(9)
B7
Vi.
E/B
C♯m
6
B7
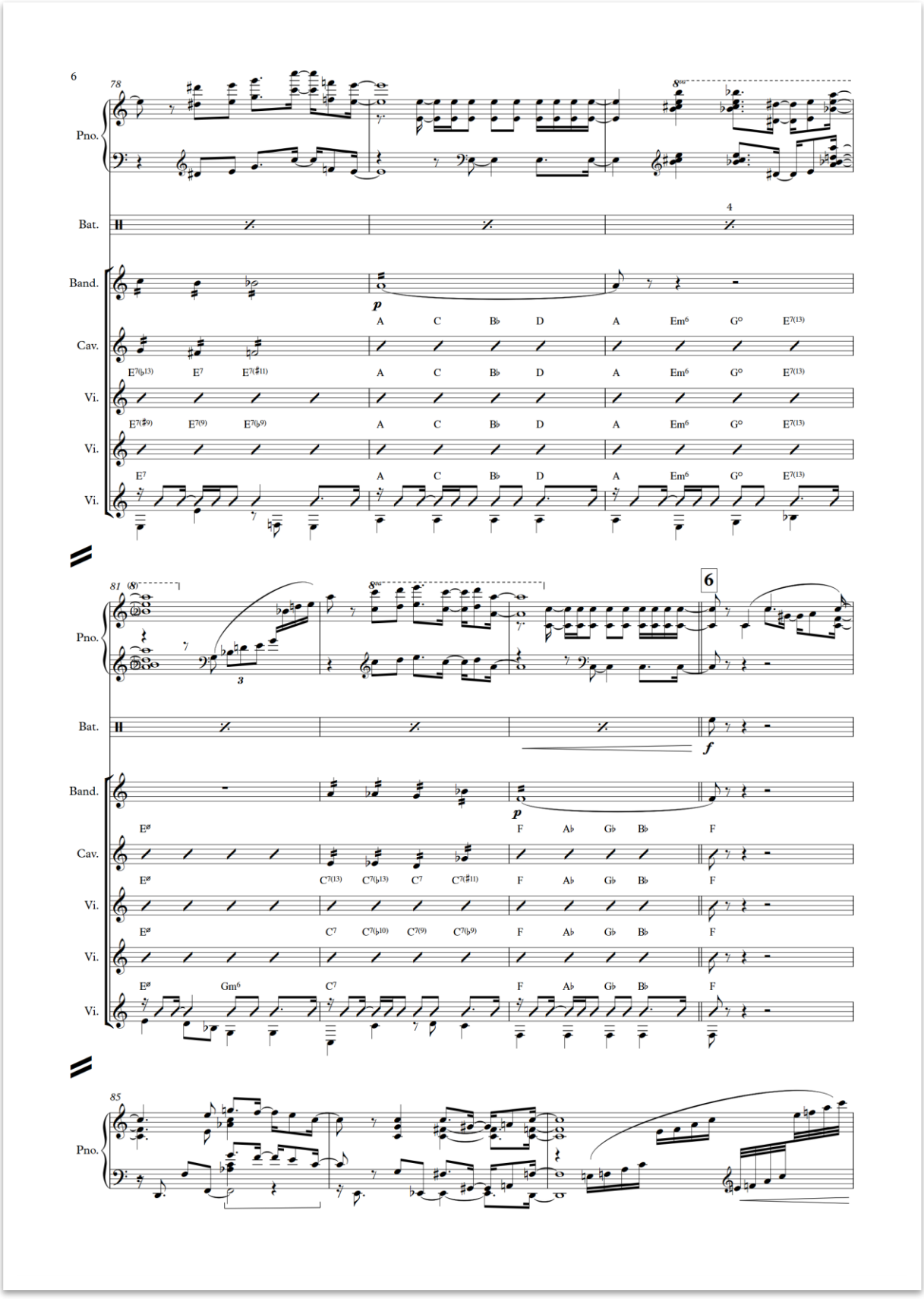

III - Samba Batucada
Radamés Gnattali
♪=120-126 Vivo
Piano
mf
Pno.
cresc.
f
gliss
Bat.
todos
8va
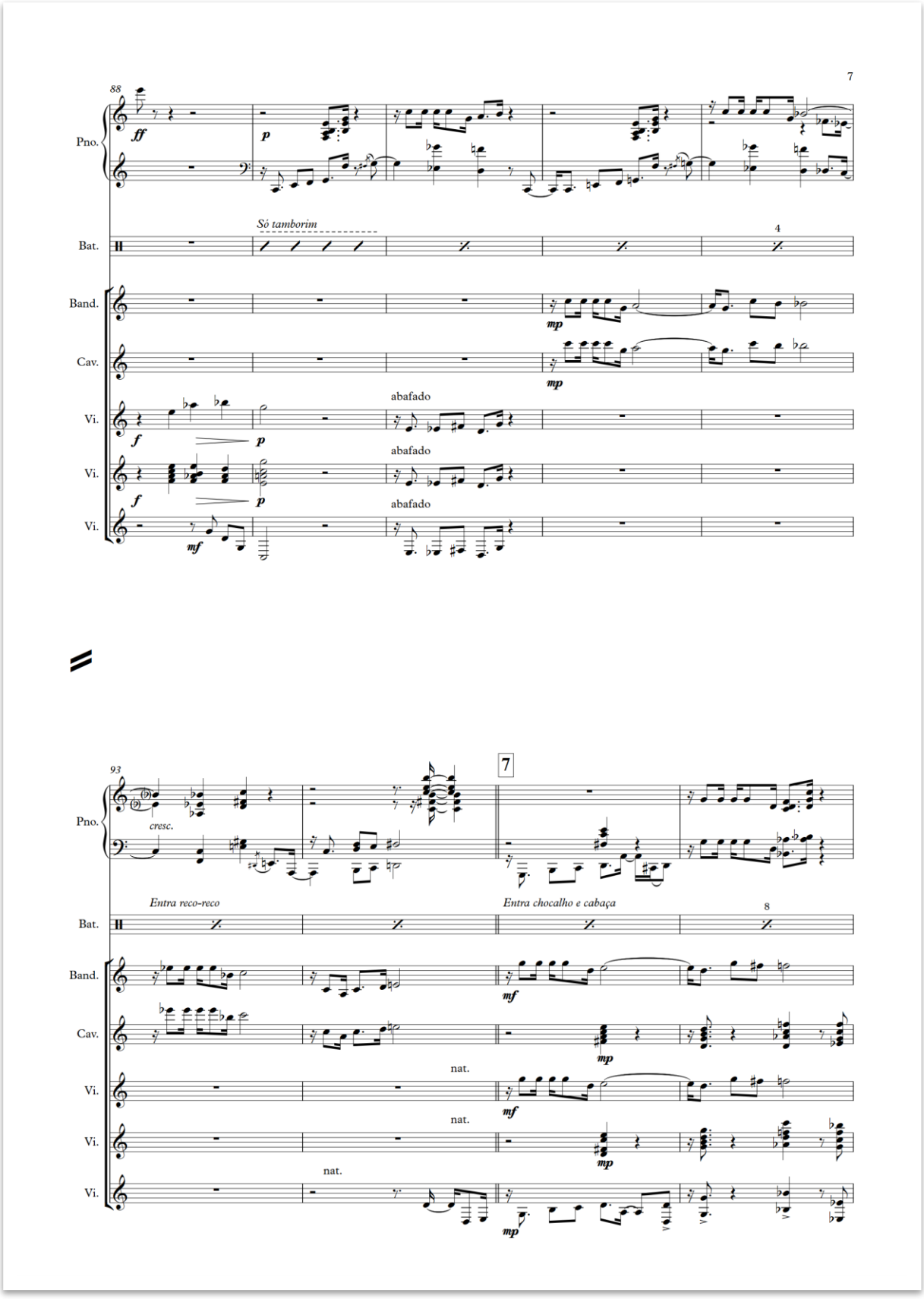

2
24
Pno.
Bat.
4
28
8
32
12
36
16
20
41
2
24
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
f
mf
G6
D7(9)
Bb7(9)
Eb6
Bb7(13)
G7(13)
D7(13)
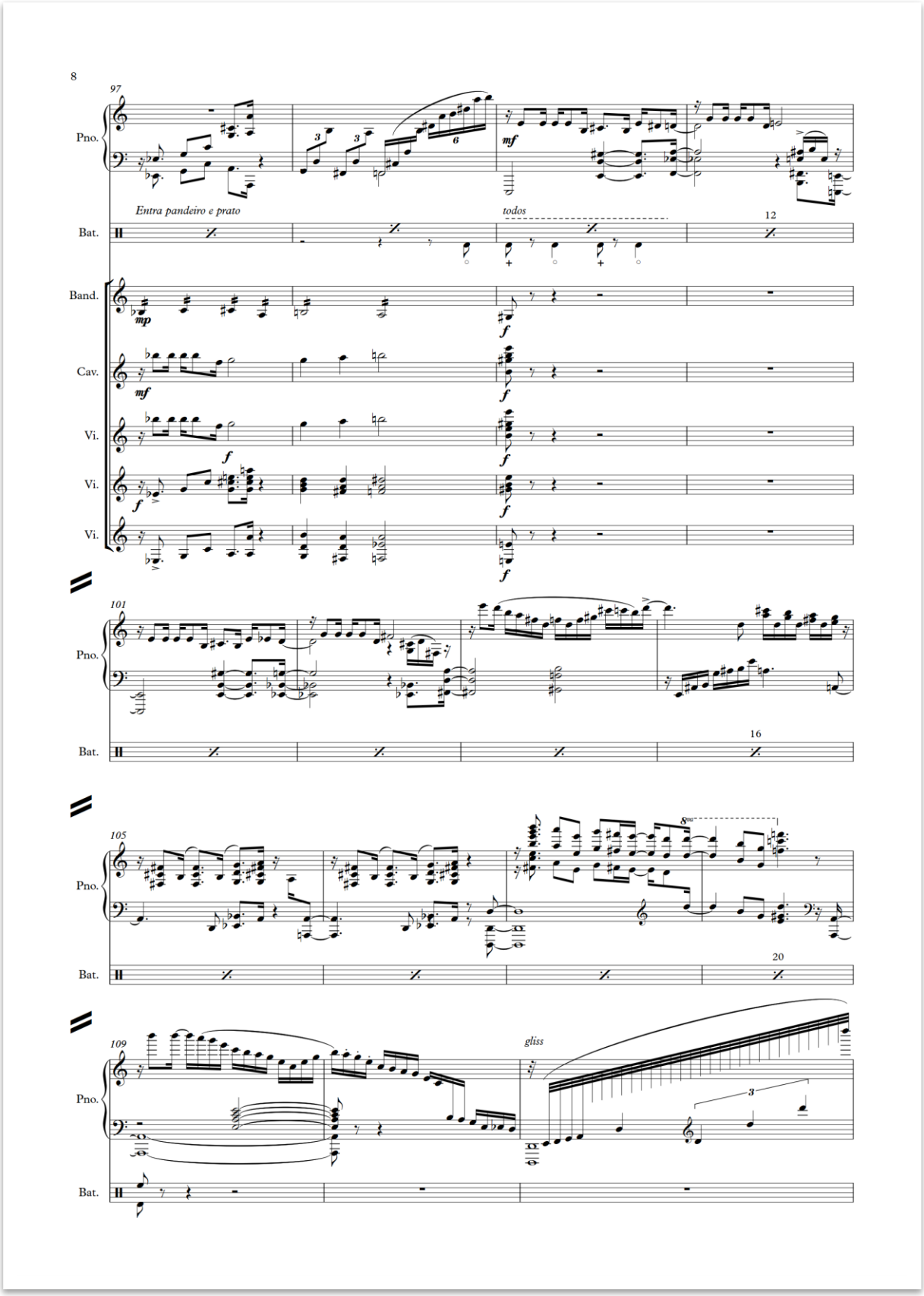

45
3
Pno.
Bat.
28
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
G6 D7(9) G6 B♭7(9) E♭6 E♭6 B♭7(13) G7(13) D7(13)
G6 D7(9) G6 B♭7(9) E♭6 B♭7(13) G7(13) D7(13)
G6 B♭7(9) E♭6 G7(13)
49
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
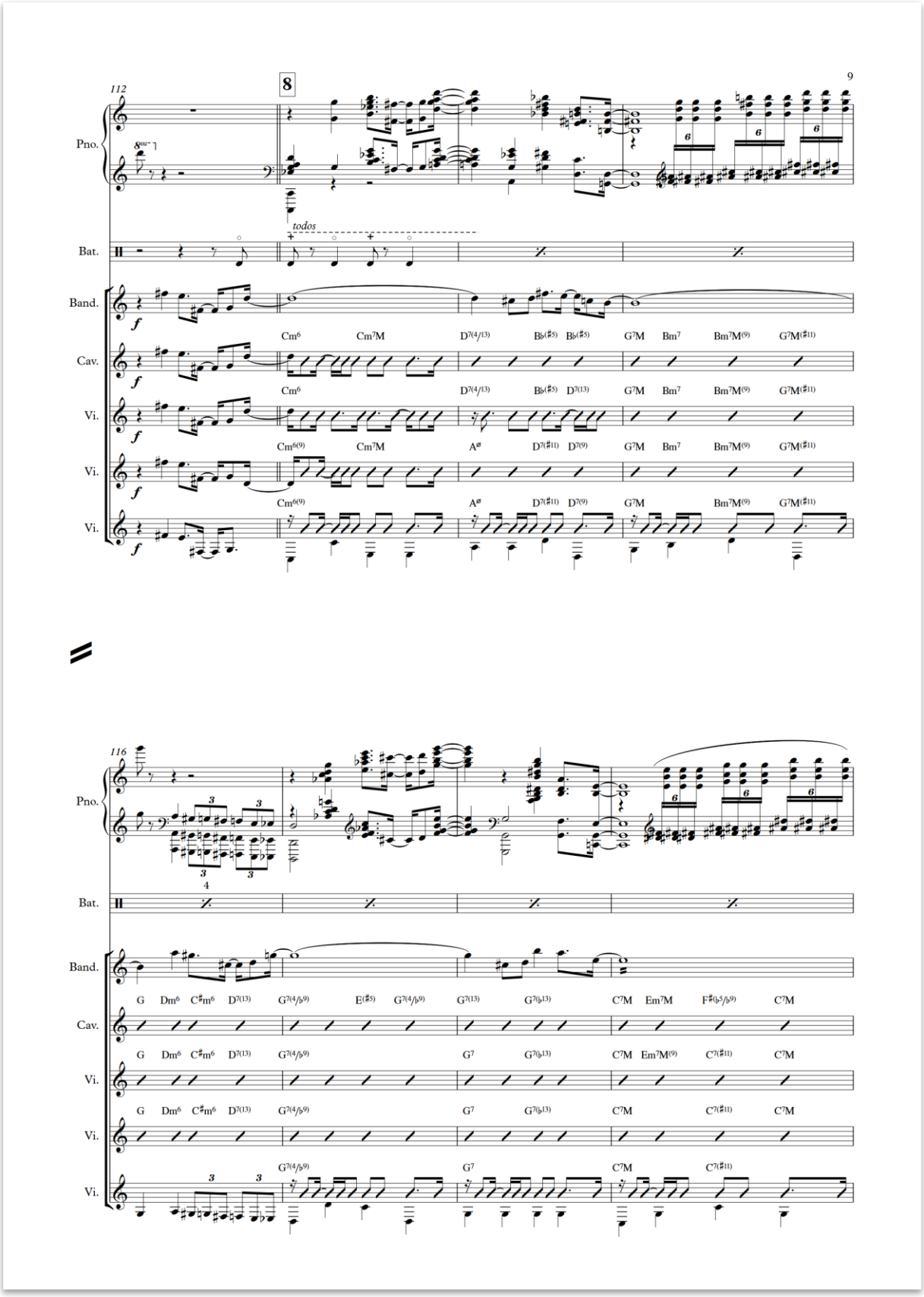

4
53
3
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
57
mf
Só tamborins
59
4
abafado
abafado
abafado
62
gliss.
3

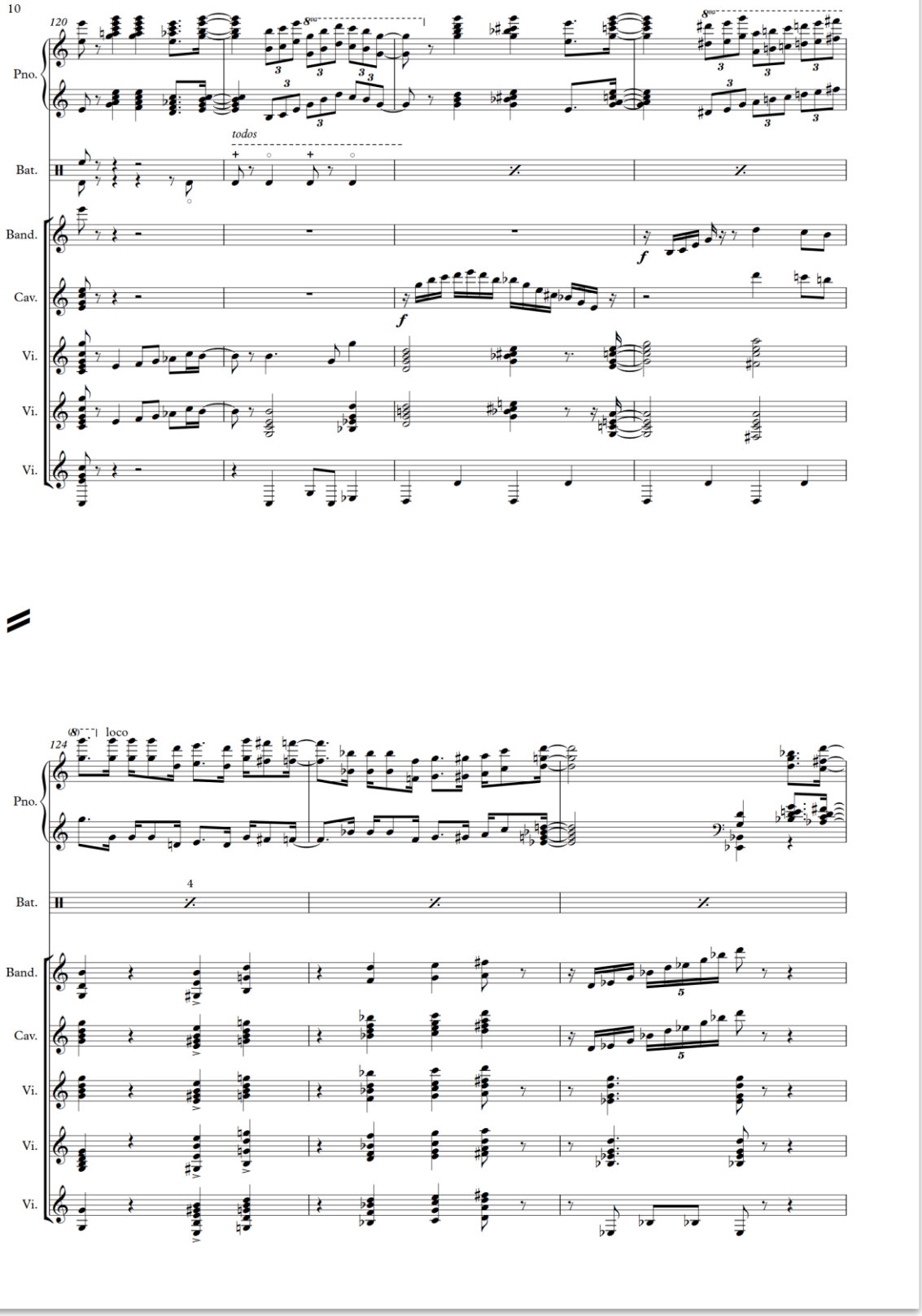

64
4
5
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
todos
nat.
Bm7
E7(13)
A
E7(9)
68
4
A
Em6
D♯m6
E7(13)
A7(4/9)
A7
D
72
5
só pandeiro,cabaça e Reco-reco
Bø
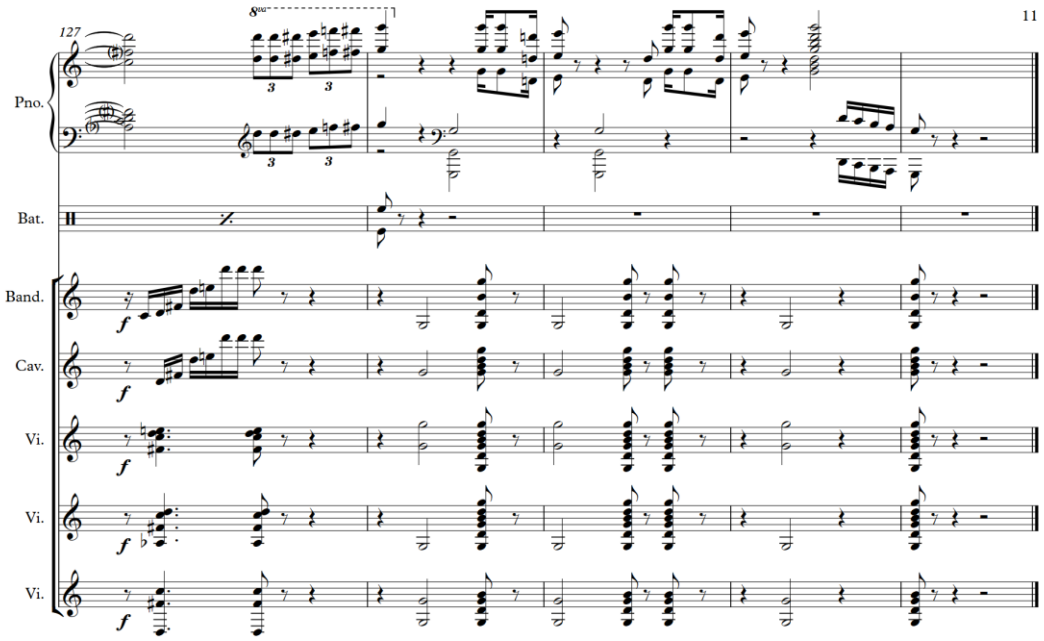

6
78
Pno.
Bat.
4
Band.
p
A C B♭ D A Em6 G° E7(13)
Cav.
E7(♭13) E7 E7(♯11) A C B♭ D A Em6 G° E7(13)
Vi.
E7(♯9) E7(9) E7(♭9) A C B♭ D A Em6 G° E7(13)
Vi.
E7 A C B♭ D A Em6 G° E7(13)
Vi.
81
(8)
3
6
f
Eø F A♭ G♭ B♭ F
Eø C7(13) C7(♭13) C7 C7(♯11) F A♭ G♭ B♭ F
Eø C7 C7(♭10) C7(9) C7(♭9) F A♭ G♭ B♭ F
Eø Gm6 C7 F A♭ G♭ B♭ F
85


88
7
Pno.
ff
p
Só tamborim
Bat.
4
Band.
mp
Cav.
mp
Vi.
abafado
f
p
Vi.
abafado
f
p
Vi.
abafado
mf
93
7
Pno.
cresc.
Entra reco-reco
Entra chocalho e cabaça
Bat.
8
Band.
mf
Cav.
mp
Vi.
nat.
mf
Vi.
nat.
mp
Vi.
nat.
mp


8
97
Pno.
Entra pandeiro e prato
todos
12
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
101
Pno.
16
Bat.
105
Pno.
20
Bat.
109
Pno.
gliss
Bat.


112
8
9
Pno.
Bat.
todos
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
Cm6 Cm7M D7(4/13) B♭(♯5) B♭(♯5) G7M Bm7 Bm7M(9) G7M(♯11)
Cm6 D7(4/13) B♭(♯5) D7(13) G7M Bm7 Bm7M(9) G7M(♯11)
Cm6(9) Cm7M A♯ D7(♯11) D7(9) G7M Bm7 Bm7M(9) G7M(♯11)
Cm6(9) A♯ D7(♯11) D7(9) G7M Bm7M(9) G7M(♯11)
116
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
G Dm6 C♯m6 D7(13) G7(4/♭9) E(♯5) G7(4/♭9) G7(13) G7(♭13) C7M Em7M F♯(♭5/♭9) C7M
G Dm6 C♯m6 D7(13) G7(4/♭9) G7 G7(♭13) C7M Em7M(9) C7(♯11) C7M
G Dm6 C♯m6 D7(13) G7(4/♭9) G7 G7(♭13) C7M C7(♯11) C7M
G7(4/♭9) G7 C7M C7(♯11)


10
120
Pno.
8va
todos
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
f
f
(8)
loco
124
Pno.
4
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
5
5


127
8va
11
Pno.
Bat.
Band.
Cav.
Vi.
Vi.
Vi.
f

Recital-Palestra: Créditos

Recital palestra *As Brasilianas de Radamés Gnattali*, realizado no dia 23/06/2017 no Conservatório da UFMG. Integrou a série *Performare*.

Repertório:

Brasiliana nº13 (Radamés Gnattali)

I. *Samba Bossa-Nova*

II. *Valsa*

III. *Choro*

Brasiliana nº2 - Samba em três andamentos (Radamés Gnattali) – arranjo: Lucas Telles

I. *Samba de Morro*

II. *Samba Canção*

III. *Samba Batucada*

Brasiliana nº7 (Radamés Gnattali) – arranjo: Lucas Telles

II. *Samba Canção*

III. *Choro*

Músicos participantes:

Lucas Telles (violão)

Luísa Mitre (piano)

Lucas Ladeia (cavaquinho)

Marcela Nunes (flauta)

Abel Borges (percussão)

Natália Mitre (percussão)

DVD com gravação do recital-palestra

ANEXO

CD de dados com gravações em MP3 e as partituras das obras

As gravações selecionadas foram retiradas dos LPs ou CDs referenciados na Bibliografia. A *Brasiliana nº12* não possui registro comercial, portanto foi retirado o áudio de apresentação disponibilizada na internet[70] pelo Instituto Baccarelli e pela Orquestra Sinfônica Heliópolis.

Brasiliana nº1
Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) da Rádio MEC
Alceo Bocchino (regência)
1962

Brasiliana nº2
Radamés Gnattali (piano)
Lyrio Panicali (regência)
1955

Brasiliana nº3
Orquestra Sinfônica Brasileira
Radamés Gnattali (regência)
1959

Brasiliana nº4
Miguel Proença (piano)
1988

Brasiliana nº5
Rosana Civilie (piano)
2013

[70] Links da *Brasiliana nº12*. Acesso em 13 de jul. 2017:
1º movimento: https://www.youtube.com/watch?v=MzNASH2VyOU
2º movimento: https://www.youtube.com/watch?v=q4DTDFoUrik
3º movimento: https://www.youtube.com/watch?v=rYnO1KY--G4

Brasiliana nº6

Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) da Rádio MEC

Radamés Gnattali (piano)

Alceo Bocchino (regência)

1969

Brasiliana nº7

Radamés Gnattali (piano)

Sandoval Dias (saxofone tenor)

1958

Leo Gandelman (saxofone tenor)

Henrique Cazes (guitarra elétrica)

Maria Tereza Madeira (piano)

Omar Cavalheiro (contrabaixo)

Oscar Bolão (bateria / percussão)

2006

Brasiliana nº8

Radamés Gnattali (piano)

Aída Gnattali (piano)

1958

Sérgio Assad (violão)

Odair Assad (violão)

1984

Brasiliana nº9

David Chew (Violoncelo)

Fernanda Canaud (Piano)

2006

Brasiliana nº11

Rio Cello Ensemble

Alceo Bocchino (regência)
Míriam Braga (piano)
1998

Brasiliana nº12
Isaac Karabtchevsky (regência)
Gilberto Tinetti piano
Eudóxia de Barros piano
2015

Brasiliana nº13
Paulo Porto Alegre (violão)
2013

CD anexado