

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

ALVIMAR LIBERATO NUNES

Raphael Rabello e *Odeon* de Ernesto Nazareth:

Interpretação, arranjo e improvisação

Dissertação de Mestrado

Belo Horizonte, 2007

ALVIMAR LIBERATO NUNES

RAPHAEL RABELLO E ODEON DE ERNESTO NAZARETH:
INTERPRETAÇÃO, ARRANJO E IMPROVISAÇÃO.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa:
Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte
2007

FICHA CATALOGRÁFICA

N972r Nunes, Alvimar Liberato.

Raphael Rabello e *Odeon* de Ernesto Nazareth: interpretação, arranjo e improvisação [manuscrito] / Alvimar Liberato Nunes. – 2007.
62 f.: il., enc.

Orientador: Fausto Borém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia: p. 44-46.

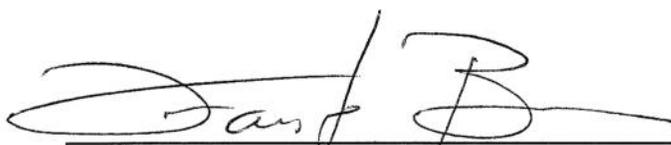
Inclui anexos: p. 47-62.

1. Música para violão. 2. Música – improvisação. 3. Nazareth, Ernesto, 1863-1934. 4. Rabello, Raphael, 1962-1995. I. Borém, Fausto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6

FOLHA DE APROVAÇÃO

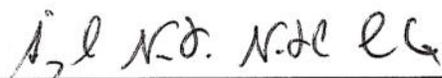
Dissertação defendida pelo aluno **ALVIMAR LIBERATO NUNES** em 21 de dezembro de 2007 e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Orientador
Escola de Música– Universidade Federal de Minas Gerais



Profa. Dra. Sônia Marta Rodrigues Raymundo
Universidade Federal de Goiás



Prof. Dr. Ângelo Nonato Natale Cardoso
Universidade do Estado de Minas Gerais

DEDICATÓRIA

A Raphael Rabello in memoriam com
admiração por sua importância na cultura
do violão popular brasileiro.

A Gustavo Rocha Chritaro, com
Gratidão por seu apoio, carinho, e presença
ao longo do período de elaboração deste
trabalho.

AGRADECIMENTOS

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

Agradeço em especial:

A Deus por mais essa conquista.

Ao meu amigo Ricardo Pereira Rodrigues, pelo incentivo e apoio.

Ao meu orientador Prof.Dr. Fausto Borém, pela dedicação, paciência e companheirismo.

A Prof.Dr Sônia Marta Rodrigues Raymundo e ao Prof. Dr.Ângelo Nonato Natale Cardoso, pela generosidade de suas observações na ocasião da defesa.

A minha esposa Mariana Lambert, por ter me auxiliado na pesquisa, e minhas filhas Isabela e Júlia pelo carinho.

Ao meu ex-aluno Gustavo Rocha Chritaro pela dedicação, apoio e auxílio na realização deste trabalho.

À Escola de Música da UFMG, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

NUNES, Alvimar Liberato. *Odeon* de Ernesto Nazareth: Interpretação, arranjo e improvisação de Raphael Rabello. 2007. 74 f.
Dissertação (Mestrado em performance Musical) - Escola de música da universidade Federal De Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

RESUMO

Estudo sobre a abordagem popular realizada pelo violonista Raphael Rabello (1962-1995) sobre a peça *Odeon* (1910) do compositor e pianista Ernesto Nazareth (1863-1934), a partir da comparação entre (1) edição original para piano, (2) gravações (comerciais e não-comerciais) em áudio e vídeo de Raphael Rabello e (3) a transcrição para violão nos moldes da tradição erudita de Antônio Sinópoli. Utilizou-se o conceito de Instância de Representação do Original de ARAGÃO (2001) sobre os processos de arranjo e improvisação e os referenciais de ALMEIDA (1999) e SANTOS (2001) sobre aspectos estilísticos; de CHEDIAK (1986) e FREITAS (1995) sobre aspectos teóricos da improvisação; e de ZANON (2004) acerca dos aspectos técnicos do violão. Inclui, nos anexos, transcrições dos arranjos e improvisação das gravações.

Palavras-chave: Raphael Rabello, *Odeon*, Ernesto Nazareth, música popular brasileira, choro, arranjo musical, improvisação.

ABSTRACT

Essay about brazilian guitar player Raphael Rabello's (1962-1995) approach to *Odeon* (1910), a landmark choro by brazilian composer and pianist Ernesto Nazareth (1863-1934), departing from a comparison among (1) the original edition for piano, (2) commercial and non-commercial audio and video recordings by Raphael Rabello and (3) a classical transcription for guitar by Antônio Sinópoli. We recurred to the concept of Representation of the Original Instance by ARAGÃO (2001) to explain the processes of arrangement and improvisation. We referred to ALMEIDA (1999), and SANTOS (2001) on stylistic aspects; to CHEDIAK (1986) regarding improvisation; and to ZANON (2004) regarding technical issues of the guitar. The appendix includes transcriptions of the arrangements and improvisation in the recordings.

Keywords: Raphael Rabello, *Odeon*, Ernesto Nazareth, Brazilian popular music, *choro*, musical arrangement, improvisation.

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO.....	1
2-DADOS BIOGRÁFICOS DOS COMPOSITOR E ARRANJADORES.....	3
2.1-Ernesto Nazareth e o choro <i>Odeon</i>	3
2.2 Raphael Rabello	6
2.3 Antônio Sinópoli	8
3- ASPECTOS DO ARRANJO E IMPROVISAZÃO DE RAPAHAEL RABELLO EM ODEON	8
3.1 Aspectos formais.....	8
3.2 Aspectos harmônicos.....	10
3.3 Aspectos Rítmicos.....	27
3.4 Aspectos melódicos.....	33
3.5 Seção Introdutória e Seção Final.....	40
4- CONCLUSÃO.....	42
5-REFERÊNCIAS.....	44
6- ANEXOS.....	47
6.1-Anexo1-(N)-Partitura Original de Odeon, para piano, composta por Ernesto Nazareth.....	47
6.2-Anexo 2-(S)-Transcrição de Odeon, para violão, de Antônio Sinópoli.....	50
6.3- Anexo 3-(RA)- Arranjo de Odeon, para violão, de Raphael Rabello.....	53
6.4-Anexo 4-(RI)- Improvisação sobre Odeon, feita ao violão, por Raphael Rabello.....	62

1 – Introdução

Este trabalho investiga a concepção musical do violonista Raphael Rabello (1962 - 1995), através da comparação de seu arranjo para a música *Odeon* (1910), de Ernesto Nazareth (1863-1934), com a versão original para piano solo (NAZARETH, 1968) e com outro arranjo para violão solo, elaborado por Antônio Sinópoli (1878 -), este último a partir de uma concepção ligada à música erudita (SINÓPOLI, s/d). O arranjo de Rabello foi registrado entre o final de 1990 e o início de 1991 no álbum *Raphael Rabello & Dino 7 Cordas*. Contrapusemos a este material uma improvisação gravada de maneira informal, construída sobre a mesma composição. Este registro em vídeo amador foi realizado durante uma visita de Rabello a Belo Horizonte em 15 de Março de 1991, e gravado por José Pascoal Guimarães em sua casa. Nosso objetivo é demonstrar como Rabello organiza, no âmbito do arranjo e da improvisação, aspectos formais, harmônicos, rítmicos, e melódicos. Buscamos, no contraste de procedimentos entre Rabello e Sinópoli ao abordar o choro de Nazareth, dar relevo ao pensamento ligado à visão do músico popular. Nos anexos, além do original para piano e da versão de Sinópoli, incluímos transcrições de nossa autoria do arranjo e da improvisação de Rabello.

A acepção do ato de arranjar remete-nos ao capítulo da dissertação de Paulo ARAGÃO (2001), *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo musical brasileiro*, que discute o tema. Este pesquisador discute, entre diversas definições de arranjo, as que se encontram no *New Grove Dictionary*, e no *New Grove Dictionary of Jazz*. A pertinência desta comparação repousa sobre o fato do primeiro estar ligado ao universo da música de concerto, e o segundo ser “talvez um dos poucos especializados em um gênero específico de música popular” (Aragão, 2001, p. 15). Com base neste trabalho, podemos concluir, que, nos dois universos, o arranjo compreende uma reelaboração do material. Contudo, no caso da música popular, o trabalho sobre a fonte pode (e, na maioria das vezes, é esperado que isso aconteça) consistir em um processo de recomposição. Isso se dá, porque a

versão original de uma peça musical é vista com um certo grau de flexibilidade na esfera do popular, mesmo quando as instruções de execução vêm registradas sobre a forma de uma partitura (o exemplo usado por Aragão para ilustrar este caso é justamente uma partitura para piano de Nazareth). Concluindo, Aragão chega à proposição de que haja uma instância de representação do material original, que, enquanto na prática da música erudita ela possui um caráter integral, na música popular sua natureza passa a ser virtual.

Podemos deixar mais claras as implicações da atribuição do conceito de virtualidade à prática do arranjo conferindo o que as mesmas fontes definem acerca da improvisação. Neste caso, os dois dicionários concordam. Reproduzimos aqui apenas o primeiro parágrafo do verbete do *New Grove Dictionary*: “A criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro destes limites”. Para que a improvisação aconteça no âmbito da execução de uma obra, ela deve contar com uma flexibilidade da mesma natureza que concerne ao arranjador. Portanto, achamos que isto justifica pressupor que o processo que o improvisador leva a cabo é o mesmo de quem arranja um material musical, com a diferença de que este conjunto de procedimentos não é feito à medida que a execução se dá, mas através de uma premeditação por parte do arranjador.

Aragão propõe resumir em três momentos o processo criativo na música popular: Compor, Arranjar, Executar – tomando como pressuposto que todo original, neste universo, é um original virtual, e necessita de ser sempre reelaborado e recomposto. Ficarão mais evidentes ao longo do trabalho as diferenças entre esta postura e à que é encontrada na música erudita. Se Rabello se mostra mais ousado em relação às mudanças no original, Sinópoli se mostra mais conservador.

A fim de evitar repetições desnecessárias de referências às fontes primárias, resolvemos apresenta-las ao longo do trabalho da seguinte forma:

- (N) – Partitura Original de Odeon, para piano, composta por Ernesto Nazareth;
- (S) – Transcrição de Odeon, para violão, de Antônio Sinópoli;
- (RA) – Arranjo de Odeon, para violão, de Raphael Rabello;
- (RI) – Improvisação sobre Odeon, feita ao violão, por Raphael Rabello.

2 – Dados biográficos do compositor e arranjadores:

Colocamos aqui dados biográficos dos três personagens principais desse estudo.

2.1 – Ernesto Nazareth e o choro *Odeon*:

Ernesto Júlio Nazareth nasceu em 20 de março de 1863, na cidade do Rio de Janeiro – RJ; e faleceu na mesma em 1934. Como primeira professora, teve a mãe, que o iniciou ao piano, e com quem aprendeu música até a morte dela, na época em que o compositor contava apenas com 10 anos de idade. A partir daí, teve um ano de aula com Eduardo Moreira (ou Madeira), pianista amador, e seguiu sua formação após este período como autodidata.

Passou grande parte de sua vida tocando nas salas de espera dos cinemas, para aqueles que aguardavam o início das seções. A composição *Odeon* foi, inclusive, dedicada aos donos do cinema de mesmo nome, que ficava na Cinelândia, onde o compositor trabalhava. Empregou-se também na Casa Carlos Gomes como “experimentador” de partituras, ou seja, possuía a função de executar para os clientes o conteúdo das partituras a venda, pois a tecnologia de gravação e reprodução de áudio ainda estava então em fase de desenvolvimento, e a música só podia ser apreciada em execuções ao vivo.

Sua produção costuma ser dividida em polcas, valsas, e tangos brasileiros, sendo este último termo um nome forjado para acobertar o que na verdade são maxixes, dança condenada pelos costumes da época. Contudo, é justamente a porção da obra dedicada a este gênero que se destaca no trabalho de Nazareth, tanto qualitativa (pela originalidade das invenções rítmicas, e diversidade formal), quanto quantitativamente, visto que o número das valsas compostas, por exemplo, é de 43, enquanto são mais de noventa os tangos – dentro dos quais se encontra, ao lado de *Brejeiro*, *Batuque*, *Escovado*, e *Fon-fon*, a composição que é objeto deste estudo: *Odeon*.

Todos os gêneros são, contudo, música de dança de inspiração popular. Nazareth tinha contato com os chorões¹ da época e recebia deles influência, a qual mesclava com as referências da tradição erudita. Para se ter uma idéia da ligação do compositor com a música popular: a respeito de *Apanhei-te, Cavaquinho* (1914), Nazareth descreveu o acompanhamento na mão esquerda como sendo o equivalente ao ritmo de um cavaquinho, e a mão direita como uma linha melódica tocada por uma flauta numa roda de choro.

Odeon foi composto em 1910, dedicado à empresa Zambelli & Cia., dona do cinema homenageado no título, localizado na Avenida Rio Branco nº 137, onde o autor tocou na sala de espera. Em 1968, a pedido de Nara Leão, Vinícius de Moraes fez uma letra para *Odeon* (SEVERIANO e MELLO, 1997, p. 207).

Ernesto Nazareth levou para o piano os sons que vinham da rua, tocados por nossos músicos populares, dando-lhes roupagem requintada, situando assim, sua obra na fronteira do popular com o erudito, transitando à vontade pelas duas áreas.

1 São chamados de chorões os músicos, instrumentistas e compositores que executam o gênero musical choro popularmente conhecido como chorinho.

O espírito do choro está sempre presente nas suas composições, sejam elas interpretadas por um músico erudito ou popular, em nada se destoa se interpretada por Artur Moreira Lima ou um chorão como Jacó do Bandolim.

Odeon sintetiza esse espírito da música de choro, pertencendo a uma série de quase cem tangos brasileiros, sendo uma obra prima no Gênero e uma das inúmeras peças de Nazareth em que melodia harmonia e ritmo se entrosam de maneira quase espontânea, com refinamento de expressão, como opina o pianista-musicólogo Aloysio de Alencar Pinto.

Da fusão de gêneros de música do teatro ligeiro e de danças estrangeiras, sob um processo de abasileiramento nasce um tipo de música de andamento rápido que acabaria numa forma tipicamente instrumental sob o nome de tango brasileiro.

A partir de 1870, já existiam no Brasil composições de tango, Chiquinha Gonzaga executou e compôs vários tangos, tangos-choro, valsas, mazurcas, gavotas polcas e habaneras. Segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música popular Brasileira*, na raiz do tango brasileiro encontram-se elementos da habanera, introduzida no Brasil pelas Companhias de Teatro Musicado europeu no século passado, à qual se incorporaram elementos das duas danças de maior popularidade na época - a polca e o lundu.

As influências que deram origem ao “Tango Argentino” foram as mesmas que deram origem ao tango brasileiro. As principais influências européias foram a mazurca e a polca, e a influência latino-americana foi a milonga. Outro estilo de música que teve grande influência na gênese do tango foi a habanera executada em Havana.

Mais recentemente tivemos compositores de tangos brasileiros, tais como; Lina Pesce, David Nasser, José Fernandes, Nelson Gonçalves e vários outros. Sem falar da região

sul do País, mais precisamente do Rio Grande do Sul, onde as influências rio-platenses e gaúchas se fazem notar nas diversas composições de milongas e tangos brasileiros.

Segundo José Ramos Tinhorão, o nome tango brasileiro teria sido criado por Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) em 1871 ao lançar a composição de sua autoria intitulada "*Olhos matadores*" acompanhada da indicação "tango brasileiro".

Entretanto, foi Ernesto Nazareth (1863-1934), um dos maiores cultores do tango brasileiro, que o tornou imortal entre os apreciadores da boa música brasileira, dando-os ritmos novos e harmonias fulgurantes a esse gênero de música.

2.2- Raphael Rabello:

Raphael Rabello nasceu em Petrópolis (RJ) a 31 de outubro de 1962. O primeiro contato que teve com a música se deu através da vivência musical da própria família. José Queiroz Baptista, seu avô materno, chorão violonista e compositor foi o responsável pelas primeiras influências. Desde menino, ele tinha contato com o violão, vendo e observando os irmãos tocarem as canções brasileiras da bossa-nova, choro e samba, além de algumas composições do avô. Um de seus irmãos, Ruy Fabiano Rabello, foi quem guiou os primeiros passos de Raphael no instrumento. Assim como os demais irmãos, Raphael teve muito cedo aulas de teoria musical com a profa. Maria Alice Salles. Aparte as aulas particulares e a orientação dos familiares, a formação musical de Rabello também contava com um certo autodidatismo. Ele costumava tocar junto com discos, em especial, os dois volumes de *Choros Imortais* do Regional do Canhoto.

Também fazia parte desse panorama a música erudita, que soava na casa, por conta do piano de uma de suas irmãs. Através de uma aprendizagem informal, o menino prodígio começou a tocar violão aos sete anos e por volta dos 10 anos já reproduzia

solos de Horondino Silva, o “Dino Sete Cordas” que tirava “de ouvido”. Segundo Rick Ventura, Rabello se apaixonou perdidamente pelo disco *Vibrações*, do Época de Ouro - de Jacob do Bandolim. Encantava-lhe especialmente o violão do Dino, a tal ponto que muitas vezes ele vinha à casa de Ventura, só para ficar ouvindo o disco, e em mais algumas semanas já estava fazendo suas próprias variações.

Aos doze anos começou a estudar violão teve aulas com Jaime Florence, o “Meira”. Ao longo da vida, conviveu com grandes referências da música popular brasileira. Outros professores foram o próprio Dino Sete Cordas e Radamés Gnattali, que além de mestres se tornaram parceiros do violonista em gravações e apresentações.

Em 1979, aos 14 anos, integrou-se ao primeiro grupo de choro, chamado de “Os Carioquinhas”, ao lado de Luciana Rabello, Maurício Carrilho, e Celsinho Silva. Posteriormente, Rabello criou o conjunto “Camerata Carioca”, com Henrique Cazes, Beto Cazes, Joel do Nascimento, etc. Este grupo manteve um contato muito próximo com [Radamés Gnattali](#).

Rabello gravou, entre as décadas de 80 e 90, 16 discos, dos quais achamos por bem destacar: *Raphael Rabello interpreta Radamés Gnattali*, gravado solo, *Dois Irmãos*, com Paulo Moura, e o trabalho feito junto a Ney Matogrosso, *Pescador de Pérolas*. Em 1992 lançou tributo a Tom Jobim, *Todos os Tons*, com participações de Paco de Lucia e Jacques Morelembaum, entre outros. Dois anos depois, lançou o trabalho solo intitulado *Relendo Dilermando Reis*, que venceu do prêmio Sharp de 1994. Outras realizações incluem duos com Elizete Cardoso, Déo Rian, Armandinho Macedo e Romero Lubambo.

Criou com Henrique Filho (vulgo “Reco do Bandolim”), Ruy Fabiano e Carlos Henrique o projeto da “Fundação Escola de Choro”, hoje rebatizada Fundação Escola de Choro

Raphael Rabello. Compôs 18 canções que foram lançadas no início de 2002 no projeto *Todas as Canções* de sua irmã Amélia Rabello.

Faleceu precocemente aos 32 anos em 27 de abril de 1995, na capital do estado do Rio, vítima de complicações respiratórias.

2.3 – Antônio Sinópoli

Há poucos dados biográficos sobre Antônio Sinópoli. Segundo o *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat (1986),

“Antônio Sinópoli Scalpino nasceu em San Isidoro, província de Buenos Aires, em 14 de outubro de 1878. Quando contava 23 anos, um desejo de tocar guitarra (violão) despertou nele, sem que se importasse com os sacrifícios ou a possibilidade de alcançar sucesso. Estudou na hora certa com o renomado Julio S. Sagreras na *Academia de Belles Artes*, em Buenos Aires, e, mais tarde, com Domingo Prat”.

3- Aspectos do arranjo e improvisação de Raphael Rabello em Odeon

3.1 – Aspectos Formais

Odeon (N) foi estruturada a partir do esquema formal mais comum do choro. Está dividida em três seções, cada uma delas tendo dezesseis compassos, que obedecem à seguinte ordem de execução: [A – A – B – B – A – C – C – A]. A primeira seção está na tonalidade de Dó sustenido menor, e as demais foram compostas no tom relativo, Mi maior.

As versões (S), (RA), e (RI) foram todas concebidas uma terça menor acima do tom original, ou seja, têm o tom de Mi menor como principal, e modulam para Sol maior. Acreditamos que essa mudança de tom tenha sido feita em razão da troca de instrumento, e que o conjunto das características idiomáticas sejam um critério de peso

que orientou o esforço de adaptação da música, sobretudo no trabalho de Rabello. Detalhes para subsidiar esta hipótese serão dados ao falarmos dos aspectos harmônicos e melódicos.

Quanto ao esquema formal, (RA) e (RI) apresentam diferenças relevantes. (RA) possui uma introdução de onze compassos. As três primeiras notas em anacruse ocupam, neste arranjo, os dois últimos compassos desta seção introdutória. A última repetição da seção A também é muito diferente: seus oito primeiros compassos foram substituídos por uma outra semi-seção de trinta e um compassos. (RI) tem início na seção B, porém este primeiro B é incompleto, pois possui apenas oito compassos. O primeiro compasso não faz parte do B original, e é um compasso acrescentado, onde Rabello executa um acorde do primeiro grau apenas como ponto de partida. Portanto, a forma desta metade de uma seção B deve ser contada a partir do segundo compasso. Ao invés de suceder uma seção A a este B incompleto, Rabello improvisa sobre a seção C, na seqüência. Segue-se um A formalmente regular, outro B, também regular desta vez, outro A, e uma seção C de trinta e dois compassos – tamanho relativo à execução desta seção e sua repetição –, e tudo se encerra no último A, que contém meio compasso a mais (na verdade, Rabello incluiu uma escala enquanto improvisava, e, por estar tocando muito livremente, acabou suspendendo a contagem de tempo naquele trecho).

Em resumo, os esquemas formais destas duas versões podem ser escritos da seguinte forma:

(RA) [Introdução (11) – A – A – B – B – A – C – C – A (29+8)]

(RI) [Sol Maior (1) – B (8) – C – A – B – A – C – C – A]

3.2 – Aspectos Harmônicos

No que diz respeito aos aspectos harmônicos, não encontramos diferenças profundas em relação ao original na maioria dos casos. Contudo, há alguns momentos da música que parecem ser fundamentais para a compreensão tanto do processo de adaptação, quanto da natureza virtual do original, pois ficam em pontos onde sempre acontece alguma mudança, mesmo que sutil.

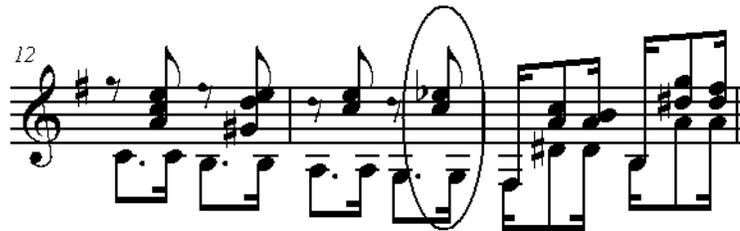
O primeiro ponto chave é o compasso 12 de (N), onde aparece um acorde difícil de analisar com exatidão funcional (Ex. 1):

Ex. 1 – Acorde de Lá menor com sexta na 2ª inversão (c.12-13) da partitura original de Nazareth.

Admitimos como hipótese que o acorde que ocupa os dois últimos tempos deste compasso seja um Lá menor acrescentado da sexta, podendo ser entendido como um empréstimo modal bem distante (Subdominante menor do tom homônimo ao relativo maior). Outra opção é pensar nele como um agrupamento harmônico resultante da condução de notas melódicas que fazem a passagem do quarto grau de Dó sustenido menor para sua dominante. Tendo isto em mente, podemos considerar que o baixo é uma nota de passagem (a sétima do acorde do quarto grau), o Fá e o Lá são notas do acorde, e o dó bequadro, uma antecipação do Si sustenido que é a terça do quinto grau. No compasso seguinte (c.13), apesar de estar em uma oitava diferente, as notas Fá e Lá continuam a fazer parte do bloco, sendo que o Lá funciona como um retardo

que resolve na fundamental da dominante. Sinópoli tentou se manter fiel ao texto musical de Nazareth, mantendo um Dó menor com quinta no baixo. Parece que o critério de uso do acorde em (S) foi funcional, ou seja, tentando manter o emprego do empréstimo modal mesmo que distante. Chegamos a essa conclusão porque não há como sustentar a qualidade de antecipação referente à nota Mi bemol, sendo que, no compasso seguinte, o Ré sustenido à qual ela corresponde aparece na oitava de baixo(Ex. 2):

Ex. 2 – Acorde de Dó menor (c.12-14) Transcrição de Sinópoli.



Sinópoli poderia também não estar pensando funcionalmente, e apenas ter tido a intenção de manter o máximo de notas que fazem parte do acorde, tendo optado por excluir o Lá, nota que estava dobrada no primeiro acorde do compasso 12.

Já Rabello, não se preocupa tanto com a fidelidade ao original neste nível. Ele manteve a condução do baixo nos compassos que correspondem ao c.12 de (N) em (RA), e mantém a função de subdominante da tonalidade nos dois tempos do compasso (Ex. 3, 4):

Ex. 3 – Acorde de Lá menor com sétima no baixo no 2º tempo do (c.23) Arranjo de Rabello.

Musical notation for Ex. 3. The bass line consists of four measures. The first measure has a circled 5 below it. The second measure has a circled 6 below it and an arrow pointing to it. The notes in the bass line are: Measure 1: D2 (fingering 3), E2 (fingering 2), F#2 (fingering 3), G2 (fingering 2); Measure 2: D2 (fingering 4), E2 (fingering 2), F#2 (fingering 1), G2 (fingering 2); Measure 3: D2 (fingering 1), E2 (fingering 2), F#2 (fingering 4), G2 (fingering 2); Measure 4: D2 (fingering 4), E2 (fingering 2), F#2 (fingering 0), G2 (fingering 2). There are accents (>) above the notes in measures 1, 2, and 4.

Ex. 4 – Acorde de Lá menor com sétima no baixo no 2º tempo do (c.141) Arranjo de Rabello.

Musical notation for Ex. 4. The bass line consists of four measures. The notes in the bass line are: Measure 1: D2 (fingering 4), E2 (fingering 3), F#2 (fingering 2), G2 (fingering 2); Measure 2: D2 (fingering 0), E2 (fingering 1), F#2 (fingering 0), G2 (fingering 0); Measure 3: D2 (fingering 0), E2 (fingering 3), F#2 (fingering 2), G2 (fingering 2); Measure 4: D2 (fingering 0), E2 (fingering 3), F#2 (fingering 2), G2 (fingering 2). There are accents (>) above the notes in measures 1, 2, and 4. The letters 'a i m a' are written above the notes in measures 1 and 2, and 'm i' above the notes in measures 3 and 4. A dynamic marking 'p' is present below the notes in measures 3 and 4. An arrow points to the second measure.

Em (RI), toda vez que passa por esse ponto, Rabello mantém a função de subdominante no compasso inteiro (Ex. 5, 6, 7):

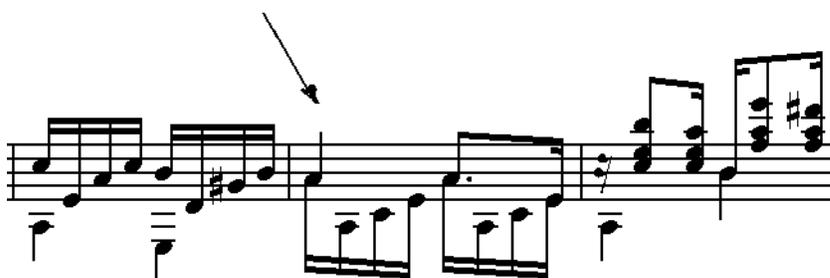
Ex. 5 – Improvisação de Rabello (c.38) sobre o acorde de Lá menor.

Musical notation for Ex. 5. The bass line consists of four measures. The notes in the bass line are: Measure 1: D2, E2, F#2, G2; Measure 2: D2, E2, F#2, G2; Measure 3: D2, E2, F#2, G2; Measure 4: D2, E2, F#2, G2. An arrow points to the second measure.

Ex. 6 – Improvisação de Rabello (c.72) usando desenhos melódicos na escala de Lá menor.

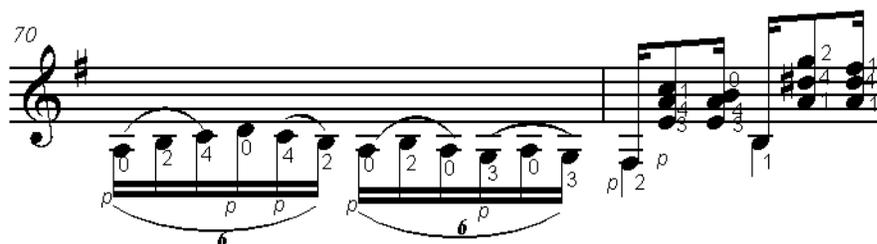


Ex. 7 – Improvisação de Rabello (c.151) com fragmentos de “baixaria” arpejada sobre o acorde de Lá menor.



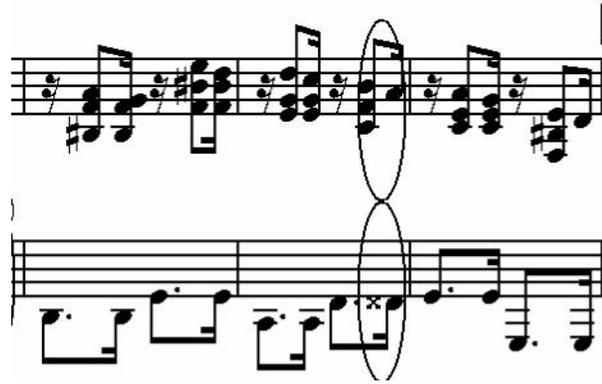
No compasso 72 de (RA), Rabello executa uma baixaria, cuja construção pode ser vista como uma ornamentação sobre a condução melódica do baixo, a qual foi valorizada em detrimento de todo o resto do conteúdo temático deste trecho (Ex. 8):

Ex. 8 – Condução melódica do baixo com função de ornamentação (c.72) Arranjo de Rabello.



O próximo ponto, ainda na seção A, é o compasso 14 (N) (Ex. 9):

Ex. 9 – Nota de passagem a partir do IV grau(c.13). Partitura original Nazareth.



Mais uma vez, há uma passagem que recebe tratamento desigual quando reelaborada, envolvendo a condução a partir do quarto grau no último tempo do c.15. O caso deste trecho, porém, é mais fácil de entender. Nazareth executou no baixo um desenho melódico muito comum na passagem do quarto grau em posição fundamental para o primeiro com quinta no baixo. O problema é que este desenho é geralmente usado em progressões no campo harmônico maior, sendo que a terceira e a quarta colcheia do segundo tempo ficam preenchidas por um acorde diminuto de passagem:

[IV - #IV°| I/5]

Como o contraste entre um acorde menor, e um diminuto é muito mais ameno que entre este último e um maior, Nazareth empregou outra condução harmônica para dar mais nitidez à alternância dos blocos sonoros nesta passagem. Mantendo o desenho no baixo, ele montou um acorde de sexta alemã com baixo em sétima, que possui, neste caso, uma segunda sexta acrescentada, a ser resolvida como retardo no compasso seguinte. Este acorde é uma preparação para o quinto grau, que não acontece imediatamente, já que conduz a um primeiro grau com quinta no baixo (mas que equivale ao quinto esperado, montado de forma suspensa).

Em (S), esta condução não acontece, e o espaço é todo ocupado por um acorde de Lá menor, a subdominante (Ex. 10):

Ex. 10 – Exclusão da nota de passagem no baixo no 2º tempo (c.15) por Sinópoli.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, starting with a measure number '14'. The music consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with some moving lines. An arrow points to the second measure, highlighting a specific chord structure.

Em (RA) a condução se manteve, recebendo até um certo destaque, pois quando acontece, ela provoca uma mudança na figura rítmica que vinha se repetindo em seqüência. Rabello deixa clara a leitura funcional do último acorde deste compasso, empregando uma sexta alemã sem a nota de retardo (Ex. 11):

Ex. 11 – Emprego do acorde de sexta Alemã (c.25) Arranjo de Rabello.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music, starting with a measure number '25'. The music features a sequence of chords, many of which are marked with a 'v' (accent) and include fingering numbers (1, 2, 3, 4). An arrow points to the fourth measure, highlighting a specific chord structure.

Em quase todas as repetições do A em (RA) esta passagem é executada da mesma forma. Apenas no último A, em virtude do acelerando na execução e de uma transposição do material (apenas quanto à altura, mas não quanto à função), o acorde de sexta alemã não é executado. Provavelmente Rabello se preocupou em manter o

Ex. 14 – Trecho do improviso de Rabello substituindo a passagem do acorde de sexta alemã por um acorde de Lá menor com décima – primeira (c.155).



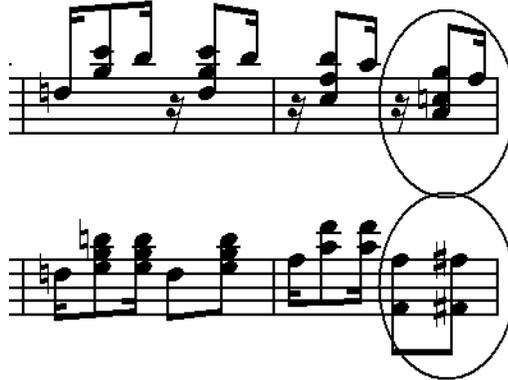
No compasso 70, uma linha melódica em grau conjunto descendente dá margem a ser interpretada como pertencente à escala de lá menor natural, pois está precedida de outro trecho melódico construído claramente sobre a escala menor harmônica de lá, que, como prescreve a tradição do choro, é usada sobre a dominante, por causa da presença da sensível, como nos lembra ALMEIDA (1999, p. 111) (Ex. 15):

Ex. 15 – Trecho do improviso de Rabello usando fragmento escalar (c.68-70).



Na parte B há um outro ponto onde o uso melódico do baixo deu margem a uma ambigüidade na interpretação harmônico-funcional. No compasso 23, a terceira e a quarta colcheia são marcadas por um cromatismo no baixo (Ex. 16):

Ex. 16 – Trecho contendo cromatismo no baixo (c.22) partitura original de Nazareth.



Nazareth empregou um acorde de subdominante menor com notas passagem no baixo e sétima maior na melodia neste ponto, antes de chegar a uma dominante suspensa no compasso seguinte. O fato é que, funcionalmente, tanto o acorde que preenche os dois últimos tempos do compasso 22, quanto o que se encontra no começo do compasso 23 tem uma função dominante, apenas estando o primeiro sem a fundamental e a terça (substituído pelo diminuto correspondente), e o que abre o compasso seguinte sem a terça, quinta e sétima (mas caracterizado pela sonoridade da dominante suspensa, por ser um acorde maior com a quinta no baixo). O lá sustenido no baixo é apenas uma nota de passagem, mas só podemos sustentar esta leitura, porque o lá bequadro continua a soar no bloco sonoro executado pela mão direita.

Em (S), não há dobra da voz do baixo nas oitavas superiores, o que dá outro peso ao deslocamento cromático do baixo. No segundo tempo do compasso 23, a assinatura funcional é a de uma acorde subdominante menor (EX. 17):

Ex. 17 – Acorde de subdominante menor (c.23) Transcrição Sinópoli.

Musical notation for Ex. 17. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 22. The first chord is labeled F° and the second is labeled $A m/C$. The notation shows a sequence of chords with a circled $A m/C$ chord.

Rabello opta por não reproduzir, no arranjo, o desenho melódico do baixo, não só neste trecho, mas em toda a seção. Quando chega neste ponto, ele executa de maneira clara um acorde diminuto, em conformidade com Nazareth (Ex. 18):

Ex. 18 – Trecho onde ocorre diminuto de passagem descendente (c.48) Arranjo de Rabello.

Musical notation for Ex. 18. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 48. The notation shows a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. A red arrow points to the second chord, which is a diminished chord.

Ao construir a improvisação, porém, Rabello faz uma substituição mais arrojada, resolvendo um acorde dominante no quarto grau, em um acorde diminuto de passagem ascendente para o primeiro grau na primeira inversão (Ex. 19):

Ex. 19 – Si bemol diminuto substituindo o Mi bemol diminuto(c.47). Improviso Rabello.

The musical notation for Example 19 consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords: a diminished triad (F#4, A4, C5), a diminished dyad (F#4, A4), a diminished triad (F#4, A4, C5), and a diminished dyad (F#4, A4). The lower staff shows a sequence of chords: a diminished triad (F#4, A4, C5), a diminished dyad (F#4, A4), a diminished triad (F#4, A4, C5), and a diminished dyad (F#4, A4). A circle highlights the first two chords in both staves, indicating the resolution of the diminished chord.

*Acorde diminuto de
passagem ascendente*

Essa resolução tem o mesmo princípio funcional da resolução do diminuto auxiliar, que consiste em movimentar todas as vozes do acorde, exceto a que corresponde à fundamental do acorde seguinte (condução por nota comum). Outra condução empregada em (RI), igual da que se observa em (N), consistiu na passagem do acorde do quarto grau para o quarto grau menor (empréstimo modal), chegando novamente no primeiro grau (Ex. 20):

Ex. 20 – Substituição do diminuto pelo quarto grau menor (empréstimo modal) (c.55). Improviso Rabello.

The musical notation for Example 20 consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords: a diminished triad (F#4, A4, C5), a minor fourth chord (F#4, A4, C5), a minor fourth chord (F#4, A4, C5), a minor fourth chord (F#4, A4, C5), and a minor fourth chord (F#4, A4, C5). The lower staff shows a sequence of chords: a diminished triad (F#4, A4, C5), a minor fourth chord (F#4, A4, C5), a minor fourth chord (F#4, A4, C5), a minor fourth chord (F#4, A4, C5), and a minor fourth chord (F#4, A4, C5). A circle highlights the first two chords in both staves, indicating the substitution of the diminished chord for the minor fourth chord.

Acorde de IVm

Em todos estes exemplos, um ponto de disparidade na condução de vozes ocorre no momento da passagem entre acordes de funções diferentes. A importância estrutural dos acordes que pinçamos neste levantamento está ligada ao uso de preparações que deixam clara a alternância funcional entre cada elemento harmônico no discurso musical. Os acordes de dominante também são usados para provocar a impressão de

movimento, no plano harmônico, quando um trecho permanece estacionário sobre um mesmo grau. Até aqui, nenhuma novidade para a prática da música tonal, seja ela popular ou erudita. Mesmo assim, expomos no diagrama abaixo as ocorrências de dominantes, observando a intensidade com que participam da condução do discurso musical (Ex. 21):

Ex. 21 – Trecho com resumo de movimentação harmônica

The image displays three staves of musical notation in treble clef, each with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth and quarter notes. Above the notes, various chord symbols and fingering numbers (3, 5, 7) are provided. An arrow points to a specific chord symbol in the second staff.

Staff 1: Chord symbols: I^m , V , I^m , $I^\#$, IV , $I^\# 7$, IV^m , IV^m . Fingering numbers: 5, 7, 3, 5, 3, 5, 5, 5, 7.

Staff 2: Chord symbols: II^o , $bVI 7$, $V 7$, $V 7$, I^m , I^m , V , I^m , II , IV , $I^\# 7$. Fingering numbers: 5, 3, 3, 5, 3, 5, 3, 7, 3, 5.

Staff 3: Chord symbols: IV^m , $b5$, $b9$, $b13$, I^m , $IV^m(b^b 13)$, 13 , $b13$, I^m . Fingering numbers: 5, 7, 5, 9, 4, 9, 7, 5, 7, 5.

Below the staves, the text "IVin6" and "AEM" is written.

Quase toda a peça foi composta tendo em vista este tipo de movimentação harmônica, mas nos trechos que separamos, o processo de preparação não possui um caráter estrutural tão profundo. Este recurso tem a ver muito mais com uma opção de colorido e um tratamento rítmico da condução harmônica, de forma que podemos entendê-lo como uma opção estética de Nazareth.

Um outro t3pico que cabe, dentro do estudo dos aspectos harm3nicos, 3 o do uso de acréscimos de tens3o. Al3m do colorido j3 visto, pela utilizaç3o de notas mel3dicas na conduç3o harm3nica, na pr3pria construç3o tem3tica de Odeon h3 seç3es com abund3ncia de seq3ncias de resoluç3o de d3cimas, d3cima terceiras e nonas (Ex. 22, 23, 24, 25):

Ex. 22 – Trecho com resumo das tens3es(c.13-15). Partitura original Nazareth.

The image shows a musical score for Example 22. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of five chords. Above each chord, its tension is indicated: (b13), (9), (11), (b13), and (b13). The lower staff is in bass clef and shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents, that moves in parallel motion with the upper staff.

Ex. 23 – Trecho com resumo das tens3es (c.40-43) Arranjo de Rabello.

The image shows a musical score for Example 23, which is a guitar arrangement. It features a single staff in treble clef. The score begins with the number '40' and a dynamic marking 'v'. The sequence consists of five chords with tensions (b13), (9), (11), (b13), and (b13) indicated above them. Below the notes, guitar fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are provided for each note. The chords are played with various voicings, including some with double stops.

Ex. 24 – Trecho com resumo das tensões (c.145-147) Arranjo de Rabello.

Ex. 25 – Trecho com resumo das tensões (c.38-41) Improviso de Rabello.

Nazareth também faz uso dos acordes diminutos com função dominante, onde o quinto grau, por exemplo, tem a fundamental substituída pela nona menor, funcionando como um sétimo grau. Rabello faz uso desta substituição sobre o original na parte A do seu arranjo (Ex.26):

Ex. 26 – Trecho com acordes diminutos na função dominante (c.12-14). Arranjo Rabello.

Um acréscimo de tensão mais radical acontece na parte C, no compasso 98 em (RA), e 80, 96, e 124 em (RI). O acorde dominante com quinta no baixo é substituído por acorde um menor com quarta (na verdade, continua sendo o mesmo quinto grau com quinta no baixo, só que suspenso, com a quarta no lugar da terça) (Ex.27, 28, 29,30):

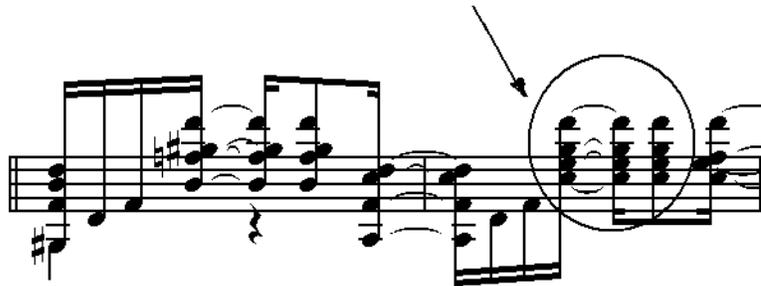
Ex. 27 – Trecho com substituição do acorde dominante com quinta no baixo por acorde suspenso (c.98).
Arranjo Rabello.

Ex. 28 – Trecho com substituição acorde dominante com quinta no baixo por acorde suspenso (c.80).
Improviso Rabello.

Ex. 29 – Trecho com substituição acorde dominante com quinta no baixo por acorde suspenso (c.96).
Improviso Rabello.



Ex. 30 – Trecho com substituição acorde dominante com quinta no baixo por acorde suspenso (c.124).
Improviso Rabello.



Há preparações que, não planejadas por Nazareth no original, são acrescentadas por Rabello. Em alguns casos, o acorde utilizado foi o sétimo grau diminuto anteriormente aludido. Em outros, Rabello empregou de “IIm7 2cadencial” e menores com sexta acrescentada(Ex. 31, 32, 33, 34):

2 IIm7 cadencial é um acorde menor com sétima, construído a partir da supertônica da tonalidade. Sempre que se tem um acorde menor no tempo forte do compasso e separado da dominante por intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, dizemos que este acorde é um IIm7 cadencial. (DENYER, 1982, p.269)

Ex. 31 – Trecho onde acorde de D7/A é substituído por Am7(c.49) Improviso Rabello.

G/B B^b°7 A m D 7/F#

Ex. 32 – Trecho onde Raphael empregou o acorde menor com sexta na primeira inversão com função de IIm7 cadencial.(c.83) Improviso Rabello.

D m6/F E7 A m9

83

Ex. 33 – Trecho com acréscimo da 7ª maior no acorde de Sol maior e utilização do acorde dominante na 1ª inversão (c.98) Improviso Rabello.

G Maj7 D/F# D m6/F E7 A m9

98

Ex. 34 – Trecho usando acorde Fá menor com sexta e Mi com 7ª menor na 1ª inversão (c.115) Improviso Rabello.

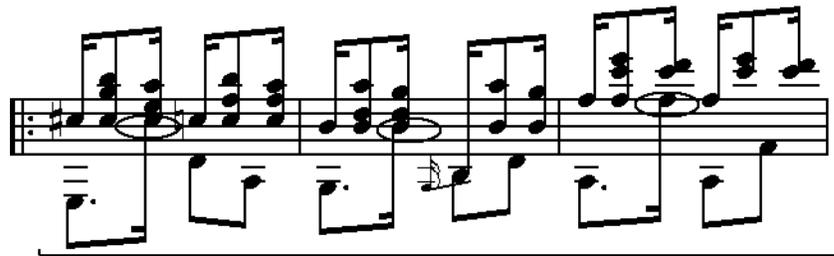
F m6 E 7/G# A m9 A m/G

3.3– Aspectos Rítmicos:

Marcadamente, a abordagem rítmica separa as duas concepções de arranjo com que estamos lidando. No caso de Sinópoli, fica claro que ele não chegaria à suas versões sem consultar a partitura de piano, dado o grau de coincidência entre sua versão e (N), ao passo que Rabello, pelo que sabemos de sua biografia e pela diversidade de informações que encontramos em (RA) e (RI), teve seu primeiro contato com Odeon nas rodas de choro, em que a experiência auditiva geralmente precede a leitura.

Em (S), nas seções B e C, há uma tentativa de reproduzir ao violão as figuras rítmicas executadas pela mão esquerda no piano. Algumas notas dos acordes foram grafadas inclusive com hastes voltadas para baixo, como se pertencessem à mesma voz do baixo (Ex. 35, 36):

Ex. 35 – Seção B: Acordes com hastes para baixo. (c.19-20) Transcrição de Sinópoli.



Ex. 36 – Seção C: Acordes com hastes para baixo. (c.30-33) Transcrição de Sinópoli.



Nas seções correspondentes em (RA), Rabello escolhe de manter apenas a figura rítmica da mão direita, e marca, na maior parte das vezes, os tempos fortes do compasso com o baixo. O resultado é que a seção B fica parecendo uma re-elaboração dos últimos quatro compassos de A (Ex. 37, 38):

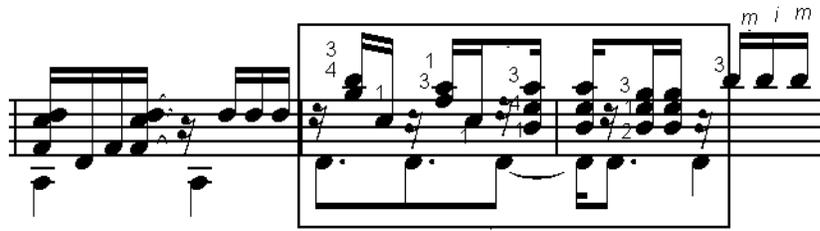
Ex. 37 – Final da seção A marcada por tempos fortes no baixo (c.24-26) Arranjo Rabello.

Ex. 38 – Início da seção B marcado por tempo forte com baixo em semínimas (c.44-47) Arranjo Rabello.

Na seção C, ocorrem as típicas hemíolas do choro. Podemos até supor que Rabello tenha tirado esta figura rítmica da introdução de “Lamentos do Morro”, composição de Aníbal Augusto Sardinha, vulgo Garoto, a qual faz parte de seu repertório desde o período de formação (BELLINATI, 1991) (Ex. 39, 40):

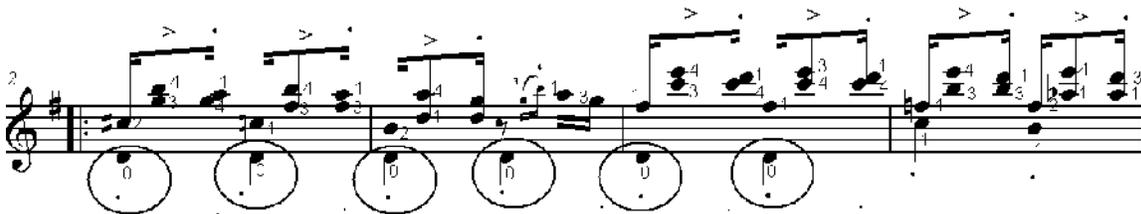
Ex. 39 – Trecho de “Lamentos do Morro” de Garoto (c.71-72).

Ex. 40 – Trecho correspondente de Lamentos do Morro. (c.83-84) Arranjo Rabello.



Sinópoli, na sua versão (S), acaba por dificultar a execução com a sua determinação de manter as figuras da mão esquerda do original, podendo comprometer, para a maioria dos violonistas, a fluência deste trecho. Mesmo assim, não parece ser apenas uma questão de ordem técnica, visto que Rabello, mesmo sendo dotado de condições, optou por não reproduzir este ritmo. Podemos verificar no início da seção B, que Rabello mantém o baixo em pedal nos três primeiros compassos (Ex. 41):

Ex. 41 – Trecho com o baixo em pedal nos três primeiros compassos (c.44-46) Arranjo Rabello.



Caso ele julgasse que aquela figura rítmica fosse imprescindível, mesmo que momentaneamente, poderia ter optado por inseri-la no baixo.

Na parte A, o modelo rítmico que inicia a música é executado em (RA) exatamente como no original (Ex. 42, 43). Nos últimos quatro compassos desta seção, a resultante forma um padrão sincopado facilmente encontrado formando seqüências típicas,

principalmente no acompanhamento, do samba e do choro, padrão que Mário de Andrade chamou de 3“síncope característica” e (SANDRONI, 2001, p. 29) (Ex. 22, 37):

Ex. 42 – Trecho com padrão rítmico (c.1-3). Partitura original Nazareth.

Ex. 43 – Trecho com padrão rítmico igual ao original. (c.12-14) Arranjo Rabello.

Nos compassos 20, 21, 22, e 23, Rabello variou a execução distribuindo as vozes dos acordes em semicolcheias, ocupando todos os tempos dos compassos binários (Ex. 44):

3 [...] A figura semicolcheia-colcheia-senicolcheia é chamada por Mário de Andrade e outros de “síncope característica” (SANDRONI, 2001, p. 56)

Ex. 44 – Trecho com distribuição de vozes dos acordes em semicolcheias (c.20-22) Arranjo Rabello.

Em (RI), o tratamento rítmico do material temático é o mesmo que aquele dado no arranjo. Há o acréscimo de um único elemento novo (Ex. 45):

Ex. 45 – Trecho com acréscimo de fusa (c.30-31) Improviso Rabello.

A construção rítmica da improvisação de Rabello inclui os seguintes elementos:

Semicolcheias (EX. 46):

Ex. 46 – Trecho com construção rítmica em semicolcheias (c.34-37). Improviso Rabello.

Quiálteras (tercinas, sextinas) (Ex. 47, 48, 49):

Ex. 47 – Trecho com fragmento de tercinas (c.1) Improviso Rabello.

Ex. 48 – Trecho com grupo de tercinas e escala em fusas (c.10) Improviso Rabello.

Ex. 49 – Fragmento de sextinas e fusas qualteradas (c.130-131). Arranjo Rabello.

Síncope na última semicolcheia de uma seqüência (Ex. 50):

Ex. 50 – Trecho com síncope na última semicolcheia (c.15-17) Improviso Rabello.

3.4– Aspectos Melódicos

A característica melódica do baixo no choro é um fator de distinção deste gênero musical frente a outros, como podemos conferir em ALMEIDA (1999, p. 116). Contudo, na maior parte dos casos, a melodia executada na região mais grave não consiste do conteúdo temático principal, como no caso da parte A de Odeon. Existe, nos quatro primeiros compassos, e na sua repetição nos compassos de 9 a 12, uma linha melódica formada pelas vozes mais agudas dos acordes que aparece em três das quatro versões estudadas (Ex. 51, 52, 53):

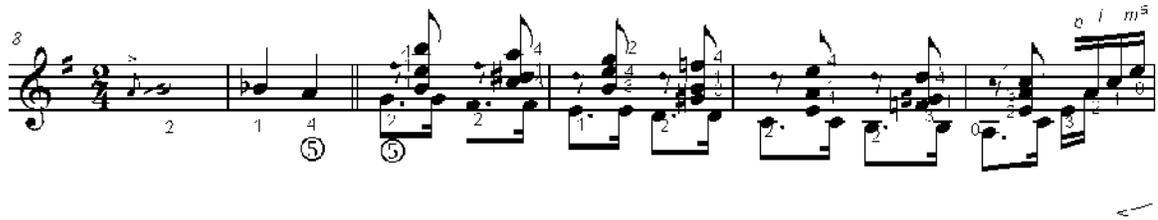
Ex. 51 – Melodia executada na região grave (c.1-4). Partitura original de Nazareth.

The image shows a musical score for Ex. 51. It consists of two staves. The top staff is a grand staff with five lines, mostly empty, with a double bar line and repeat dots at the beginning. The bottom staff is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line starting with a double bar line and repeat dots. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some chords indicated by '7' above the notes. A bracket underlines the first four measures, and an arrow points up to the first measure of this bracketed section. Another arrow points up to the fourth measure of the bracketed section.

Ex. 52 – Melodia executada na região grave da maneira do exemplo 48. (c.1-4). Transcrição Sinópoli.

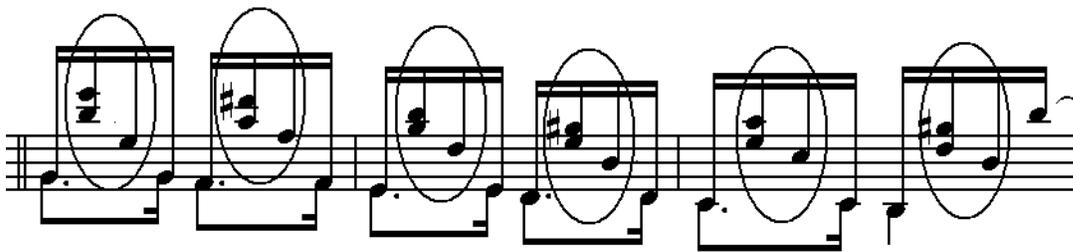
The image shows a musical score for Ex. 52. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a double bar line and repeat dots, followed by a section marked with a '§' symbol. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some chords indicated by '7' above the notes. A bracket underlines the first four measures, and an arrow points up to the first measure of this bracketed section.

Ex. 53 – Melodia executada também na região grave. (c.12-15). Arranjo Rabello.



Em (RI), a abertura de vozes é diferente, e os acordes do acompanhamento estão abertos em outra posição melódica (Ex. 54):

Ex. 54 – Acordes do acompanhamento com abertura em outra posição melódica. (c.26-29). Improviso Rabello.



O conteúdo temático aparece quase integralmente reproduzido em (RA). Apenas na parte C, Rabello improvisa, executando arpejos sobre a harmonia, e intercalando algumas passagens em grau conjunto em alguns pontos (Ex. 55):

Ex. 55 – Trecho de improvisação com cifrar e destaques de notas de passagem, bordaduras e apojeturas. (c.99-107). Arranjo Rabello.

The musical score for Ex. 55 consists of three staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff features chords D7, G/D, and E7(b9). The second staff features chords Am, F#m7(b5), B7, and Em. The third staff features chords C#7, Fm7, Am, D7, and G B7(b9). The score includes various musical notations such as accents (+), slurs, and dynamic markings like sfz.

O conteúdo melódico do improviso também consiste, em arpejos intercalados em alguns pontos por trechos em grau conjunto (Ex. 56):

Ex. 56 – Trecho de improvisação em arpejos intercalados com grau conjunto (c.65-68). Improviso Rabello.

The musical score for Ex. 56 is a single staff of music in 3/4 time, key of D major, starting at measure 65. It features a sequence of arpeggiated chords (triads and dyads) interspersed with conjunct melodic passages.

Há alguns momentos onde o arpejo executado é feito sobre a posição fixa de um acorde sobre o braço do violão (Ex. 57, 58, 59, 60):

Ex. 57 – Trecho de improvisação onde o arpejo executado é feito sobre a posição fixa (c.15-19). Improviso Rabello.

Chords shown: F#7 (4fr), A7 (7fr), F7, F/D, Am/c (5fr).

Ex. 58 – Cifra e desenho da posição no braço do violão (c.47-49) Improviso Rabello.

Chords shown: C/E, Bb7, G/B, Bb7, Am, D7/F#.

Ex. 59 – Cifra e desenho da posição no braço do violão (c.81-84) Improviso Rabello.

Chords shown: D7(9) (7fr), D7/A (7fr), GMaj7 (7fr), D/F# (7fr), Dm6/T (7fr), E7 (7fr), Am9 (5fr).

Ex. 60 – Cifra e desenho da posição no braço do violão (c.115-118) Improviso Rabello.

Fm6 E7/G# Am9 Am/G B7/F# B7/D# Em(11) Em/D F#7/C# A#7

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above the staff, ten guitar chords are listed: Fm6, E7/G#, Am9, Am/G, B7/F#, B7/D#, Em(11), Em/D, F#7/C#, and A#7. Below the staff, a bass line is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The bass line starts on the F#4 and moves through various positions corresponding to the chords above.

Quando isso acontece, o baixo ganha em alguns momentos um maior destaque, pois Rabello constrói linhas melódicas típicas da “baixaria”, ou, como ALMEIDA chama, baixo melódico (1999, p. 116)(Ex. 61, 62, 63):

Ex. 61 – Improvisação com linhas melódicas típicas da “baixaria” (c.1-4) Improviso Rabello.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The bass line is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The bass line starts on the F#4 and moves through various positions corresponding to the chords above.

Ex. 62 – Improvisação usando baixaria cromática (c.58-60). Improviso Rabello.

58

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The bass line is written in a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together. The bass line starts on the F#4 and moves through various positions corresponding to the chords above. The number 58 is written above the staff. The letters 'i' and 'm' are written above the staff. The bass line is marked with a 'p' (piano) dynamic.

Ex. 63 – Improvisação usando baixaria variada ou florida (c.63-66). Improviso Rabello.

Musical notation for Example 63, showing a melodic line with various chords and fingerings. The chords are: A m, A m/G, F#m7(b5), B7, and E m. The notation includes fingerings (i, m) and an accent (a). The piece starts at measure 63. A dashed line below the staff is labeled 'p'.

Arpejos de extensão (Ex. 64):

Ex. 64 – Improvisação usando de arpejos sobre a harmonia (c.8-14). Improviso Rabello.

Musical notation for Example 64, showing arpeggiated chords over a harmonic progression. The chords are: A7, D7, E7(b9), F#m7(b5), D7, G/B, and D7. The notation includes a triplet (3) and starts at measure 8.

Improvisação usando motivo original de *odeon* (Ex. 65, 66, 67, 68, 69):

Ex. 65 – Improvisação usando o motivo original (c.26-28) Improviso Rabello.

Musical notation for Example 65, showing the original motif of *odeon*. The notation is labeled "Motivo original" and shows a sequence of notes in a melodic line.

Ex. 66 – Improvisação usando o motivo original (c.2) Improviso Rabello.

Motivo original

p

Ex. 67 – Improvisação usando o motivo invertido (c.6) Improviso Rabello.

Motivo invertido

5

Ex. 68 – Improvisação usando o motivo original (c.18) Improviso Rabello.

18

Ex. 69 – Improvisação usando o motivo invertido (c.34-36) Improviso Rabello.

Motivo invertido

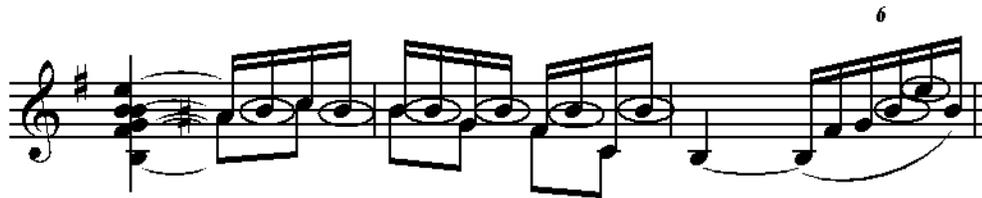
34

3.5 – Seção Introdutória e Seção Final de *Odeon*

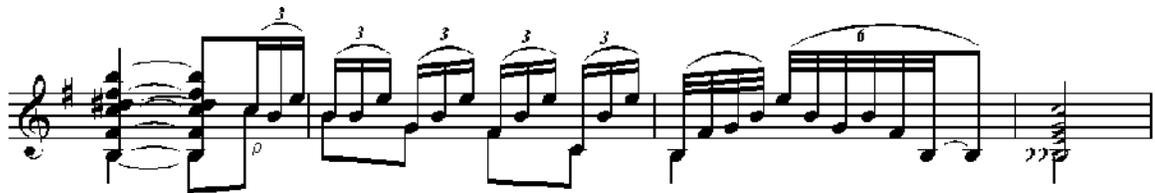
A Introdução de *Odeon* e a última parte A em (RA) possuem características técnicas e texturais específicas que permitem a associação com obras de referência do repertório violonístico, o que caracteriza o estilo de arranjo e improvisação de Raphael Rabello.

O pequeno ostinato, formado pelas notas Si na segunda e quarta semicolcheia, que acompanha o desdobramento melódico nos dois primeiros compassos, é mais longamente repetido no início do último A com as notas Si e Mi em semicolcheias quialteradas (Ex. 70, 71, 72):

Ex. 70 – Ostinato na nota Si (c.1-3) Arranjo Rabello.



Ex. 71 – Ostinato formado pelas notas Si e Mi (c.109-111) Arranjo Rabello.



Ex. 72 – Ostinato na nota Mi (c.113-116) Arranjo Rabello.



Os mesmos recursos de execução e o mesmo ostinato são encontrados na peça

Astúrias, de Isaac Albeniz. LIMA JUNIOR (2003, p. 136–137) ressalta neste trecho ainda uma peculiaridade. (Ex. 73):

“[...] a nota Si ora é tocada na segunda corda solta ora é tocada na quarta corda presa na nona casa, produzindo assim um efeito sonoro que pode ser denominado como uma melodia de timbres decorrentes do uso das diferentes cordas para uma mesma nota, são os sons equíssonos explorados a maneira de campanella, gerando uma heterofonia pela permanência de sons que formam um Halo sonoro e uma melodia de timbres entre as cordas segunda e quarta”.

Ex. 73 – Trecho da peça *Astúrias* de Isaac Albeniz

A obra *Astúrias* alcançou grande popularidade entre o meio musical, e, mais especificamente violonístico, quando foi transcrita por Francisco Tárrega para o violão, ZANON (2004, p. 6). Assim como Odeon, o original de *Astúrias* foi composto para piano.

Outro procedimento violonístico popularizado por Tárrega, em composições como *Recuerdos de Allambra* – também parte do repertório de Rabello –, foi o uso do trêmolo, do qual Rabello se serve para criar os compassos de 124 a 129 (Ex. 74):

Ex. 74 – Trecho de Odeon executado em trêmolo (c.124-129) Arranjo Rabello.

The musical score consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins at measure 124 and includes the instruction "tremolo" above the notes. The second staff begins at measure 126. The third staff begins at measure 128. The music consists of a series of chords with tremolos, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (p). The notes are primarily quarter notes and half notes, with some eighth notes in the tremolo passages.

A harmonia desses compassos é a mesma dos três primeiros, apenas dilatada, ou seja, o que durava meio compasso, passa a durar um compasso inteiro. Essa dilatação, porém, não é regular, sendo que alguns acordes duram mais, proporcionalmente. Porém, a sucessão das funções na progressão de 124 a 141 é a mesma que de 12 a 20.

4 – Conclusão.

Este estudo nos permite caracterizar o estilo de arranjo e improvisação de Raphael Rabello nas suas versões de Odeon de Ernesto Nazareth, quanto aos aspectos formais, harmônicos, melódicos e rítmicos, tanto em relação às estruturas da macroforma, quanto localmente nas frases e motivos.

Rabello valoriza a forma individualizada de sua performance, como ele mesmo depõe no vídeo: “[...] Acho que nego pode até não gostar de mim não, pelo menos quando eu toco a pessoa sabe que sou eu que tô tocando.” (RABELLO, 1991). Contudo, a liberdade e individualidade que separam a sua performance de qualquer outra não se dá de forma absoluta e intransigente. Pelo contrário, o vocabulário que foi empregado, tanto no arranjo quanto no processo de construção da improvisação, tem sua origem facilmente identificável (seja pelo histórico biográfico ou pelas características de estilo).

A composição de Nazareth não recebe um tratamento de reprodução integral. Ao invés disso, Rabello recompõe parcialmente Odeon, seja improvisando ou arranjando, através de um verdadeiro diálogo com o material original. O que caracteriza o diálogo é o fato de que, por um lado, Nazareth contribuiu com ideias musicais que chegaram até Rabello, seja por notação ou através da prática em conjunto. Por outro, Rabello acrescenta suas próprias ideias, equilibrando o grau de variedade da informação para que seja mantido o vínculo com o espaço que Nazareth demarcou. Mesmo quando algum aspecto atinge um grau extremo de variação, sempre há algum elemento que mantém a unidade do discurso. A forma é o elemento mais sagrado para o improvisador/arranjador, no sentido de ser o último a ser manipulado (isso, se for o caso). Imediatamente abaixo nesta hierarquia vem a harmonia. Enquanto um acorde individual pode ser substituído a vontade, desde que faça sentido dentro da progressão, a função estrutural deste acorde deve, de maneira geral ser mantida, e a macroestrutura harmônica se mantém, de certa forma, inalterada. Ritmo e melodia podem receber uma abordagem mais livre, mas nem por isso, como podemos ilustrar, esta liberdade é sinônima de incoerência.

O exemplo de Rabello em sua abordagem particular desta composição de Nazareth, ao mesmo tempo em que se mostra muito criativo, mostra também como é possível dizer muito sem que seja necessário inventar novas palavras.

5-Referências:

- ALBIN, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música popular Brasileira*. Rio De Janeiro, 2005.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação de mestrado-Universidade Estadual de Campinas, instituto de Artes. Campinas, SP: 1999.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- BELLINATI, Paulo. *The Guitar works of Garoto*. San Francisco: Guitar solo publication vol I, p.18-21.1991
- BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. New York: Groves Dictionaries Inc., 2000, vol. 2, pp.65-70.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- DENYER, Ralph. *The Guitar Handbook*.New York: Alfred A. Knopf, 1998.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-graduação em Artes, USP.
- LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2003.
- PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros*. Independente: Buenos Aires, 1934.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descendente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. Jorge Zahar, 2001.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzá Homem de. *A Canção no tempo: 85 anos de Músicas Brasileiras*. São Paulo: Ed.34 LTDA, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo-SP: Ed. 34, 1998.

ZANNON, Fábio. *A arte do Violão*. São Paulo: Radio Cultura de São Paulo, 2004.

6- Anexos

6.1 – Anexo1 – (N)

Partitura Original de Odeon, para piano, composta por Ernesto Nazareth.

Tango Brasileiro



NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

8581
8320

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
20/1/91

Música: ERNESTO NAZARETH
Letra: HUBALDO MAURICIO

2995291-03

PIANO

gungando

mf

sec.

1. 2.

Fim

expressivo

f

sempre sec

dim.

expressivo

(C) Copyright 1926 by ERNESTO NAZARETH
 (C) Copyright 1945 by E. S. MANGIONE (C) Copyright 1952 by EDITORIAL MANGIONE S.A.
 Copyright 1968 by MANGIONE & FILHOS - Rua Coronel Batista da Lixa, 26 - São Paulo - Brasil.
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights Reserved.

DEON — PIANO

sempre sec

Segue Tolo

Do. S.
Ac

TPLO

ff com brulho

meno

meno

3

2

1

2

3

5

Do. S.
Co. Fum.

Anexo 6.2 – Anexo 2 – (S)

Transcrição de Odeon, para violão, de Antônio Sinópoli

IBIK S.A. JUZELINO KUBITSCHKEK
 CONSERVA DMO F. PATRIAL DE MÚSICA
 POUSO ALEGRE - MG
 Registro N.º 7901
 Procedencia 10000000
 Data 21 / 02 / 1965

Alcator y viejo amigo Serafin Galan Deheza

ODEON

DANZA BRASILEIRA

Arreglo para guitarra por ANTONIO SINÓPOLI

Música de E. NAZARETH

ADAGIO

B.A. 7433

RICORDI AMERICANA S A E C Buenos Aires Unicos editores para todos los países
 Todos los derechos de edición, reproducción, traducción y arreglo están reservados

BIE... BITSCHEK
 C... O. ALEGRE

The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first system contains two measures with fingerings and a first ending bracket labeled '1.'. The second system contains two measures with fingerings, followed by the lyrics 'al § hasta el § y salta a la castilla 2ª' and a second ending bracket labeled '2.'. To the right of the lyrics are two boxes labeled 'Para Final' and 'Para Segu...'. The third system contains five measures with fingerings. The fourth system contains five measures with fingerings and a 'C.8' label above the first measure. The fifth system contains five measures with fingerings and 'C.5', 'C.3', and 'C.7' labels above the first, third, and fifth measures respectively. The sixth system contains five measures with fingerings and 'C.5', 'C.4', and 'C.3' labels above the first, third, and fifth measures respectively. The seventh system contains five measures with fingerings and a first ending bracket labeled '1.'. The eighth system contains five measures with fingerings and a second ending bracket labeled '2.'. The piece concludes with the instruction 'Del § al Final'.

BIBLIOTECA J. KUBITSCHER
G. MPA — POUSO ALEGRE

B.A. 7493

6.3 – Anexo 3 – (RA)

Arranjo de Odeon, para violão, de Raphael Rabello

Odeon

Ernesto Nazareth

Arranjo Raphael Rabello.
Transcrição & Dedilhado
Alvimar Liberato

Guitar

accel. *mp* *accel.*
ff *p* *rit.*
 ♩ = 92
mf
 C5^a C4^a C5^a C4^a
mf

Odeon

24

abafar com m.d.

28

p i m p p i m p

p p i p p i m a

mf

32

sfz

Gliss

m a m

m i

36

mf

40

Odeon

44

Chord durations: ϕ^5 , ϕ^3 , ϕ^{10} , ϕ^9

48

Chord durations: C^8 , C^6 , ϕ^3

52

Chord durations: ϕ^5 , ϕ^3 , ϕ^{10} , ϕ^9

56

Chord durations: C^8 , C^6 , ϕ^9

60

Chord duration: C^7

Dynamics: *sfz*, *p*, *mf*

Odeon

64 *p p i p* *p i m a* *p* *mf*

68 *a m* *m i* *p m i p* *p m i p* *p m i p*

72 *p* *p*

76 *m i m* *a m i i m* *m i m* *a m i i m* *m i m* *m i m* *m*

mf

80 *p* *i m a* *C3* *m i m*

Odeon

85 *p*

86 87 88

89 *mf*

90 91 92

93 *mf*

94 95 96

97 *p*

98 99 100

101 *p*

102 103 104

Odeon

105 *p p* *m a m i* *p i m a* *p i m a* *m i a m* *i m* *s fz*

109 *m* *p i m* *6* *ff*

④

113 *p* *accel.*

117 *pp* *p* *rit.*

$\text{♩} = 92$ *tremolo* *p a m i a m i* *p a m i*

124

Odeon

126 *p a m*

128

130

♩ = 72

132

134

Odeon

136

$\text{♩} = 144$

139

142

145

6.4 – Anexo 4 –(RI)

Improvisação sobre Odeon, feita ao violão,
por Raphael Rabello.

Improviso sobre Odeon

Transcrição de
Alvimar Liberato

Raphael Rabello

B $\text{♩} = 96$

G A7/C# D/C G/B G D7/F#

5 Dm6/F C/E E^bdim G/D G A/G D7(9)

C

10 E7(9b) Am7 D7(9) G6 D7

15 D7(b9) D7(b9) G E7 E/D Am/c

20 F#m7(b5) B7 Em C#dim G/B Em Am7 D7

G Em/G B7/F# Em E/D Am/C E7/B

A

25

Am Am Am/G B7/F# C7/E B7/D# B7

29

Em Em B7/F# Em E7 Am E7 Am

33

F#m7(b5) B7 Em Am Em B7 Em

B A7/C# D/C G/B

38

D7/F# G/F C/E Bb7 G/B Bb7 Am D7/F#

45

50

G A7/C# D/C G/B D7/F#

54

G7 C Cm/Eb G/D C#°7 D/C D7/F# G

A

59

Em B7/F# Em/G E7/G# Am E7/B Am9 Am Am/G

64

F#m7(b5) B7 Em Em B7/F#

68

Em E/D Am/C E7/B Am Am/G F#m7(b5) B7 Em Am B7

74 C

Em G#°7 D7/A D7 G

79

G#°7 D7/A D7 G D7/F#

83

Dm6/F E7 Am9 F#m7(b5) B7 Em/G C#°7

88 C

G/D C#°7 D/C C G#°7 Am

93

D7 G G#°7 D7/A D7

98

G^{Maj}7 D/F[♯] Dm6/F E7 Am9 F[♯]m7(b⁹) B7 Em

103

C[♯]°7 G/D A7/C[♯] D/C G

107

C G[♯]°7 D7/A D7 G G[♯]°7

112

D7/A D7 G Dm6/F E7/G[♯] Am9 Am/G

117

B7/F[♯] B7/D[♯] Em Em/D F[♯]7/C[♯] A[♯]°7 G/B E7/B A7/C[♯]

122

D7/A G#°7 D7/A D7

126

G G#°7 D7/A D7

130

G Fm6 E7/G# Am Am/G B7/F# B7/D# Em Em/D

135

F#7/C# A#°7 G/B Em Am D7 G Em B7/F#

A

140

Em E/D Am/C E7/B Am Am Am/G

144

B7/F# C7/E B7/D# B7 Em

♩ = 160

148

Em B7/D# Em E7/B Am E7 Am

152

Am9 B7 Em Am B7 B7 Em