

Brasilianas IV e V para piano de Radamés Gnattali: uma análise musical tipificada, interpretativa e comparativa

Felipe Mello (Unesp)

Resumo: O presente texto apresenta os resultados parciais da pesquisa sobre a análise musical tipificada, interpretativa e comparativa das *Brasilianas IV e V para piano* do compositor brasileiro Radamés Gnattali. Para tanto, utilizou-se metodologias contidas em Kostka (1999), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002) e Berry (1987), considerando-se ainda os fundamentos metodológicos de Mário de Andrade (1972, 1989) e José Ramos Tinhorão (2015). Evidenciou-se, ainda, os elementos etnográficos empregados pelo compositor em suas obras, bem como elementos notacionais que expõem aspectos nacionalistas, *jazzísticos* e impressionistas de sua escrita musical.

Palavras-chave: Análise musical. Interpretação musical. Música para piano. Brasilianas IV e V. Radamés Gnattali.

Title: Brasilianas IV and V for piano by Radamés Gnattali: a typified, interpretative and comparative musical analysis

Abstract: This text presents the partial results of the research on the typified, interpretative and comparative musical analysis of *Brasilianas IV and V for piano* by Brazilian composer Radamés Gnattali. For that, methodologies contained in Kostka (1999), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002) and Berry (1987) were used, also considering the methodological foundations of Mário de Andrade (1972, 1989) and José Ramos Tinhorão (2015). It was also evident the ethnographic elements used by the composer in his works, as well as notational elements that expose nationalist, jazz and impressionist aspects of his musical writing.

Keywords: Musical analysis. Musical interpretation. Music for piano. Brasilianas IV and V. Radamés Gnattali.

Introdução

Os gêneros musicais empregados nas *Brasilianas IV e V para piano* de Radamés Gnattali se manifestam, originalmente, no folclore e na música urbana brasileira. Diante disso, a análise musical tipificada dessas obras intenta

identificar estes gêneros notacionalmente, bem como seus elementos etnográficos associados a completude de seu estilo composicional, posto toda confluência cosmopolita desenvolvida em sua escrita musical. Entretanto, quais metodologias de análise musical podem conduzir a um eficiente reconhecimento dos aspectos de sua escrita para a interpretação? Nessa perspectiva, o presente texto apresentará algumas particularidades contidas nas *Brasilianas IV e V para piano* do compositor brasileiro Radamés Gnattali. Para tanto, utilizou-se as metodologias aportadas em Kostka (1999), Schoenberg (1996, 2001), Rink (2002), Réti (1951), Persichetti (2012) e Berry (1987), considerando-se ainda os fundamentos metodológicos de Mário de Andrade (1972, 1989) e José Ramos Tinhorão (2015), bem como considerações relevantes propostas pelo pesquisador Ricieri Carlini Zorzal (2005).

Nas fundamentações depreendidas em Kostka (1999), Rink (2002), Schoenberg (1996, 2001) e Persichetti (2012), as análises geraram gráficos das flutuações de tempo e dinâmica das obras, bem como tabelas demonstrativas de suas formas estruturais¹, evidenciando informações sobre as subdivisões, tonalidades, modulações e seus respectivos números de compassos. Por intermédio dos tratados musicais de análise propostos por Réti (1951) e Berry (1987), foi possível constatar algumas características motívicas nas obras analisadas, além de questões relacionadas sobre a textura musical que as norteiam. Com relação aos apontamentos apreendidos em Andrade (1972, 1989), Tinhorão (2015) e Zorzal (2005), as inferências e considerações convergiram em demonstrações acerca dos gêneros brasileiros explorados, esclarecendo-se, de um modo geral, aspectos da escrita musical de Radamés Gnattali nas Brasilianas IV e V para piano. Diante disso, as metodologias corroboram informações relevantes sobre o estilo da escrita composicional de Radamés Gnattali que se voltam, sobretudo, para as práticas interpretativas e performance musical ao piano.

Nas *Brasilianas IV e V para piano*² emprega-se os gêneros musicais folclóricos e urbanos da música brasileira, que são apresentados em diferentes formatos e que norteiam cada uma das obras. Na *Brasiliana IV*, composta por quatro títulos separados, faz-se alusão a uma pequena suíte musical, por sua

¹ Os gráficos e tabelas estão dispostos exclusivamente no formato integral desta pesquisa.

² As *Brasilianas IV e V para piano* foram editoradas e editadas pelo autor deste trabalho.

vez, na *Brasiliana V* percebe-se uma obra de maior extensão e em formato rapsódico, sendo composta por uma sucessão de temas folclóricos (de domínio popular), entremeados ainda por desenvolvimentos e variações com inserção de trechos que nos remetem a pequenos improvisos. Radamés Gnattali demonstra ser um compositor enriquecido pela *poesia* carioca, sem contudo abandonar as influências *jazzísticas*, nacionalistas e da música clássica europeia em sua escrita musical.

1. Brasiliana IV para piano: considerações gerais, análise musical tipificada e interpretativa

O primeiro título da *Brasiliana IV*, designado *Prenda Minha (Moda Gaúcha)*, compõe-se de uma *Toada*. No *Dicionário Grove de Música* (1994) o termo é denominado como cantiga geralmente melancólica ou arrastada, sendo empregado regionalmente no sentido de entonação ou linha melódica. Mário de Andrade (1972) no livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, evidencia que o refrão instrumental do tema de *Prenda Minha* serve a uma dupla função: de introdução e término da canção. O poema do verso é disposto na seguinte prosódia:

Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha, tenho muito que fazer. Tenho de ir para rodeio, prenda minha, no campo do bemquerer. Noite escura, noite escura, prenda minha, toda noite me atentou. Quando foi de madrugada, prenda minha, foi-se embora e me deixou (ANDRADE, 1972, p. 137).

Ainda nessa questão acerca do folclore gaúcho, no livro *Assim Cantam* os *Gaúchos* (1984), elaborado pelo *Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore*, consta-se uma relevante alegação a respeito do título e do poema desta canção:

"Prenda" é a namorada, a moça gaúcha, num sinônimo de joia ou valor muito estimado. O termo talvez tenha sido trazido ao Rio Grande do Sul pelos colonos dos Açores, pois naquele arquipélago lusitano é tradicional uma cantiga de tirana com o seguinte refrão: "Tirana, atira, tirana, vem a mim, tira-me a vida: a prenda que eu mais amava, já de mim foi suspendida". O primeiro registro do texto data de 1880, feito por Carlos von Koseritz, precursor dos estudos folclóricos no Rio Grande do Sul. A melodia foi recolhida por Teodomiro Tostes, na interpretação de um velho gaiteiro, nos anos de 1920, e reproduzida em São Paulo por Mário de Andrade em seu

"Ensaio sobre a Música Brasileira". A partir de então, essa cantiga teve grande acolhida pelos rio-grandenses residentes no Rio de Janeiro após a revolução de 1930, difundindo-se com menor ênfase nos meios urbanos do Rio Grande do Sul (IGTF, 1984, p. 13).

Uma das características marcantes desta obra é o emprego da harmonia de efeito *policorde* (cromático) juntamente da dinâmica *sforzato*. A melodia conduzida no registro grave mantém ligada a última nota em comum por quatro compassos seguidos, delineando a modulação entre as Seções A² e B², que se define na tonalidade de Mi bemol maior. Na conclusão da obra (Seção A³) os mesmos elementos fraseológicos de A¹ e A² são desenvolvidos, porém na tonalidade do *IV grau*³ (A¹ / A² – Ré maior; B² – Mi bemol maior; A³ – Sol maior).



Fig. 1 – *Brasiliana IV (Prenda Minha)* c. 23-37: Seção A² com elementos fraseológicos e motívicos de A¹ e uso de procedimentos cromáticos (*policordes*).

O segundo título da *Brasiliana IV* denomina-se por *Samba-canção* (*Rio de Janeiro*). Esta obra apresenta em sua introdução de dois compassos três motivos principais, que são expostos e trabalhados no decorrer de sua forma. Diante da profusão de motivos musicais constatados neste título utilizou-se – para uma melhor ilustração – a análise motívica fundamentada no livro *The*

³ Grafia empregada no livro *Fundamentos da composição musical* de Schoenberg (1996).

Thematic Process in Music de Rudolph Réti (1951). O autor define motivo da seguinte forma:

Nós chamamos de motivo qualquer elemento musical, seja uma frase ou fragmento melódico ou mesmo apenas uma característica rítmica ou dinâmica que, por ser constantemente repetida e variada ao longo de uma obra ou seção, assume um papel no desenho composicional um tanto semelhante ao de um motivo nas belas artes (RÉTI, 1951, p. 11-12, t.n.).

Outro fator importante compreende a figura rítmica utilizada no acompanhamento. sobretudo Secão A^{1} similarmente fiel na acompanhamentos empregados pelos violonistas no gênero do samba-canção. esta figura rítmica outorga – aliado as sugestões rítmico/dinâmicas – o caráter deste gênero transposto para o piano, que por sua vez percorre toda a Seção A1, bem como partes da Seção A². Podemos observar também procedimentos octatônicos utilizados por Gnattali nesta obra, no qual o acorde de Gm7 é intercalado com acordes provenientes de duas escalas octatônicas, onde a nota Sol, tônica do trecho, é encontrada. No c. 3, o acorde inicial é sucedido do acorde Ab°7M(b13) – presente na escala formada por Sol, Láb, Sib, Dob, Réb, Ré, Mi, Fá – e no c. 4, a alternância é realizada com o acorde de A7(#4b9), proveniente da escala Sol, Lá, Sib, Do, Do#, Ré#, (Mib), Mi e Fá#.

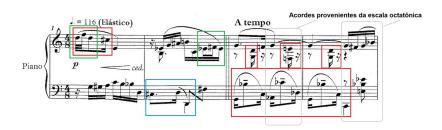


Fig. 2 – *Brasiliana IV (Samba-canção*) c. 1-4: introdução com três elementos motívicos, ritmo do samba-canção ao piano e acordes octatônicos.

O terceiro título da *Brasiliana IV* denomina-se por *Desafio (Nordeste)*. Este gênero musical é entoado por cantadores de algumas regiões específicas do Brasil, sobre este aspecto, constata-se no *Dicionário Grove de Música* (1994):

Cantador, também chamado de violeiro, é um correspondente moderno dos antigos menestréis, que se apresenta em feiras e quermesses do nordeste, leste e centro do Brasil acompanhado de uma viola caipira. Com sua voz caracteristicamente fanhosa e estridente, o cantador descreve feitos heroicos ou narrativas imaginosas, em que a parte do texto supera amplamente em importância o contexto propriamente musical. Os cantadores se enfrentam uns aos outros em desafios, rivalizando na capacidade de improvisação e em presença de espírito (GROVE, 1994, p. 163).

Em contrapartida, no *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (1989), este gênero é descrito "mostrando que o Desafio entra em qualquer música, qualquer dança, sendo apenas um processo de cantar improvisado" (ANDRADE, 1989, p. 186), o autor ainda prossegue: "Mas há uma diferença no Desafio campeiro; hoje é com gaita e não viola, conforme era primeiro (gaita é *acordeona*). Um verso contra outro verso, qual facão contra facão, sempre no tempo de polca, da polca da relação" (1989, p. 186).

O termo *Rojão*, utilizado por Gnattalli no início da Seção B¹, corrobora com os elementos em alusão ao nordeste, não obstante o emprego das harmonias típicas, este termo assim é definido por Andrade: "trecho instrumental que introduz ou encerra a participação de um cantador no desafio" (ANDRADE, 1989, p. 443). Embora Andrade argumente sobre o caráter finalizador do *Rojão*, nesta peça ele tem uma clara função de refrão, apresentado, cada vez, em uma tonalidade diferente. Na seção B² (c. 37-40) o termo *Rojão* reaparece em mesmo formato fraseológico, contudo com o emprego de dois modos diferentes, que associados, caracteriza-se como intercâmbio modal (PERSICHETTI, 2012). Constata-se nesta obra o fator harmônico modulante constante em consonância de cada seção musical explorada.

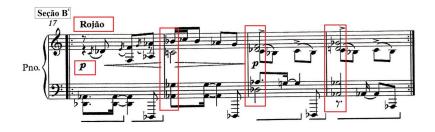


Fig. 3 – *Brasiliana IV (Desafio)* c. 17-20: início da seção B¹ com elementos modais e alusivos a música nordestina.

Em cada retorno do tema principal da seção A ocorre o emprego de variações melódicas, tornado-o em cada aparição mais elaborado. O *Desafio*, similarmente do título *Prenda Minha*, é finalizado de maneira extremamente rítmica e movida.



Fig. 4 – *Brasiliana IV (Desafio)* c. 61-68: emprego do tema principal mais elaborado na Seção A4.

O quarto título da *Brasiliana IV*, denominado *Marcha de Rancho (Rio de Janeiro*), encerra em referência ao estado carioca, berço deste gênero em questão. Em Andrade (1989), marcha-rancho assim é definida: "no Brasil, a marcha popularizou-se nos blocos carnavalescos como marcha-rancho e marcha de salão, e segue a fórmula introdução instrumental e estrofe-refrão" (ANDRADE, 1989, p. 307). Por sua vez, José Ramos Tinhorão (2015) discorre amplamente sobre este gênero musical, citando diversas curiosidades a respeito:

A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna e, constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 1930, interessados em capitalizar o espírito musical e a beleza dos desfiles dos ranchos cariocas. Surgidos em meados do século XIX entre os núcleos de moradores nordestinos da zona portuária do Rio de Janeiro, ligados todos a uma origem rural (foram os baianos migrados para o Rio que tiveram a ideia de desfilar com ranchos de carnaval), [...] a mais antiga dessas marchas foi a famosa "A jardineira", uma marcha do folclore nordestino, lembrando a figura clássica das mocinhas "pastoras" enfeitadas de flores, e teve sua adaptação carioca talvez na década de 1870. [...] Os ranchos

carnavalescos são estas belas sociedades que, com luxo e esplendor, vão aos poucos substituindo os antigos cordões, havendo a necessidade de se criar um tipo de música coerente com o espírito de seus desfiles, diferenciando-se dos simplórios blocos e cordões carnavalescos (TINHORÃO, 2015, p. 153-154).

Um fator importante do início desta obra, decorre do procedimento de *pedalização manual* proposto por Gnattali, favorecendo as articulações do ritmo da marcha-rancho também por intermédio de *staccati, tenuti* e pausas, que se evidenciam por meio deste processo. Este procedimento é empregado, possivelmente, pelo fato da escrita pianística poder reproduzir com maior fidelidade este gênero, advindo originalmente do violão.



Fig. 5 – *Brasiliana IV (Marcha de Rancho)* c. 1-9: elementos peculiares da articulação da marcha-rancho empregados no tema de A¹ em seu antecedente e consequente.

Adiante, esta obra caracteriza-se por uma crescente em sua textura temática, que se torna – em cada posterior exposição – mais grandiosa, ainda assim, toda a obra é elaborada sobre o singelo motivo rítmico da marcha-rancho, inclusive em sua *coda*, que conclui a obra em caráter igualmente rítmico.

2. Brasiliana V para piano: considerações gerais, análise musical tipificada e interpretativa

A *Brasiliana V para piano* é uma obra extensa em caráter de *rapsódia*, estilo que se estende ao longo de seus quatrocentos e trinta e sete compassos. Em Mário de Andrade (1989), este gênero musical é definido como "forma livre

de composição musical, peça característica, sem conteúdo programático" (1989, p. 427), por sua vez, no *Dicionário Grove de Música* (1994), verifica-se também algumas peculiaridades acerca deste gênero musical:

Termo oriundo da poesia épica grega antiga, usado pela primeira vez como título musical por Tomásek para um grupo de seis peças para piano em cerca de 1803. Este e outros exemplos mais antigos têm um caráter contido, mas fantasias livres de caráter épico, heroico ou nacional receberiam mais tarde o mesmo título. Entre os Exemplos incluem-se as 19 Rapsódias húngaras de Liszt, e as Rapsódias de Brahms e Dohnányi (para piano), de Dvorák, Enescu, Chabrier e Vaughan Williams (para orquestra) e de Bartók (para instrumentos solistas e orquestra) (GROVE, 1994, p. 765).

Esta obra compõe-se da concatenação de diversos temas do folclore musical brasileiro (*Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho*), empreendendo variações amplas e pormenorizadas sobre os cantos de roda do repertório folclórico brasileiro, sobre os acalantos (conhecidos popularmente por canções ou cantigas de ninar) e, sobre os cantos do trabalho, canções entoadas por trabalhadores, sobretudo das regiões interioranas, geralmente no cumprimento das funções braçais aos mais diversificados contextos dos recantos brasileiros. O primeiro tema trabalhado, sobre os *Cantos de Roda*, compreende a canção *Terezinha de Jesus*; o tema, de fato, é exposto na Seção A¹ (c. 7 a 29), mantendo-se ainda as mesmas características de textura expostas na introdução, com adição de algumas notas no registro grave. Essa textura se modifica no c. 11, ocorrendo menor polirritmia até o término desta primeira exposição temática, que se prolonga na tonalidade de Do menor até o c. 16. A partir deste ponto, o tema modula para a tonalidade de Lá menor, sincronicamente ao surgimento de polimetria no c. 17, perdurando-se até o c. 23.



Fig. 6 – Brasiliana V (Cantos de Roda) c. 16-20: emprego de polimetria e modulação.

A harmonia decorrida na breve transição compreende acordes que denotam afastamento para outra tonalidade, entretanto, por ocorrerem em um curto espaço de tempo e serem muito distantes da tonalidade anterior, o emprego cromático se faz presente, harmônica e melodicamente. O aspecto da textura musical desta transição nos revela a influência do impressionismo no estilo de Radamés Gnattali, podendo-se aferir também, neste contexto, a seguinte definição deste termo no *Dicionário Grove de Música* (1994): "um conceito útil particularmente para a música que dissolve os contornos da progressão tradicional com aspectos modais ou cromáticos" (p. 450).



Fig. 7 – Brasiliana V (Cantos de Roda) c. 30-31: Breve Transição.

A seção B (tema B1), encontra-se inicialmente na tonalidade de Sol bemol maior, porém em sua totalidade esta seção tem característica politonal. Composta por dezesseis compassos (c. 32 a 47), com fraseologia irregular, encontra-se disposta da seguinte forma: 7 compassos (antecedente) + 7 compassos (consequente) + 2 compassos (pequena transição). A fraseologia atípica desta canção decorre possivelmente das constantes mudanças na sua fórmula de compasso (2/4 nos c. 32, 33, 36, 40, 43 e 47 – 3/4 nos c. 34, 37, 38, 39, 41, 44, 45 e 46 - 4/4 nos c. 35 e 42), atribuindo-lhe peculiar característica fraseológica. O tema trabalhado em B constitui-se sobre a canção de roda A mão direita tem uma roseira, no c. 39 ocorre modificação na tonalidade do tema para Lá maior (tema B²), seguindo-se até o c. 46. Uma breve transição sugere alteração para a tonalidade de Sol maior, concomitantemente à mudança temática para a breve Seção C com a canção Marcha do remador (popularmente conhecida como Se a canoa não virar - c. 48). Vale salientar que em meio as canções de roda, este tema foge da prescrição contida no subtítulo desta obra, sendo a única marchinha de carnaval utilizada na Brasiliana V. Na Seção D explora-se a segunda estrofe do tema da canção Ciranda, cirandinha.

A segunda parte da Brasiliana V, constituída acerca dos Cantos de Acalanto, compreende um dos pontos onde considerar-se-á algumas comparações texturais. A clareza, onde em determinadas passagens ocorrem nítidas referências a outros estilos composicionais, além das citações aos temas de acalanto, evidencia, via de regra, influências composicionais de algumas esferas do universo erudito ao estilo composicional de Radamés Gnattali. Em Andrade (1989), consta-se breve passagem sobre o termo cantiga de ninar: "cantiga para adormecer criança, mesmo que acalanto. Segundo Renato Almeida é uma canção ingênua, sobre uma melodia simples, com que as mães ninam os filhos" (ANDRADE, 1989, p. 104). O próximo tema, constituído sobre a canção Boi da cara preta, dispõe de cromatismo constante na linha melódica intermediária e linha do baixo, conferindo também caráter contrapontístico a textura desta obra, contudo, esta disposição cromática não altera suas funcionalidades harmônicas, devido sua aplicação ocorrer nos contratempos ou em tempos de fraca pulsação, sucedendo-se também harmonias dissonantes e em profusão. Atenta-se para o uso constante dos termos subjetivos de andamento Suavemente e Um pouquinho mais, que auxiliam o intérprete para a delineação das características interpretativas empregadas aos temas.

A partir do c. 196 uma nova atmosfera sonora se estabelece, induzindo a um acompanhamento extremamente romântico, muito similar ao utilizado na *Consolação nº3* do compositor Franz Liszt, inclusive com relação ao emprego da mesma tonalidade em Ré bemol maior. Acerca da influência do romantismo na linguagem musical de Radamés, o pesquisador Ricieri Carlini Zorzal (2005) numa leitura de Meyer (2000), nos apresenta o romantismo como: "um período no qual os compositores idealizavam uma individualidade, através da concepção e utilização de estruturas convencionais sobre estratégias composicionais, ocultando a convenção sem renunciar a ela" (MEYER *apud* ZORZAL, 2005, p. 23). O autor ainda prossegue referindo-se que essas estruturas convencionais são igualmente empregadas – de forma oculta ou menos evidente – por Gnattali.



Fig. 8 - Brasiliana V (Acalanto) c. 199-206: Seção E, tema E4 em Ré bemol maior.



Fig. 9 – *Consolação nº* 3 (Franz Liszt - Ed. Peters) c. 19-24: excerto a título de comparação entre as texturas musicais das Fig. 8 e 9.

A próxima subdivisão temática na Seção F compreende outro tema de Acalanto. Elaborada sobre o tema da canção *Tutu Marambá*, constitui-se também por outra canção de ninar. Em Andrade (1989) consta-se breve citação acerca deste cântico:

Um dos tipos de tutus, bicho-papão, assombrador de crianças, que aparece nas cantigas de ninar. Expressão composta por palavra de origem quimbunda (Angola), *quitutu*, que significa papão, e a palavra de origem indígena *mar*ã, que significa mau, velhaco, ruim. Os tutus, que variam conforme a região, são animais informes e negros mencionados em acalantos. Não existe uma descrição detalhada do mesmo, mas é com ele que se amedronta a criança que não quer dormir. Além do tutu-marambá, ou marambaia, há ainda o tutu-zambê, o tutu-do-mato, ou bicho-do-mato, que figuram em cantigas populares (ANDRADE, 1989, p. 541).

A próxima transição estende-se do c. 254 ao c. 259 e tem um caráter composicional impressionista, mais precisamente "debussyano".

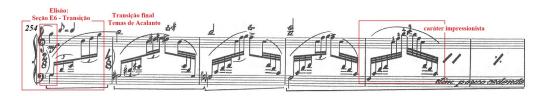


Fig. 10 – Brasiliana V (Acalanto) c. 254-259: Transição com caráter impressionista.

A influência de Debussy na música de Radamés foi reconhecida por Zorzal (2005) em sua análise sobre os *Dez estudos para violão* (1967), evidenciando-se características como o uso de escalas não tonais, escalas de tons inteiros, cromatismo e instabilidade tonal: "A harmonia deixa de ser sintática e toda relação com forte sentido de processo tende a ser evitada" (ZORZAL, 2005, p. 27-31).



Fig. 11 – *Prelúdio nº 12* (Claude Debussy - Ed. Durant) c. 36-38: ilustração com finalidade comparativa entre a textura da Transição e a Escrita de Debussy (Fig. 10 e 11).

Acerca dos *Cantos de Trabalho*, sabe-se que estes compreendem uma prática antiga e tradicional na história da música brasileira, principalmente no espaço rural. Mário de Andrade (1989) os descreve da seguinte forma:

Cantos usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço e a aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto. "Em geral são melopeias, empregando às vezes ditongos e palavras meramente onomatopaicas, que servem para determinar o ritmo, conforme a natureza do trabalho (ANDRADE, 1989, p. 108).

Um fator importante a ser ressaltado sobre o próximo tema decorre da característica impressionista. Acerca deste aspecto, podemos também nos ater sobre a influência composicional de Maurice Ravel a Radamés Gnattali, com um olhar mais atento para a sua composição *Miroirs - Une barque sur l'océan*, que faz alusão aos movimentos das ondas do oceano, dispondo-se de um barco como protagonista. A melodia trabalhada por Gnattali sobre o tema do *Canto do barqueiro*, em diversos momentos, nos remete aos movimentos de um barco sobre as ondas das águas, bem como em *Une barque sur l'océan*. Diante disso, é razoável presumir – com o auxílio da comparação textural – que a influência impressionista estende-se de Debussy a Ravel para este tema em questão.



Fig. 12 – Brasiliana V (Trabalho) c. 274-279: Seção G (b1).

A partir do c. 269, o tema (b¹) torna-se extremamente modal e circula por diversos modos (lídio, mixolídio, eólio e frígio), sendo conduzido por um acompanhamento com constantes arpejos e eventuais notas acentuadas ou sobressalentes, advindas de uma linha melódica secundária. No que se refere a textura musical, subjetiva e extremamente impressionista, em alusão a Ravel, podemos depreender algumas considerações interpretativas que corroboram a relação dos excertos dispostos nas figuras 12 e 13, onde o abstrato e o pictórico – por meio da notação musical – se fazem presentes nesta *imagética sonora*.

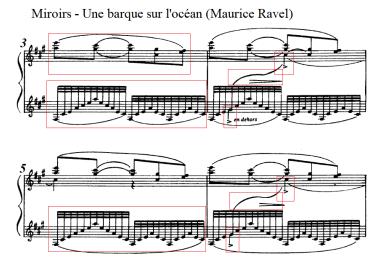


Fig. 13 – *Miroirs - Une barque sur l'océan* (Maurice Ravel - Ed. Dover) c. 3-6: tema com ampla pedalização e arpejos com notas enfatizadas (excerto comparativo - Fig. 12 e 13).

O último tema empregado por Gnattali, na *Brasiliana V*, é desenvolvido sobre a canção *Fulô*, *a fulô do vapor*. Entoada pelos carregadores de piano do Recife, fora gravado por Mário de Andrade em seu projeto *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Vale salientar ainda que a melodia utilizada por Gnattali não é extremamente fiel – em relação ao tema original gravado por Mário de Andrade (1938) –, porém sua estrutura orgânica se mantém coesa aos propósitos de base e tessitura empregados pelo tema original.



Fig. 14 – Fulô, a fulô do vapor (c. 1-8): tema original gravado por Mário de Andrade.

O tema da Seção H se estabelece na tonalidade de Mi maior, apresentando configuração temática em H¹ por oito compassos (c. 346 a 353). O último membro de frase deste tema alterna-se para a fórmula de compasso em ternário simples, possivelmente para não danificar a fluência fraseológica dos temas em suas diversas repetições até a *coda*.

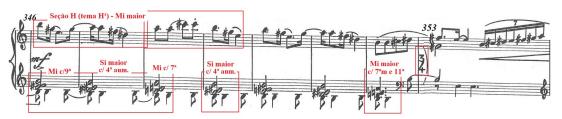


Fig. 15 – Brasiliana V (Trabalho) c. 346-353: Seção H (tema H1).

A coda caracteriza-se por utilização ampla e constante da dissonância. Essa configuração dissonante e suspensiva conecta-se a um pedal da nota Si (comum aos acordes de Sol maior e Si maior), que conduz – por meio do registro em várias alturas ao longo dos c. 430, 431 e 432 – para o acorde em terceira inversão de Si maior com 6ªM, 7ªm e 9ªm (c. 433 e 434 – arpejado), com função suspensiva e ao mesmo tempo de dominante / diminuta. É razoável supor que esta harmonia (c. 433 e 434), também pode ser proveniente de uma escala *octatônica enarmonizada* sobre o acorde de *Aº7M* – presente na escala formada por La, Si, Si#, Ré, Ré#, Mi#, Fá# e Sol# – com resolução no acorde de Mi maior nos c. 435, 436 e 437.



Fig. 16 – Brasiliana V (Trabalho) c. 432-437: compassos finais da coda na Seção H.

Conclusão

Por intermédio da análise musical tipificada, interpretativa e comparativa das *Brasilianas IV e V para piano* algumas características da escrita musical de de Radamés Gnattali puderam ser depreendidas, bem como peculiaridades de alguns aspectos da historiografia musical embutidos em sua escrita pianística.

Verificou-se, nestas obras, a influência do nacionalismo musical brasileiro, além de procedimentos harmônicos e texturais provenientes do *jazz* e da música clássica europeia (com maior ênfase no repertório romântico e impressionista), corroborando aspectos musicais que, em síntese, se voltam para as práticas interpretativas e performance musical especificamente ao piano.

Referências

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª Ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. Dicionário musical brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BERRY, Wallace. Structural functions in music. New York: Dover, 1987.

GROVE. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

IGTF, Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Assim cantam os gaúchos. Porto Alegre: IGTF, 1984.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. Tonal harmony. New York: McGraw-Hill, 1999.

MEYER, Leonard B. Explaining music. Chicago: Chicago University Press, 1973.

_____. El estilo en la musica: teoria musical, historia e ideologia.

Tradução de Michel Angstadt. Madrid: Piramide, 2000.

PERSICHETTI, Vincent L. Harmonia no século XX: aspectos criativos e práticos. São Paulo: Via Lettera, 2012.

RÉTI, Rudolph, The thematic process in music. New York: Macmillan, 1951.

RINK, John. Musical Performance: a guide to understanding. Cambrigde: University Press, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. Harmonia. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TINHORÃO, José R. Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

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

Partituras

DEBUSSY, Claude. Prélude nº 12 - Feux d'artifice. Paris: Durant, 1913. 1 partitura. LISZT, Franz. Consolation nº 3. Leipzig: Peters Edition, 1913. 1 partitura.

RAVEL, Maurice. Miroirs – Une barque sur l'océan. New York: Dover Publications, 1986. 1 partitura.

Felipe Mello é bacharel e mestre em música pela UNESP. Obteve orientação no mestrado da prof.ª Dr.ª Dorotéa Kerr e coorientação do prof. Dr. Marcos Mesquita. Atualmente é doutorando sob a orientação do prof. Dr. Nahim Marun na UNESP. E-mail: felipemellopianista@gmail.com