

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

EDUARDO HENRIQUE DE SOUZA SANTOS

PONTEIO, RODA E BAILE DE RADAMÉS GNATTALI:  
os padrões de improviso e suas interfaces na música brasileira

Rio de Janeiro  
2013

***EDUARDO HENRIQUE DE SOUZA SANTOS***

**PONTEIO, RODA E BAILE DE RADAMÉS GNATTALI:  
os padrões de improviso e suas interfaces na música brasileira**

Projeto de pesquisa apresentado como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música – Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Orientadora: Profa. Dra. Nadge Naira Breide

Rio de Janeiro

2013

G571P Santos, Eduardo Henrique de Souza  
Ponteio, roda e baile de Radamés Gnattali: os padrões de  
improviso e suas interfaces na música brasileira / Eduardo  
Henrique de Souza Santos. -- 2013  
79 f. :il., 29 cm.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal  
do Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

Orientadora: Nadge Naira Breide.

1. Gnattali, Radamés, 1906-1988. 2. Teses – Música. 3. Música popular brasileira. 4. Improvisação (Música). I. Breide, Nadge Naira (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. III. Título

CDD:927.8042



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**A Dissertação:**

**Ponteio, Roda e Baile de Radamés Gnattali: os padrões de improviso e suas interfaces na música brasileira**

**elaborada por:**

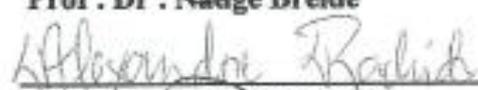
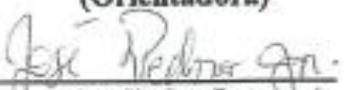
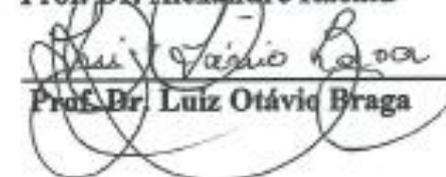
**Eduardo Henrique de Souza Santos**

**e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora,  
foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo  
Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como  
requisito parcial à obtenção do título de**

# **Mestre em Música**

**Rio de Janeiro, 24 de maio de 2013**

**Banca Examinadora:**

 Prof. Dr. Nadège Breide	(Orientadora)
 Prof. Dr. Alexandre Rachid	 (Avaliador Interno)
 Prof. Dr. Luiz Otávio Braga	(Avaliador Externo)

À minha mãe Claudinete Siqueira de Souza.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dra. Nadge Breide, pelo auxílio da confecção deste trabalho.

Aos membros da banca examinadora Prof. Dr. Luiz Otávio Braga e Prof. Dr. Alexandre Rachid pela disponibilidade em avaliar este trabalho.

Ao coordenador da Pós-Graduação Prof. Dr. Marcos Vinícius Nogueira e às funcionárias Elizabeth Villela, Valéria Penna e Barbara por toda assistência durante o curso.

Ao amigo Alexandre Castro pela digitalização da partitura.

À minha noiva Elen Ehrenbrink pela paciência e toda a ajuda neste percurso.

Aos amigos e colegas do curso de Mestrado, Raisia Richter, Luciana Fantini, Sulamita Lage e Willian Fernandes .

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo examinar as relações intertextuais dos padrões de improviso e suas possíveis vertentes nacionais, internacionais e situá-las no contexto histórico brasileiro dos anos 1930. O levantamento desses padrões proporcionou material à análise dos traços estilísticos do discurso harmônico de Radamés Gnattali na peça Ponteio, Roda e Baile com base na proposta de Leonard Meyer (2000) e Violeta Hemsy de Gainza (1983).

**Palavras-chaves:** análise estilística - Radamés Gnattali - padrões de improviso

## **ABSTRACT**

The present work has the purpose to examine the intertextual relations of improvisational patterns and their possible strands national, international and situate them in the context of Brazilian history from the 1930s. The survey of these standards provided materials to the analysis of stylistic traits speech harmonic of Radamés Gnattali in the play *Ponteio, Roda e Baile* based on the proposal of Leonard Meyer (2000) and Violeta Hemsy de Gainza (1983).

**Keywords:** stylistic analysis - Radamés Gnattali - patterns of improvisation

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro	Página
1. Equivalência das grafias musicais.....	26
2. Recorrências de Ponteio.....	38
3. Recorrências de Roda.....	40
4. Recorrências de Baile.....	41
5. Diagrama de Ponteio.....	43
6. Diagrama de Roda.....	52
7. Diagrama de Baile.....	64

## ÍNDICE DE FIGURAS MUSICAIS

Figura	Página
Figura 1.....	25
Figura 2.....	27
Figura 3.....	30
Figura 4.....	31
Figura 5.....	31
Figura 6.....	32
Figura 7.....	32
Figura 8.....	33
Figura 9.....	33
Figura 10.....	38
Figura 11.....	40
Figura 12.....	41
Figura 13.....	44
Figura 14.....	45
Figura 15.....	45
Figura 16.....	46
Figura 17.....	46
Figura 18.....	47
Figura 19.....	47
Figura 20.....	49
Figura 21.....	50
Figura 22.....	50
Figura 23.....	50
Figura 24.....	51

Figura 25.....	52
Figura 26.....	53
Figura 27.....	53
Figura 28.....	53
Figura 29.....	54
Figura 30.....	55
Figura 31.....	56
Figura 32.....	56
Figura 33.....	57
Figura 34.....	57
Figura 35.....	58
Figura 36.....	58
Figura 37.....	59
Figura 38.....	59
Figura 39.....	60
Figura 40.....	60
Figura 41.....	61
Figura 42.....	62
Figura 43.....	63
Figura 44.....	63
Figura 45.....	64
Figura 46.....	65
Figura 47.....	66
Figura 48.....	67
Figura 49.....	68
Figura 50.....	69
Figura 51.....	69
Figura 52.....	70
Figura 53.....	70
Figura 54.....	71

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo</b>	
<b>I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	
1.1. Considerações Gerais.....	14
1.2. Radamés: formação / eventos profissionais até 1931.....	18
<b>II. O CARÁTER IMPROVISATÓRIO NA ESCRITA MUSICAL.....</b>	<b>23</b>
<b>III. ANÁLISE DOS PADRÕES DE PONTEIO, RODA E BAILE</b>	
3.1. Ponteio.....	43
3.2. Roda.....	52
3.3. Baile.....	63
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>74</b>
<b>OBRAS CONSULTADAS.....</b>	<b>78</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXO 2 .....</b>	<b>100</b>

## INTRODUÇÃO

O estudo da improvisação, como tópico de pesquisa, tem sido abordado com bastante frequência nas últimas décadas. Desde meados do século XX, o número de trabalhos escritos sobre o assunto tem crescido de forma considerável. Isto pode ser constatado pelo aumento do número de verbetes sobre improvisação encontrados na segunda edição do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* de 2001, na comparação com a primeira edição do ano de 1980. Conforme Stanley Sadie (1980), a improvisação é referida como “processo de criação de uma obra musical à medida que a mesma está sendo executada” (p.450).

O processo da criação de maneira instantânea se encontra amplamente empregado na música ocidental, desde os séculos da era medieval até o final do século XIX, sobretudo na igreja medieval. Esta prática, entretanto, perdeu espaço no eixo da música de concerto, a partir do século XX. Tal ocorrência pode ter sido causada pela falta de registros sobre a prática da improvisação. Quanto à performance em prelúdios, Valerie Woodring Goertzen (1996) destaca que “nos estudos históricos modernos, por dependerem do registro escrito para tratar das práticas de execução, negligenciaram a tradição de improvisar prelúdios nos séculos XVIII e XIX”(p.300).

Os estudos do processo de criação musical, no século XX, restringiram-se ao tópico de pesquisa da composição musical, provocando a ruptura entre os conceitos da improvisação e da composição. Ambos, entretanto, visam ao mesmo objetivo: a criação musical. Claudio Dauelsberg elucida que “a improvisação e a composição não se posicionam como processos opostos, mas sim como dois pontos de um mesmo *contínuo* separados pelo estágio de espontaneidade” (NETTL apud DAUESBERG, p.73).

A criação musical implica dominar expedientes técnico-musicais, seja para a reprodução de modelos preestabelecidos de um estilo, seja para a reprodução de modelos próprios. Leonard Meyer (2000), ao mencionar que o “estilo é uma reprodução de modelos” (p.19), leva a questionar se os modelos musicais

característicos de uma prática improvisatória podem ser evidenciados na notação musical.

A proposta deste trabalho consiste em observar o processo de criação, a partir da aparente escrita de caráter improvisatório, em 'Ponteio, Roda e Baile' de Radamés Gnattali, composta em 1931. Até a presente data, esta obra não foi explorada por teóricos e biógrafos. As referências biográficas que acenam à prática improvisatória, na trajetória de Radamés Gnattali, corroboram a autenticidade da temática em questão, o que justifica a importância desta prática na obra em comento. A adoção do vocábulo 'improvisação' no título deste trabalho deve-se à ocorrência e possível recorrência destes padrões adquiridos pelo compositor, durante sua formação até a data da composição da obra.

A abordagem do processo criativo na obra foi feita através do recorte de ocorrências e recorrências dos padrões utilizados por Radamés Gnattali e da sucessiva análise estilística. Isso forneceu dados para revelar a possível alusão aos padrões provenientes das técnicas improvisatórias de outros gêneros e estilos, inseridos na complexa escrita pianística. Tais padrões proporcionaram evidências sobre supostas ocorrências como: música regional, popular urbana brasileira, europeia de concerto e suas relações com as técnicas improvisatórias derivadas do *jazz*. Apresentou-se como indispensável um estudo análogo dos procedimentos constatados em outras correntes estilísticas, sejam elas do passado, sejam da própria época do compositor, ou de sua própria obra, identificando possíveis aspectos intertextuais em seu discurso harmônico.

Acoplado ao discurso harmônico, são demonstrados os temas folclóricos regionais brasileiros dos quais Radamés Gnattali se vale para a confecção da obra. Valdinha Barbosa & Anne Marie Devos (1985) mencionam que "o aproveitamento de temas folclóricos e populares nas composições de Radamés já demonstrava a sua tendência nacionalista". Ângelo Guido<sup>1</sup> compara Radamés Gnattali a Villa-Lobos, dizendo: "aspiram a fazer música nossa, em que sejam aproveitados os ritmos típicos, originalismos de nossa música folclórica, que é aquela que fala à alma de nossa gente". (IDEM, p.29). Essas informações contêm uma contradição com

---

<sup>1</sup> O primeiro crítico de arte profissional do jornal 'Diário de Notícias' do estado do Rio Grande do Sul.

Rossini Tavares Lima (1972), que atribui a Villa-Lobos a exclusividade de empregar as canções de roda, nas obras para piano do repertório de concerto.

Levanta-se, por hipótese, se a realização de um estudo sistemático das práticas improvisatórias, oriundas de diferentes estilos encontrados em 'Ponteio, Roda e Baile' e suas conotações com gêneros da música brasileira, podem ser pré-requisitos fundamentais para o entendimento desta obra.

A contextualização de todos os gêneros e estilos que perfazem 'Ponteio, Roda e Baile' está aliada à busca de um nível de excelência na performance, que, se acredita, ser adquirido através do justo equilíbrio entre os referenciais teóricos e a prática instrumental. O presente estudo pretende conceder a esta obra o lugar de importância que lhe é devido na produção composicional de Radamés Gnattali.

## CAPÍTULO I

### FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

#### 1.1. Breve painel da sociedade brasileira dos anos 1920 a 1931.

De acordo com José Ramos Tinhorão (1998), a prática da música no Brasil do século XIX, seja popular ou erudita, surgiu adjacente ao desenvolvimento econômico do país. Tal fenômeno encontra-se elucidado por Orlando Barros (2001), ao mencionar a inauguração do cinema mudo, criado pelos irmãos Lumière, em 1896, tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1897. O invento recente gerou, de modo geral, atrativo mercado de trabalho para os músicos brasileiros. A nova forma de entretenimento, por reproduzir exclusivamente a dimensão visual, demandava o emprego do recurso musical para melhor fruição do conteúdo emocional. Conforme a proposta administrativa do cinema, este possuía uma orquestra de salão, cujo regente adaptava o tempo das peças ao que acontecia na tela, ou empregava um pianista ou pianeiro, como era denominado na época.

O gramofone e o advento da eletricidade, em 1902, surgem como perspectivas de mercado de trabalho, no começo do século XX. Circos, palcos de variedades, teatros de revistas, cabarés e, posteriormente, cinemas ofereciam um modo de subsistência diária para parte da população. É, no entanto, através desse fenômeno que o desenvolvimento da cultura popular se diversifica nas mais variadas formas de expressão. (Barros, 2001; Tinhorão, 1998).

Entre 1870 e 1930, fatores como o declínio do café no Vale da Paraíba e a abolição da escravatura desencadearam prolíferas migrações regionais, agrupadas por vínculos culturais quer de baianos, quer de origem africana, quer da zona portuária. Com a reorganização urbana da cidade, esse contingente de pessoas, empurrado à força para morros e subúrbios, formou os guetos da cultura popular<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Segundo Alfredo Bosi cultura popular é aquela “ [...] basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (1992, p.309).

urbana carioca. Dessa cultura de negros, mulatos, biscateiros, malandros, modinheiros emergem o maxixe, o samba e o choro além da música de salão.

Gradativamente, parte da expressão e da originalidade dessa cultura popular passou a ser anexada às formas consagradas de expressão, oriundas das camadas mais altas da sociedade, as quais visavam à construção de uma terceira linguagem elaborada, com o objetivo de torná-la legível a um público heterogêneo. Desse modo, a cultura popular abandona a marginalização e vai para os palcos populares bastante transformada, revestida de formas popularescas e acrescida de conteúdos estrangeiros para reprodução nos discos e difusão pela rádio. (Tinhorão, 1997, 1998; Barros, 2001).

Nadge Breide (2006) explica que, em torno dos anos 1920, com o término da Primeira Guerra Mundial, “a industrialização tomou novas e imponentes proporções globais. No Rio de Janeiro, capital da República, a indústria também avançou e o aumento do poder econômico impulsionou o processo de modernização”. (p.27). Acrescenta a mesma autora:

Surgiram, nessa época, novas tecnologias que provocaram a rápida evolução dos meios de comunicação e de entretenimento. O advento do gramofone, da vitrola, do cinema mudo e falado propiciou, no Rio de Janeiro deste período, um influxo dos gêneros norte-americanos em moda. O jazz, o *ragtime*, os *blues* e sua consequente estilização em *fox-blues* reverberaram na formação de inúmeras orquestras de dança que adotaram o *ragtime*, o *shimmy*, o *charleston* e o *cake-walk*, como novos estilos. Nos bailes de gafieira<sup>3</sup>, cuja animação era feita por orquestras denominadas de *jazz bands*, conviviam indiscriminadamente sambas, maxixes, *fox-blues* e valsas. (BREIDE 2006, p. 27)

O emergente processo industrial, que se instalava no país, e a consequente urbanização acarretaram intensa oferta de trabalho em variadas ramificações, processo que impulsionou a formação de novas camadas sociais. Conforme Tinhorão (2005), a sociedade brasileira de então se apresentava dividida em “proprietários de terras, fazendeiros e a massa dos colonos e roceiros pobres”. (p.208). Da colonização no extremo sul do país ao processo de urbanização dos principais centros, nos estados do Rio de Janeiro, de São Paulo, do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais, de Santa Catarina, o aumento das atividades industriais

---

<sup>3</sup> Realizados em sobrados do centro da cidade e em bairros próximos, como Catete e Botafogo, nos quais se divertia boa parcela da população negra e mestiça da cidade. (TINHORÃO, 1997).

fomentou uma estrutura social organizada em classes, à semelhança dos países europeus e dos Estados Unidos. (Tinhorão, 1998; Barros, 2001).

Tal aspecto leva ao encontro do comentário de Enio Squeff e José Miguel Wisnik (2001). Para estes autores, “[...] na medida em que o crescimento cultural do país se fez manco, atrelado às necessidades das nações hegemônicas, e não de suas necessidades básicas, criou-se um mercado também aleijado”. (p.61). Tal afirmação se efetiva na explanação dos autores de que “o Brasil possui um contingente de consumidores ao nível de uma pequena nação europeia”. (p.61).

A diferença econômica entre Brasil, Europa e Estados Unidos, aqui delimitada aos anos 1920-1931, não pode ser ignorada ao se falar em diferenças fundamentais. No entanto, estas não atuam apenas na economia, mas se efetivam também nas desigualdades culturais, devido às condições históricas de cada país. Tal fato é elucidado, de modo alegórico, por Squeff & Wisnik (2001), ao explicitarem que “o acesso econômico a certos bens culturais não implica que esses bens sejam consumidos, aqui ou algures. Um milionário latino-americano inclui em sua agenda de divertimentos e de lazer muitos itens diferentes dos que mobilizam os milionários europeus”. (p.61). Pode-se, pois, observar que a cultura não provém apenas da situação econômica em si.

No Brasil dos anos 1920-1930, as diferenças fundamentais mostravam-se agudizadas, quer pela estratificação em classes sociais, quer pela chegada dos massivos meios de comunicação da modernidade. Na opinião de Nestor Garcia Canclini (2000), o entrecruzamento das classes sociais, nos países latino-americanos, justifica hibridismo cultural:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. Os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupo “cultos”, mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispânico-católicas e, em zonas agrárias, também em tradições indígenas, como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva. (CANCLINI 2000 p.73).

Neste entrecruzamento mencionado por Canclini (2000), observa-se que as diferenças sociais na América Latina propiciaram ampla fusão de culturas distintas, provenientes da elite, dos camponeses, dos indígenas e da cultura residual<sup>4</sup>.

Contudo, no Brasil da primeira metade do século XX, Breide (2006) evidencia que

[...] em concorrência com o cinema e a música norte-americanos, efetiva-se, a importação de formas estilísticas do modernismo europeu. Juntamente com as transformações econômico-político-sociais ocorridas desde o término da I Guerra Mundial e com a ascensão do Estado Novo, o início da indústria cultural e a maior integração na América Latina colocaram o Brasil frente à multiplicidade de escolhas em diversos âmbitos. (p.46).

Em 1928, a crise internacional do capitalismo culminou na intensa expectativa para as nacionalidades emergentes, dentre as quais se inclui o Brasil. Assim, a partir de 1930, o país vivenciou intenso processo de modernização. De acordo com Barros (2001), tal fato ocorreu nos primeiros quinze anos do governo Vargas, período em que a cultura massiva adentrou o Rio de Janeiro e a corrente modernista e o nacionalismo encontravam-se em vigor no cenário musical brasileiro.

Ao referir-se ao nacionalismo, Canclini (2000) menciona que em diversos casos

[...] o modernismo cultural, em vez de ser desnacionalizador, deu o impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional. A preocupação mais intensa com a brasilianidade começa com as vanguardas dos anos 20. De Oswald de Andrade à construção de Brasília, a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos. (p.81)

Tal visão corrobora a linha de pensamento de Squeff & Wisnik (2001), os quais consideram que a música de caráter nacional é apenas um dos remates

---

<sup>4</sup> Alfredo Bosi (1992) comenta que a tendência dos estudos sociológicos, convencionais, evolucionistas é rotular como 'residuais' as manifestações habitualmente chamadas folclóricas. (p.323).

dentre o universo de acontecimentos históricos que interagem com ela. Outrossim, os autores ponderam que a música é, possivelmente, o desdobramento sensível mais importante de todos os períodos históricos. Não é possível, portanto, detectar aspectos de determinadas épocas, no nível de seu 'sentir', senão pela arte e, mais precisamente, pela música. A história da música popular e erudita esteve, porém, desde o século XIX, estreitamente relacionada às configurações e reconfigurações das identidades nacionais e, algumas vezes, regionais (latino-americanas). As disputas em torno da definição dos repertórios e gêneros que deveriam representar a música nacional interagem, em diferentes momentos, com o cenário de transformações sociais, políticas e culturais das sociedades.

Observa-se que a música adentra a um complexo fenômeno cultural que pode ser percebido sob vários aspectos, como no estudo técnico e formal e nas diversas questões da produção, reprodução e recepção do material musical e suas conexões com a vida dos indivíduos e das sociedades. No caso de 'Ponteio, Roda e Baile', analisa-se tal complexo através de um estudo técnico.

## 1.2. Radamés Gnattali: formação e principais eventos profissionais até 1931.

De acordo com Sandra Jatahy Pesavento (2002), o começo da imigração estrangeira, no Brasil do século XIX, mostra-se como um fluxo inserido no amplo alargamento do capitalismo mundial. Segundo a autora, "a acumulação de capital, a concentração da propriedade do solo e a emergência da indústria tiveram como contrapartida a expulsão do camponês da terra e a desarticulação do trabalho artesanal". O influxo de imigrantes do continente europeu propiciou a substituição da mão de obra escrava pela mão de obra livre. Especificamente no Rio Grande do Sul, há dois momentos fundamentais: o primeiro referente à imigração alemã, ocorrida desde 1824, e o segundo, à imigração italiana, desde 1875. Os italianos que chegaram no Rio Grande do Sul, a partir de 1875, indo para as colônias de Conde D'Eu e Princesa Isabel, encontravam-se em desvantagem em relação à imigração anterior, pois "se depararam com uma rede de comercialização montada pelos alemães à sua espera para o escoamento do que viessem a produzir". (Pesavento, 2002, p.45-50).

Conforme Barbosa & Devos (1985), entre os imigrantes italianos que vieram para o Brasil, no final do século XIX, estava Alessandro Gnattali, marceneiro de rodas de carruagem, fascinado por óperas. Alessandro fixou residência na cidade de Porto Alegre, em 1896, e, tão logo conseguiu algumas economias, comprou um piano e passou a ter aulas com o professor César Fossati.

De acordo com Ênio de Freitas e Castro (1969), entre os anos 1897-1900, a cidade de Porto Alegre passou a apresentar significativo desenvolvimento cultural, em razão da instalação das primeiras escolas superiores: a Escola de Engenharia, a Faculdade de Medicina e a Faculdade de Direito. O autor explica que o Instituto de Belas Artes 'IBA', correspondente àquelas escolas no terreno da música, foi fundado em 1908 pelo "Dr. Carlos Barbosa Gonçalves, então presidente do Estado, como um dos primeiros frutos de seu governo" (Freitas e Castro, 1969, p.215). A capital do estado passa, pois, a vivenciar uma fase de ensino organizado, o qual contribuiu tanto para preparar e incentivar artistas da terra, como para atrair e fixar musicistas que para ali levaram suas contribuições e, de certo modo, polarizaram a vida musical da cidade.

No início do século XX, Porto Alegre era o "centro e cérebro do movimento cultural do Estado, no terreno da música" (IDEM, 1969, p.215). Antes do funcionamento de seu primeiro conservatório de música, gravitava em torno das sociedades dramáticas com seus espetáculos compostos de uma parte teatral e outra musical. Tais espetáculos híbridos, denominados pelos jornais da época como espetáculo-concerto, eram apresentados por atores amadores e por músicos amadores e profissionais.

Freitas e Castro (1969) diz que, naquela época, a cidade contava com duas entidades musicais ativas: a Estudantina Porto-Alegrense e o Clube Haydn. No ano da fundação do Instituto de Belas Artes, a Estudantina Porto-Alegrense passou a adotar uma atividade mesclada que compreendia "concerto e baile". (IDEM, 1969, p. 217). A coexistência entre o popular e o erudito, na capital gaúcha, mostra-se, portanto, uma praxe desde o início do século XX. Independente da distinção entre popular e erudito ser referente à divisão de classes sociais. Paralelamente, o Clube Haydn, no qual Alessandro Gnattali figurava-se como músico, dedicava-se a concertos mensais, ensaios regulares de orquestra, concertos com solistas,

pequenos conjuntos ou concertos com orquestras, sendo estes últimos promovidos pela Sociedade Germânia. (Freitas e Castro, 1969; Barbosa & Devos, 1985).

Em 1905, Alessandro casou-se com a filha do professor de piano, Adélia Fossati, que, em 27 de janeiro de 1906, tornou-se mãe de Radamés Gnattali. Breide (2006) evidencia que, de acordo com “os preceitos educativos partilhados pelos imigrantes europeus, aos seis anos de idade, inicia no âmbito familiar, a formação musical de Radamés”. (IDEM, 2006, p.27).

Em 1920, Radamés ingressou no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Ele passou a frequentar a classe de piano do professor Guilherme Fontainha, com o qual desenvolveu o estudo de significativas obras pianísticas do repertório de concerto, dentre as quais: Prelúdios e Fugas de Bach, Valsa Mephisto, Estudos de Chopin e Estudos Transcendentais de Liszt, e outras obras como as de Debussy, Brahms, Ernesto Nazareth. (Barbosa & Devos, 1985; Didier, 1996; Breide, 2006).

Além de sua dedicação ao repertório de concerto e demais disciplinas do Conservatório, Radamés Gnattali atuava de modo intenso na vida noturna de Porto Alegre: junto aos regionais na música popular urbana, na prática do improvisado na orquestra do Cine Colombo e em bailes e serestas com os ‘Espalhafatosos’. (Freitas e Castro, 1969; Didier, 1996; Breide, 2006).

Nesses bailes e serestas, por volta dos anos 1920, Radamés Gnattali tocava em blocos carnavalescos e serestas. Em razão da dificuldade de movimentação do piano, da inviabilidade financeira para isto e, considerando que não havia tal instrumento em algumas casas de espetáculos, Radamés Gnattali optou em aprender a tocar violão e cavaquinho e, assim, participar dos eventos musicais com Sotero Cosme, Luís Cosme e Carlos Kromer. Posteriormente, Radamés Gnattali sobressaiu-se no campo da composição. (Freitas e Castro, 1969; Didier, 1996; Breide, 2006).

A convivência com músicos regionais gaúchos e músicos populares desde a infância, sua experiência como pianista de cinema mudo e os estudos tradicionais no Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, propiciaram ao compositor uma espécie de abertura que não se destinava apenas à música

européia de concerto. Radamés Gnattali fora seduzido, entre possibilidades plurais, pela cultura das ruas, pelas festas, pelos carnavais, pelas serestas, ao tocar com os regionais, com os chorões, porém acalentava em si o sonho do pianista de concerto.

Conforme Barbosa & Devos (1985), em 31 de julho de 1924, Radamés Gnattali foi ao Rio de Janeiro dar um recital, organizado pelo seu professor Guilherme Fontainha no Instituto Nacional de Música. O repertório selecionado foi: Concerto para órgão – W.F.F. Bach/Stradal; Sonata em Si menor de Liszt, Gondoliera, Rhapsódia nº 9 (Carnaval de Pest) – Liszt. Nesta mesma época, Radamés Gnattali conheceu, no cinema Odeon, o som do piano de Ernesto Nazareth. (BARBOSA & DEVOS 1985).

O cinema mudo não era algo novo para Radamés Gnattali. O pianista disse a Didier (1996):

Tocávamos no Cinema Colombo, no Bairro da Floresta de Porto Alegre, ganhando dez mil réis por dia e dava pra viver mais ou menos. Eu devia ter uns 18 anos e o repertório eram canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas... Toquei muito em cinema naquele tempo. O sujeito sentava pra tocar e podia até errar. Parar é que não podia. (DIDIER 1996, p. 58)

Tais repertórios de canções tocadas por Radamés Gnattali no Cine Colombo faziam parte do repertório tocado por Ernesto Nazareth, no cinema Odeon. Nazareth também improvisava maxixes, polcas, lundus, entretanto todos conhecidos pelo pseudônimo de tango. Segundo Paulo Peloso (1997):

Podemos constatar uma segunda acepção para o termo tango, ou seja, como disfarce para as músicas proibidas, o que facilitava de maneira considerável aos compositores a circulação de suas partituras. Ao mesmo tempo, evitava aos intérpretes e consumidores o constrangimento da discriminação (PELOSO, 1997, p.116).

Em concordância com tal ideia, Tinhorão (1986) explicita que

para começar, o próprio nome maxixe devido à sua origem popular de última categoria, estava, como se viu, de tal maneira ligado à noção de coisa reles e imoral, que a sua indicação ostensiva

implicava necessariamente no desagrado e no veto dos compradores de partituras para piano, que eram gente da classe média para cima. (TINHORÃO, 1986, p 69).

Conforme Peloso (1997) e Tinhorão (1986), tais danças, executadas no cinema Odeon sob o pseudônimo de tango, foram absorvidas por Radamés Gnattali. Entretanto, Barbosa & Devos (1985) expõem que, entre 1925 e 1930, os fatos da vida de Radamés Gnattali “convergem ainda para o seu objetivo de se tornar concertista”. (p.22). Em 1929, em sua segunda visita ao Rio de Janeiro, Radamés Gnattali se apresentou no Teatro Municipal tocando o Concerto em si bemol maior de Tchaikovsky, sob regência de Arnaldo Glückman. Em 1931, Radamés Gnattali aguardava o tão esperado concurso para lente catedrático do Instituto Nacional de Música, porém, o presidente da época, Getúlio Vargas, nomeou dez pessoas para o instituto e o nome de Radamés Gnattali não constava entre elas (BARBOSA & DEVOS, 1985, p.30).

Diante do ocorrido, Radamés Gnattali dedicou-se ao mercado da música popular urbana vigente na época, evidenciando, assim, seus atributos de improvisador, arranjador e compositor. Ele fixou residência no Rio de Janeiro e trabalhou em diversos lugares, como a Rádio Nacional.

Os movimentos das artes, a partir da década de 1920, com o advento das correntes nacionalistas e modernistas no Brasil, incidem em considerável demanda de elementos folclóricos brasileiros. Levando isto em consideração, abordamos, à frente, uma possível distinção na linguagem particular de Radamés Gnattali e fundamentada no pressuposto de Meyer (2000), ao afirmar que “as circunstâncias estilísticas e as condições culturais afetam a linguagem particular de um compositor” (p.169).

Tais circunstâncias estilísticas propiciadas a Radamés Gnattali, seja pelas condições culturais da época; seja pelos meios de comunicação, como o rádio; seja no cinema mudo, nos bailes e serestas; seja por suas características de improvisador da música popular urbana e de músico de concerto, teriam evidenciado uma escrita de caráter improvisatório em ‘Ponteio, Roda e Baile’? O capítulo seguinte trata desta questão.

## CAPÍTULO II

### O CARÁTER IMPROVISATÓRIO NA ESCRITA MUSICAL

Em qualquer campo de conhecimento, a tentativa de descrever, compreender ou explicar um fato ou fenômeno ocorre através de procedimentos de investigação. Conforme expõe Bernadete Gatti (2002), a pesquisa, como um processo racional de interpretação e estabelecimento do conhecimento, está vinculada a critérios de escolha. Tendo em vista a aquisição de subsídios teóricos para o entendimento dos padrões inerentes à técnica improvisatória, no contexto de 'Ponteio, Roda e Baile', focaliza-se, nesta seção, a prática improvisatória na música ocidental, tanto em sua ocorrência na história quanto na delimitação dos procedimentos a ela inerentes.

Desde os primórdios da história da civilização, o ato de improvisar se mostra significativo ao ser humano. Isto ocorre, segundo Meyer (2000), em vista de o comportamento humano se encontrar interligado às “constrições dos mundos físico, biológico e psicológico, assim como aquelas do âmbito da cultura” (p.26). Nisso, tais constrições se encontram inseparáveis à sobrevivência, aos costumes sociais, bem como à necessidade de os indivíduos se estabelecerem em sociedades, gerando diversas ideologias conforme cada grupo social. Entretanto, as ideologias referentes às artes, especificamente à música, por ser uma manifestação que integra um grupo social, conduzem ao pensamento de Henry Raynor, ao explicitar que:

A música só pode existir em sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente como uma página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes. Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais (RAYNOR, 1981, p. 9)

Ao considerar o aspecto circular da influência na coleta de referenciais bibliográficos para este estudo, encontrou-se ampla gama de dados pertinentes à prática improvisatória ao longo da história da humanidade. Independente das diferenças inerentes aos contextos sociais, a transmissão dessa prática se deu tanto

através da oralidade como da escrita. O material decorrente da transmissão oral apresenta, entretanto, uma situação complexa. Em razão dos sinais da notação musical não contemplarem integralmente as possibilidades da imaginação de um improvisador ou compositor, possivelmente diversas particularidades se perderam ou se modificaram durante o processo da transmissão oral, não podendo ser grafadas em sua totalidade a *posteriori*.

Seguindo esse raciocínio, Ingrid Monson citada por Nicolas Cook menciona que “as características formais dos textos musicais são apenas um aspecto - um subconjunto, por assim dizer - de um sentido mais amplo do que é ser musical, o que inclui também o aspecto contextual e o cultural” (MONSON apud COOK, 2006 p.11). O sentido de um texto musical transcende, pois, a partitura e se complementa, em parte, no entendimento de seu entorno. Em virtude de a oralidade ser inerente à transmissão do conhecimento, a percepção de determinadas características exige o conhecimento da linguagem musical da sociedade na qual a música foi gerada.

Referindo-se à transmissão oral da prática improvisatória, Ernest Ferand citado por Dauelsberg (2001) afirma que

antes do aparecimento da notação musical na história da Música do Ocidente, a conservação das melodias antigas processava-se através da tradição oral, transmitida de geração em geração, vigorando uma prática musical improvisadora na qual o intérprete expressava levemente suas fantasias em ornamentos e variações. (FERAND apud DAUELSBERG 2001, p. 20).

Pelo comentário de Ferand, entende-se que a improvisação é inerente à oralidade por ambas ocorrerem em tempo real. O próprio ato de transmitir oralmente uma melodia para outrem implica o uso da improvisação. Isso, ao considerar que cada indivíduo repassa a informação, conforme seu entendimento. Entretanto, ao longo do texto esse ponto de vista se mostra em diversificadas abordagens.

Segundo Idaete Giga (1998), tal aspecto pode ser observado nos primeiros registros do repertório sacro:

Durante os primeiros séculos de formação do canto litúrgico, a Igreja não se cansou de atrair e concentrar em si melodias provenientes das mais diversas regiões e culturas. A pouco e pouco

foi-se formando um repertório literário e musical. A preocupação da Igreja desde as suas origens foi a de criar uma unidade dos povos cristianizados, através do culto e dos cantos litúrgicos. O mais extraordinário, porém, foi o facto deste imenso repertório ter sido transmitido por tradição oral ao longo de vários séculos, ou seja, até ao aparecimento da escrita neumática. (GIGA 1998, p.348)

O procedimento adotado pela Igreja, na busca da intencional unidade cristianizada, remete aos procedimentos adotados nos novecentos para a formação da cultura de massa<sup>5</sup>, isto é, no aspecto referente ao 'domínio' ideológico.

Em torno do século VI, o surgimento da notação neumática<sup>6</sup> propiciou que a transmissão do conhecimento musical, até então oral, fosse documentada através da escrita. Para Bruno Kiefer, tal escrita musical, composta de sinais, se originou visando "ajudar a quem aprendia os cantos litúrgicos por tradição oral." (1976, p.24).

Esta espécie de sinais serve como um *script*<sup>7</sup> para o aprendizado dos cânticos. Os sinais do canto gregoriano, denominados neumas, representam as notas musicais. Os pontos e traços junto aos neumas determinam os intervalos e as regras de expressão, posicionadas sobre as sílabas do texto (Figura 1), especificando a maneira de execução.

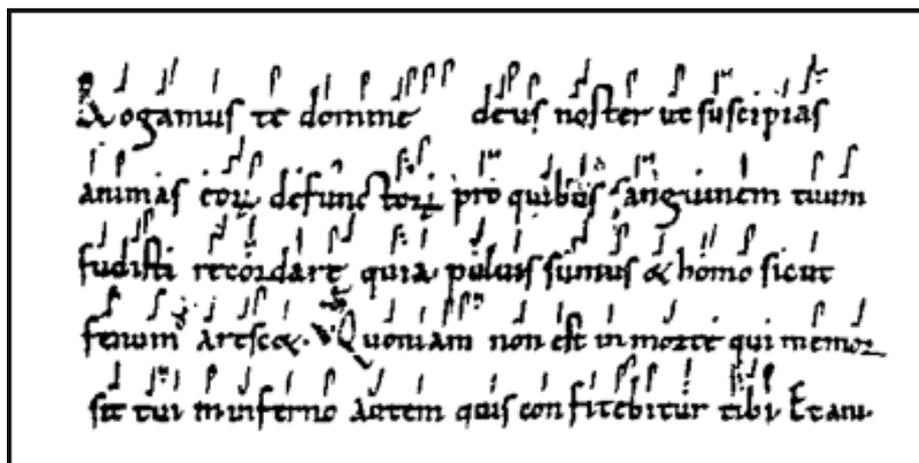


Figura 1: Neumas ingleses, "Burial Office", c.1000, Winchester. Sadie (1980).

<sup>5</sup> Também chamada de cultura popular.

<sup>6</sup> Sistema de notação musical, antes do emprego do pentagrama.

<sup>7</sup> Cook (2006) considera partituras como "*scripts*", ao invés de 'textos', argumenta-se que se pode compreender a performance como geradora de significado social.

Os símbolos neumáticos, ao apresentarem peculiaridades funcionais, condensam o aspecto improvisatório em sua interpretação. Isso, devido aos neumas proporcionarem apenas uma lembrança do contorno geral do canto, sem indicar a altura exata e a duração das notas. No Quadro 1, com auxílio da notação atual, observa-se a proximidade da função musical de cada neuma.

Neuma	Tradução	Grafia do século 9	Grafia do século 13	Equivalência atual
Punctum	Ponto			
Virga	Vaza			
Clevis	Clava			
Pes/podatus	Pé			
Torculus	Torcido			
Porrectus	Esticado			
Climacus	Escada			
Scandicus	Subida			
Quilisma	Arrastar-se no chão			

Quadro 1: Equivalência das grafias musicais. Sadie (1980)

Além da interpretação melódica destas figuras, encontramos outra maneira de conduzir o canto litúrgico: a livre improvisação. Quanto a isso, Kiefer elucida:

O emprego da técnica de variação de figuras por meio de progressões, acréscimo ou subtração de notas e assim por diante, não é o único aspecto. Ao lado deste cabe destacar outro: a livre improvisação. A construção de linhas melódicas em que o constante aparecimento de elementos novos, ou seja, em que o imprevisível é uma característica fundamental. (KIEFER, 1976 p. 22)

O autor acrescenta que, na sequência dos séculos até então, a técnica da variação de figuras pela improvisação foi se disseminando e se fundindo com as mais diversificadas raízes da música dos povos do ocidente. (KIEFER 1976). Sadie (1980) diz que o acréscimo de uma nova linha melódica, oriundo da improvisação

durante o cântico litúrgico, induziu à criação do *organum*<sup>8</sup>. Dentre as formas de *organum*, ressaltamos uma, com a polifonia de independência rítmica, denominada por Kiefer (1976) *organum livre*, cuja duração do melisma se apresenta de forma livre, permitindo que o intérprete use a improvisação para confeccioná-lo dentro dessa espécie de *script*, no caso a partitura (Figura 2). Acrescenta o autor que, em razão da longa duração das notas no *cantus firmus*<sup>9</sup>, aos poucos ocorreu uma espécie de deformidade na melodia do *organum* livre. Entretanto, exatamente em função de o *organum* livre permitir a construção de longos melismas em cima de cada nota do *cantus firmus*, decorre a prática improvisatória.

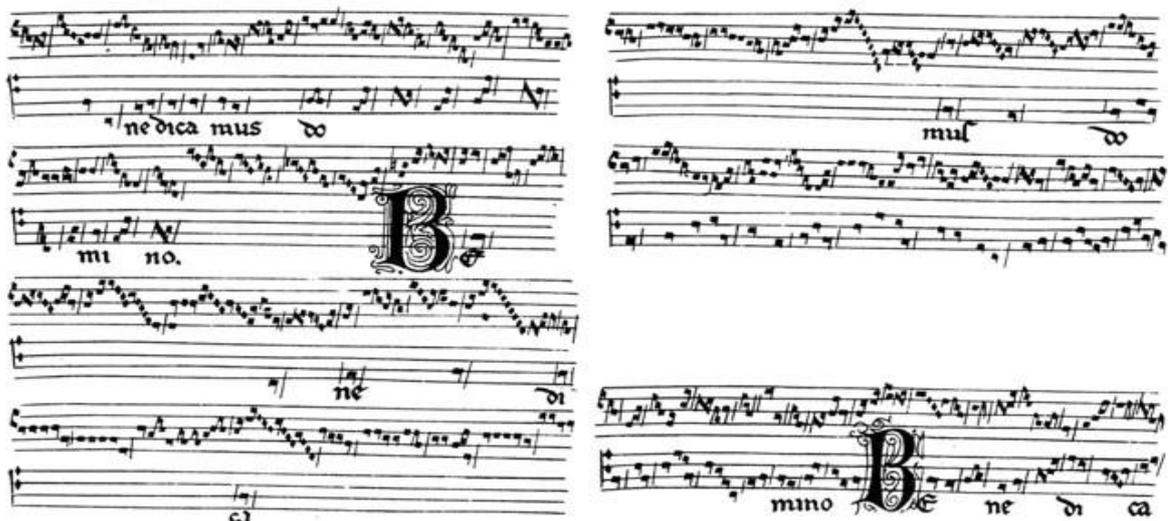


Figura 2: construção de melismas no organum livre.

A improvisação atuou como elemento transformador de algumas formas da música medieval, entre as quais, o *organum* e o *moteto*<sup>10</sup>. Para Kiefer, mostra-se imprescindível,

<sup>8</sup> Segundo Kiefer (1976), o *organum* foi a primeira modalidade de polifonia, i.e., o canto em vozes superpostas, também chamada de diafonia. No princípio, em torno do século IX, as duas vozes cantavam em quintas ou quartas paralelas, ou em três vozes mantendo intervalos de quarta, quinta e oitava, em movimento paralelo. Evoluiu, nos séculos X e XI, para uma independência das vozes, com os movimentos oblíquos e contrários.

<sup>9</sup> Significa 'canto fixo', em latim. "Designação da melodia do canto gregoriano sobre a qual foi construída a outra melodia em contraponto" (KIEFER, 1976 p.12).

<sup>10</sup> "Uma forma que saiu da cláusula por adição de palavras aos melismas da segunda voz, que passou a se chamar *motetus* e, eventualmente, à terceira, denominada *triplum*." (KIEFER, 1976 p.27).

nesta altura, investigar as transformações ocorridas neste particular, nas linhas melódicas dos motetos do século XIII [...] A figura, elemento de construção melódica desempenha o mesmo papel junto com a livre improvisação. (Kiefer, 1976 p.38)

O citado autor, ao entender que a prática da improvisação apresenta-se acoplada à música eclesiástica, está em consonância com o argumento de Ferand, mencionado por Dauelsberg (2001), o qual alega que as características inerentes à música da liturgia cristã desembocam na expressão musical improvisadora.

O termo improvisação é relativamente recente. Egidius Doll, mencionado por Dauelsberg (2001), alega que a técnica de improvisar se fazia vigente, até o século XVIII, sob os nomes prelúdio, tocata, cadência, fantasia, entre outros. Referindo-se ao prelúdio, o autor acrescenta que o ato de preludiar consistia em criar, de maneira espontânea, o ambiente da obra a ser apresentada em público, incidindo em uma sequência harmônica não preestruturada, usada apenas para estabelecer a tonalidade. Isso se evidencia no comentário de Dário Cristiano Cunha (2011), ao elucidar que os prelúdios,

eram improvisações livres que serviam como breves introduções de peças maiores e andamentos mais complexos. Os alaudistas também usavam os prelúdios para testar o instrumento, a afinação e a acústica da sala antes da performance. (CUNHA, 2011 p.3)

A referida maneira de criar livremente, mencionada pelo autor, remete ao emprego da prática improvisatória. Acrescenta o mesmo autor que este gênero, nos instrumentos de teclado, também eram usados para teste do instrumento e aquecimento dos dedos, devido ao performance não ter contato com o instrumento anteriormente. (CUNHA, 2011).

A fantasia, outro gênero de caráter improvisatório, diferentemente do prelúdio, não se caracteriza como uma peça introdutória, e sim como peça instrumental, na qual a imaginação do compositor/improvisador encontra procedência em elementos derivados de outros gêneros e estilos, ou seja, sem preocupação com alguma forma preestabelecida. Referindo-se aos procedimentos harmônicos da fantasia, Cunha (2011) diz ser um terreno fértil, por se tratar de

uma composição musical com forma livre, ou seja, em que predomina a imaginação e a “fantasia” ao invés de um esqueleto formal predefinido. Também eram geralmente improvisadas, sempre obedecendo às regras tonais inerentes à época: o executante/improvisador ou compositor tinha liberdade formal para demonstrar as suas capacidades técnicas, virtuosismo e o seu domínio dos conhecimentos de harmonia. (CUNHA 2011, p. 10)

A fantasia, por não se restringir a uma forma específica, atua como um dos alicerces essenciais para o desenvolvimento dos alunos, em razão de possibilitar o exercício de “criar constantemente novas melodias e cantos com diversas possibilidades de variar” (DOLL apud DAUELSBERG, 2001, p.26). Afirma o citado autor que, após o aluno realizar tais exercícios, acreditava-se que ele estaria preparado para realizar a improvisação solicitada.

Quanto à cadência, Doll menciona as sugestões didáticas destinadas à elaboração de cadências fornecidas por Carl Czerny, dentre as quais: a manutenção do sentido da obra, nem excessivamente extensa e nem resumida, a modo de não prejudicar o sentido do todo. Acrescenta o autor que Czerny considerava fundamental que o executante possuísse desenvolvida percepção melódica para realizar, em tempo real, a elisão com os motivos anteriores e posteriores à cadência. Nisso, apregoava a utilização de elementos de dinâmica e agógicas tais como; *dim.* e *rall.* (DOLL apud DAUELSBERG, 2001).

Dentre as diferentes formas utilizadas nas práticas improvisatórias, ressalta-se que as virtuosísticas cadências finais transformaram-se em longas peças instrumentais, assumindo o caráter de tocatas, caprichos, fantasias e prelúdios. Jeff Pressing<sup>11</sup> revela que, no final do século XVIII, o hábito de improvisar encontrava-se entre as práticas inerentes à formação musical de todo e qualquer intérprete. A prática do improviso, que até então encontrava continente no *organum* e no *moteto*, no século XVIII encontrou guarida na fantasia, no prelúdio e na cadência, entre outros.

Inúmeras improvisações de fantasias e prelúdios realizadas por compositores se perderam no tempo em razão de não terem obtido seu registro na história da música ocidental, assim como aquelas que se efetivaram sonoramente no espaço,

---

<sup>11</sup> Citado por (DAUELSBERG, 2001:16)

porém não foram escritas, ou seja, apenas existiram no momento da performance. Entretanto, as incidências da prática improvisatória de algumas épocas evidenciam-se nas ornamentações de obras escritas, a exemplo do século XVIII, quando boa parcela da ornamentação escrita nas obras de J.S.Bach se efetivava por meio da improvisação, como nas fugas. Além do aspecto ornamental, ressalta-se que as recorrências de expedientes técnico-musicais, efetivados na escrita das tocatas, prelúdios e fantasias, podem oferecer sinais da prática improvisatória do compositor em questão. Bruno Nettl citado por Dauelsberg (2001) explica o seguinte:

Pode-se encontrar, na música ocidental, improvisação em um estilo composicional rígido, mas também, composição cuidadosamente notada em estilo improvisatório, além de várias graduações entre estes dois polos deste continuo (improvisação e composição). (NETTL apud DAUESBERG 2001 p. 74).

Dentre as características supracitadas, está o Prelúdio (Fantasia) em lá m BWV 922 de J.S.Bach. Desta obra ressaltam-se duas células musicais<sup>12</sup>, cada uma perfazendo uma seção. A primeira célula (Figura 3 c.1), formada por um grupo de quatro fusas em graus conjuntos por movimento ascendente, atua como figura de improvisação, que J.S.Bach utilizou para a confecção da seção. A forma de organização desta figura, na obra, evidencia a estratégia adotada pelo compositor: após apresentar uma célula matriz, ele emprega suas recorrências em diversificadas possibilidades de escrever a mesma figura. Observa-se que a primeira nota de cada célula, disposta em graus conjuntos, induz ao desenho do *cantus firmus*.



Figura 3 (1-2)

O emprego da célula matriz supracitada mostra-se, na obra, em múltiplas configurações. Observa-se que (Figura 4 c.9-10) a disposição desta célula contorna

<sup>12</sup> Entende-se também por figura de improviso.

uma escala menor, melódica, com movimentos descendente e ascendente respectivamente. Este desenho remete à configuração resultante dos padrões pertinentes de recitativos de cantatas e oratórios.



Figura 4 (c.9-10)

A segunda célula (Figura 5 c.34) deste Prelúdio se desenvolve através do uso do contraponto livre, sem a utilização do *cantus firmus*. O fragmento melódico torna-se um modelo para sucessivas reproduções polifônicas, variando entre duas e quatro vozes, durante a seção.

Figura 5 (c.34-37)

Tais procedimentos, que completam este Prelúdio (Fantasia), equiparam-se aos procedimentos de um improvisador quando se depara com uma figura de improviso. Neste caso, se refere à maneira de aproveitar um elemento musical, a qual se insere dentro do âmbito das práticas improvisatórias em um prelúdio de estilística barroca.

Referente ao emprego de padrões de improviso no Classicismo, escolheu-se a Sonata K. 333 em Sib maior. A expressão *ad libitum*<sup>13</sup> (Figura 6 c.198) define a liberdade com a qual o intérprete poderá executar o andamento desse compasso. A cadência se desenrola em arpejos e saltos formados por dois impulsos descendentes, seguidos de dois impulsos ascendentes, finalizando com uma figura

<sup>13</sup> Expressão latina que significa "à vontade", "a bel-prazer", frequentemente abreviada para *ad lib*.

de improviso constituída de quatro notas por graus conjuntos descendentes. As reproduções ocorrem em movimento descendente e gradativo, aumento em seus valores rítmicos, a modo de garantir a proporcionalidade do efeito *rallentando*.

Figura de improviso

Figura 6 (c.197 e 198)

Dentre os gêneros musicais no século XIX, as inúmeras configurações da prática improvisatória encontram terreno em significativas peças da corrente estilística romântica, entre elas, os *Impromptus* de Schubert, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, etc. Cunha comenta que “Liszt [...] tal como Chopin, aproveitavam-se das suas aptidões naturais para improvisar momentos inteiros nos seus recitais.” (2011 p.24). Tal aspecto pode ser observado no Improviso op. 90 nº 2 de Schubert (Figura 7), constituído por escalas diatônicas sobre uma levada de valsa<sup>14</sup> na mão esquerda.

Levada

Figura 7(c.4-7)

<sup>14</sup> Entende-se como continuidade de um modelo rítmico de acompanhamento, durante a obra.

Na transição do XIX para o século XX, a Fantasia Bética de Manuel de Falla é um exemplo de recursos alusivos ao caráter improvisatório. Semelhante ao Prelúdio supracitado (Figura 3), a primeira nota de cada grupo mantém certa disposição, pressupondo uma melodia. Contudo, diferentemente do Prelúdio, a célula matriz se apresenta, durante a peça, variada em sua configuração rítmica. (Figura 8 c.2-3)



Figura 8 (c.2-3)

As oito improvisações sobre canções populares húngaras de Bela Bartók para piano incidem em expressivo exemplo do uso de padrões de improviso, oriundos da música húngara do século XX. A Improvisação n.4 (Figura 9 c.1-4, 13-17) se estabelece mediante o *ostinato* melódico na mão esquerda com ornamentações por sextinas na mão direita.



Figura 9 (c 1-4, 13-17)

Dessa maneira, foi possível averiguar padrões usados nas fantasias, *impromptus*, prelúdios, cadências, entre outras formas. Tais padrões levam a considerar estas formas como uma escrita de caráter improvisatória devido ao uso destes procedimentos nos âmbitos dessa prática, na época em que o compositor as

escreveu. Daí ser válido estabelecer uma conexão entre os procedimentos usados nos padrões, exemplificados anteriormente, com os expedientes empregados por Radamés Gnattali em 'Ponteio Roda e Baile'.

Ao considerar que a improvisação musical consiste em recorrer a determinados padrões estabelecidos a fim de desenvolver uma ideia musical, observa-se que a prática improvisatória pode se desenvolver por meio da experimentação, da descoberta ou com base em regras de determinada corrente estilística. Entretanto, foi possível observar, no cotidiano profissional, ampla gama de equívocos quanto a esta prática.

Músicos profissionais, alunos de estabelecimentos de ensino de música, que não trabalham com a prática improvisatória, equivocadamente a entendem como uma corrente estilística ou como fruto de uma romanesca inspiração momentânea. Possivelmente, tais equívocos aconteçam em razão dessa prática ser tratada com alguma resistência no cotidiano das disciplinas escolares. Tal perspectiva leva a ponderar sobre o motivo dessa resistência. Seria pelo fato de a prática do improviso se encontrar intensamente desenvolvido no âmbito da música popular, a exemplo do *jazz*, do samba entre outros? Tal questão procede, ao observarmos que a prática improvisatória ainda se restringe a círculos musicais restritos, uma espécie de 'propriedade privada' daqueles grupos que ainda adotam a oralidade, na transmissão de sua cultura.

Na medida em que a prática improvisatória se faz presente nas diversificadas correntes estilísticas desde os primórdios da humanidade, a improvisação configurou-se como uma ferramenta destinada ao processo criativo. Exatamente o emprego dessa ferramenta no processo composicional de 'Ponteio, Roda e Baile' para piano solo, levou a que se examinassem as estratégias adotadas por Radamés Gnattali na construção de seu discurso harmônico.

Como relatado no capítulo I, a formação pianístico-musical do compositor se deu dentro dos ditames dos conservatórios europeus. Tal fato, acoplado à inteligência musical de Radamés Gnattali, à sua experiência, desde cedo, nos âmbitos da música regional, popular urbana e europeia de concerto, bem como ao seu contexto familiar corroboram a necessidade de aprofundado conhecimento teórico-estético por parte do improvisador.

O intérprete/improvisador, ao dominar padrões musicais oriundos de outros gêneros e entrelaçá-los com procedimentos composicionais, atinge um patamar no processo de criação que lhe permite manipular o padrão preestabelecido, ou seja, realizar uma espécie de variação. Para Bob Taylor (2000), o domínio das levadas inerentes a algum estilo, a definição do caráter da atmosfera sonora e do balanço rítmico atuam como pré-requisitos para a excelência da improvisação e, conseqüentemente, da performance. Entretanto, o domínio de expedientes improvisatórios se efetiva quando o improvisador adentra o entorno cultural no qual as levadas foram criadas. Vladimir Jankélévitch, citado por Dauelsberg (2001), explica que:

Assim como a criação, a invenção, a improvisação é um começo: é o estado germinal ou inicial do canto, a música nascente. Mas o improvisador não procuraria se já não tivesse encontrado; na realidade ele não inventa do 'nada', já que a partir do nada a imaginação nada cria. O improvisador, por mais despreparado que seja, não começa do nada, pois é herdeiro de um passado e de sinais virtuais que se tornarão visíveis ao calor da inspiração. (JANKÉLÉVITCH apud DAUELSBERG 2001, p.8).

Tal abordagem remete aos pressupostos formulados por Meyer (2000), onde afirma que os acontecimentos proporcionam informações, as quais, por intermédio da interpretação, levam a investigar e expor, de maneira efetiva, as alternativas eleitas pelo compositor. O autor considera que a análise das escolhas composicionais encontra-se diretamente relacionada ao viés cultural do analista, bem como do conhecimento retrospectivo.

Para investigar a multiplicidade dos expedientes empregados por Radamés Gnattali em 'Ponteio, Roda e Baile', procurou-se atuar sob um ponto de vista abrangente, que remete a proposição de Julia Kristeva (1974), ao assinalar que "[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto" (p. 74). Não se pode, pois, deixar de examinar os prováveis estilos que inteiram a obra 'Ponteio, Roda e Baile', visto que os expedientes adotados por Radamés Gnattali parecem agregar aspectos intertextuais de outros gêneros e correntes estilísticas.

De modo a delinear e classificar tais aspectos, se tomam por respaldo os pressupostos de Meyer (2000), segundo os quais os estilos e seus limites se

relacionam de maneira hierárquica. Tal autor, ao classificar a natureza das restrições dos estilos, os dividiu em três classes: leis, regras e estratégias. As leis tratam dos limites que permitem a veiculação do conhecimento específico em um saber comum entre culturas, são “os princípios que regem a percepção e a cognição de modelos musicais” (p. 34). Os limites exigem regras, as quais atuam como meios materiais de entendimento, permitindo aos estilos o estabelecimento de relações funcionais dentro dos parâmetros musicais. As estratégias tratam das escolhas composicionais dentro das regras de um estilo. Desse modo, a influência recíproca que se estabelece entre regras e estratégias advém de ideologias, condições sociais, situações econômicas, crenças, movimentos religiosos e intelectuais, execução que atuam, direta ou indiretamente, nos diferentes parâmetros de cada estilo. Meyer (2000) divide os parâmetros musicais em duas categorias: a) parâmetros primários - preestabelecidos, convencionais e sintáticos; b) parâmetros secundários - atuam como decorrentes e articuladores, agentes pelos quais os primários agem.

Os pressupostos de Meyer (2000) mostram-se compatíveis com a linha de pensamento de Violeta Hemsy de Gainza (1983), a qual menciona que a improvisação musical se determina por meio de três parâmetros, por ela assim classificados:

- a) materiais de improvisação – entendidos como a utilização de materiais sonoros e musicais, procedentes do meio ambiente e do fluxo musical internalizado;
- b) objetivos ou caráter da improvisação – subdivididos em duas tendências que se apresentam expostas através da reprodução de modelos preestabelecidos ou da reprodução de modelos próprios;
- c) técnicas de improvisação – refere-se à maneira de ordenar os materiais musicais, tal ordem é desencadeada por estímulos musicais e extramusicais.

A notória semelhança entre as leis de Meyer e os materiais de improvisação de Gainza emerge do reconhecimento das delimitações de modelos musicais inerentes a um estilo determinado. As regras de Meyer se apresentam similares ao que Gainza denomina objetivos da improvisação. A proposta dos dois autores consiste na importância de um profundo conhecimento das regras de um estilo.

Estas, devidamente assimiladas, serão escolhidas e dispostas estrategicamente pelo improvisador, de modo a criar suas próprias ideias por meio de moldes preestabelecidos. As regras estrategicamente empregadas por um compositor, improvisador ou arranjador definirão a linguagem particular daquele que cria.

Evidencia-se que o último parâmetro de Gainza - a técnica de improvisação - corrobora as estratégias de Meyer, pois estas tratam das escolhas composicionais dentre as regras de um estilo e aquela incide em ordenar materiais musicais, ou seja, em ambas se fazem escolhas. Gainza diz que o processo de escolhas recebe influência de estímulos tanto musicais como extramusicais. De modo similar, Meyer alega que os parâmetros internos e externos interferem nas escolhas do compositor.

Visto o processo de escolhas ser influenciado por parâmetros internos e externos ou musicais e extramusicais, ele se encontra diretamente relacionado à formação musical e ao viés cultural do improvisador. Consequentemente, os padrões musicais se determinam através de finito número de regras, dispostas pelo infinito número de estratégias, definido pela criatividade do improvisador. Logo, a condição do improvisador se encontra semelhante às escolhas dos compositores frente às constrações de um estilo. Por isso, se parte da premissa de que o ato de improvisar requer o entendimento de leis e regras de um estilo, para escolher suas estratégias, ou seja, suas técnicas.

Devido ao conhecimento das ferramentas de uma corrente estilística ser fundamental para a improvisação e a composição, optou-se analisar 'Ponteio, Roda e Baile' de maneira abrangente às regras e estratégias das correntes jazzísticas, do choro, da música popular urbana brasileira e da música europeia de concerto. Com isso, não se pretende adivinhar o que se passou na mente do compositor no momento da composição, e sim entender seu discurso harmônico, examinando, de forma sistemática, as estratégias adotadas pelo compositor. Ao delinear os expedientes, ou ainda 'gestos improvisatórios'<sup>15</sup>, empregados por Radamés Gnattali, se evidenciam as ocorrências que se configuram como modelos das peças desta coletânea. Estas ocorrências se reapresentam acopladas ao emprego direto de expedientes intertextuais e estão analisadas no próximo capítulo. O uso do recorte,

---

<sup>15</sup> Entende-se por gestos improvisatórios o uso recorrente das técnicas de improvisação adquiridas ao longo da vida do intérprete considerando sua formação e, por conseguinte, seu viés cultural.

como ferramenta metodológica, aumenta as possibilidades de averiguar e classificar tais aspectos intertextuais que perfazem 'Ponteio, Roda e Baile', tomando por base os pressupostos de Meyer (2000) e Gainza (1983).

No procedimento do recorte dos elementos musicais de 'Ponteio, Roda e Baile', observa-se que Radamés Gnattali construiu essa peça em torno de um modelo especificado nos compassos iniciais de cada peça desta coletânea. Sucessivamente, o compositor desenvolve este modelo em diversificadas recorrências.

## PONTEIO

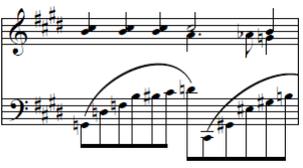
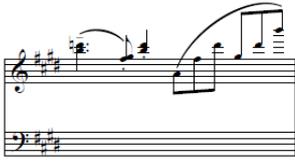
A ocorrência - modelo de Ponteio (Figura 10 c.1-2) surge sob dois aspectos: o melódico e o harmônico. Colocaram-se, separadamente, as recorrências (Quadro 2) tanto do aspecto melódico quanto harmônico, em razão de o compositor utilizá-los separadamente.

### Ocorrência- Modelo

The image shows a musical score for 'Ponteio' in 6/8 time, key of D major. The score is divided into two sections: 'Aspecto Melódico' (measures 1-2) and 'Aspecto Harmônico' (measures 3-4). The melodic line starts with a piano (*pp*) dynamic and features a long, sweeping melodic line. The harmonic line consists of a simple bass line with chords.

Figura 10 (c.1-2)

ASPECTO MELÓDICO	ASPECTO HARMONICO	ASPECTO SINGULAR
c.8 	c.4 	c.22 

<p>c.16</p> 	<p>c.6-7</p> 	<p>c.31</p> 
---	---	---

<p>c.55</p> 	<p>c.14</p> 	
	<p>c.26-27</p> 	
	<p>c.63-64</p> 	
	<p>c.68-69</p> 	
	<p>c.71</p> 	

Quadro 2

## RODA

Assim como em Ponteio, Roda é estruturada em torno de um modelo (Figura 11 c.1-2), a qual divide em dois aspectos: harmônico e melódico. O Quadro 3 mostra o recorte de suas recorrências ao longo da peça.

### Ocorrência- Modelo

The musical score for 'Ocorrência- Modelo' is presented in two systems. The first system, labeled 'Aspecto harmônico', shows a piano part with a *pp* dynamic and a treble clef staff with a complex chordal structure. The second system, labeled 'Aspecto melódico', shows a piano part with a *pp* dynamic and a treble clef staff with a melodic line featuring two groups of seven notes, each marked with a '7' and a slur. The bass clef staff in both systems provides a simple accompaniment.

Figura 11 (c.1-2)

ASPECTO MELÓDICO	ASPECTO HARMÔNICO	ASPECTO CONCOMITANTE
c.3 	c.5 	c.12 
c.26 	c.24-25 	c.67 

Quadro 3

## BAILE

O último movimento desta coletânea se estrutura basicamente através de duas células rítmicas, inerentes à música popular brasileira: o samba e o baião. A figura 12 (c.8, c.14) mostra as primeiras ocorrências de cada célula rítmica.

### Ocorrência- Molde

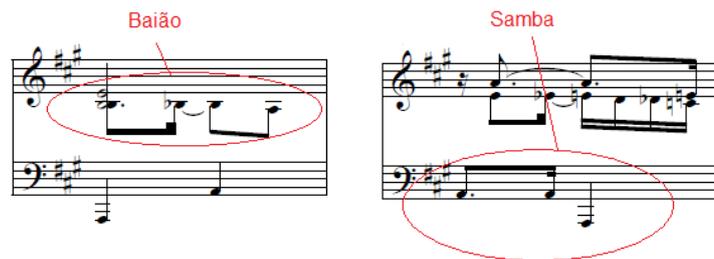
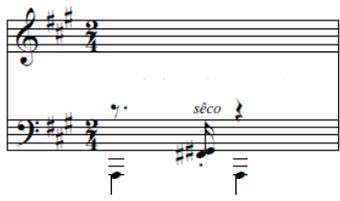


Figura 12 (c.8, c.14)

Variantes do molde do Baião	Variantes do molde do Samba	Aspecto singular
c.3 	c.24 	c.23 
c.6 	c.52 	c.40 
c. 26 	c. 65 	c.57 

		
c.31		
c.41		
c.53		

Quadro 4

Ao considerar os recortes supracitados, verificou-se que Radamés Gnattali recorre a pequenos padrões musicais manipulando-os por meio de variações rítmicas e texturais ao construir 'Ponteio, Roda e Baile'. No próximo capítulo, abordam-se as regras e estratégias que o compositor adota ao inteirar seu discurso harmônico a partir destes padrões.

## CAPÍTULO III

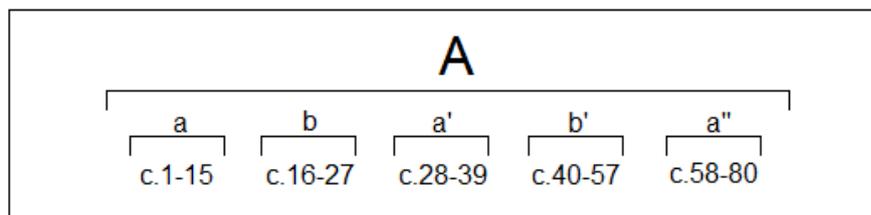
### ANÁLISE DOS PADRÕES DE PONTEIO, RODA E BAILE

Devido à falta de clareza no manuscrito (Anexo 2), a partitura desta peça foi digitalizada (Anexo 1), a fim de viabilizar sua demonstração através de figuras. Nesta peça há três partes distintas:

- I- ponteio – incide na técnica de ponteado da viola caipira - instrumento de acompanhamento amplamente difundido na música folclórica brasileira;
- II- roda – remete à prática folclórica relacionada aos folguedos infantis. Neles, as crianças, de mãos dadas, formam um círculo e recorrem às cantigas do cancionero brasileiro, por vezes acompanhadas de coreografia específica;
- III- baile – inicialmente, se encontra no manuscrito intitulado ‘Samba’. Consiste em ritmos de danças urbanas brasileiras.

### PONTEIO

Esta peça de 80 compassos se apresenta estruturada sob uma única seção – A (Quadro 5), na tonalidade de Mi maior, andamento *allegro*, construída sobre a melodia denominada pelo compositor ‘Na Mata de São Migué’. Tais subseções são delimitadas pela ocorrência de padrões distintos de textura.



Quadro 5

Conforme exposto no capítulo anterior, Radamés Gnattali emprega um modelo que aqui se intitulou de aspecto melódico e harmônico (Figura 13 c.1-2). Tanto as notas arpejadas do aspecto melódico, como as alternadas do aspecto harmônico parecem aludir à prática de ponteados de viola caipira, pois seguem o padrão de uma “execução com as pontas dos dedos da mão direita” (Sadie, 1980, p.735). Nisso, o aspecto melódico, por incidir em dois arpejos construídos respectivamente por Eb7M/9 e E6, parece aludir ao deslizamento no braço da viola de um acorde para o outro. Tal procedimento, denominado *slide*<sup>16</sup>, remete aos padrões empregados na viola, no violão, na guitarra, dentre outros. A afinação comum da viola caipira, no centro-sul do Brasil, é popularmente chamada ‘cebolão’<sup>17</sup>. Ela, geralmente, se afina sob a configuração da tríade de Mi maior. Assim, pode-se aludir à correlação com a escolha da tonalidade de Ponteio.



Figura 13 (c.1-2)

A melodia ‘Na Mata de São Miguel’, exposta pela mão esquerda (Figura 14 c.4-5), se contrapõe ao aspecto harmônico que se apresenta por meio de uma variação ampliada. Nesta observa-se um *ostinato* rítmico com a presença constante de um intervalo de 4<sup>as</sup> justas harmônicas, alternada com outros diferentes intervalos, cuja nota inferior sofre progressão cromática ascendente entre o V e VI graus de Mi maior. Esta figura rítmica do *ostinato* remete a uma das levadas da viola caipira. Além deste, ele se assemelha ao padrão de *riff*. Conforme Breide (2006), relaciona-se com o padrão de chamada e resposta dos cantos responsoriais em uma espécie de *ostinato* rítmico:

<sup>16</sup> Forma de tocar violão na qual se altera o tom, deslizando o dedo ou um pequeno tubo pelas cordas.

<sup>17</sup> Tipo de afinação utilizada na viola caipira comum no Brasil. O nome é uma alusão às mulheres que, segundo dito popular, chorariam como se estivessem cortando cebola ao ouvir um instrumento afinado desta maneira. Roberto Corrêa (2000)

[...] com a estrutura do refrão do *blues* e introduzir-se no *jazz* ambulante de New Orleans, passou a ser conhecido como *riff* e transformou-se em expediente integral da estrutura do *jazz*. Através de Benny Moten e posteriormente de Count Basie, incorporou-se ao *jazz* orquestral baseado no *blues*, tornando-se um padrão da ‘Era do *Swing*’. Paralelamente, Fletcher Henderson o desenvolveu, em esfera mais sofisticada, na canção popular. Em meados da década de 1930, Bennie Goodman utilizou o *combo* de Henderson, e, posteriormente adotou práticas de Count Basie (BREIDE 2006, p.85).

Evidencia-se a reprodução do padrão de *riff* nos compassos subsequentes. Uma ampliação deste padrão se estabelece através de um jogo entre as teclas brancas e pretas, abordadas entre a mão esquerda e a direita. Radamés Gnattali recorre a esta (c.6-7) de modo alternado, com acordes em estruturas paralelas da escala diatônica e com intervalos de 2<sup>as</sup> harmônicas da escala pentatônica.

The image shows a musical score for two staves in G major (one sharp). The top staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with chords, labeled 'Padrão de riff' and 'Imitação'. A red box highlights a chromatic movement in the eighth notes, labeled 'cromatismo'. The bottom staff shows a melodic line, labeled 'Melodia'. Red boxes highlight diatonic chords in the top staff, labeled 'Acordes diatônicos'. Blue boxes highlight a pentatonic scale in the bottom staff, labeled 'Pentatônica'. A dynamic marking 'p' is present in the bottom staff.

Figura 14 (c.4-7)

O amplo emprego de acordes em estruturas paralelas remete ao procedimento usual dentre os expedientes que perfazem a música europeia de concerto da corrente impressionista, a exemplo de Debussy no Prelúdio *La Cathédrale Engloutie*, no qual o compositor recorre a estruturas de acordes com intervalos de 5<sup>as</sup> e 4<sup>as</sup> e 8<sup>as</sup> em movimentos paralelos (Figura 15 c.1). Semelhante a esse procedimento, encontra-se no *jazz* o padrão denominado *block chorus*. Segundo Gunther Schuller (1970), ele é determinado por “acordes extensos de muitas vozes que usualmente se movem em movimentos paralelos” (p.438)

The image shows a musical score for two staves in 6/8 time. The top staff is marked 'Sva' and 'pp'. The bottom staff is marked 'pp'. Both staves show parallel chords moving in a similar fashion, illustrating the concept of parallel chords in impressionist music.

Figura 15 (c.1)

O jogo de teclas brancas e pretas utilizado por Radamés Gnattali apresenta semelhança com aquele adotado por Debussy, no Prelúdio nº1 do 2ª caderno (Figura 16 c.1). Possivelmente, a disposição topográfica do teclado favoreceu o emprego do mencionado padrão, tanto que, nesta peça, Debussy escreve acima do pentagrama (c.1) sobre a disposição das mãos. Tal procedimento também remonta a significativa parcela de compositores brasileiros da corrente modernista – Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes, entre outros – os quais dele fizeram amplo uso.

*la m.g. un peu en valeur sur la m.d.*

The image shows a musical score for Debussy's Prelúdio nº1. The right hand (m.g.) plays a pentatonic scale, which is highlighted with a blue box and labeled 'Pentatônica'. The left hand (m.d.) plays a diatonic bass line, which is highlighted with a red box and labeled 'Diatônica'. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The right hand starts with a piano (pp) dynamic. The left hand has a '5' fingered note in the first measure.

Figura 16 (c.1)

O modelo inicial de Ponteio (Vide Figura 10) se desenvolve, durante a peça, com diferentes configurações harmônicas. Evidenciam-se, na figura 17 (c.8-9), acordes de C#m e Bm6, cuja disposição vertical se encontra, respectivamente, em I, V e III graus. Isto remete à formação de acordes característicos da viola, conforme se vê, a seguir.

The image shows a musical score for Ponteio. The right hand (treble clef) plays a melody with a long note in the first measure. The left hand (bass clef) plays a bass line. The C#m chord is highlighted with a red box and labeled 'C# m', and the Bm6 chord is highlighted with a red box and labeled 'Bm6'.

Figura 17 (c.8-9)

Tais recorrências do padrão de *riff* se estabelecem com progressões harmônicas diferenciadas, porém não incidem na transposição da tonalidade da peça, devido à melodia se encontrar na mesma tonalidade, desde sua primeira

ocorrência. Na figura 18 (c.11-13), Radamés Gnattali recorre ao uso do cromatismo em movimento ascendente entre as notas dos acordes evidenciados.

The image shows a musical score for three measures. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef. Above the first measure is the label 'Bm6', above the second 'B6', and above the third 'E6'. Red brackets connect the notes of the chords across measures, showing a chromatic ascent: Bm6 (B, D, F#, G) to B6 (B, D, F, G) to E6 (E, G, B, C#). Red circles highlight the notes B, D, and F# in the first measure, and B, D, and F in the second measure. A red box under the bottom staff is labeled 'Melodia no mesmo tom'.

Figura 18 (c.11-13)

O uso do cromatismo ascendente, entre notas dos acordes anteriormente expostos, demonstra traços característicos na linguagem particular de Radamés Gnattali. A disposição dos acordes (Figura 19 c.14-15) se estabelece com tal cromatismo ascendente nas extremidades, produzindo a modulação de Mi maior para a dominante de Si maior. Tal procedimento permite ponderar possíveis diálogos com padrões utilizados por compositores como Wagner, Franz Liszt e Richard Strauss, devido às inúmeras modulações passageiras por meio do cromatismo em suas obras. *A posteriori*, tais procedimentos se encontram presentes na música popular, especificamente na bossa nova e no jazz moderno<sup>18</sup>.

The image shows a musical score for two measures. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef. A red box labeled 'Cromatismo' highlights the notes F# and C# in the first measure, and F and C in the second measure. Red brackets under the bottom staff are labeled 'Mi Maior' and 'Dominante de Si Maior'.

Figura 19 (c.14-15)

A textura de melodia acompanhada por arpejos (Figura 20 c.15-22) se apresenta sob o tema 'Na mata de São Miguel'. Essa melodia se encontra em duas

<sup>18</sup> Eric Hobsbawm (1986) assim menciona as fases do jazz: pré-história de 1900 a 1917; história antiga de 1917 a 1929; período médio de 1929 a 1940; período moderno de 1940 em diante (p.102). Scott DeVeaux (1991) classifica os períodos do jazz em: *New Orleans jazz*, a partir de 1920; *swing*, em 1930; *bebop*, em 1940; *cool jazz e hard bop*, em 1950; *free jazz e fusion*, em 1960 (p.525).

vozes sobrepostas em linhas: a inferior se destina à melodia principal e, na 3ª frase, passa a ser apresentada na linha superior. Radamés Gnattali emprega o procedimento de adaptação melódica em função do desígnio harmônico, aspecto que se evidencia em razão de as relações intervalares, que perfazem a melodia original, se encontrarem alteradas. Tal procedimento se configura como uma estratégia do compositor, de modo a adaptar a frase melódica em função das cadências conclusivas tais como: 1ª frase no (c.16-17) por (C#7 – F#6); 2ª frase no (c.18-19) por (C7 - F6). Na 3ª frase (c.20-22), o compositor recorre à ampliação das progressões harmônicas, finalizando em (B7- E6). No discurso harmônico de Radamés Gnattali, este recurso é o resultado do uso de modulações passageiras com suas respectivas cadências conclusivas. A interação horizontal entre os três grupos cadenciais provoca uma espécie de estrutura paralela em 2ª menores descendentes.

No entanto, este procedimento de adaptação melódica, em função da harmonia, faz presença constante à prática da improvisação jazzística. Tal técnica é amplamente adotada por músicos de instrumentos melódicos, como saxofonistas e trompetistas. Inicialmente, o processo de criação a partir desta técnica incide na escolha de uma frase/ideia musical. Gainza (1983) o aborda como ‘material para improvisação’ ou, como conhecido popularmente, ‘figura de improviso’. Ao manipular o material escolhido, o improvisador recorre a inúmeras combinações por variações, inversões e ampliações, bem como às adaptações efetivadas na relação intervalar da frase/ideia original em virtude das funções harmônicas. Aí se incluem variações na configuração rítmica.

Referente às progressões harmônicas das três frases (Figura 20), Radamés Gnattali faz uso de procedimentos harmônicos relacionado às inúmeras variações de acordes em função dominante. Evidencia-se o uso do acorde de dominante substituta, SubV7 na primeira frase, nesta apresentam-se o emprego da SubV7 e a dominante original de F# maior, respectivamente. Na segunda frase, há o uso da dominante secundária. Na terceira frase, Radamés Gnattali emprega o acorde com intervalo de 6ªm, conferindo à tônica característica de tons inteiros, devido a esta configuração poder transitar no campo harmônico da escala de tons inteiros. Tais progressões encontram lugar no *jazz* e no choro moderno, desde 1930, tendo Pixinguinha como um de seus expoentes.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a 1st phrase, a 2nd phrase, and a 3rd phrase. Annotations include 'Alteração em (3ª m)' and 'Alteração em (3ª M)'. The second system features a 3rd phrase and a 4th phrase. Annotations include 'Ampliação melódica' and '1/2 tom descendente'. Chord progressions are indicated below the notes: G7, C#7, F#6, G7, C7, F6 in the first system; G7, C#7, Bm, B7, E(b6) in the second system. A 'Progressão V-I' is also noted.

Figura 20 (c.15-22)

Além do procedimento de adaptação melódica, observa-se a presença de notas características pertinentes ao *blues*. As escolhas de Radamés Gnattali de certas notas características referentes a um estilo vão ao encontro de Meyer (2000), quando ele explicita que os limites de um estilo são definidos por regras, ou seja, os meios materiais de entendimento fornecem seu reconhecimento. Entende-se a *blue note*<sup>19</sup> como uma das regras do *blues*, que atua como meio material permitindo seu reconhecimento. Entretanto, a ocorrência do IV grau aumentado não se estabelece apenas no *blues*. Além deste, o IV grau aumentado remete tanto ao baião como aos recursos adotados por compositores como Ravel, Debussy, Bartók, Villa-Lobos e Guerra Peixe. Neste caso (Figura 21), o IV grau aumentado corrobora a *blue note* devido à sua ocorrência junto ao uso da escala relacionada ao *blues*- a pentatônica, com movimento cromático ascendente construído do III para o V grau sobre o acorde de G7. Entende-se, pois, que o reconhecimento de um estilo se estabelece na relação entre os expedientes dos parâmetros primários, neste caso, no discurso harmônico adotado por Radamés Gnattali.

<sup>19</sup> Indica o uso do quinto grau diminuto ou quarto grau aumentado.

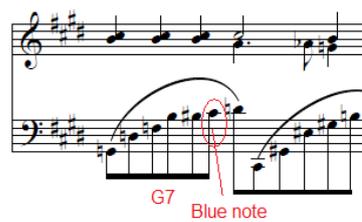


Figura 21 (c.16, 18,20)

Na figura 22 (c.22) surge o que, no capítulo II, se denomina aspecto singular. A disposição melódica decorre de duas 8<sup>as</sup> ascendentes sucessivas e finaliza por movimento descendente sob a progressão de A#m7(-5), B7 e E6. Essa maneira pianística que Radamés Gnattali utiliza assemelha-se à de Liszt e Chopin, na qual a melodia se encontra subentendida mediante o aglomerado de procedimentos pianísticos que recorrem a toda a extensão do teclado. Estes saltos ascendentes e descendentes usados por Radamés Gnattali remetem igualmente ao *ragtime*.

The image shows a musical score in G major and 2/4 time, divided into three measures. The first measure is labeled 'Aspecto singular' and features a melodic line with a large interval. The second measure is labeled 'Aspecto harmônico' and features a chord progression of A#m7(-5), B7, and E6. The third measure is labeled 'Reprodução 8ª abaixo' and features a melodic line that is an octave lower than the first measure. The chord progression for the third measure is E6, A#m7(-5), B7, and E6.

Figura 22 (c. 22-26)

As incidências dos aspectos melódicos e harmônicos (Figura 23 c.31,35) encontram-se, na peça, submetidas a diferentes disposições. Radamés Gnattali une, estrategicamente, pequenas partes de cada elemento dos aspectos melódico e harmônico em um compasso, ora inverte, ora emprega como o modelo original.

The image shows two musical staves. The left staff shows a melodic line with a large interval. The right staff shows the same melodic line inverted, with the label 'Inversão -' written below it.

Figura 23 (c.31,35)

A frase de caráter conclusivo se encontra dentro das características da forma ampliada (Figura 24 c.46-53), dispostas por duas reproduções seguidas. Estas são acompanhadas por uma progressão cromática ascendente entre os acordes de tônica de cada frase em E (b6), E6 e E7, respectivamente. O paralelismo em 4<sup>as</sup> justas harmônicas (c.68-69) gera tensão por meio do cromatismo em movimento ascendente, provocando sonoridade similar ao procedimento de *outside*<sup>20</sup> no jazz.

Figura 24 (c.46-53/c.68-69)

O estabelecimento do pedal de tônica determina o final do Ponteio (Figura 25 c.79-80) sobre uma variante do aspecto singular, a qual se configura por duas colcheias em *staccato* e um intervalo de 8<sup>a</sup> ascendente, evidenciando o acorde de E6. De modo a unificar Ponteio em Roda, Radamés Gnattali recorre à elisão, através do pedal de tônica em Ponteio, o qual se configura como pedal de dominante em Roda, uma vez que o centro tonal desta última gira em torno de Lá maior.

<sup>20</sup>No jazz, significa tocar fora da tonalidade, seja na frase melódica ou pela harmonia.

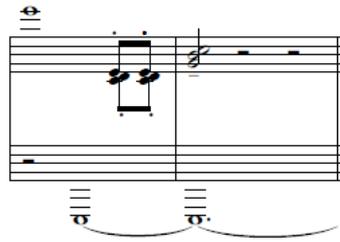
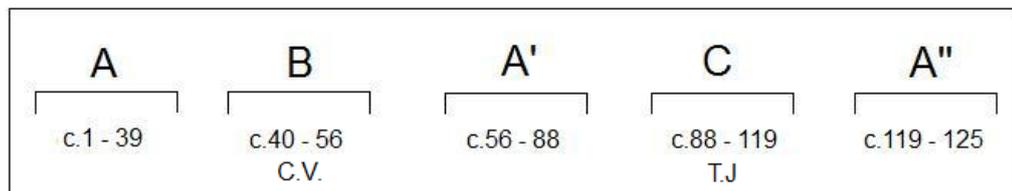


Figura 25 (c.79-80)

## RODA

Roda possui 125 compassos estruturados em um esquema **A-B-A'-C-A''** – **Rondó** – os quais giram em torno do centro tonal de Lá maior. Desse modo, a peça se configura conforme mostra o Quadro 6.



Quadro 6

Nessa peça, Radamés Gnattali adota duas melodias do cancionário brasileiro, ora alternadas, ora sobrepostas. 'A Canoa Virou' e 'Therezinha de Jesus' marcam presença nas seções **B** e **C**, respectivamente. Na seção **A**, ocorre o trabalho do material temático sobre as duas canções mencionadas.

No aspecto harmônico (Figura 26 c.1), Radamés Gnattali dispõe as escalas diatônica e pentatônica de forma simultânea, as deslizando em blocos harmônicos em 4<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup> sobrepostas por meio de paralelismo. Tal aspecto remete ao constante jogo de teclas brancas e pretas utilizado pelo compositor em Ponteio, neste caso, de forma simultânea.



A particularidade de movimentação é atribuída tanto ao aspecto melódico como ao aspecto harmônico de Roda. A movimentação do aspecto melódico mostra-se semelhante à do aspecto harmônico por meio de quiálteras (Figura 29 c.4-5).

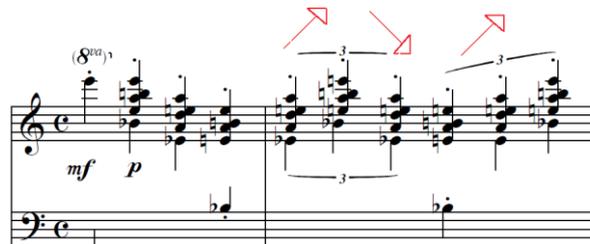


Figura 29 (c.4-5)

O pedal de dominante, aludido na Figura 30 (c.1 e 4), leva a entender que este pedal se estabelece durante os 13 compassos iniciais de Roda, devido à sua tônica se apresentar no compasso 14. Nas Fugas de J.S.Bach, o pedal de dominante encontra-se comumente empregado antecedendo as seções finais. Tal procedimento eleva a tensão, antecipando a reexposição do sujeito, aspecto notório nas fugas em Dó m, Dó#m e Fá#m do Cravo bem Temperado I volume, encontrando consonância também no *pedal point*<sup>21</sup> do jazz. Entretanto, o pedal de dominante usado por Radamés Gnattali atribui diferentes configurações harmônicas de tonalidades distantes do tom original de Roda. Isto pode ser averiguado no trabalho que o compositor confere às seguintes escalas (c.6-14): Sib menor melódica, Mi menor melódica e Fá maior. Simultaneamente, o compositor alude uma espécie de resolução cadencial conclusiva (c.12-13) com movimento descendente da escala de Mib maior, em contraposição com acordes em tons inteiros, em sequência paralela ascendente. Essa construção de acordes sobrepostos em diferentes escalas sucessivas adotadas pelo compositor remete a procedimento usual nas tocatas, prelúdios e fantasias, visto serem de caráter virtuosístico construído sob uma pequena ideia melódica. Isto reforça a premissa de que a escrita de Radamés Gnattali encontra-se calcada nos padrões da escrita improvisatória. Evidencia-se que esses padrões de amplo uso na música de concerto e no jazz recorrem,

<sup>21</sup> Nota sustentada, mantida usualmente na linha de baixo sob uma série de acordes ou linhas melódicas em movimento. (SCHULLER 1968, p.443)

frequentemente, como paradigma das práticas improvisatórias na música brasileira popular urbana do século XX.

The image displays a musical score in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff contains chords with dynamics *pp*, *mf*, and *p*. The lower staff contains a bass line with a 'Pedal de dominante' (dominant pedal) indicated by a red arrow and the label 'C.1'. The second system also has two staves. The upper staff features a complex melodic line with various ornaments and dynamics *pp* and *f*. The lower staff contains a bass line with complex rhythmic patterns and dynamics *f*. Red boxes highlight specific melodic passages in both staves of the second system. A red circle at the end of the lower staff in the second system is labeled 'Tônica'. Labels 'C.4' and 'Pedal de dominante' are also present in the first system.

Figura 30 (c.1,4 e c.6-14)

O procedimento de adequação melódica em função dos acordes, constantemente adotado por Radamés Gnattali, se evidencia no elemento temático de ‘A canoa virou’ (Figura 31 c.14-17), em função do acorde de 6ª napolitana<sup>22</sup>. Tal evidência mostra-se significativa em razão de ser prática comum na música popular urbana, na qual este acorde é geralmente usado nos finais de frases ou seções, a exemplo do choro. Embora Roda se estabeleça na tonalidade de Lá maior, o acorde de 6ª napolitana procede da tonalidade de Mi maior. Isso consiste na criatividade estratégica de Radamés Gnattali ao aludir, aparentemente a Lá menor (c.16-17), o tema por meio de 4ªs e 5ªs harmônicas dentro de uma estrutura paralela.

<sup>22</sup> “Recebe o nome de ‘sexta napolitana’ aquele acorde maior, com fundamental sobre o segundo grau da escala menor, alterado um semitom para baixo” (FREITAS, 1995, p.40) Neste caso, F7M é o acorde de sexta napolitana de E. (bII7M.)

Figura 31 (c.14-17)

O aspecto melódico se faz presente pela sobreposição do elemento temático inicial de 'Terezinha de Jesus' (Figura 32 c.18-25). A construção harmônica em ciclo de 4<sup>a</sup> justas se mostra, geralmente, por dominantes secundárias, respectivamente em D7, G7, C6 e F7M. O procedimento harmônico estabelecido pelo ciclo de 4<sup>as</sup> se evidencia como característica predominante nos inúmeros *standards* do jazz.

Figura 32 (c.18-25).

Sem abandonar o ciclo de 4<sup>as</sup> justas, Radamés Gnattali proporciona sua continuidade através de dois padrões recorrentes (Figura 33 c.26-31) do modelo de Roda. O primeiro (c.26-27 e c.30-31) consiste no padrão de acordes estendidos por arpejos, ou seja, a ampliação das 3<sup>as</sup> sobrepostas. Tal aspecto resulta no encontro de novas tríades e tétrades derivadas do acordes geradores. Radamés Gnattali não adota a bitonalidade. Para tanto, o acorde de Em7, usado na mão direita (c.26),

decorre da extensão do acorde de Bb7, na mão esquerda. Dessa forma, o discurso harmônico de Radamés Gnattali se estabelece dentro dos ditames do tonalismo, pois gira em torno de um centro tonal. O segundo padrão em *staccato* recorrente (c.28-29) advém do uso alternado entre os polos de 8ª, na mão esquerda, e com 2ªs harmônicas, na mão direita.

Figura 33 (c.26-31)

Os acordes estendidos remetem à improvisação de Art Tatum sobre o tema *Cherokee*, transcrita por Edstrom (1998). A presença de tríades em estruturas paralelas (Figura 34 c.199-200) decorre das extensões dos acordes evidenciados no acompanhamento. De acordo com Schuller (1970) *extend form improvisation*<sup>23</sup>.

Figura 34 (c.199 – 200)

O padrão com mãos alternadas em *staccato* (Figura 35 c.32-39) se perpetua através das progressões harmônicas descendentes em cromatismo com os acordes

<sup>23</sup> Expressão que denota uma improvisação em que a estrutura de acordes, envolvendo mudança harmônica mínima, é ampliada ou alongada, à vontade do improvisador. (SCHULLER 1968 p. 440)

de 7ª menor e 11ª aumentada. A configuração destes acordes faz alusão à escala Lídio b7<sup>24</sup>. O ciclo de 4ªs finaliza na dominante de Lá maior, renunciando a seção **B** com os acordes Em9/7, E7 e E7/13, respectivamente.

Figura 35 (c. 32-39)

Recorrendo à estrutura paralela entre 4ªs e 5ªs harmônicas, o compositor apresenta o tema de ‘A canoa virou’ na íntegra. Destina para o acompanhamento arpejos em quiálteras, construídos sobre A6 e Bm7, respectivamente (Figura 36 c.40-47).

Figura 36 (c.40-47)

<sup>24</sup> Escala modal de comum uso no baião nordestino.

A singularidade com a qual Radamés Gnattali elabora essa passagem, construída sobre o acorde de A6, remete ao emprego dos acordes arpejados (Figura 37 c.41-42) nos padrões de Debussy, a exemplo de *Claire de Lune*.



Figura 37 (c.41-42)

Na figura 38 (c.67-68), Radamés Gnattali recorre a incisos, tanto do aspecto melódico como do aspecto harmônico do modelo inicial de Roda, por meio de interposição da escala ascendente dentre os acordes desenvolvidos por tons inteiros. O impulso descendente, caracterizado na 5ª J, incide no inciso inicial de 'Terezinha de Jesus'.



Figura 38 (c.67-68)

A seção de transição (Figura 39 c.71-88) se desenvolve na função dominante, desenvolvida a partir de tons inteiros, E7(-5), (c.71-74). Além de a passagem ser, por si, um ponto de tensão, Radamés Gnattali estabelece estratégias entre os parâmetros primários e secundários, ou seja, confere cor à passagem, intensificando contrastes dinâmicos entre *ff* e *p*, respectivamente com os acordes e o intervalo de 2ª harmônica. Outro acorde estruturado por tons inteiros A7(#11), (c.75) se configura como função modulatória, levando a transição para o tom de Ré menor. Nesta tonalidade, o compositor insere elementos temáticos de 'Terezinha de Jesus' e de 'A Canoa Virou'.

The musical score for Figure 39 consists of three systems of music. The first system features a treble and bass clef with dynamic markings *ff*, *p*, *ff*, *p*, *ff*, and *p*. A red box highlights a section with the annotation "Modulação para Ré menor". The second system includes dynamic markings *ff*, *p*, and *rall.*, with a red oval around a specific melodic phrase labeled "Terezinha de Jesus" and the instruction "Tempo I". The third system has a red box around a section with the annotation "A Canoa Virou" and the instruction *rall.*, followed by the instruction *mf cantando*.

Figura 39 (c.71-88)

A exposição integral do tema 'Terezinha de Jesus' (Figura 40 c.88-95) se mostra através de acordes comumente usados no *jazz* como: Dm(b6), Dm(6), Dm(7)(-5), E7(#9)(b9). Cada acorde envolve sucessivos arpejos na região aguda, remetendo a procedimentos técnicos da harpa. Dessa forma, observa-se o amplo diálogo do compositor com os expedientes recorrentes no *jazz* em seu discurso harmônico, acoplado ao uso de tema do folclore brasileiro.

The musical score for Figure 40 consists of three systems of music. The first system features a treble and bass clef with the instruction "cantando popurilamente" and a red box around a harp-like arpeggio labeled "Harpa". The second system continues the harp-like arpeggios. The third system includes the instruction "mais intenso" and continues the harp-like arpeggios.

Figura 40 (c.88-95)

As recorrências do elemento temático de 'A Canoa Virou' se evidencia por um padrão e duas reproduções em forma de transição com as progressões D7, Ab7 e C7, respectivamente (Figura 41 c.96-103). O acorde de Ab7 está substituindo o acorde G7, ou seja, SubV7 de G7, que, por sua vez, atua como dominante secundária. O ciclo de 4<sup>as</sup> se mostra nesta passagem, assim como nas outras seções modulantes desta peça, seja pelo uso da dominante secundária, seja pela SubV7. Isto demonstra significativa característica do discurso harmônico de Radamés Gnattali. Tal procedimento configura-se, no entanto, como característica comum da linguagem particular de George Gershwin, a exemplo da Rapsódia em Blue. O acorde de tons inteiros (c.103), anteriormente exposto (vide fig.39 c.75), possui função modulatória de Ré menor para Lá maior. Este acorde, adotado pelo compositor como chave modulatória entre as seções de Roda, gera ambiguidade tonal, devido à presença de dois trítonos sobrepostos. Isso evidencia outra característica particular do discurso harmônico de Radamés Gnattali.

The image displays a musical score for 'A Canoa Virou' in 2/4 time. The score is divided into three sections, each marked with a chord: D7, Ab7, and C7. The first section (measures 96-100) is marked 'doce e sereno'. The second section (measures 101-103) is marked 'Acorde de transição'. A red box highlights a specific chord in the second section, which is further detailed in a separate diagram below. This diagram, labeled 'Acorde por tons inteiros (2 trítonos)', shows a chord with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. Red arrows point from the notes A4 and C5 to the labels 'Lá Maior' and 'Fá Maior' respectively, indicating the chord's function as a modulation between these two keys.

Figura 41 (c.96-103)

O emprego das duas melodias de Roda se evidencia de maneira sobreposta e acoplada à levada do choro (Figura 42 c.104 -118). A melodia ‘Terezinha de Jesus’ (m.e.) configura-se como baixo condutor harmônico<sup>25</sup>. No encaixe das duas cantigas, Radamés Gnattali recorre ao alargamento dos valores rítmicos da melodia destinada à mão esquerda e simetricamente sobrepõe, na mão direita, duas reproduções de ‘A canoa virou’, sendo que a repetição desta última (c.12-118) ocorre por uma 5ª justa ascendente. Tal deslocamento de ‘A Canoa Virou’ não estabelece uma modulação, visto esta se encontrar em função das progressões harmônicas de ‘Terezinha de Jesus’. Tais estratégias empregadas por Radamés Gnattali se apresentam diferenciadas daquelas empregadas pelos compositores contemporâneos da corrente modernista e nacionalista de sua época.

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The first system features two staves: the upper staff is for the right hand, playing 'A Canoa Virou (Lá Maior)' with notes marked as 'bem destacado e muito leve'; the lower staff is for the left hand, playing 'Levada do Choro' with notes marked as 'o baixo bem saliente'. The second system also has two staves: the upper staff is for the right hand, playing 'Terezinha de Jesus' with a 'Guit.' marking and a dashed line indicating a melodic line; the lower staff is for the left hand, playing 'A Canoa Virou (Mi Maior)'. The score concludes with a double bar line and a common time signature 'C'.

Figura 42 (c.104 -118)

<sup>25</sup> Responsável pela condução das harmonias invertidas. Acumula, em si, a realização da linha do baixo, da harmonia e do ritmo (RAFAEL SANTOS 2002).

## BAILE

No manuscrito de 'Ponteio, Roda e Baile' (Anexo 2), observa-se que o título da peça apresenta, inicialmente, a palavra 'samba' riscada e, por cima, escrito 'baile'. No capítulo II, por ocasião do recorte dos padrões rítmicos, foi referida a presença de células rítmicas que aludem tanto ao samba, quanto ao baião. Estas células, ao se encontrarem empregadas pelo compositor, nesta peça, seja na forma linear, seja sobreposta, remontam a aspectos de requintada intertextualidade com os ritmos vigentes da época e tocados pelas orquestras de bailes e gafieiras. Tal fato pode ser causa da alteração do título da peça em questão.

Radamés Gnattali, ao empregar os padrões rítmicos tanto do samba como do baião, os estrutura, na obra, como levadas. Em relação às diversificadas células rítmicas do baião, evidencia-se aquela pertinente à zabumba<sup>26</sup>, que, em compasso 2/4 (Figura 43), incide na antecipação do segundo tempo em semicolcheia de forma acentuada, proporcionando uma espécie de *swing* essencial à levada do baião.



Figura 43

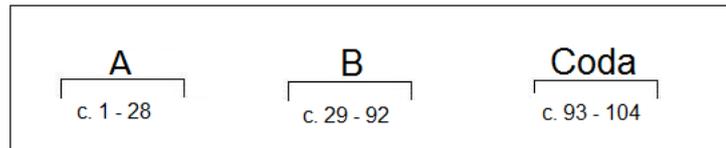
No samba, a referida acentuação se apresenta de maneira diferente, visto se encontrar no segundo tempo de cada compasso binário, a exemplo do surdo com a batida de segunda (Figura 44). Entretanto, variações rítmicas podem ocorrer ao longo da levada. Além do surdo, menciona-se, na seção rítmica do samba, uma gama de células rítmicas diferenciadas como a cuíca, o reco-reco, a caixa, o pandeiro, o ganzá, o chocalho, o repique, o bumbo.



Figura 44

<sup>26</sup> Zabumba é um tambor confeccionado com pranchas de madeira coladas com veios alternados, ou com metal, de médias e grandes dimensões. Ele tem sonoridade grave. É tocado ou percutido por varetas, macetas ou baquetas.

A seguir, será abordada a maneira estratégica como Radamés Gnattali emprega os ritmos brasileiros dispostos em 104 compassos de Lá maior, estruturados como **A**, **B**, **coda**. Conforme o compositor menciona na partitura, as melodias encontram suas bases temáticas nas cantigas: ‘Eu ando atraí dum poeta’ e ‘Gavião penerô, penerô, penerô’.



Quadro 7

A seção **A** está dividida em duas frases rítmicas: **a**, **a'** e **b**. O compositor caracteriza a frase **a** (figura 45 c.1-8) pelo *ostinato* sob um pedal de tônica, definido dentro do caráter ‘muito longe e bem marcado’, em dinâmica *ppp*. A estabilidade rítmica propiciada pelo *ostinato* inicial é subitamente quebrada pela síncope acentuada, a qual alude à entrada do baião. Esta síncope se reforça na articulação *staccato*, acrescida da expressão ‘seco’. Na indicação de *cresc.*, a presença do baião se confirma e se expressa no movimento cromático descendente, em uma atmosfera sonora de A9.

Figura 45 (c. 1-8)

Na frase **a'** (Figura 46 c.13-23), Radamés Gnattali adota a célula rítmica do samba pelo emprego do baixo condutor sobre tônica (m.e.). Na abordagem da ação pianística (m.e.), observa-se que este padrão incorre como *ostinato*, referente à levada do surdo no samba. Nesta passagem, o compositor conduz o baixo em

diferentes 8<sup>as</sup>, alternando a sequência da nota grave, ora no primeiro tempo, ora no segundo tempo. Na mão direita (c.14), o compositor recorre a um padrão de variações rítmico-melódicas usadas no samba, os dispendo em uma textura linear a duas vozes por paralelismo, através de 2<sup>a</sup> menor ascendente. Na mesma figuração (c.21-22), o compositor recorre a uma espécie de dobramento rítmico e conclui esta passagem na sucessão de arpejos em Bbm7.

Padrão rítmico-melódico

Célula rítmica do Samba

Reprodução por paralelismo

Dobramento rítmico

Figura 46 (c.13-23)

Essa categoria de arpejos com alternância de mãos remete a um possível diálogo com obras de compositores do final século XIX e início do século XX, a exemplo de Ravel, Debussy, Liszt, Albéniz, Rachmaninoff, Manuel de Falla. Do mesmo modo, na corrente estilística do *jazz*, encontra-se ampla gama deste expediente pianístico nas improvisações de Art Tatum, conforme mostra o Quadro 8.

Jeux D'eau - Ravel

*très rapide.*

*ppp*

(c.72)

Prelúdio nº1, 2º caderno - Debussy  
pp  
(c.40)

Caravan - Art Tatum  
(c.3)

Quadro 8

Radamés Gnattali emprega, simultaneamente, na frase **b** (Figura 47 c.24-27) dois padrões rítmicos. Enquanto a mão esquerda (c.24) realiza a chamada com a levada do tamborim no samba, a mão direita preenche as pausas da chamada. No samba, o naipe de tamborins apresenta acentuações deslocadas no momento em que todos tocam seus padrões simultaneamente. Isso gera a sensação auditiva de múltiplas semicolcheias. Tal procedimento mostra-se evidente em Baile, devido à continuidade de semicolcheias intercaladas entre as mãos direita e esquerda. Entretanto, essa continuidade de semicolcheias se apresenta posteriormente (c.26-27), sob a ocorrência da célula rítmica do baião no baixo. Nesse ínterim, o movimento deste baixo entre as notas si e sib (c.26) define os acordes de função dominante, E7 e Bb7(#11).

TAMBORINS - LEVADAS

1 2/4

2 2/4

3 2/4

4 2/4

(8<sup>va</sup>)

Baião

Figura 47 (c.24-27)

Após a função dominante, inicia a seção **B** com o tema 1 em Lá maior (Figura 45 c.28-34). Neste tema, sublinha-se a estratégia de Radamés Gnattali, ao repartir a frase em dois membros, inserindo entre os membros uma espécie de figura de improviso (c.31), a qual consiste em um compasso com a célula rítmica do baião. A progressão harmônica do primeiro membro de frase incide no uso de tétrades na posição fundamental, dispostas por cromatismo descendente (c.28-29). Tal disposição tem amplo uso no repertório do *jazz*, especificamente em Art Tatum, por adotar acordes abertos<sup>27</sup> em tétrades dispostas por intervalos de 5<sup>ª</sup>s para cada mão conforme o exemplo na figura 48. A progressão harmônica do segundo membro de frase incide em movimento diatônico descendente (c.33-34), envolvendo o uso do empréstimo modal.

Figura 48 (c.28-34)

A apresentação do tema 2 em *staccato* (Figura 49 c.41-45) ocorre na região aguda, acompanhada pela variante da célula rítmica do baião. Sua síncope se estabelece como baixo pedal de tônica. No compasso 46, Radamés Gnattali emprega o elemento temático do primeiro tema 1 em elisão para as reproduções do tema 2. A ordem dos expedientes da segunda reprodução (c.47-51) se encontra invertida. A levada, nestes temas, se estabelece por paralelismo descendente, resultando os acordes de A7, E7/9, A6, F7, E7 e A, respectivamente. Esta categoria

<sup>27</sup> Acordes que não mantêm a disposição dos graus em ordem direta - I<sup>o</sup>, III<sup>o</sup>, V<sup>o</sup> e VII<sup>o</sup>. No caso de Radamés Gnattali e Art Tatum, se vê a ordem - I<sup>o</sup>, V<sup>o</sup>, III<sup>o</sup> e VII<sup>o</sup>.

de progressões harmônicas em estrutura paralela encontra amplo uso no choro moderno e, posteriormente, na bossa nova.

Figura 49 (c.41-51)

Sem abandonar as progressões harmônicas paralelas em movimento descendente, Radamés Gnattali (Figura 50 c. 52-56) veste o tema 1 com variante da célula do samba, no primeiro membro de frase (c.52), e, posteriormente, com a célula do baião. O caráter ‘seco’, solicitado na partitura pelo compositor sugere o uso do breque (c.56), provocando a ideia de falso final corroborado pela harmonia de função dominante. Henrique Autran Dourado (2004) expõe o breque ou *break* como “pausa ou interrupção de um trecho musical” (p.57). Tal recurso tem amplo uso nos ditames da música popular urbana, como partido-alto<sup>28</sup> e samba de breque<sup>29</sup>. No *jazz*, este procedimento ocorre por meio de uma pausa, durante 2 ou 4 compassos, enquanto o solista continua sua improvisação. Conforme Schuller (1968), o breque é caracterizado por “curta cadência rítmico-melódica interpolada pelo instrumentista ou cantor entre as partes de conjunto” (p.438).

<sup>28</sup>“Uma das formas mais antigas de samba [...] tendo sua origem no início do século XX”. (DOURADO 2004 p.291)

<sup>29</sup>“Samba fortemente sincopado que emprega longas pausas, chamadas de breque (...) Em 1933, Heitor Prazeres já fazia tais interrupções.” (DOURADO 2004 p.291)

Figura 50 (c. 52-56)

Após o breque, evidencia-se a entrada de um período simples, composto de duas frases (Figura 51 c. 57-67). A frase antecedente (c.57-60) se encontra acompanhada por arpejos cujas progressões harmônicas se encontram por movimento ascendente. A ampliação (c.61-63) que se estabelece entre as frases antecedente e consequente faz alusão ao contraponto livre. Neste ínterim, o compositor recorre ao elemento temático (c.61) por estrutura paralela com sucessivas 8<sup>as</sup> ascendentes na mão direita, contrapondo-se com o uso de seus incisos. Os saltos em acordes da frase consequente (c.64-67) remetem a expedientes usados por George Gershwin, na Rapsódia em Blue, como a seguir.

Figura 51 (c. 57-67)

Na linguagem particular de Radamés Gnattali, evidenciam-se características intratextuais, visto o compositor dialogar com figurações de Ponteio inseridas em Baile, como se observa na Figura 52 (c.71-74). Os expedientes de Ponteio (Figura 13, c.2) se apresentam alternados com o elemento temático de Baile, reproduzindo-se em 8ª abaixo. Tal procedimento solidifica a unidade da obra.

Figura 52 (c.71-74)

Parte da seção inicial de Baile, *a'*, aparece novamente na Figura 53 (c.84-92). Desta vez, construída sob a presença do pedal de dominante de Lá maior. Entretanto, esta alteração se configura apenas no acompanhamento, visto a mão direita continuar operando na figuração original.

Figura 53 (c.84-92)

Na resolução do pedal de dominante, Radamés Gnattali estabelece a *coda*, na qual, estrategicamente, trabalha os temas de Baile, empregando-os em um período simples, confirmando a tonalidade original de peça, Lá maior (Figura 54

c.93-104). Neste período, o compositor retoma o tema 1 à frase antecedente e o tema 2 à frase consequente. Na conclusão de Baile, o compositor emprega elementos do tema 1, novamente com o acorde arpejado de SubV7 de Lá maior, Bb7b9 (c.102-104) e estabelece a tônica com outro arpejo. Esse procedimento de arpejo final se encontra amplamente empregado por Art Tatum nos finais de suas improvisações, como se observa na Figura 54.

Frase antecedente (Tema 1)

Frase consequente (Tema 2)

Art Tatum - Caravan (arpejo final)

The figure displays three musical excerpts. The first, 'Frase antecedente (Tema 1)', shows a piano melody with arpeggiated accompaniment in the bass, marked with a '7' in the bass staff. The second, 'Frase consequente (Tema 2)', continues the piano melody with arpeggiated accompaniment, featuring dynamics 'sêco ff' and 'm.d.', and a 'm.e.' marking. The third, 'Art Tatum - Caravan (arpejo final)', is a close-up of the final arpeggio, showing piano and bass staves with dynamics 'mp' and '8va' marking, and labels 'L.H.', 'R.H.', and 'L.H.'.

Figura 54 (c.93-104)

## CONCLUSÃO

Ao término desse estudo, constata-se que embora Radamés Gnattali não tenha sido um improvisador, 'Ponteio, Roda e Baile' retrata o conhecimento que Radamés Gnattali possuía dos gestos improvisatórios inerentes a música popular urbana e regional. Gestos este presentes nas serestas realizadas pelo compositor na juventude, nos bailes tocados junto aos 'Espalhafatosos', no cinema mudo, na convivência com as cantigas infantis do cancionero brasileiro, bem como através dos estudos do repertório da música de concerto.

A apresentação dos temas do folclore brasileiro usados na composição da obra, ora sobrepostos, ora entrelaçados e ora adaptados melodicamente em função das harmonias e dos ritmos, demonstra a singularidade na música brasileira de concerto para piano deste procedimento efetivado por Radamés Gnattali.

A presença das levadas da música brasileira popular urbana – como ponteado de viola, choro, samba e baião – acopladas aos expedientes dos gêneros internacionais – como *jazz e blues* – se evidenciam dentro de estruturas semelhantes às fantasias, tocatas e prelúdios recorrentes na música de concerto do passado. O caráter de escrita improvisatória na obra 'Ponteio Roda e Baile' se caracteriza pelo virtuosismo em aspectos de sofisticada intertextualidade. O tratamento com que Radamés Gnattali manipula suas escolhas, dentro do universo dos parâmetros primários desta obra, demonstra sua contribuição à música de maneira geral, isto é, independente desta ser música popular urbana brasileira, europeia de concerto, internacional ou folclórica.

O discurso harmônico adotado em 'Ponteio Roda e Baile' se qualifica por recursos utilizados no âmbito da prática improvisatória da música popular urbana e da música de concerto. A referência das improvisações de Art Tatum tem significativa relevância para este estudo devido à similaridade dos padrões encontrados nesta obra. Conclui-se que os expedientes pertinentes ao *jazz* contribuíram para o enriquecimento do discurso harmônico da obra em questão. Além deste, aspectos intertextuais com a corrente impressionista resultam em

expressiva característica do discurso harmônico de Radamés Gnattali em *Ponteio, Roda e Baile*.

O uso de procedimentos composicionais frequentemente adotados por músicos nas improvisações, seja do *jazz*, seja da música popular urbana brasileira no século XX, completam a obra '*Ponteio Roda e Baile*'. A apropriação destes procedimentos, acoplados aos recursos da música de concerto do passado, insere esta obra como expressiva referência para a linguagem particular de Radamés Gnattali em seu discurso harmônico. *A posteriori*, o compositor insere tais procedimentos em seus arranjos, em outras composições e em suas improvisações. Assim, ele contribuiu com novas estratégias, ante as regras do tonalismo, no âmbito da música popular urbana brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita, um compositor romântico no tempo de Vargas (1930 – 45)* Rio de Janeiro: Funarte/edUERJ, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BREIDE, Nadge Naira Alvares. *Valsas de Radamés Gnattali: Um estudo histórico-estilístico*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*: São Paulo, Edusp, 3. ED. 2000.
- COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Per Musi. Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22. Traduzido por Fausto Borém de Society for Music Theory Volume 7, Nº 2, 2001
- CUNHA, Dário Cristiano Leitão Garcia Toscano. *A Improvisação na Gênese de Formas Musicais para Instrumentos de Tecla*. Dissertação de mestrado para Escola Superior de Artes Aplicada do Instituto Politécnico de Castelo, Portugal, 2011.
- DAUELSBERG, Claudio Peter. *A importância da improvisação na formação musical do interprete*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2001.
- DEVEAUX, Scott. *Constructing the jazz tradition: Jazz historiography*. *Black American Literature Forum*. Vol.25, Nº3. St. Louis University. 1991. pp. 525-560.

DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnatalli*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1996

DISTLER, Jed. *Art Tatum: Jazz Masters Series*: Amsco Publications, 1981/1986.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*.  
São Paulo: 34, 2008.

EDSTROM, Brend. *Art Tatum solo book*. Milwaukee, Wisconsin: H Leonard Corp,  
1998

FREITAS E CASTRO, Ênio de. *Rio Grande do Sul Terra e Povo*: Porto Alegre,  
Editora Globo. 2. ED. 1969.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ricord, 1983.

GATTI, Bernardete Angelina. *A construção da pesquisa em educação no Brasil*.  
Brasília: Editora Plano, 2002

GIGA, Idalete. *O simbolismo no canto gregoriano*. Humanitas Nº 50, p.347-368, 1998  
p.347-368.

GOERTZEN, Valerie Woodring. *By Way of Introduction: Preluding by 18th- and Early  
19<sup>th</sup> Century Pianists*. The Journal of Musicology, Vol. 14, No. 3 (Summer,  
1996), pp. 299- 337.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. São Paulo:  
Editora Paz e Terra S/A, 1986. 6ª Edição. 377 p.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais: Movimento*, Porto Alegre  
1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. Editora Ricordi, 1972.

MEYER, Leonard B. *El Estilo em La Música: Teoria musical, história e ideologia*. Madrid: Pirâmide, 2000

PELOSO, Paulo. *Os Tangos Urbanos no Rio de Janeiro: 1870-1920: Uma Análise Histórica e Musical*. Revista Música, São Paulo, v. 8, n.112: 105-128, maio 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 2002.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música: Da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SADIE, Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. London, Macmillan, ed. 1980 e 2001.

SANTOS, Rafael. *Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali*. Revista de Performance Musical v.3 p.5-16. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte: 2002.

SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na música brasileira*. Ed. Brasiliense, 2001

SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1970.

TAYLOR, Bob. *The art of Jazz improvisation*. EUA: Taylor – James, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 1998.

\_\_\_\_\_. *Música Popular um tem em debate*. São Paulo: 1997.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: 2005.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: 1986.

**OBRAS CONSULTADAS**

ABREU, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

AEBERSOLD, Jamey. *How to play Jazz and improvise*. New Albany: Alfred, 1967

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*- Brasília-Curitiba, ed. Autor, 2000

FERAND, Ernst T. *Improvisation in Nine Centuries of Western Music: An Anthology With an Historical Introduction*. 1961. K61n: Arno Volk Verlag. Series Title: Anthology of Music, ed. K.G. Fellerer.

FIGUEIREDO, Afonso Cláudio Segundo de. *A prática da improvisação melódica na música instrumental do Rio de Janeiro a partir de meados do século XX*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações da combinação entre os acordes da harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado- Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo: 1995.

MARIZ, Vasco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MICHAELIS, *Dicionário de Língua Portuguesa*, Ed. Melhoramentos, 2012

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

PRESSING, Jeff. *"Improvising: Methods and Models,"* in *Generative Processes in Music*, ed. by John Sloboda, Oxford: Clarendon Press, 1988: 129-178.

ROSEN, Charles. *El estilo Clásico: Haydn, Mozart e Beethoven*. Madrid: Alianza Música. 1986

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000.

WRIGHT, Lindsay Jordan. *Investigating Improvisation: Music Performance and the Disciplinary Divide*. Middletown, Connecticut April, 2010.