

ANTONIO CARLOS LEME JUNIOR

Três valsas para piano de Radamés Gnattali: uma abordagem analítico-interpretativa

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador:
Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Apoio: FAPESP

Campinas

2009

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

L542t Leme Junior, Antonio Carlos.
“Três Valsas Para Piano de Radamés Gnattali: uma abordagem analítico-interpretativa”. / Antonio Carlos Leme Junior. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Radamés Gnattali. 2. Valsas. 3. Interpretação. 4. Análise.
5. Piano. I. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "three piano waltzes of Radamés Gnattali: an analytical -interpretive approach."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Radamés Gnattali ; Waltz ; Interpretation ; Analysys ; Piano.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira

Prof^a. Dr^a. Cristina Capparelli Gerling.

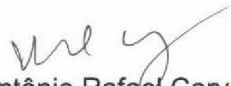
Prof^a. Dr^a. Maria José Dias Carrasqueira.

Data da Defesa: 16/02/2009

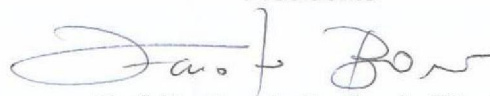
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

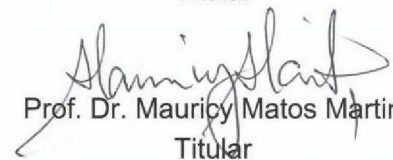
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Antonio Carlos Leme Junior - RA 8132 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente



Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira
Titular



Prof. Dr. Maurício Matos Martin
Titular

DEDICATÓRIA

A meu pai e minha mãe,
que me deram tudo
sem nada pedir em troca.

RESUMO

“Três Valsas Para Piano de Radamés Gnattali: uma abordagem analítico-interpretativa”

O presente trabalho tem como objeto de estudo as valsas para piano *Carinhosa*, *Perfumosa* e *Vaidosa*, de Radamés Gnattali, e tem por objetivo o estudo analítico das referidas peças visando ao entendimento dos processos composicionais empregados e sua relação com a interpretação das obras. Para tanto, foi utilizada a técnica de Análise Hipermétrica elaborada por Edward T. Cone em sua obra “Musical Form and Musical Performance”¹ e a segmentação do processo analítico sugerida por John D. White em seu “Comprehensive Musical Analysis”². A abordagem analítica das obras possibilitou explicitar o alto grau de coesão na técnica composicional de Radamés, bem como a percepção dos diversos elementos utilizados, oriundos de distintas correntes musicais (Jazz, Música Brasileira, Impressionismo Francês, etc), sempre atentando à temática constante de suas obras, predominantemente baseada na música popular urbana. Os resultados da pesquisa evidenciam a competência de Radamés Gnattali como compositor no âmbito da chamada Música Erudita e sugerem nuances para a interpretação das obras.

¹ CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968.

² WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994.

ABSTRACT

“Three piano Waltzes of Radamés Gnattali: an interpretive-analytical approach”

On the present research, the piano waltzes *Carinhosa*, *Perfumosa* and *Vaidosa* of Radamés Gnattali were analysed in order to describe the compositional procedures applied by the composer and their relationship to performance. For this, the Hipermetrical Analysis technique, developed by Edward T. Cone in his work “Musical Form and Musical Performance”³ was used as an analytical tool, as well as the analytical procedures described by John D. White on his work “Comprehensive Musical Analysis”⁴. The analytical approach chosen for this study enhanced the demonstration of the high compositional cohesion of these works and the understanding of many elements employed by the composer, proceeding from many different musical currents (Jazz, Brazilian Music, French Impressionism, etc). One can also identify the constant thematic of his works, mostly based on popular urban music. The research results demonstrates Radamés Gnattali’s ability as a composer of the so-called Art Music and suggests specific details for the performance of these works.

³ CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968.

⁴ WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994.

TERMINOLOGIA UTILIZADA

Tomou-se por base a seguinte convenção para elaboração deste trabalho:

- O nome de uma determinada tonalidade é escrito por extenso com letra maiúscula e o seu respectivo modo por uma letra “M” maiúscula para modos maiores e minúscula para modos menores.

Ex:

Ré M: tonalidade de Ré maior:

Si m: tonalidade de Si menor:

- O nome de uma determinada nota é escrito em letra minúscula.

Ex:

ré: nota ré.

- A análise harmônica utiliza algarismos romanos maiúsculos associados a letras e/ou números que os qualificam.

Ex:

IIIm7: acorde menor construído sobre o segundo grau da tonalidade, acrescido de sétima menor.

bVII7M: acorde maior construído sobre o grau bVII da tonalidade, acrescido de sétima maior.

- Acordes são chamados pelas suas respectivas cifras:

Ex:

Dm: acorde de Ré menor.

Eb7: acorde de Mi bemol maior com 7ª. menor.

G7M: acorde de Sol maior acrescido de 7ª. maior.

F °: acorde de Fá diminuto.

Amb5: acorde de Lá menor com quinta bemol.

Sumário

Introdução.....	1
Sobre o Método Analítico.....	7
 1. Carinhosa: Introdução e Análise Harmônica.....	11
1.1. Análise Descritiva.....	16
1.1.1 Micro Análise.....	16
1.1.1.1 Ritmo.....	16
1.1.1.2 Melodia.....	18
1.1.1.3 Harmonia.....	22
1.1.1.3.1 Sobre a Última Cadência.....	26
1.1.1.4 Sonoridade.....	28
1.1.2 Médio Análise.....	29
1.1.2.1 Ritmo.....	30
1.1.2.2 Melodia.....	34
1.1.2.3 Harmonia.....	35
1.1.2.3.1 Considerações: Contraponto e Harmonia.....	40
1.1.2.3.2 Sobre as Dissonâncias.....	41
1.1.3 Macro Análise.....	42
1.1.3.1 Ritmo.....	42
1.1.3.2 Melodia.....	43
1.1.3.3 Harmonia.....	44
1.1.3.4 Sonoridade.....	44
1.2. Considerações Sobre a Interpretação.....	45
 2. Perfumosa: Introdução e Análise Harmônica.....	55
2.1. Análise Descritiva.....	60
2.1.1 Micro Análise.....	60
2.1.1.1. Ritmo.....	60
2.1.1.2. Melodia.....	61
2.1.1.3. Harmonia.....	63

2.1.1.3.1	Cadências.....	64
2.1.1.4.	Sonoridade.....	66
2.1.2	Médio Análise	66
2.1.2.1	Ritmo.....	66
2.1.2.2	Melodia.....	69
2.1.2.3	Harmonia.....	71
2.1.2.4	Sonoridade.....	74
2.1.3	Macro Análise	75
2.1.3.1	Ritmo.....	75
2.1.3.2	Melodia.....	75
2.1.3.3	Harmonia.....	76
2.1.3.4	Sonoridade.....	76
2.2.	Considerações Sobre a Interpretação	77
3.	Vaidosa: Introdução e Análise Harmônica.....	87
3.1.	Análise Descritiva.....	92
3.1.1	Micro Análise: Seção A.....	92
3.1.1.1	Ritmo.....	92
3.1.1.2	Melodia.....	94
3.1.1.3	Harmonia.....	95
3.1.1.4	Sonoridade.....	98
3.1.2	Médio Análise.....	99
3.1.2.1	Seção A.....	99
3.1.2.1.1	Ritmo.....	99
3.1.2.1.2	Melodia.....	100
3.1.2.1.3	Harmonia.....	101
3.1.2.1.4	Sonoridade.....	101
3.1.2.2	Seção B.....	102
3.1.3	Macro Análise.....	107
3.1.3.1	Ritmo.....	107
3.1.3.2	Melodia.....	108
3.1.3.3	Harmonia.....	109
3.1.3.4	Sonoridade.....	110
3.2.	Considerações Sobre a Interpretação	111

3.2.1	Seção A – Frase 1.....	111
3.2.2	Seção A – Frase 2.....	122
3.2.3	Seção B.....	128
4.	Conclusão Geral	133
5.	Bibliografia.....	139
5.1	Bibliografia Básica.....	139
5.2	Bibliografia Geral.....	139
5.3	Obras de Referência.....	141
5.4	Artigos.....	141
5.5	Partituras.....	142
5.6	Trabalhos Acadêmicos sobre Vida e Obra de Radamés Gnattali.....	142

Introdução

A inserção de novas harmonias na música erudita levou o sistema tonal, já no século XIX, a um ponto crítico; novos paradigmas passaram a coexistir com os então dominantes na música ocidental.

É no século XX, porém, que esta busca se projeta com mais força sobre todos os grandes expoentes da criação musical herdeiros da tradição européia. Em meio às turbulências deste período, no plano musical o idioma tonal foi sendo diluído e desconstruído, e também a busca de novos padrões estéticos somou-se à busca de novos sons.

Em um período com tão grandes reformulações do pensamento, algumas influências tiveram grande relevância. Segundo Kostka (1999, p.157), estas foram, no século XX, oriundas de três fontes principais: o passado (note-se a corrente estética do neoclacismo), o presente (forte influência do Jazz e da música folclórica de cada país sobre seus compositores) e o exótico (música de outras culturas e tendências orientalistas).

No Brasil, o século XX foi marcado, entre outros, pelo movimento modernista. Composto por artistas de diversas áreas, as reivindicações do movimento foram sintetizadas por seu mentor intelectual, Mário de Andrade, da seguinte forma: “direito permanente à pesquisa estética; atualização da inteligência brasileira; estabelecimento de uma consciência criadora nacional” (NEVES, 1984, p.34).

Vale esclarecer o que, à primeira vista, aparece como um paradoxo dentro do movimento modernista brasileiro: no Brasil, membros da comunidade artística clamavam por uma arte nova assim como na Europa as vanguardas buscavam o rompimento com o passado, ou seja, o desejo de renovação era comum ao Brasil e à Europa, mas adotar uma idéia européia – mesmo que a de renovação – era altamente contrário ao ideal modernista brasileiro. Porém, segundo NEVES, “esta tensão era apenas aparente, pois, dentro da hierarquia de valores, o nacionalismo tinha sempre primazia”.

Além disso, havia diferenças inegáveis: a Europa buscava romper com o próprio passado, enquanto o Brasil tentava fazer germinar algo de essencialmente nacional que pudesse constituir, com o tempo, nossa “tradição” artística, já que, para a

mentalidade modernista, a maioria da arte que se produzira no Brasil até então era mera sombra da arte européia.

Em 1922, os modernistas promoveram o que seria lembrado como o principal marco do seu movimento: a Semana de Arte Moderna. Nesta época, Radamés Gnattali (1906-1988) tinha cerca de dezesseis anos de idade, e parece adequada a colocação de MARIZ (1981) que, já no sumário de sua obra “História da Música no Brasil”, enquadra Radamés como um compositor nacionalista da terceira geração, já que tal classificação toma por base seus anos de maturidade.

Considerando, ainda segundo NEVES (1984, p.45), que “no plano da música, a influência modernista foi mínima na época da eclosão do movimento” e que tal influência “só deveria operar-se, pois, na geração posterior a Villa-Lobos.”, é num contexto altamente influenciado pelo modernismo que vemos surgir a figura de Radamés Gnattali.

Como que refletindo a complexidade da efervescência de idéias de seu tempo, em sua maturidade, Radamés gozava de pleno conhecimento da tradição musical do ocidente. A despeito do que sugere sua vasta e conhecida atuação no cenário popular - seja como instrumentista, compositor, arranjador ou regente -, Radamés teve formação musical erudita a começar pelo pai, músico emigrado da Itália.

Radamés era, portanto, instruído na linguagem da chamada música erudita, e demonstrava enorme intimidade com a música popular de seu tempo. Tais atributos, regidos por uma personalidade disciplinada e consistente, resultaram num compositor com domínio técnico e senso estético cuja acuidade é atestada por sua obra. Conhecedor dos paradigmas tradicionais e de novas formas de criação surgidas no século XX, Radamés contribuiu com sua vasta obra musical para o estabelecimento de uma consciência criadora nacional, uma das metas do movimento modernista.

Nos anos 40, época em que compôs as valsas que são o objeto de estudo deste trabalho – *Carinhosa*, *Perfumosa* e *Vaidosa*⁵ – Radamés se dividia entre sua produção independente como compositor erudito e seu papel de arranjador/regente na Rádio Nacional, pelo qual era considerado uma das personalidades mais relevantes do cenário da música popular.

Como compositor, Radamés já fazia incursões no cenário internacional.

⁵ A “*Vaidosa*”, valsa analisada no presente estudo, por vezes é mencionada por outros autores como “*Vaidosa* No. 1”.

Segundo o Catálogo Digital Radamés Gnattali, seu primeiro concerto para piano fora executado em Berlim, com José Arriola como solista, e a Brasileira no.1 (1944) gravada pela Orquestra Sinfônica da BBC de Londres em 1945⁶.

Assim, Radamés Gnattali tem, nos anos 40, experiências em âmbito internacional como compositor, e suas obras deste período já são consideradas de maturidade quando situadas dentro do panorama geral de sua produção. Sua linguagem composicional incluía, já nesta época, o Jazz e Música Brasileira em geral, bem como a música ocidental tradicional, que foi seu primeiro objeto de estudo quando seus esforços ainda eram para tornar-se concertista em sua juventude.

No cenário musical erudito brasileiro de então, tem-se a discussão nacionalista em oposição às vanguardas herdeiras da Segunda Escola de Viena, enquanto na música popular, a entrada massiva de música norte americana (com partituras e gravações) passa a influenciar, de inúmeras formas, a criação e o mercado musicais.

Nesta contextualização, cabe citar, para fins de estudo, a divisão feita por MARIZ (1994, p.265) na produção erudita de Radamés em dois períodos: “o primeiro, de 1931 a 1940, cujas características são o folclorismo direto, resquícios do estilo de Grieg e um pouco de Jazz. No segundo período, a partir de 1944, observamos progressiva libertação da música norte-americana, folclorismo transfigurado essencial, menos virtuosismo, excelente instrumentação”. Tal divisão, embora carente de embasamento analítico, expõe o pensamento algo protecionista do musicólogo Vasco Mariz, segundo o qual a obra de Radamés esteve “aprisionada” pela influência norte-americana (note-se o uso do termo “libertação”).

Editadas pela Editora Musical Brasileira Ltda. em 1948, sabe-se que as valsas *Carinhosa*, *Perfumosa* e *Vaidosa* foram compostas nesta mesma década, não havendo entretanto em fonte alguma – nem nos manuscritos - a data exata de sua criação⁷. Segundo o CD-ROM “Catálogo digital Radamés Gnattali” (2005), a *Vaidosa* (*Vaidosa* no.1) teria sido composta no ano de 1947. Já segundo CANAUD (1991, p.8), teria sido no ano de 1955. De qualquer forma, as informações disponíveis são suficientes para enquadrá-las no segundo período da criação de Radamés, segundo

⁶ Brasileira no.1 (1944): gravada em 9/11/1945 pela BBC Symphony Orchestra, sob regência do maestro Clarence Raybould.

Concerto no.1 para piano: executado em Berlim, sob regência de Georg Wack, com José Arriola ao piano.

a classificação de MARIZ. Para fins de contextualização, cabe citar outras obras importantes também compostas nesta época, como a "Brasiliiana No.2", a "Brasiliiana No.3", o "Concerto Para Violão e Orquestra" e a "Sonata Para Piano No.1".

Nas três valsas, visando a um melhor entendimento para a performance, foram observados aspectos como a textura, itinerário e ritmo harmônicos, elementos jazzísticos, frases, pontos culminantes, etc, sempre tendo em vista o pressuposto de que o resultado musical é favorecido pela simultaneidade entre prática musical e reflexão analítica. Segundo GERLING, (1985, p.2) “a contribuição da análise no processo de interpretação de uma obra, além de propiciar a percepção dos seus elementos e dimensões, fornece ao intérprete a possibilidade de administrar responsabilmente suas decisões interpretativas”.

Obviamente, as peças analisadas foram estudadas ao piano ao longo do trabalho. Desta forma, buscou-se na reflexão teórica um guia para a interpretação, ao passo que esta sugeriu peculiaridades do processo de análise garantindo que não fosse perdido o contato com o material sonoro em si.

Foi esta simbiose o fundamento da metodologia deste trabalho, no qual buscou-se, através da reflexão analítica, sistematizar conhecimentos sobre a linguagem musical de Radamés de forma que o pianista pudesse contar com algo além de sua própria intuição para guiar as escolhas na interpretação do referido repertório.

Espera-se com isso, contribuir para a divulgação e estudo do repertório musical brasileiro erudito, já que, mesmo com a crescente onda de estudos nos últimos anos sobre o tema, a música erudita brasileira - especialmente a do século XX - ainda não tem uma projeção que seja condizente com sua vastidão e qualidade.

Radamés Gnattali é aqui tratado como um nome de peso na história da música brasileira, pois tendo atuado nos cenários da música popular e da música de concerto, deixou em ambas as áreas obras de vulto, sendo que muitas são exemplos de uma linguagem madura e representativa do cenário brasileiro do século XX.

Além disso, é notável também sua atuação numa época em que a música popular ainda era vista de forma pejorativa, e é inegável sua contribuição para que hoje esta ocupe um espaço respeitável na comunidade artística e acadêmica. Tendo isso em vista, pode-se afirmar que uma personagem como Radamés Gnattali merece uma mais vasta sistematização e divulgação de sua obra, especialmente em

trabalhos que associem a compreensão dos processos criativos e a prática musical, contribuindo com elementos que favoreçam não apenas sua escuta mas também sua apreciação, já que “tanto para o executante como para o ouvinte e para o compositor, o entendimento musical é de suma importância” (SOUZA, p.4).

Para tanto, o presente trabalho teve como meta a interpretação dos objetos de estudo já mencionados - as valsas de Radamés Gnattali *Carinhosa*, *Perfumosa* e *Vaidosa* - amparada por sua abordagem teórica, visando, por exemplo, à definição de andamentos, articulações, ornamentos, fraseados, uso do pedal e outros elementos responsáveis por nuances relevantes musicalmente.

Por mais difícil que seja uma abordagem científica que se disponha discorrer qualitativamente sobre a interpretação de uma obra musical, foram feitas no presente texto, considerações a este respeito através da utilização de ferramentas analíticas reconhecidamente eficientes quando aplicadas ao repertório tonal ocidental, no qual se enquadra o objeto de estudo do presente trabalho.

SOBRE O MÉTODO ANALÍTICO

O trabalho que se segue foi desenvolvido usando como referência metodológica duas obras principais:

- “Comprehensive Musical Analysis”, de John D. White⁸
- “Musical Form and Musical Performance”, de Edward T. Cone⁹.

A primeira propõe um método segundo o qual a análise se divide em duas partes:

- Análise Descritiva: subdividida por sua vez em Micro, Médio e Macro análise;
- Sínteses e Conclusões;

Na análise descritiva, o objetivo é a coleta de dados, e para isso, subdivide-se este processo em 3 fases: micro, médio e macro análise. Em cada uma destas fases são listadas separadamente, informações sobre os aspectos rítmico, melódico, harmônico e sonoro (este último reservado para considerações sobre dinâmica, timbre, textura, etc.).

Na etapa “Sínteses e Conclusões”, White sugere que os dados obtidos na análise descritiva sejam interpretados para que se tenha um panorama sobre a linguagem do compositor e a forma como este lida com os materiais escolhidos para dar coerência e organicidade à obra musical. No presente trabalho, esta etapa foi incorporada aos itens “Considerações Sobre a Interpretação”.

A principal contribuição da obra de White para este trabalho é guiar uma forma altamente organizada de catalogação de dados, sendo de especial importância o conceito dos 3 níveis analíticos, que serão utilizados como uma ferramenta também durante as considerações de ordem interpretativa. O alto nível de fragmentação deste tipo de análise justifica-se pela necessidade de se considerar cada aspecto musical separadamente para que, posteriormente, sejam relacionados entre si na etapa “Considerações Sobre a Interpretação”.

⁸ WHITE, John D. Comprehensive Musical Analysis. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994.

⁹ CONE, Edward T. Musical Form and Musical Performance. New York: W.W. Norton, 1968.

A segunda obra de referência escolhida para este trabalho, “Musical Form and Musical Performance”, de Edward T. Cone, utiliza técnicas de análise linear e harmônica com a finalidade de gerar considerações sobre a interpretação musical. Através do agrupamento de compassos (análise hipermétrica), Cone busca um guia para a interpretação, a fim de ressaltar as relações formais responsáveis pela estruturação do discurso musical.

Desta forma, o autor assume que a principal função da interpretação é articular as relações que são reveladas pela análise, e para tanto, faz uso do estudo sobre a temporalidade e níveis estruturais, através de cuja combinação, introduz o conceito de “hipermétrica”: uma concepção mais profunda da métrica musical na qual os compassos são agrupados de forma a gerar “hipercompassos”, expandindo consequentemente o conceito do que sejam tempos fortes/fracos e frases antecedentes/conseqüentes.

Todavia, a análise hipermétrica é uma ferramenta apresentada por Cone, que tem por finalidade ressaltar as relações formais da obra musical, não sendo a intenção deste trabalho a utilização indiscriminada deste recurso. Segundo o próprio Cone, cabe ao analista escolher suas ferramentas, fugindo à tentação de análises formulaicas resultado de técnicas cristalizadas que nem sempre se adequam às peculiaridades da obra abordada.

Ainda segundo Cone, é uma característica do repertório tonal “a periodicidade pela qual a música normalmente se direciona: tensão seguida por relaxamento” (1968, p.25). Tal periodicidade seria responsável pela essência da forma, divergindo do que sugere a análise convencional, segundo a qual a forma é, por muitos, definida harmônica ou motivicamente.

Ou seja: segundo Cone, o que define a estrutura de uma dada obra são seus macro aspectos rítmicos, daí que uma composição nos moldes tonais pode ser interpretada como um imenso impulso rítmico, completado na cadência final, sendo que ao longo da obra, toda uma seção pode funcionar como “upbeat” para a seguinte. Esta abordagem da música baseia-se no conceito de periodicidade: base de todo o pensamento analítico de Cone. Tal abordagem não é algo novo, e o próprio autor reconhece a influência de Hugo Riemann e Roger Sessions neste sentido, assim como admite que uma generalização tão ousada do fenômeno musical está obviamente sujeita a falhas (1985, p.158), o que o leva a estimular uma

postura analítica que encare com desconfiança as fórmulas e regras pré fixadas, tratando com especial interesse as peculiaridades de cada obra.

Estabelecidas tais noções do que se poderia chamar uma “macroanálise métrica” e sua possível falibilidade, o autor sugere que através de considerações mais pontuais, sejam feitos ajustes a esta generalização, visando ao estabelecimento de um princípio rítmico orgânico, coerente com os aspectos melódico e harmônico.

Baseando tal princípio no “abstrato conceito de energia musical”(1968, p.26), o autor sugere a analogia de uma bola que é arremessada de uma pessoa para outra. Neste processo, conta-se com dois pontos fixos: o início, no qual se imprime energia à bola e o objetivo para o qual esta é direcionada; o tempo e distância entre os dois seriam percorridos pelo objeto metafórico em movimento. Analogicamente, a frase musical, considerada por Cone como o “microcosmo da composição” (1968, p.26) é composta de um “downbeat” inicial (/) um período de movimento com pontos mais ou menos fortes (respectivamente: — ou ) e um “downbeat” cadencial (\). Neste aspecto, a análise de Cone difere da sugerida por Meyer (1960), segundo a qual haveriam três pontos “fortes” ao longo da frase musical: o inicial, o medial e o final. Segundo CONE, porém, diferentemente do movimento parabólico percorrido pela bola, o tempo musical seria marcado por pontos mais ou menos fortes variando de acordo com o contexto. Um “downbeat” inicial seria marcado por um tipo de acento que implicaria um conseqüente “diminuendo”; um “downbeat” cadencial seria atingido a partir de um crescendo gradativo, e os pontos intermediários relevantes dependeriam do contexto.

Desta forma, o autor admite que certos princípios rítmicos presentes nas unidades formais básicas – a frase, o período, a forma ABA - podem ser utilizados para explicar toda uma composição como um único grande impulso rítmico. Obviamente, trata-se de uma macro concepção, sujeita a ajustes provenientes da análise linear e harmônica.

Finalmente, segundo Cone, “uma interpretação válida depende primeiramente da percepção e comunicação da vida rítmica de uma composição”(1968, p.38). Assim, a fase final da análise proposta neste trabalho consistirá em sugerir uma opção de interpretação cujos ajustes de ênfase sejam coerentes com os pontos de chegada/partida do movimento musical revelados pela análise hipermétrica segundo o conceito de periodicidade.

Há que citar que os modelos metodológicos das obras escolhidas foram adotados como guias e adaptados – como orientam os próprios autores – às necessidades de cada obra analisada. Assim, certas etapas foram minimizadas ou mesmo excluídas da mesma forma que se acrescentaram itens não previstos no mapeamento inicial do projeto.

Também visando à adequação dos métodos apresentados, foi adotada a primeira etapa analítica sugerida por White (Análise Descritiva), porém a segunda etapa (Sínteses e Conclusões) foi incorporada ao texto das “Considerações Sobre a Interpretação”, cujo principal guia foi a obra de Cone.

Quanto à forma de apresentação do trabalho, será analisada uma valsa por capítulo, cada um dos quais dividido em 3 partes principais:

- Capítulo X: Introdução e Análise Harmônica.

Será apresentada a partitura da valsa analisada no referido capítulo, acompanhada de sua análise harmônica, assim como uma breve introdução com o objetivo de guiar a atenção do leitor para os aspectos mais relevantes da análise que se seguirá.

Nesta etapa da análise, os acordes foram descritos sob a partitura apenas com suas tensões principais. Por exemplo, no caso de um V7(#5), sob a partitura haverá a indicação “V7”. A discussão sobre as outras tensões será feita ao longo do texto.

- X.1. Análise Descritiva: obtenção de dados segundo a obra de White;
- X.2. Considerações Sobre a Interpretação: Interpretação dos dados obtidos na fase anterior utilizando como principal referência a obra de Cone.

Nesta etapa, estarão implícitas as Sínteses e Conclusões sugeridas por White como a etapa posterior à análise descritiva, porém associadas a uma maior quantidade de considerações interpretativas.

1. CARINHOSA:

Introdução e Análise Harmônica

Valsa para piano de estrutura A B B' A'.

A: c. 1 a 20

B: c. 21 a 43

A': c. 1 a 11 + CODA c. 44 a 49

Devagar (com fantasia)

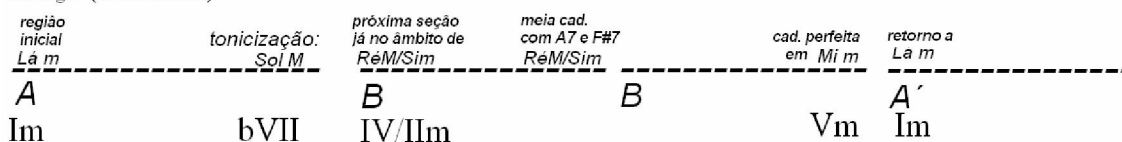


Figura 1 - R. Gnattali, *Carinhosa*: Esquema Estrutural: (cada traço corresponde a um compasso: 20 na parte A e 16 em cada uma das demais partes)

Composta por Radamés Gnattali nos anos 40, a *Carinhosa* foi concebida num molde típico da música erudita de um século antes: trata-se de uma peça instrumental de pequenas proporções e de estrutura ternária, o que equivale a dizer que o discurso musical obedece ao mesmo padrão “exposição-contraste-reexposição” que muitas miniaturas do romantismo.

Também a orientação tonal segue um itinerário parecido, já que temos as partes extremas A e A' tonalmente “fechadas” (independentes harmonicamente) e a parte interna B tonalmente “aberta”, cadenciando sobre a dominante menor da tonalidade de A (preparando assim o retorno “da Capo”). Além disso, a parte B também tem uma orientação tonal menos evidente que A.

Este tipo de arquitetura se adequa ao sentido geral da obra constatado na análise descritiva: maior complexidade/tensão rítmico-harmônico-melódica na parte central em contraste com as partes externas.

A familiaridade do compositor com o repertório romântico também se manifesta na forma como este resolve a questão do enriquecimento harmônico com o uso de apogiaturas retardando a harmonia real.

Porém, diferente do caráter estritamente pianístico da maioria das miniaturas românticas como as Cenas de Schumann ou as Mazurcas de Chopin, Radamés revela na *Carinhosa* traços de seu pensamento orquestral: o sentido melódico da harmonia é fruto da condução de vozes, o que permitiria conceber esta obra executada por um pequeno conjunto instrumental sem grandes problemas idiomáticos. Nota-se a influência da música brasileira pela incidência de baixos invertidos e cromatismos característicos da linguagem do choro.

A coesão da obra é mantida especialmente pela melodia. Esta é construída sobre o motivo (citado no item 1.1.2 deste texto), seja na sua forma original ou alterada. Note-se que aqui o motivo é estritamente usado como elemento de coesão, e não como um elemento a ser desenvolvido, já que o desenvolvimento tradicionalmente inexistente em obras com esta organização formal.

Os aspectos melódico e harmônico são de fundamental importância para a organização e inteligibilidade da obra, podendo-se dizer que ambos são inclusive complementares na elaboração dos contrastes característicos desta forma A-B-A. Some-se a isso as minuciosas alterações de andamento ao longo da obra e ter-se-ão os fundamentos para uma proposta de interpretação pianística que se baseie não apenas na intuição do intérprete, mas em sua compreensão global do discurso desta obra que, em poucos minutos de música, encerra uma admirável quantidade de conceitos técnicos e estilísticos.

Carinhosa

Dedilhado e pedal de
FRANCISCO MIGNONE

RADAMÉS GNATTALI

Devagar (com fantasia)

Piano *mp*

Lá m: $I m$ $\diagup$ $IV m$ $\diagup$ $I m^6_4$

$V7 / bII7M$ $II m7^{b5}$ $V7$ $I m$ $V7$

poco accel. *poco cresc.*

intenso *p*

$I m$ $(Lá m)$ $\boxed{\begin{matrix} IV7 \\ V7 \end{matrix}}$ $(Sol M)$ $[II m$ $V7^6_3] \rightarrow$

$(Sol M)$ $II m$ $V7$ I^6_3 $II m$ $V7$

20 **Poco mais**

ceden... *p* *m.e.*

(Ré M)

I 7M [IIIm V7] V7 I 7M

25 **Menos**

mf

(Si m)

[Im bVII subV7/V V7 b9]

29

mf *p* *poco rall.* *poco accell*

Ré M) VII° → IIIm VII° → I₄⁶ V7/VIIm

(Si m) VII° → IVm VII° → III₄⁶ IIm^{b5}/IIIm

34

cresc. *rall.*

(Ré M) VII° → V7 V7 / VIIm IIIm₄⁶

(Si m) VII° → V7/III V7 IVm₄⁶

(Ré M) VII^o → III^m (Ré M) II^m7^{b5}/II^m
 (Si m) VII^o → II^m/IV^m II^m7^{b5}/V

(Lá m) V7^{#5}/V / V^m II^m b5

V7 Im IV bII 6aum (subV) Im

1.1. ANÁLISE DESCRITIVA

1.1.1. MICRO ANÁLISE

1.1.1.1. RITMO

- Indicação de andamento juntamente com indicação de caráter “com fantasia”. (Observe-se que no manuscrito, a única indicação é “Moderato”).

- Métrica ternária: valsa

- Ritmo harmônico constante na maior parte da peça (um acorde por compasso), com poucas exceções (indicadas na análise harmônica);

Ainda sobre o ritmo harmônico, há compassos que merecem ser citados por suas peculiaridades:

- c.35: ritmo harmônico atrasado; o tempo 1 é ocupado pela 3ª. do acorde do c. anterior. Só no tempo 2 se revela a harmonia do c. 35



Figura 1.1 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.33-35: harmonia por vezes se estabelece após o primeiro tempo do compasso.

- Alteração gradativa do ritmo harmônico gera o ralentando e o acelerando estruturais dos compassos 17 a 20 e 40 a 43, respectivamente (explicação pormenorizada na médio análise: item 1.2 deste texto).

Quanto à organização das linhas referentes à mão esquerda, normalmente se resume a dois tipos:

- Harmonia adequada à métrica: baixos no tempo forte. Neste caso, o enriquecimento da harmonia fica por conta das vozes aguda e/ou interna (s), em que a nota real do acorde só é atingida a partir de uma apogiatura que soa momentaneamente como uma tensão da harmonia.



Figura 1.2 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.15-17: harmonia atingida a partir de notas de passagem.

c.15: ré# soa momentaneamente como um #11 da harmonia de Am

c.16: sol# soa momentaneamente como um b5 da harmonia de D

c.17: fá # soa momentaneamente como 7^a. M de G

●Harmonia não adequada à métrica: baixos deslocados para 2^o ou 3^o tempo do c.

O primeiro tempo é então ocupado por notas de passagem estranhas à harmonia (c.5), outras que não a Fundamental do acorde (c.2, c.10, c. 23, c.24), prolongamentos (c.35) ou pausas adiando o ataque do Baixo (c.27).

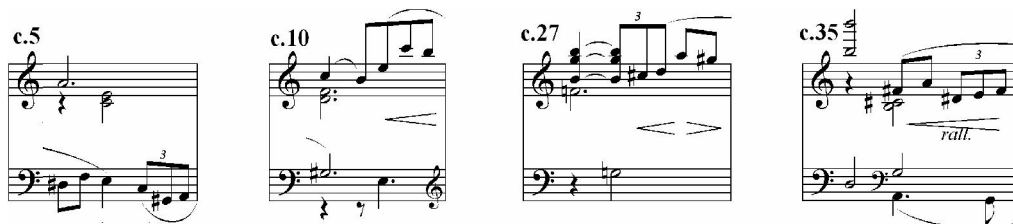


Figura 1.3 – R. Gnattali, *Carinhosa*: tempos fortes ocupados por notas não pertencentes à harmonia real.

●Recorrente uso de tercinas ou quintinas em anacruse criando um sentido de direção, típico do gênero valsa (c.5-6, 17-18, 29-30, etc.);



Figura1.4 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.29-30: quintinas gerando “precipitação” rumo ao compasso seguinte.

- semicolcheias usadas como figuras de contraste na 2ª. frase de A, já que na 1ª. não há semicolcheias.

- fusas e semifusas usadas como elementos de efeito ornamental, ou seja, aqui, a importância individual de cada nota não importa tanto quanto o resultado gerado pelo arpejo ascendente, imitando o efeito que uma harpa geraria numa formação orquestral (fig.1.5).

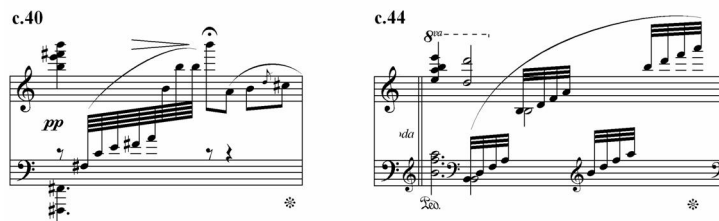


Figura 1.5 - R. Gnattali, *Carinhosa*: fusas e semifusas gerando efeito timbrístico.

- alterações de andamento em pontos estruturalmente importantes: geralmente em início ou término de sessões, estas alterações contribuem para que o ouvinte compreenda se tratar de uma macro estrutura A-B-A assim como as peculiaridades de cada sessão e o direcionamento das frases. Mais detalhes no item 1.4 deste texto.

1.1.1.2. MELODIA

- Ocorrência de 3 níveis melódicos: baixos, linha do soprano e linha(s) intermediária(s)

- Frequente uso de cromatismos durante toda a peça, porém sua distribuição não é uniforme, se convertendo num fator de contraste entre seções. Ex:

Primeira frase da seção A: nestes primeiros oito compassos da obra, vemos cromatismos restritos à harmonia (vozes internas) enquanto a melodia é quase totalmente diatônica.



Figura 1.6 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.1-8: primeira frase da seção A praticamente sem notas cromáticas.

Seção B: longos fragmentos da escala cromática empregados na melodia



Figura 1.7 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.29-32: melodia com alta incidência de cromatismos na seção B.

- não se pode falar em predominância de saltos ou graus conjuntos; ambas as figurações coexistem ao longo da peça.

- sobre os graus conjuntos, vale dizer que, como notas de passagem, se convertem momentaneamente em tensões da harmonia, estejam na voz superior ou na(s) interna(s).

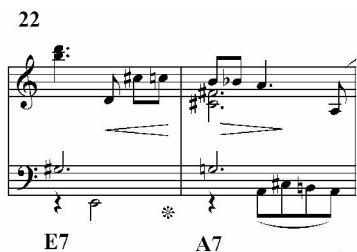


Figura 1.8 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.22-23: notas de passagem atuando momentaneamente como tensões disponíveis.

c.22: voz superior passa pela 6^a. e 6^a.b da harmonia

c.23: voz superior passa pela 9^a. e 9^a.b da harmonia

- baixos por vezes atenuados (enfraquecidos) como partes de fragmentos melódicos. Por ex. no c.34: o efeito do baixo sol# é minimizado por ser atingido a partir de movimento cromático descendente originado no c. 33 (fig. 1.9)



Figura 1.9 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.33: início do movimento descendente cromático dos baixos.

•Uso freqüente de apogiaturas com função de enriquecimento harmônico, já que retardam o ataque da nota real da harmonia a partir de suas tensões: figs. 1.10 e 1.11.



Figura 1.10 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.15-17: apogiaturas nas vozes internas, geralmente precedendo a 5ª. do acorde



Figura 1.11: R. Gnattali, *Carinhosa*: uso de apogiaturas sucessivas

•uso de motivo melódico usado como ponto de partida das frases, sendo que normalmente a 1ª. Nota é o #4 da fundamental do acorde e sempre se encaminha cromaticamente para cima, ou seja, uma tensão (#4) usada como apogiatura para a nota real (5ª. do acorde)

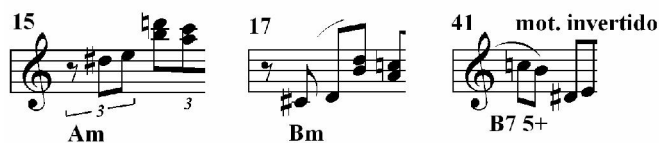


Figura 1.12 - R. Gnattali, *Carinhosa*: apogiatura #4 5 no início do motivo melódico.

- fragmentos melódicos (cromáticos ou diatônicos) conferem horizontalidade (sentido melódico) à harmonização. Ou seja, por vezes há interesse melódico também na(s) voz (es) interna(s).

- poucos arpejos. Por vezes têm função melódica (c.1, fig.1.13), mas geralmente seu uso visa a um efeito ornamental, como se fosse a parte de uma harpa numa formação orquestral (c.44, fig.1.13).



Figura 1.13 - R. Gnattali, *Carinhosa*: arpejos.

- aumento gradativo na amplitude melódica na parte B.

1.1.1.3. HARMONIA

- Textura contrapontística: ornamentações, apogiaturas e fragmentos melódicos nas vozes internas são responsáveis pelo resultado harmônico, gerando a horizontalidade da harmonia.

- sendo a harmonia gerada pelo encontro de linhas melódicas coexistentes, este encontro muitas vezes se dá em momentos não acentuados metricamente. Como resultado, temos tensões encaminhando-se para suas respectivas resoluções por graus conjuntos gerando resoluções femininas bastante peculiares à linguagem composicional de Radamés (mais detalhes no item 1.2.3.1 deste texto).



Figura 1.14 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.7-8: harmonia é resultado da simultaneidade das linhas melódicas.

Tendo isto em vista, podemos falar na recorrente suspensão da harmonia, já que a chegada às notas reais da harmonia ocorre em tempos metricamente fracos.

- A harmonia segue um itinerário tonalmente previsível, dando ao ouvinte a sensação de familiaridade. É justamente aí que as muitas dissonâncias momentâneas adquirem sua força, já que se tem uma orientação tonal clara. O uso de tais dissonâncias em seqüências harmônicas afuncionais seguramente lhes atenuaria o efeito.

- Acordes em posição invertida são mais um elemento gerador de instabilidade na parte B, na qual já se nota um aumento da tensão ritmico-melódico-harmônica. Respectivamente: passagens mais rápidas, mais cromatismos na melodia, e ambigüidade tonal entre os centros Si m e Ré M.

- Predominância de baixos em graus conjuntos na seção B, relacionados às muitas inversões citadas anteriormente, o que constitui um gesto típico da linguagem do choro e da seresta.



Figura 1.15 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c. 29-32 (m.e.): baixos em graus conjuntos descendentes.

●com variações rítmicas e melódicas, Radamés cria “bifurcações” para o itinerário harmônico: compassos equivalentes que, quando repetidos, rumam para harmonias distintas.

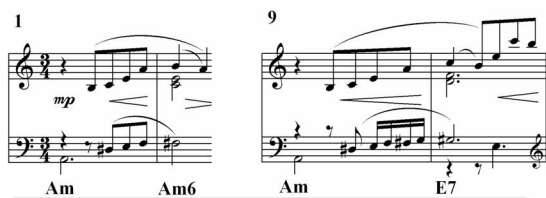


Figura 1.16 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c. 1 e 9: compassos “equivalentes” gerando “bifurcações” do itinerário harmônico.

●Utilização de sonoridades jazzísticas: posição “1-7” ou com baixo em décimas: fig. 1.17



Figura 1.17 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c. 35-36: posições “1-7”.

●poucos acordes diminutos (cs. 29, 34, 40). A função de pivô para modulações que normalmente se espera destes acordes é desempenhada pelos subdominantes.

●Como será visto adiante, tem-se apenas duas regiões tonais ao longo da obra:

Lá m nas seções A e A´

Ré M / Si m na seção B (região ambígua quanto ao centro tonal)

No entanto, apesar de haver apenas duas regiões, há três movimentos cadenciais ao longo da peça sugerindo novas regiões tonais, que todavia não são confirmadas nos compassos posteriores.

1) Cadência em Sol M – c.20

2) Cadência em Ré M – c.24

3) Cadência em Mi m – c.43. Esta é, de fato, uma cadência sobre o Vm da tonalidade inicial, para a qual se encaminha.

1) C. 15 a 20: cadência em Sol M a partir da tonalidade de Lá m.

Neste ponto, o Im de Lá m assume a função de IIm de Sol (c.15)

Am D7 G/B Am D7 G

IIIm7 V7 I6 IIm7 V7 I

Lá m Im

Figura 1.18 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c. 15-20.

Tem-se, portanto, o encerramento da parte A com esta cadência sobre o bVII da tonalidade inicial. Note-se que o fechamento da seção é gerado pelo movimento harmônico e pela crescente tensão na 2ª. frase de A (cromatismos, tercinas, semicolcheias, acordes invertidos, extrapolação do registro melódico vocal).

2) C.21 a 24: cadência em Ré M se iniciando logo após a chegada à harmonia de G (último c. da fig.1.18: acima).

O Bm, IIIIm de Sol M serve como pivô, já que é o VIIm de Ré M (fig.1.19, c.21).

21 *Poco mais*

Bm	E7	A7(13)	D7M
(IIIIm	V7)	V	I 7M

Sol M IIIIm

Figura 1.19 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.21-24.

Nos c.21 a 24 esboça-se Ré M como nova tonalidade, o que, todavia não se confirma. Em vez disso, o trecho que se segue alimenta a ambigüidade Si m X Ré M como possíveis centros tonais.

A obstinação do compositor em evitar tanto a harmonia de Bm como a de D se deve ao fato de que esta delicada ambigüidade seria desfeita pelo aparecimento de qualquer destas possíveis tônicas, resultando numa queda considerável da tensão harmônica do trecho. Para destacar este aspecto ambíguo, por vezes a tonalidade deste trecho é citada como “Ré M/Si m”, porém a análise harmônica em anexo toma por base o centro em Ré M.

3)C.40 a 43: cadência em Mi m a partir da região Ré M/ Si m.

Nesta cadência não se utiliza acorde pivô, e sim uma alteração cromática (bemolização do dó#) que transforma o IIIIm7 de Ré (F#m7) no IIIm7b5 de Mi m (F#m7b5).

39

rall... *pp* *D.S. al Coda*

F#m **F#m^{bs}** **B7 #5** **B7** **Em**

III^m (Ré M) **II^m7^{bs}/II^m** **II^m7^{bs}/V** (Lá m) → **V7#5/V** / **V^m**

Figura 1.20 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c. 39 a 43.

O possível desenvolvimento em Mi m posterior a esta cadência não chega a se concretizar. Em vez disso, por movimento de quinta descendente (e quarta ascendente no baixo), temos o retorno imediato ao início em Lá m, fazendo desta uma cadência sobre o Vm da tonalidade original, para a qual retorna.

Após a suspensão rítmica gerada pela fermata, a retomada da métrica ternária se dá gradativamente nos c.41-43, com o “acelerando estrutural” (explicado no item 1.2.1 deste texto) e também colaborando para a preparação do retorno a A.

1.1.1.3.1. SOBRE A ÚLTIMA CADÊNCIA:

Há no c.47 o emprego de um acorde Bb aug6 precedendo o Am final.

47

Bb aug6 **Am**

Figura 1.21 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.47: Bb aug6

Cabe dizer aqui que, no plano prático, este acorde soa exatamente como um Bb7, que, se utilizado neste ponto por Radamés, seria classificado como um subV¹⁰, prática usual na música popular de então, fosse na brasileira ou no jazz norte americano. No entanto, Radamés opta pela forma enarmônica deste acorde (ao invés da nota láb, tem-se um sol#) o que denota o cuidado em adequar sua escrita nesta peça às normas padrão da música erudita.

Segundo estas normas, a resolução de um Bb7 se dá num Eb. Assim, o baixo do primeiro acorde teria obrigatoriamente de encaminhar-se à nota mib por salto de 4ª. ascendente conforme a fig. 1.22:

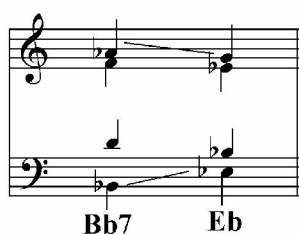


Figura 1.22: resolução tradicional V7 I

Caracterizado como aug6, a análise deste acorde enquadra-o como um subdominante (acorde de 6ª. Germânica), normalmente construído sobre o bVI da tonalidade e cuja progressão usual seria rumo à dominante. No entanto, aqui este acorde ocorre sobre o bII, e sua resolução se dá diretamente na tônica sem problema algum, já que um trítone como o encontrado neste acorde, seja qual for sua notação, tende, num contexto tonal, à sua resolução.

Mesmo na música erudita, há relatos deste tipo de aplicação incomum do acorde de 6ª. aumentada. Apenas a título de exemplo, cita-se aqui a ópera Eugene Onegin, de Tchaikovsky. No primeiro ato desta obra, é empregado um acorde de sexta aumentada (neste caso um acorde de 6ª. Francesa) sobre o bII resolvendo em seguida sobre a tônica (Fig.1.23, c.149-50), gerando como resultado uma progressão harmônica bastante próxima da utilizada por Radamés na cadência em questão.

¹⁰ É prática comum da música popular, a utilização de acordes dominantes substitutos, ou seja, acordes dominantes construídos sobre o segundo grau bemolizado da escala, que têm o mesmo trítone do dominante usual. Tal procedimento serve predominantemente a dois propósitos: criação de uma linha de baixo cromática e aumento do interesse da linha melódica (LEVINE, 1995).

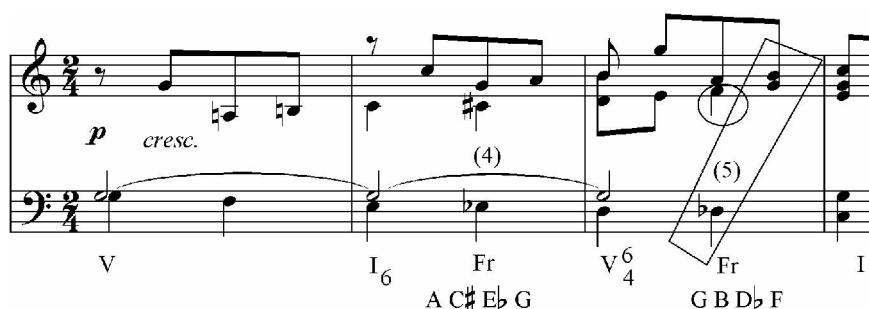


Figura 1.23 - Tchaikovsky, *Eugene Onegin*, ato 1º, c.147-150: acorde de 6ª. francesa sobre o bll da tonalidade resolvendo sobre a tônica.

1.1.1.4. SONORIDADE

- Variação de texturas e densidade ao longo da peça. Por exemplo, enquanto no c.4 a textura resume-se a duas vozes simultâneas, logo no c.6 estas se expandem a seis, coexistindo praticamente na mesma amplitude, porém uma oitava abaixo.

- arpejos como recurso para mudança de registro.

- mudanças de registro são pontos estruturalmente importantes. Ex:

preparação para a cadência em Mi a partir de um F#m7b5 arpejado.

(fig.1.24, c.40)

preparação para a cadência final (fig.1.13, c.44)

extrapolação dos limites da vocalidade na 2ª. Frase da obra (fig.1.31, c.11)

- Aproveitamento de toda a amplitude do piano seguindo a tendência da escrita pianística do séc. XX. Porém, a escolha do registro segue condicionada à inteligibilidade do discurso musical, que se desenvolve predominantemente no registro médio. Acordes mais fechados são encontrados no médio-agudo.

- Muitas vezes revela-se o pensamento orquestral do compositor, como por ex. no arpejo em “*una corda*” sugerindo o efeito timbrístico de uma harpa no c. 40 (fig.1.24)



Figura 1.24 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.40: arpejo em “una corda” gerando efeito timbrístico.

1.1.2. MÉDIO ANÁLISE

1.1.2.1. RITMO

Da mesma forma que nota-se um aumento e posterior retração na amplitude do perfil melódico e também no uso dos cromatismos, pode-se falar em um aumento da atividade rítmica em direção à parte central da obra e sua posterior diminuição.

Ou seja, os elementos melodia e ritmo e seus respectivos graus de complexidade caminham juntos, dando à peça um mesmo “sentido” geral de “expansão-retração”.

Tem-se então:

Seção A: frase 1

Figuras se resumem a mínimas, semínimas e colcheias. Todos os tempos fortes estão preenchidos, fazendo deste um trecho de grande regularidade rítmica e métrica.

Seção A: frase 2

Já no primeiro compasso da segunda frase (fig.1.25, c.9) são introduzidas as semicolcheias que servirão como um dos muitos elementos de contraste utilizados pelo compositor a partir deste ponto.

A grande regularidade rítmica dos oito primeiros compassos começa a ser abalada pelas tercinas (fig.1.25, c.15) e pelos deslocamentos da harmonia (fig.1.25, c.18-21).

Todas estas mudanças gradativas servem de preparação para a parte B.



Figura 1.25 - R. Gnattali, *Carinhosa*: inserção gradativa de elementos geradores de contraste.

Seção B

Como mencionado, na seção B o compositor utiliza diversos elementos para gerar contraste em relação à seção A.

Relativamente ao aspecto rítmico, neste trecho encontram-se diversos baixos deslocados do primeiro tempo, tercinas e quintinas na linha melódica, frases que se iniciam em síncope e cujas notas reais raramente ocupam o tempo forte do compasso.

Nos c.41-43 (fig.1.26) há ainda a readequação gradativa do ritmo harmônico à métrica ternária, de forma inversa ao que ocorreu nos c.18-20 (fig.1.25), preparando assim o retorno a A.

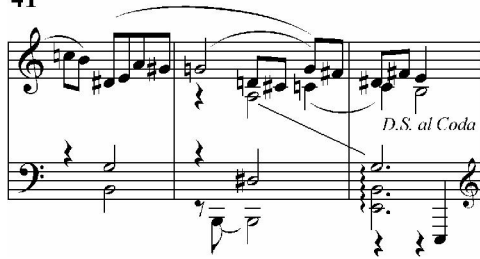


Figura 1.26 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.41-43: ataques dos baixo retornam gradativamente ao tempo forte.

Seção A'

A diferença entre A e A' fica por conta da interrupção gerada pela Coda, que muda os rumos do desenvolvimento da frase (que antes era de 12 e agora é de oito compassos). Na Coda, retoma-se o perfil rítmico do início da peça, adequado à métrica ternária.

- Processo gerador¹¹ predominantemente ligado à variação (baixos deslocados do primeiro tempo do compasso), pela adesão de novo material (tercinas, quintinas) e pela variação do ritmo harmônico.

- Arquitetura da peça fortemente enfatizada pelo controle do andamento: atuando como condutores do ouvinte, o aumento ou diminuição do andamento chamam a atenção para pontos estruturalmente importantes, como por ex:

c.20: “ceden.” Marca a chegada cadencial a Sol M

c.21: “Poco mais” marca o início da seção B.

c.25: “menos” é outro elemento de distinção entre compassos 21-24 (Ré M) e 25-28 (Si m), discutidos em seguida.

¹¹O termo “Processo Gerador” é aqui utilizado segundo a concepção de WHITE, segundo o qual este trata da questão: “Como um compositor administra a expansão de uma peça musical através do tempo?”. Para WHITE, boa parte da resposta é encontrada nos eventos estruturais que ocorrem durante o decorrer da música: relações tonais, frases definidas por cadências, tensão X relaxamento, etc. Feitas estas considerações sobre o design da obra, cabe ainda considerar, segundo WHITE, as alternativas do compositor visando à expansão da obra, sejam estas: repetição, desenvolvimento, variação e uso de novo material, assim como a consideração do fator TR (tensão X relaxamento) e O (organicidade) em cada uma destas alternativas.

●Predominância de frases de 8c., com a exceção da segunda frase da seção A, que tem 12c.

Tabela 1: *Carinhosa*

seção	
A	Período assimétrico: 8c + 12c
B	Período simétrico: 8c + 8c*
B'	Período simétrico: 8c + 8c*
A'	Período simétrico: 8c + 8c

*Há que considerar na parte B, que os primeiros oito compassos são analisados como uma frase dividida em duas semifrases que bem poderiam ser consideradas duas frases de 4c. cada, já que no c.24 (ao fim dos primeiros quatro c.) chega-se a uma espécie de fechamento melódico e harmônico, com repouso na tonalidade de Ré M. Note-se ainda que a partir do c.25, o motivo é retomado como uma variação do que foi apresentado nos primeiros 4c. do trecho em questão: fig.1.27

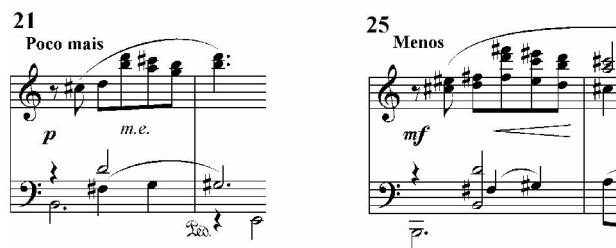


Figura 1.27 – R. Gnattali, *Carinhosa*, c.21 e 24 : variação motívica

Esta característica na organização dos pares de frases (de ambas as seções) nos remete à definição de Schoenberg (1991), segundo o qual um “período assimétrico” (de construção “cíclica”) é na realidade uma “sentença” (de construção “evolutiva”).

Porém, como ressaltado por Eduardo Seincmann no prefácio desta obra de Schoenberg (1991, P.14), ambas as denominações se encaixam no que denominamos “período”.

●Ritmo harmônico predominantemente constante – um acorde por compasso
 - com destaque para o ralentando e o acelerando estruturais, ou “escritos”¹² gerados pelos deslocamentos do ataque dos baixos nos compassos 17-20 e 40-43, respectivamente.

Cs. 17-20: ralentando escrito que serve como preparação para B.

c.17: baixo na 1ª. Colcheia do c. (1º. Tempo)

c.18: Baixo na 2ª. Colcheia do c.

c.19: baixo na 3ª. Colcheia do c. (2º. Tempo)

c.20: baixo na 3ª. Colcheia do c. + indicação “ceden”.



Figura 1.28 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.17-20: ralentando gerado pelo deslocamento dos baixos.

Cs. 40-43: acelerando escrito que, na realidade, é uma retomada da constância métrica interrompida pela fermata. Prepara o retorno a A.

c.40: fermata interrompe a constância métrica

c.41: baixo na 3ª. colcheia do c. (2º. Tempo)

c.42: baixo na 2ª. colcheia do c.

c.43: baixo na 1ª. colcheia do c. (1º. Tempo)

¹² Na terminologia corrente entre músicos, especialmente habituados ao repertório orquestral e operístico, é o que pode-se chamar de “ralentando escrito” ou “acelerando escrito”: a associação de figuras cuja execução – mesmo que em andamento constante – resulta sonoramente num ralentando ou acelerando.

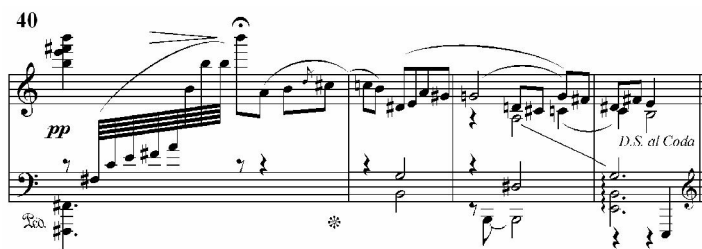


Figura 1.29 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.40-43: retorno dos baixos ao tempo 1.

1.1.2.2. MELODIA

●Nota-se ao longo da obra uma gradativa expansão dos limites da melodia. Esta vai se libertando aos poucos dos limites da vocalidade estipulados pelo compositor na melodia dos primeiros compassos.

Nesta etapa da análise em que lidamos com elementos de dimensão média, convém dividir a obra em frases para uma discussão mais focada nas peculiaridades de cada trecho.

Seção A: frase 1

Nesta frase de oito compassos, a configuração da melodia já prenuncia o sentido da peça como um todo: inicia-se no ponto mais grave do percurso para em seguida expandir-se até chegar a seu ápice e logo contrair-se novamente, porém não até o ponto de início, resultando num sentido geral ascendente.



Figura 1.30 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.1-8: perfil melódico da obra resumido na primeira frase

Sobre a melodia da primeira frase da seção A:

Tabela 2: amplitude melódica

Início	c.1	si 2
Ápice	c.3	lá 4
Fim	c.8	mi 3

Seção A: frase 2

Assim como a primeira frase do período, aqui temos uma expansão seguida de retração, porém numa amplitude muito maior. Os arpejos do c.11 são o ponto onde esta grande expansão se concretiza, conduzindo a melodia ao registro agudo (atinge um ré5 no c.14): fig.1.31.

Tabela 3: amplitude melódica

Início	c.9	si 2
Ápice	c.14	ré5
Fim	c.20	si 3

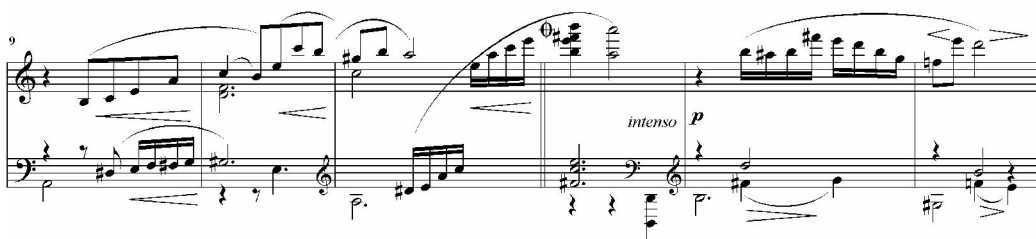


Figura 1.31 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.9-14: expansão melódica a partir dos arpejos

Seção B

É em B que se concretiza de fato a elevação do registro melódico.

A melodia do soprano tem, de um modo geral, notas mais curtas que na seção A, e uma maior presença de cromatismos, podendo-se falar na “dinamização” da melodia, muito mais movida que em A.

1.1.2.3. HARMONIA

O itinerário harmônico da peça coincide em seus níveis de tensão, como constatado a partir das médio análises rítmica e melódica, ou seja: extremos relativamente estáveis em contraste à instabilidade da parte central.

Seção A: frase 1

Itinerário harmônico usual no qual a única harmonia não diatônica é a preparação para a cadência final da frase. Por se tratar de um trecho em Lá m, o IIIm^7 é um acorde menor com 5ª. bemol, e como se sabe, não há preparação para acordes com 5ª. diminuta (FREITAS, 1995, p.79). Porém, por um procedimento de empréstimo, Radamés utiliza como preparação a dominante secundária do bII da tonalidade: F7(c.6, fig.1.32) .



Lá m: Im IVm Im^6 V7 / bII7M $\text{IIIm}^7 \text{b5}$ V7 Im

Figura 1.32 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.1-9: harmonia predominantemente diatônica.

Seção A: frase 2

Na frase 2 já se notam mudanças no itinerário harmônico com implicações mais relevantes. A utilização da nota sol como nota real da harmonia no c.13 (neste caso como a fundamental) marca o início do processo que gerará a modulação para Sol M, concretizada no fim da frase. Note-se ainda que o acorde Am, antes funcionando como tônica, atua como pivô, aparecendo no c.18 já como IIm7 da nova tonalidade Sol M (fig.1.33)

18

Sol M

Lá m

IIm

Im

V7

I7M

Figura 1.33 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.18-20: Am7 atua como pivô, tendo dupla função no c.18: Im da tonalidade inicial Lá m e IIm de Sol M, sobre a qual há uma tonicização momentânea.

Seção B

A harmonia é, na *Carinhosa*, um dos elementos mais diretamente responsáveis pela geração de contraste entre suas seções. No caso da seção B, esta se caracteriza pela grande incidência de cromatismos e instabilidade tonal.

As duas frases de oito compassos que compõem esta parte podem ser assim sintetizadas:

Seção B: frase 1

A frase 1 da seção B (fig.1.34) tem função expositória. Nos seus primeiros quatro compassos há uma cadência sobre Ré M, sugerido como uma nova tonalidade que, todavia não se confirma. Nos outros quatro compassos, as relações

entre os acordes sugerem uma centralização em Si m, porém não se chega a esta harmonia, terminando a frase na cadência frigia incompleta G7 F#7 (c.27-28)

Há que fazer ainda outra ressalva sobre estes primeiros oito compassos da seção B (c. 21-28): dividindo a frase em duas semifrases de 4c. e centralizando a primeira semifrase em Ré M e a segunda em Si m (semicadência na dominante F#7), o compositor de certa forma já prenuncia o trecho que está por vir, no qual a instabilidade tonal gera frequentemente a dúvida: “trata-se de Ré M ou Si m?”

21 Poco mais

Menos

(Ré M) Bm E7 A7 D7M (Si m) Bm (E7)→ A7M G7 F#7 b9

[IIm V7] [Im (V7)→ bVII subV7/V V7 b9]

Figura 1.34 – R. Gnattali, *Carinhosa*, c.21-28: características harmônicas da seção B sintetizadas em sua primeira frase.

Seção B: frase 2

Na segunda frase de B tem-se um trecho de grande instabilidade tonal devido à ambigüidade Ré M X Si m. Os vários acordes diminutos, rumando para acordes invertidos, não deixam clara a centralização tonal deste trecho.

Note-se ainda o caráter proposital desta ambigüidade anunciado nos dois últimos acordes da frase: Radamés utiliza como preparação para o ritornelo, os dominantes tanto de Ré M quanto de Si m.

35

rall.

A7 13 F#7 b13

Figura 1.35 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.35-36: dominante de Ré M seguida da dominante de Si m.

Os acordes que poderiam gerar repouso (D ou Bm) são evitados durante a segunda frase seção B. Para fechamento da seção, Radamés opta pela interrupção do fluxo musical. Para isso utiliza no c.40:

- fermata;
- mudança súbita de registro através de um arpejo rumo ao agudo;
- interrupção harmônica: o acorde arpejado F#m7b5 não pertence nem à tonalidade de Ré M nem a Si m.
- mudança de timbre: *una corda*

O F#mb5 é, no entanto, o IIm7b5 da tonalidade de Mi m. Considerando ser Em o acorde para o qual a cadência seguinte se encaminha, este poderia ser apreendido como um novo centro tonal, porém não chega a ser confirmado como tal. Em vez disso, prepara perfeitamente o retorno à tonalidade original de Lá m por movimento de quinta descendente.

Seção A': CODA

Para o fechamento da peça, Radamés restabelece a tonalização clara em Lá m, e o emprego de um Bbaug6 no c.48 – acorde aparentemente distante desta tonalidade - não diminui esta orientação, como demonstrado a no item “Sobre a Última Cadência”, item 1.1.1.3.1 deste texto.

Neste caso, o emprego que Radamés faz da Coda não corresponde à função historicamente conhecida de “acrescentar” algo ao discurso já concluído¹³. Aqui, a Coda resume-se a 6 compassos nos quais ocorre o fechamento harmônico da obra, com as cadências finais: IImb5 V7 Im IVm subV7 Im.

¹³ Historicamente, a Coda é a parte onde algo é acrescentado a uma determinada forma musical. Na canção estrófica, a Coda refere-se à melodia posterior ao último verso; na fuga, o termo refere-se ao conteúdo musical posterior à última entrada completa do sujeito; na forma sonata, refere-se à parte posterior ao fim da recapitulação e assim por diante. Cabe citar o papel histórico de Beethoven enquanto primeiro responsável pela subversão deste caráter, empreendendo na Coda grandes excursões harmônicas distantes da tonalidade principal (BULLIVANT, 1980).

1.1.2.3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE CONTRAPONTO E HARMONIA

Muitas vezes o processo de harmonização de Radamés nesta obra tem um componente horizontal que sugere passagens polifônicas.

Raras vezes o compositor utiliza acordes fechados em blocos, preferindo o deslocamento temporal das vozes do acorde, ou seja, o ataque de certas notas enquanto se sustentam outras. Juntamente a isso, as tensões harmônicas são empregadas através de notas de passagem em fragmentos melódicos, contribuindo para a já mencionada “horizontalidade” de seus processos de harmonização,

1.1.2.3.2. SOBRE AS DISSONÂNCIAS

A familiaridade de Radamés com a linguagem da música popular, bem como da música de concerto de tradição européia faz com que a noção de “dissonância” ceda espaço à idéia de “tensões disponíveis”: já não são notas a serem necessariamente resolvidas, e sim elementos intrínsecos à sonoridade característica deste compositor. No caso da obra aqui analisada, tais notas estão intimamente ligadas à concepção contrapontística da harmonia. Os fragmentos melódicos como os dos c. 42-43 (fig.1.37) ou as sextas paralelas descendentes dos c.7-8 (fig.1.36) são na verdade conduções de vozes que geram tensões momentâneas nas notas de passagem.

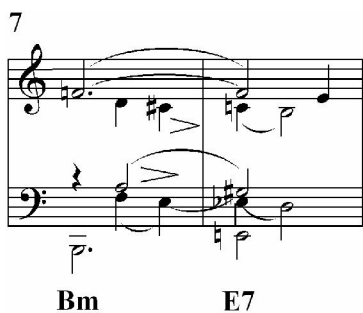


Figura 1.36 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.7-8: conduções de vozes geram tensões momentâneas.

Esquematisações das vozes internas:

Tabela 4:

	Bm		E7	
nota	ré	dó#	do	si
Em rel. ao acorde	3 ^a m	9 ^a M	6 ^a m	5 ^a J

Tabela 5

	Bm		E7	
nota	lá	----	sol#	----
Em rel. ao acorde	7 ^a m		3 ^a M	

Tabela 6

	Bm		E7	
nota	fá	mi	mib	ré
Em rel. ao acorde	5 ^a dim	4 ^a .J	8 ^a .dim	7 ^a .m

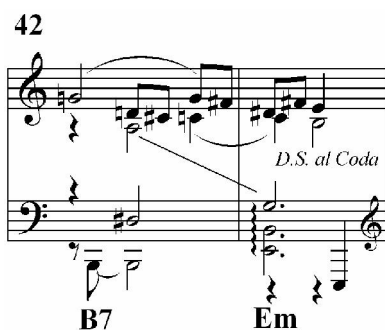


Figura 1.37 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.42-43: conduções de vozes geram tensões momentâneas.

Tabela 7

	B7		Em		
Nota	ré	dó#	dó	dó	si
Em rel. ao acorde	3 ^a m	9 ^a M	9 ^a m	6 ^a m	5 ^a J

Tabela 8

	B7		Em		
Nota	lá	----	----	sol	----
Em rel ao acorde	7 ^a m			3 ^a m	

1.1.3. MACRO ANÁLISE

1.1.3.1. RITMO

A peça é organizada de forma tripartida: A B B A' sendo:

- A: período assimétrico de 20 c. (8 + 12 c.)
- B: período simétrico de 16 c.
- A': período simétrico de 16c. – Esta última seção é formada pelos primeiros 11 compassos da peça e mais 5 c. de finalização (coda).

O ritmo harmônico colabora para a organicidade da obra, já que se mantém constante praticamente todo o tempo. Além disso, a escolha de Radamés por compor uma obra de pequena duração contribui para a coesão geral.

Outro fator que auxilia o ouvinte na compreensão da organização da peça e de suas relações estruturais é o cuidado de Radamés com as alterações de andamento, que caracterizam cada seção e sub seção, se relacionando com os níveis de tensão de forma que maior instabilidade sempre é associada a um ligeiro aumento do andamento.

1.1.3.2. MELODIA

Melodia quase exclusivamente diatônica em A em contraste com a grande cromatização de B.

Em A, as notas longas da melodia sustentadas enquanto se movem as vozes internas representam um desafio ao intérprete na manutenção da condução melódica.

Pode-se dizer que é o aspecto mais interessante desta obra, pois:

- os elementos de coesão geral são muitas vezes melódicos, como as apogiaturas, ornamentações e o motivo melódico (citado no item 1.1.2 deste texto).
- a harmonia é muitas vezes resultado do encontro entre fragmentos melódicos: técnicas contrapontísticas de harmonização estão discutidas na médio análise.
- há melodias ocorrendo constantemente, seja na voz aguda, na (s) interna(s) ou no baixo.

Como já mencionado, a peça é orientada rumo a um aumento de complexidade na sua parte central e posterior retração, e é na amplitude e registro melódicos que esta orientação se faz mais explícita. Além disso, a melodia é o principal fio condutor da obra: a análise melódica nos mostra que é predominantemente construída sobre o motivo e também sobre apogiaturas recorrentes, dando como resultado um forte sentido de unidade.

1.1.3.3. HARMONIA

Numa valsa como esta, em que seu aspecto de música “funcional” (composta para eventos dançantes) cede espaço para seu caráter de objeto puramente estético segundo a prática da música ocidental tradicional, melodia e harmonia são aspectos musicais que tendem a ser valorizados, em detrimento do aspecto rítmico.

Na *Carinhosa*, a harmonia é uma das principais ferramentas do compositor para orientar a obra rumo a seu ápice central, em que, além de uma maior atividade rítmico-melódica, tem-se ainda o espectro harmônico em seu momento mais instável.

Das três cadências desta obra que poderiam gerar um distanciamento da tonalidade inicial (Lá m), a única que conta com uma preparação mais extensa é a do c.20, gerando uma tonicização em Sol M. Porém, assim como as outras cadências encontradas em finais de seção (Ré M no c.24 e Mi m no c.43), não tem nenhuma confirmação posterior. Logo, pode-se falar em apenas duas macro regiões tonais: Lá m e Ré M/Si m (ambigüidade da parte B).

Tem-se então:

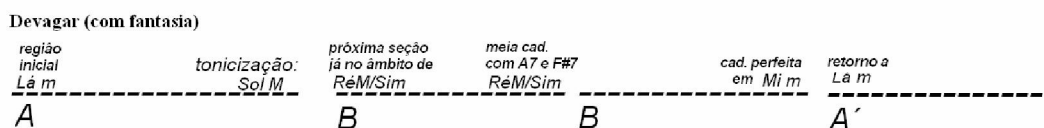


Figura 1.38 – R. Gnattali, *Carinhosa*: esquema relacionando estrutura e tonalidade.

1.1.3.4. SONORIDADE

A sonoridade resultante de todos os aspectos aqui levantados muitas vezes sugere o pensamento orquestral de Radamés. Por vezes, o compositor parece estar compondo para um pequeno grupo de instrumentos, como sugerem os muitos fragmentos melódicos nas vozes internas e os efeitos timbrísticos.

A dinâmica também desempenha um papel importante na organização do discurso musical preparando as mudanças de centro tonal ou de textura. Como é

sabido que Radamés raramente prezava pela indicação das dinâmicas e que muitas delas foram adicionadas por editores ou copistas, cabe ao intérprete fazer suas escolhas neste sentido.

1.2. Considerações Sobre a Interpretação

As considerações sobre a interpretação da *Carinhosa*, a seguir, são resultado da análise hipermétrica, organizada segundo a obra de CONE, referência escolhida para este trabalho¹⁴. Segundo este autor, a interpretação musical deve ser guiada pela compreensão das relações formais implícitas na peça. Tais relações, segundo Cone, seriam uma expansão métrica do conceito de forte/fraco (no nível da micro análise) e do conceito de antecedente/conseqüente (no nível da médio análise). Assim, o autor defende que os ajustes de ênfase na interpretação de uma obra devem levar em consideração os “upbeats” e “downbeats” estruturais da mesma, ou seja, trechos que desempenham a função de pontos de “partida” ou de “chegada” do movimento musical, respectivamente.

Para a definição destes, faz-se necessário o uso dos dados obtidos na análise descritiva associados ao conceito de movimento ou “energia musical”(CONE, 1968, P.26):

Por exemplo, o motivo , acentuando o segundo tempo – gesto típico de gêneros dançantes - marca pontos melodicamente importantes, funcionando como uma ornamentação indicativa de “ponto de chegada” do fluxo musical. Para o intérprete, o entendimento desta célula como uma ornamentação facilita a realização sugerida pelo compositor: há que ressaltar com clareza tratar-se de um ponto de chegada, porém com a suavidade característica de uma cadência melódica feminina (a nota real é deslocada do tempo forte). Vale lembrar que esta característica – a ênfase deslocada para o segundo tempo – é típica de gêneros dançantes, como por exemplo a sarabanda.

Da mesma forma, o motivo  é constantemente utilizado como ponto de partida do movimento melódico.

¹⁴ CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968.

Todavia, pode-se adiantar que, ao tentar definir os pontos estruturalmente importantes em termos de “chegada” ou “partida”, nota-se que o compositor optou por amenizar tal caráter, mais do que ressaltá-lo, fazendo com que, por ex., um ponto melodicamente conclusivo ocorra justo onde a harmonia é mais instável, ou ainda, deslocando horizontalmente as vozes de um acorde que, tocado num único bloco, seria bastante contundente.

A harmonia da seção A, embora facilmente analisável compasso a compasso, tem implicações mais amplas quando considerada na totalidade da obra. Ao mesmo tempo em que a tonalidade é estabelecida claramente pelas progressões orientadas em torno de Lá menor, o que há num plano estruturalmente mais profundo, é o estabelecimento de uma macro progressão IVm V cuja resolução só aparecerá nos últimos compassos da peça, ou seja, a seção B serve como um grande retardo na chegada ao Im, que só será claramente estabelecido na Coda. Para o intérprete, isso significa que, mesmo que haja pontos de chegada a Lá m no decorrer da peça, nenhum deles deve ser tão contundente quanto o que se revela na Coda, alterando sua função histórica de “reafirmação” do ponto de chegada previamente atingido: aqui, a Coda é o ponto de chegada. Desta forma, mantém-se a relação hierárquica dos pontos de resolução.

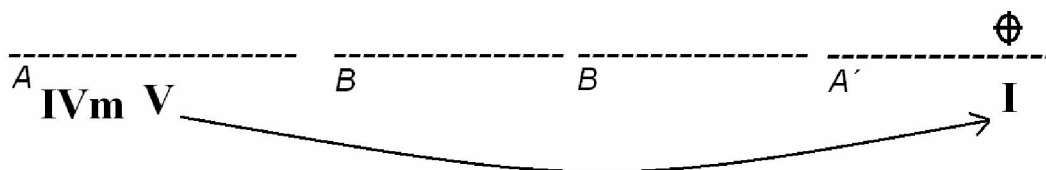


Figura 1.39: R. Gnattali, *Carinhosa*: esquema harmônico inserido na forma AABA (cada traço corresponde a um compasso)

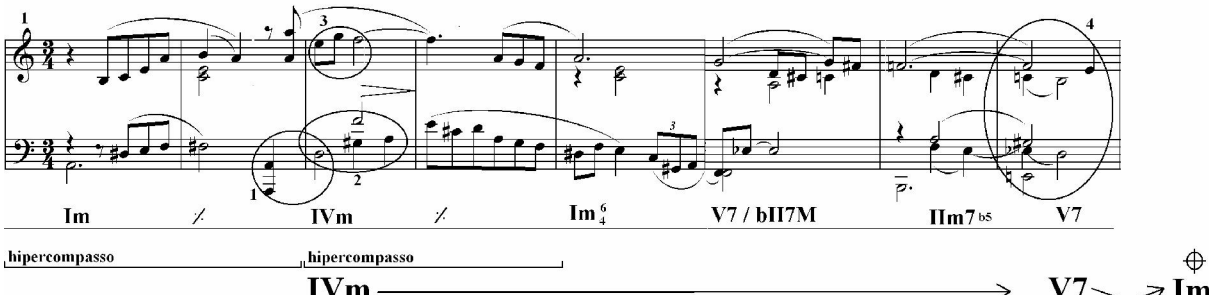
A aplicação da análise hipermétrica aos compassos de abertura da *Carinhosa* se mostra bastante sugestiva para a interpretação deste trecho: os c. 1-2 podem ser agrupados de modo a formar um único hipercompasso, que por sua vez serve como “upbeat” para o hipercompasso seguinte, resultado do agrupamento dos c.3-4. Esse agrupamento aqui é sugerido tanto pela harmonia como pela figuração da mão esquerda, que conta com o ataque de um enfático baixo no primeiro tempo dos c. 1 e 3. Assim, podem-se agrupar os 4 primeiros c. da obra em 2 hipercompassos: (antecedente/conseqüente), baseando-se nos elementos circulados na fig.1.40:

Item 1: O movimento em quarta ascendente do baixo rumo ao ré

Item 2: O aparecimento pela primeira vez desta figuração na mão esquerda e;

Item 3: A melodia da voz aguda se encaminhando para a terça da harmonia através da célula  (indicativa de conclusão melódica),

Tal agrupamento sugere um ponto estruturalmente importante no c.3, que deve ser enfatizado no ato da interpretação para que a importância do papel desempenhado pela harmonia subdominante (IVm) citada na fig.1.39 (acima) seja transmitida ao ouvinte da forma mais clara possível. Isto se obtém ao executar a célula  como um ornamento, não pesando a articulação sobre cada nota individualmente, e sim direcionando-a rumo ao fá final.



hipercompasso hipercompasso

IVm → V7 → Im

Figura 1.40 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.1-8: agrupamento hipermétrico sugerido pelos elementos 1, 2 e 3.



hipercompasso hipercompasso

IIIm/bVII (Lá m) → IV7 (Sol M)

Figura 1.41 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.9-12: outros elementos relevantes para a interpretação.

Quanto aos outros itens circulados nas figs.1.40/1.41:

- Itens 4 e 6: estabelecimento da harmonia dominante, tanto em nível local quanto considerando a totalidade da obra. Na interpretação, dar ênfase a estes compassos favorece a percepção desta harmonia dominante como um dos

principais elementos geradores de movimento dentro da peça, o que sugere ao intérprete um especial cuidado ao ressaltar as notas caracterizadoras da harmonia dominante: a terça e a sétima.

•Item 5: o c.9, equivalente em função ao c.1, serve como um “upbeat” para o que o sucede, porém, diferentemente do que ocorre na primeira frase da obra, aqui o “downbeat” surge imediatamente no c. seguinte, sendo aconselhável um pequeno crescendo neste movimento melódico ascendente (como indicado na partitura) visando a uma clara chegada ao c.10. Portanto, por mais que o agrupamento em hipercompassos da Fig.1.41 (similar ao da Fig.1.40) sugira que se enfatize o c. 11 (1º. Tempo do 2º. Hipercompasso), neste ponto é recomendável que se antecipe a ênfase, fazendo-a recair sobre o E7 do c.10. Assim, evita-se que a chegada ao Lá m (c.11) seja apreendida como um fechamento prematuro, pois aqui a harmonia Am já não deve ser considerada uma tônica, e sim a relativa menor da subdominante de Sol M (IIm/bVII), para a qual a tonalidade se encaminha.

Ou seja:

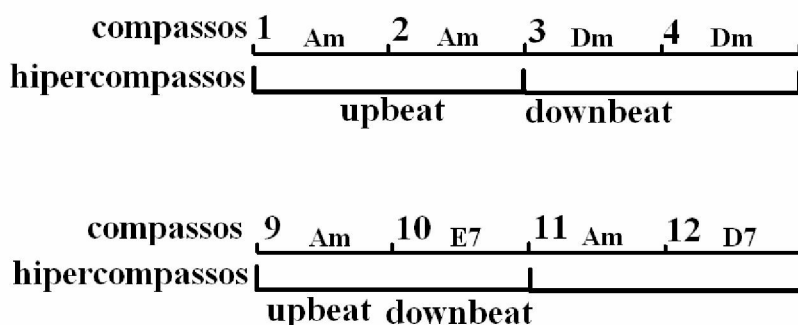


Figura 1.42 – R. Gnattali, *Carinhosa*: agrupamento hipermétrico parcial da seção A.

•Item 7: aqui o acorde D7 serve como o grande direcionador da modulação que se inicia. Como indicado na partitura, orienta-se que a chegada a este acorde não seja enfatizada – observe-se que o crescendo do c. precedente deve ser realizado apenas na “2ª. vez” (*sic*), ou seja, rumo à Coda. Independentemente de tratar-se ou não de uma indicação do próprio Radamés, esta é coerente com a tendência (já observada na análise de sua obra) de deslocar a ênfase dos pontos nas quais esta seria esperada usualmente, como por ex. um acorde dominante.

A partir do c.13, onde se encontra a indicação “Poco mais”, inicia-se um movimento contínuo rumo à harmonia de G, no c.20. Este movimento, inserido na segunda frase da seção A, caracteriza-se por:

- linha melódica descendente rumo à terça da harmonia
- homogeneidade da figuração designada para a mão esquerda (interrompida na cadência final da frase)
- harmonia orientada rumo a Sol M.

The musical score for measures 13-20 of 'Carinhosa' by R. Gnattali is shown. The notation includes a piano (p) dynamic and a 'Poco mais' tempo marking. The bass line features a descending melodic line. The harmonic analysis below the staff indicates the following progression: IIIm → V7 $\frac{3}{4}$ → IIIm (Sol M) → V7 → I $\frac{6}{3}$ → IIIm → V7 → I7M. A 'rall. estrutural' (structural slowing down) is indicated at the end of the sequence.

Figura 1.43 – R. Gnattali, *Carinhosa*, c.13-20: cadência sobre Sol M

Neste ponto, o compositor opta pela criação de um ralentando estrutural, ou seja, precisamente medido, pois não se trata apenas de um ajuste pontual do andamento, mas de um atraso cada vez maior do ataque das notas do baixo durante a cadência¹⁵ (c.17-20): aqui, a própria organização dos elementos rítmicos e harmônicos indica o c.20 como um ponto de chegada.

Num aspecto mais amplo, cabe dizer que a seção A não se constitui apenas de um par de frases relacionadas entre si como antecedente/conseqüente. Mais do que isso, a segunda frase desta seção constitui um desenvolvimento – ou talvez antes uma digressão – do que foi exposto na primeira frase, o que, segundo Schoenberg, pode ser classificado como uma sentença (de construção “evolutiva”), diferentemente do período (de construção “cíclica”) Tal “evolução” se dá a partir de um ponto de partida paralelo ao da 1ª. frase (c.9, paralelo ao c.1) e encaminha-se segundo um novo itinerário harmônico e melódico para o ponto de chegada indicado na fig.1.43, resultando numa estrutura de 8+12 compassos.

¹⁵ Mais detalhes sobre este trecho no item 1.2.1 deste texto;

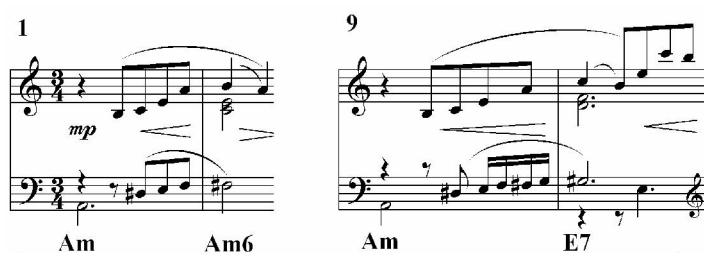


Figura 1.44 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.1 e 9: pontos de partida do movimento musical em compassos equivalentes

De forma parecida, pode-se falar de uma “sentença” também na seção B: uma breve exposição seguida de seu desenvolvimento a partir de pontos equivalentes (c. 21 e 25, fig. 1.45), resultando numa estrutura de 4+4+8 compassos.

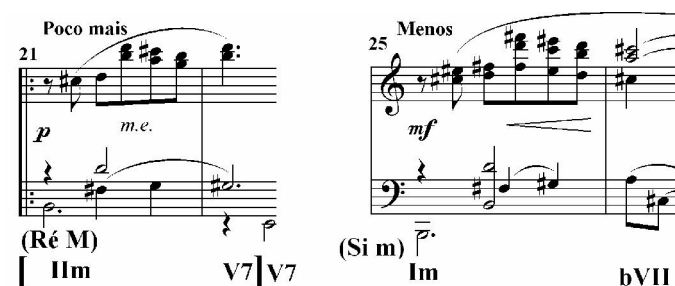


Figura 1.45 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.21 e 25: pontos de partida do movimento musical em compassos equivalentes também as seção B.

Este perfil “digressivo” a partir do c.25 da seção B, caracteriza-se pela presença de figuras cromáticas ascendentes na voz aguda e pelo encaminhamento do baixo por graus conjuntos descendentes. Este caráter relativamente simétrico da textura favorece a criação de planos sonoros, e neste caso, pelo efeito lírico resultante, vale considerar cuidadosamente a ênfase nas vozes intermediárias em detrimento das repetidas escalas cromáticas ascendentes na voz superior.

25

Im $\rightarrow$ bVII subV7/V V7 VII $^{\circ}$ → IVm VII $^{\circ}$ → III $_4$ VIIm/III

Figura 1.46 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.25-33: vozes internas

Porém agora, diferentemente da seção A, a sentença se encaminha segundo um itinerário harmônico instável rumo ao que pode ser apreendido mais como uma “interrupção” do que como um autêntico “ponto de chegada”, seja na casa 1, com o retorno súbito ao registro médio (Fig.1.47) ou na casa 2, com a fermata do c.40.

Neste último caso, segue-se um acelerando criado estruturalmente¹⁶ cuja função é, assim como a harmonia e melodia destes 3 compassos, restabelecer o caráter (textura, tonalidade, métrica e registro) da seção A, para qual retorna (Fig.1.48).

34

cresc. rall.

(Ré M) VII $^{\circ}$ → V7 V7 / VIIm
(Si m) VII $^{\circ}$ → V7/III V7

Figura 1.47 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.34-36: Interrupção por mudança de registro.

¹⁶ Mais detalhes sobre este trecho no item 1.2.1 deste texto.

Figura 1.48 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.39-43: interrupção por suspensão rítmica (fermata) seguida por acelerando estrutural.

Para o intérprete, a percepção destas relações é fundamental, na medida em que orientam um discurso musical permeado por respirações, tal como sucederia com um discurso verbal; todavia, há que ressaltar que, tal como num discurso verbal, uma respiração exagerada pode soar como um encerramento prematuro – indesejável em ambos os casos.

É dever do intérprete enxergar as respirações do discurso musical criado por Radamés de forma que o resultado sonoro seja compreensível musicalmente. Em favor disso está a própria maneira como compõe Radamés, altamente organizada (em níveis micro, médio e macro analítico) resultando na orientação precisa do fluxo musical. Um bom exemplo disso é encontrado nos últimos 4 compassos da peça,

nos quais o compositor une os motivos  (alterado) e , gerando o efeito de uma micro recapitulação, que por si só já orienta o ouvinte quanto à iminência do fim da obra (Fig.1.49).

Figura 1.49 - R. Gnattali, *Carinhosa*, c.45-49: motivos aparecem juntos sugerindo o fim da peça.

Após a aplicação dos métodos de agrupamento de compassos (quando cabível) e considerações pontuais sobre a função e importância de cada trecho da *Carinhosa*, é possível a elaboração de um esquema estrutural segundo a técnica de Cone. Neste processo, apelando para o conceito de “energia musical”, classificam-se os compassos da obra entre 3 funções, sejam estas: de “downbeat” inicial (/), de movimento (— ou ) e de “downbeat” cadencial (\). Considerando a concepção de Cone segundo a qual a validade da interpretação reside em sua eficácia ao explicitar as relações formais de uma obra, (sendo estas relações fundamentalmente rítmicas), a clareza sobre o “peso” de um determinado compasso ou agrupamento de compassos é de fundamental importância.

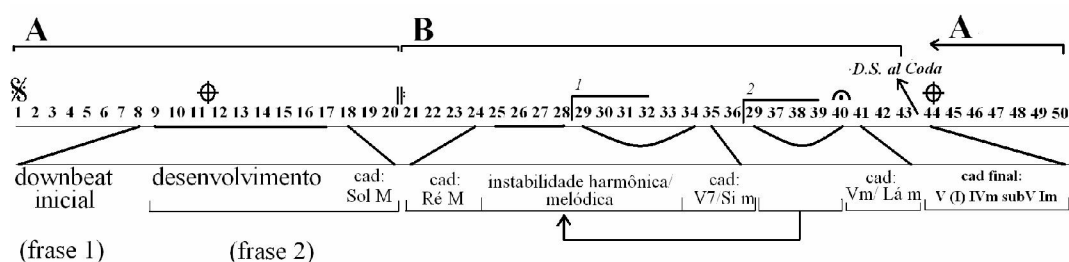


Figura 1.50 – R. Gnattali, *Carinhosa*: esquema estrutural considerando a função de cada trecho segundo o conceito de energia musical.

Ou ainda, numa simplificação :

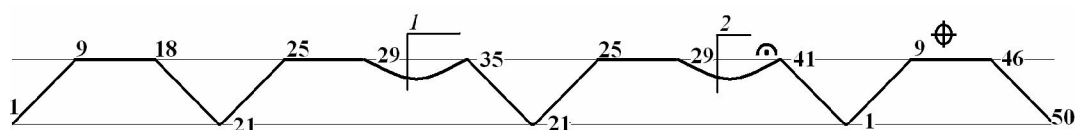


Figura 1.51 – R. Gnattali, *Carinhosa*: esquema estrutural simplificado considerando a função de cada trecho segundo o conceito de energia musical.

Na fig.1.50, acima, os sinais /,—,\ e  não são aplicados compasso a compasso, e sim considerando a função dos trechos musicais analisados. Trata-se de uma expansão da micro análise sugerida por Cone (na qual atribui-se um símbolo a cada compasso), que agora utilizamos no nível médio, ou seja, a consideração de trechos ao invés de compassos individuais. Esta representação gráfica, quando aplicada na médio análise mantém o significado original dos símbolos porém agora

com um elemento a mais: a inclinação/comprimento dos sinais, que relaciona-se ao número de compassos que desempenham determinada função.

Por ex: encontramos “downbeats” cadenciais estruturais nos c.35-36 tanto quanto nos c.44-50, e o sentido da inclinação os caracteriza como tal. O que os difere é o grau da inclinação, relacionado ao número de compassos nos quais estes “downbeats” ocorrem.

Já na fig.1.51, as inclinações foram padronizadas, desconsiderando-se a quantidade de compassos referentes a cada símbolo. Nota-se claramente o design simétrico A-B-A no qual a repetição das partes é de extrema importância para apreensão do conteúdo musical, especialmente por tratar-se de uma obra de pequena duração.

Além disso, tem-se a confirmação do conceito de periodicidade segundo o qual o fenômeno musical seria organizado por uma alternância de “upbeats” e “downbeats”, seja considerando-se o compasso, a frase ou a obra toda (aspectos micro, médio e macro métricos).

Como já mencionado no item “Sobre o Método Analítico” deste texto, a generalização a que convencionou-se chamar “periodicidade musical” está obviamente sujeita a exceções, como admitido pelo próprio Cone em seu artigo “Musical Form and Musical Performance Reconsidered”(1985, p.158), o que leva o autor a estimular uma postura analítica que encare com desconfiança as fórmulas analíticas pré estabelecidas, geralmente tão tentadoras para o musicólogo.

No caso do presente estudo, há que se prestar especial atenção à flexibilidade do método analítico, pois o repertório em questão é influenciado por práticas da música popular, que muitas vezes são resultado de experimentação e não contam com uma maior sistematização de seus aspectos técnicos e teóricos.

No caso da *Carinhosa*, todavia, o conceito de periodicidade se revelou bastante adequado quando associado à análise linear e harmônica da partitura, e como resultado, tem-se uma série de considerações em nível micro, médio e macro analítico atribuindo a cada trecho (seja este apenas um compasso isolado ou um agrupamento) sua função dentro do discurso musical.

A compreensão destes resultados mostrou-se uma ferramenta eficaz para auxiliar o intérprete na sua tarefa de expor as relações formais presentes na peça analisada, atuando sobre ela com segurança para exercer seu papel de recriador musical sem com isso negligenciar o intuito do compositor.

2. PERFUMOSA:

Introdução e Análise Harmônica

Valsa para piano de estrutura A A B B A

A: c. 1 a 26

B: c. 27 a 52

Moderato

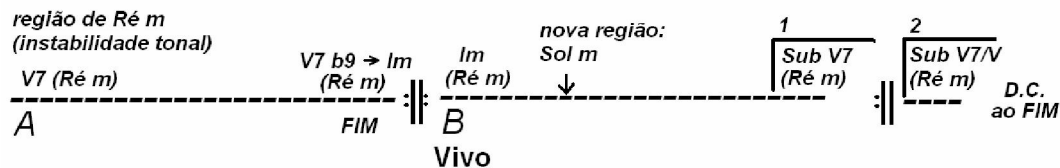


Figura 2 - R. Gnattali, *Perfumosa*: Esquema Estrutural (cada traço corresponde a um compasso)

Composta por Radamés Gnattali nos anos 40, a valsa *Perfumosa*, de estrutura AABA, tem por característica principal a diferença de direcionamento do discurso musical entre suas seções. No caso da seção A, nota-se a presença de acentuada horizontalidade, com implicações relevantes no aspecto harmônico, determinando a maneira como os acordes são “desmontados” e suas notas são redistribuídas nos contracantos de sua textura contrapontística. Ainda sobre a seção A, o uso do motivo revela-se de crucial importância como elemento de coesão, já que, harmonicamente, tem-se aqui um belo exemplo de como o pensamento tonal de Radamés é conduzido de forma a gerar progressões não-tonais: ao mesmo tempo em que são encontrados elementos próprios da linguagem tonal na micro análise (acordes classificáveis pela terminologia de tonal), a análise fraseológica revela a formação de progressões afuncionais. O que não impede que por vezes sejam criadas polarizações, que no entanto, por sua brevidade, não estabelecem um centro tonal definitivo. Note-se que, apesar dos diversos cromatismos empregados pelo compositor, não são estes que impedem a caracterização desta seção em termos tonais, e sim as progressões harmônicas afuncionais.

Na seção B, nota-se a mudança de textura, sendo o acompanhamento mais verticalizado e a linha melódica superior destituída do motivo, agora estruturada sobre arpejos ornamentados das notas reais da harmonia, agora mais próxima de progressões tonais.

A construção da *Perfumosa* em “níveis melódicos” traz ao intérprete o desafio de manter a continuidade das vozes simultâneas (incluindo as células melódicas nas vozes intermediárias) sem com isso menosprezar o caráter de melodia acompanhada, dando à voz superior o devido destaque.

Como nas outras valsas analisadas neste trabalho, a estrutura ternária serve de suporte para o estabelecimento de contraste entre as partes. Neste caso, especialmente quanto ao andamento, direcionamento harmônico das frases e escolha do material melódico.

Mesmo com tamanho contraste entre as seções, nota-se ao longo da obra como um todo, uma constante atmosfera intimista, na qual Radamés explora engenhosamente a sonoridade do piano, aproveitando a ressonância do instrumento na criação de uma atmosfera difusa, exigindo uma interpretação consciente da necessidade de hierarquização dos níveis melódicos.

Perfumosa

Dedilhado e pedal de
FRANCISCO MIGNONE

VALSA

RADAMÉS GNATTALI

Moderato

Piano

Ré m: V7 IV7 Im7

[V7 IV7 bVII7] bVII

Pouco mais

3C

ceden... a tempo.

IV 7M IV7 (V7) => bVIIIm7

13

cresc... accel. mf rall.

III7 II7 bVI7 VII°

(DAACD)*

17

espressivo poco accel...

V7 II7 IV7

*DAACD: dim. auxiliar de aproximação
cromática descendente.
Terminologia de FREITAS (1995, p.154)

19

mf *dim...* *e... accell...*

$X7^{b9}$

21

m.e. *accell...* *rall.*

$X7^{b9}$

25

a tempo. **Fim** **Allegro (em 1)** *p* *ceden.*

Im6 **Im** **VII^o** **III⁶₃**

(DAACD)

30

accell... *p*

IVm **Im⁶₄** **(Ré m)** **VII^o / bVII** **bII^o** **(Sol m)**

(DAACD)

35

(Sol m) **Im** **VII^o** **Im⁶₃** **VII^o**

39 *poco ten.* **Menos**

ceden... *p*

bVI Im (V7) → IVm

43 **Atempo Vivo**

ceden... *p*

IIIm7b5 / IIIm7b5/IVm

Ré m:

Nota cromática de passagem: não é levada em conta como uma possível terça menor de D7

47 *ceden...* *mf* *m.e.*

bII 6aum (subV7) → V7/IVm VII° bII 7 (sub V7)

Terça retardada para o compasso seguinte

52 *mf* *rall.* *pp* *D.C. ao Fim*

VII° sub V7/V

2.1. ANÁLISE DESCRITIVA

2.1.1. MICRO ANÁLISE

2.1.1.1. RITMO

- Andamento moderado;

●Métrica ternária – note-se, porém, que os ataques dos baixos no segundo tempo dificultam a percepção da hierarquia métrica por parte do ouvinte. Ex: c.2, 3, 6, 7, 14, 15, etc.;

- Uso de motivo, caracterizado rítmica e melodicamente:



Figura 2.1 - R. Gnattali, *Perfumosa*: motivo

- Ritmo harmônico variável:

uma harmonia por compasso (c.1, 2, 5, 6, etc.).

uma harmonia a cada dois compassos (c.11 e 12)

uma harmonia a cada dois tempos (c.18,19)

- Alteração rítmica do motivo no c.17 (fig. 2.2)



Figura 2.2 – R. Gnattali, *Perfumosa*: variação motívica

- Mudança de andamento na seção B: “Allegro em 1”;
- Métrica ternária mais definida na seção B devido aos baixos no tempo forte;
- Ritmo harmônico menos variável em B;
- “Acelerando escrito” nos cs. 39-40:



Figura 2.3 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.39-40: “acelerando escrito”

- Última cadência da seção B preparada ritmicamente: ataque dos baixos deslocados do 1º tempo (fig. 2.4)

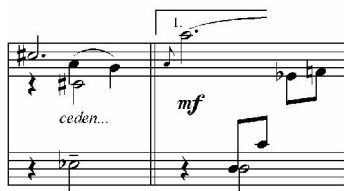


Figura 2.4 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.48-49: baixos fora do primeiro tempo

2.1.1.2. MELODIA

- Motivo melódico descendente apresentado já no primeiro compasso da peça;



Figura 2.5 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.1: harmonização do motivo

- Alterações melódicas do motivo juntamente com alterações rítmicas (fig.2.6).



Figura 2.6 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.18-19: motivo invertido

- Motivo transposto um tom abaixo (c.5, fig. 2.7):



Figura 2.7 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.5: motivo transposto um tom abaixo

●Segundas melódicas menores usadas como apogiaturas, muitas vezes gerando contraponto em movimento invertido:



Figura 2.8 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.2 e c.8: contraponto em movimento invertido.

●Três níveis melódicos coexistem: voz aguda, linha do baixo e voz (es) interna (s). Pode-se falar em momentos em que as linhas caminham juntas numa mesma direção, porém com diferentes tipos de movimento (fig.2.9)

linha superior saltos ascendentes
 linha intermediária cromatismos ascendentes
 baixos arpejos ascendentes



Figura 2.9 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.13-14: três níveis melódicos

●Alterações cromáticas sugerem material melódico octatônico¹⁷ nos c.17-21.
 ●Recorrência de figura melódica atuando como um grupeto cromático nas sequências ascendentes da seção B (fig.2.10):



Figura 2.10: na seção B, a ornamentação das notas reais da harmonia se dá através de grupetos.

¹⁷ Mais detalhes na micro análise harmônica, item 2.1.1.3, abaixo.

- Uso de arpejos na preparação para a cadência final de B (c.43-47);
- As duas primeiras semifrases da peça são encerradas com uma cisão no desenvolvimento das vozes superiores, só permanecendo a linha melódica do baixo;

2.1.1.3. HARMONIA

Na seção A da *Perfumosa*, diferentemente das outras duas valsas analisadas, a harmonia não desempenha o principal papel no desenvolvimento musical, e sim o motivo. Este conecta as idéias musicais, permitindo à harmonia um itinerário bastante incomum do ponto de vista tonal.

Algumas características relevantes – já encontradas nas outras valsas analisadas:

- Harmonia atrasada pelo uso de apogiaturas, que soam como tensões momentâneas do acorde:

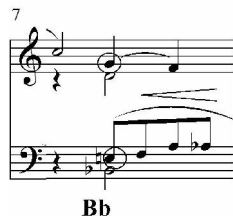


Figura 2.11 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.7: apogiaturas atuam como tensões harmônicas momentâneas.

- Condução das vozes internas (muitas vezes com uso de cromatismos) enriquece a harmonia (fig. 2.12)

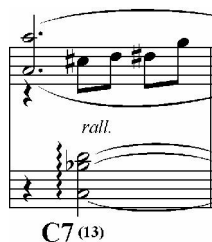


Figura 2.12 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.15: cromatismos nas vozes internas

●Figuração do baixo e vozes internas semelhantes recorrentes também na *Carinhosa*: 5ª atrasada por apogiatura

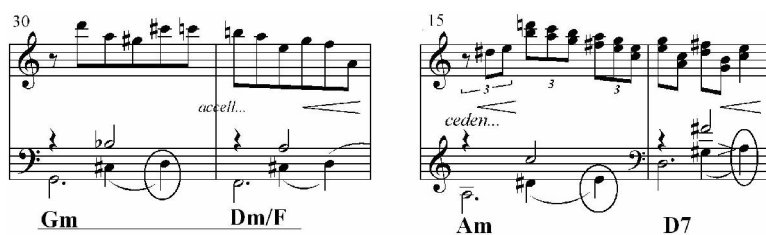


Figura 2.13 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.30-31 e *Carinhosa*, c.15-16: quintas atrasadas por apogiaturas.

2.1.1.3.1. CADÊNCIAS

- Autêntica em Dó m, c.41
- Semicadência sobre o subV de Ré m encerra B, c.51
- Semicadência sobre o subV de Lá encerra B', c.56
- Rearmonização do motivo com material octatônico a partir do c.17

Continuando com o caráter intimista já apresentado desde o início, o motivo é aqui reapresentado com uma ligeira alteração rítmica (c.17) e uma rearmonização muito mais densa e com arpejos em semicolcheias na mão esquerda.

Melodicamente, tem-se nos compassos de fechamento da seção A, o motivo do c.1 e seu desenvolvimento rítmico e melódico (inversão e repetição). Reapresentado com suas notas originais, em seguida é invertido e esta inversão é transposta possibilitando o retorno à nota lá na melodia – uma nota importante em toda a peça por ser a quinta superior do ré, tonalidade de fechamento desta seção (Ré m).

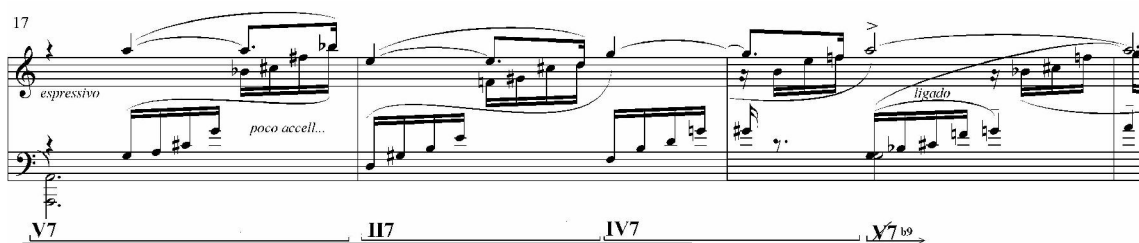


Figura 2.14 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.17-20: variações motivicas rearmonizadas.

A engenhosa harmonização deste trecho – só de acordes maiores com 7^am. - não se conforma à métrica ternária, e muda a cada 2 tempos, por vezes ultrapassando os limites do c. como ocorre do 18 para o 19. Tudo leva a crer que a harmonização foi posterior à sua concepção melódica, já que as harmonias usadas neste trecho têm como fundamental a nota da melodia, e como Baixo a 7^a desta (3 oitavas abaixo: c.17 e 18). Além disso, vale supor que a harmonização foi posterior à escolha da melodia porque a seqüência harmônica resultante não pode ser analisada funcionalmente: A7- E7 - G7 – A7 (b9) (b13).

Observa-se também que as harmonias resultantes são formadas por notas de escalas octatônicas incompletas cuja Fundamental é a nota da melodia.

Note-se que as notas omitidas das 3 escalas octatônicas usadas são a 3^a m e a 4^aaum: notas que prejudicariam o reconhecimento da harmonia resultante como tendo função de dominante.

Por exemplo, no c.17 (tempos 2 e 3), todas as notas utilizadas sugerem uma escala octatônica construída a partir de Lá, porém evita-se a nota dó (que caracterizaria um acorde de Am) e o ré # (que geraria o trítone a partir da nota lá e descaracterizaria esta nota enquanto fundamental do acorde; o trítone lá-ré# poderia fazer com que se interpretasse esta harmonia como um B7).

Tabela 9: material melódico octatônico

C.	Tempo	Material Melódico	Octatônica Incompleta*	Harmonia	Omitidas
17	2 e 3	Fá# sol lá sib do#	La sib (do) do# (re#) (mi) fa# sol	A7	3 ^a m, #11, 5 ^a
18	1 e 2	Re mi fa sol# si do#	Mi fa (sol) sol# (la#) si do# re	E 7	3 ^a m, #11
18 - 19	3 e 1	Fa sol sol# si re mi	Sol sol# (sib) si (do#) re mi fa	G7	3 ^a m, #11
19	2 e 3	Sol la sib do# fa**	La sib (do) do# (re#) (mi) fa* sol	A7	3 ^a m, #11, 5 ^a

*notas entre parênteses são as que não aparecem na partitura (omitidas).

**fá não pertence a esta octatônica porém é aqui introduzida como a 6^a m do acorde de A7 sem fundamental, o que favorece a resolução em Ré m.

Note-se, portanto, a ambigüidade deste trecho: por um lado, preserva-se a natureza dominante dos acordes evitando notas que possam descaracterizá-los como tal: 3ª m e #4. Tal escolha vem de um pensamento tonal, e acaba por gerar uma sonoridade tonal, mesmo considerando-se o uso das escalas octatônicas.

Por outro lado, não se pode falar claramente em um centro tonal para este trecho, já que não se gera uma seqüência tonal funcionalmente válida e é negada a resolução a cada um destes “dominantes”.

2.1.1.4. SONORIDADE

- Quanto à textura, a *Perfumosa* é a menos densa das 3 peças analisadas nesta dissertação;

- A pouca densidade favorece o caráter intimista da obra, sugerindo dinâmicas contidas;

- A exemplo das outras duas valsas, na *Perfumosa* também há efeitos timbrísticos obtidos com arpejos (c.20-21)

- Textura polifônica alternada com momentos de textura monofônica – estes funcionam geralmente como conexão entre semifrases (c.4), frases (c.8) ou conduzem à cadência final (c.53-54);

- Registro variável ao longo da peça, com uma notável elevação das 3 vozes no fim da seção A;

2.1.2. Médio Análise

2.1.2.1. Ritmo

Em nível médio analítico, pode-se apontar o uso do motivo como o principal elemento de coesão da *Perfumosa*. Este por sua vez é alterado no decorrer da obra tanto melódica quanto ritmicamente. Na fig.2.15, abaixo, algumas de suas variações:



Figura 2.15 – R. Gnattali, *Perfumosa*: variações motívicas

A presença do baixo apenas no primeiro tempo dos c. 1 e 5 resulta na dissolução da métrica ternária, já que não se encontra um apoio contundente em cada compasso.

A relação curta-longa está predominantemente adequada à métrica (notas longas em tempos fortes). Encontra-se uma exceção nos c. 10-11, nos quais o deslocamento métrico do motivo sugere um agrupamento binário, já prenunciando o que está por vir nos últimos 10 compassos da seção A (fig. 2.16).

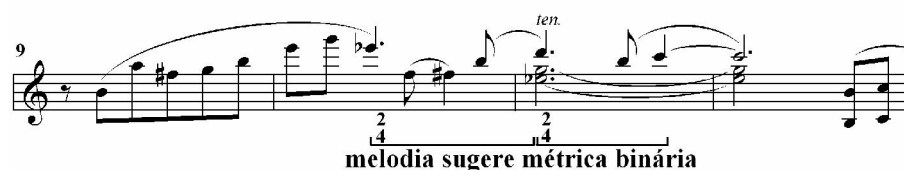


Figura 2.16 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.9-12: agrupamento binário

A seção A termina com uma subseção de 10 compassos, dos quais o primeiro (c.17) é uma clara referência ao primeiro compasso da obra: ataque do baixo no tempo 1, harmonia A7, motivo melódico (agora alterado ritmicamente).

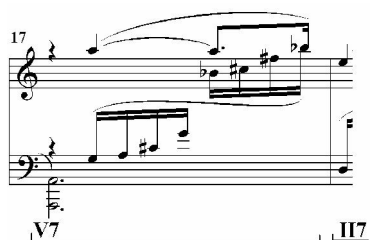


Figura 2.17 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.17: variação do c.1

Seguem-se 10 compassos que, por sua organização rítmico-melódico-harmônica podem ser apreendidos como 8 compassos binários seguidos de 5 compassos ternários de extensão cadencial.

Tem-se ainda nos últimos 2 compassos desta seção a repetição do acorde Dm a cada 2 tempos, gerando o efeito de 3 compassos binários: hemiola.

ritmo melódico e harmônico sugerem métrica binária

hemiola

Figura 2.18 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.17-26: ritmo melódico e harmônico geram hemiola.

A seção B inicia-se com a métrica ternária muito mais enfatizada devido à figuração da mão esquerda;

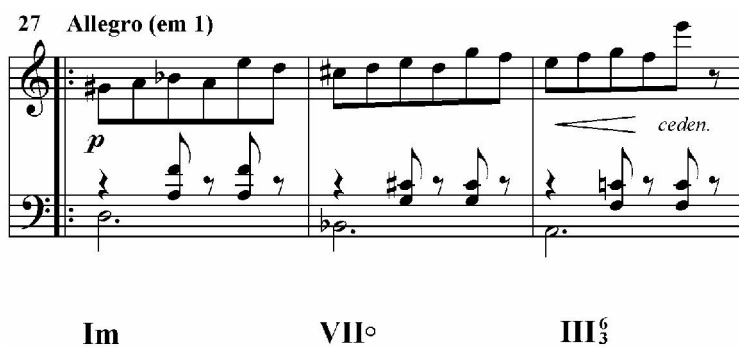


Figura 2.19 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.27-29: figuração da mão esquerda enfatiza métrica ternária

2.1.2.2. Melodia

O motivo rítmico-melódico é o principal elemento de coesão, seja entre frases ou dentro delas.

Nota-se a existência de 3 níveis melódicos. A simultaneidade destes 3 níveis em uma textura contrapontística é responsável pelo resultado harmônico.

O elo entre frases e semifrases se dá por meio da linha melódica do baixo: referência clara ao uso do violão nos conjuntos regionais (fig. 2.20)

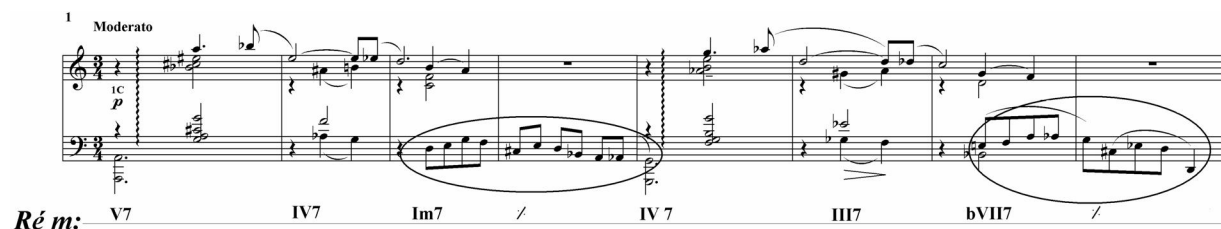


Figura 2.20 - R. Gnattali, *Perfumosa*, c.1-8: linha do baixo forma o elo entre as semifrases.

Guiando o desenvolvimento da obra, estão as variações motivicas, que ocorrem tanto no aspecto rítmico quanto melódico: inversões, formação de seqüências, notas oitavadas, alteração intervalar: fig.2.15

Apoios melódicos subvertem a métrica ternária, gerando efeito momentâneo de uma organização métrica binária (fig. 2.18).

Na seção B, diferentemente do que foi constatado em A, a melodia não se baseia na repetição/variação do motivo, e sim em aspectos harmônicos, ornamentando as notas de um determinado acorde sobre o qual se baseia determinado trecho ou negando tais notas em passagens totalmente cromáticas:

Allegro (em 1)

27 **arpejo ornamentado: Dm**

p

ceden.

3

cromatismos

accel...

3

Im **VII°** **III₃⁶**

IVm **Im₄⁶**

Figura 2.21 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.30-32: ornamentação das notas da tríade Dm.

Além de enfatizar a harmonia, como demonstrado na fig.2.23, há trechos monofônicos, em que a própria definição harmônica cabe à melodia:

43 **arpejo: Am7b5**

A tempo Vivo

p

IIIm7b5 **/**

Figura 2.22 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.43.45: harmonia determinada horizontalmente

2.1.2.3 Harmonia

Considerando o perfil harmônico das frases da *Perfumosa*, nota-se que sua principal peculiaridade é a variação do ritmo harmônico. Além disso, caracteriza-se pelas diversas progressões harmônicas afuncionais, o que, de forma geral, não ocorre nas outras valsas analisadas neste trabalho.

Também quando comparada a estas outras obras, nota-se que, na *Perfumosa*, o principal elemento de condução do discurso musical, inclusive em nível médio (frasal), não é a harmonia, e sim a melodia, com o já citado motivo.

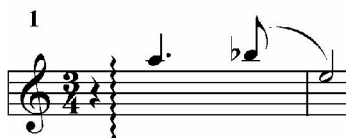


Figura 2.23 – R. Gnattali, *Perfumosa*: motivo

A seguir, uma breve explanação sobre a análise harmônica da *Perfumosa*, já apresentada no início do presente capítulo:

Seção A, frase 1

A primeira frase da seção A(fig.2.24) é composta de 2 semifrases de estrutura harmônica V7 – X - I, (X é um acorde interpolado¹⁸) e sendo a 2ª. semifrase uma transposição da primeira um tom abaixo.

Figura 2.24 – R. Gnattali, *Perfumosa*: seção A, frase 1

¹⁸ A definição de “Acorde Interpolado” é aqui utilizada segundo a definição de Freitas (1995), em que um acorde é considerado “interpolado” quando se interpõe entre um dominante e sua resolução.

Seção A, frase 2

A segunda frase da seção A(fig.2.25) é composta de 2 semifrases, sendo que a primeira destas apresenta alteração do ritmo harmônico: agora tem-se uma harmonia a cada 2 compassos. A segunda semifrase é composta de uma progressão afuncional de acordes dominantes, não resultando em tonicização alguma.

9 Pouco mais 3c

ceden... a tempo.

ten.

IV7 IV7 (V7) -> bVIIIm7 bVIIIm7

13 cresc... accel. mf rall.

III7 II7 bVI7 VII°

progressão afuncional

Figura 2.25 – R. Gnattali, *Perfumosa*: seção A, frase 2

Seção A, frase 3

O ritmo harmônico acompanha o perfil rítmico-melódico (agora binário), ou seja, uma harmonia a cada 2 tempos. A frase termina com a harmonia estacionando sobre o A7 por 2 c. e meio para posteriormente resolver sobre Dm na última cadência desta seção (fig.2.18, p.67).

Seção B, frase 1

Apesar das rápidas mudanças da harmonia (um acorde por compasso), a análise harmônica demonstra estar toda esta frase baseada no acorde Dm, concluindo com uma semicadência sobre G7 sem fundamental que, neste ponto, atua como um Ab°: acorde diminuto de aproximação cromática encaminhando-se para o Gm do compasso seguinte (fig.2.26).

27 Allegro (em 1) 35

Im DAACD VII° III½ IVm Im⁶ Ré m VII°/bVII bII° Im Sol m DAACD

Figura 2.26 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.27-35: tonicização de Ré m

Seção B, frase 2

A exemplo da frase anterior, a segunda frase da seção B(fig.2.27) estrutura-se inteira ao redor de um único acorde: Gm. A diferença é que agora a conclusão se dá com uma cadência autêntica sobre Cm.

35

Sol m: Im VII° Im⁶ VII° bVI Im (V7) => IVm

cad. autêntica

Figura 2.27 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.35-42: cadência autêntica sobre Cm

Seção B, frase 3

Pode ser apreendida como uma frase de função cadencial: uma expansão da progressão IIm7b5 V7 (fig.2.28). Esta “expansão” é coerente com as frases que a antecedem, pois estas se constroem respectivamente sobre Dm e Gm, (Im e IVm)

assim como a presente cadência é composta de um Am7b5 seguido de Em7b5: respectivamente IImb5/Im e IImb5/IVm. Ou seja:

Seção B

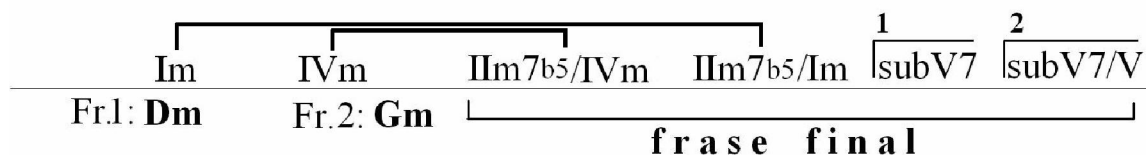


Figura 2.28 – R. Gnattali, *Perfumosa*: esquema harmônico da seção B

A seção B termina com duas semicadências:

- casa 1: sobre a harmonia Eb7, subV7 da tonalidade.
- casa 2: sobre a harmonia Bb7, subV7/V da tonalidade.

2.1.2.4. SONORIDADE

Visando a uma maior síntese dos aspectos relativos à sonoridade, os textos “Médio Análise: Sonoridade” e “Macro análise: Sonoridade” foram unificados no item 2.1.3.4.

2.1.3 Macro Análise

2.1.3.1 Ritmo

Como indicado na introdução do presente capítulo, a *Perfumosa* estrutura-se segundo o esquema A A B B A, sendo:

A: c. 1 a 26

B: c. 27 a 52

Moderato

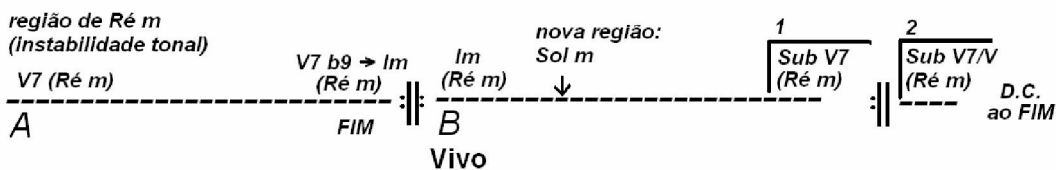


Figura 2.29 - R. Gnattali, *Perfumosa*: esquema estrutural (cada traço corresponde a um compasso)

No plano macroanalítico, são considerações relevantes para a interpretação:

- A pouca ênfase dada à métrica ternária ao longo de toda a seção A;
- O perfil rítmico-melódico-harmônico dos compassos 17 a 22, alterando a acentuação de forma a gerar momentaneamente um padrão métrico binário;
- As alterações de andamento ao longo da obra que, além de indicadas na partitura, são sugeridas pela própria estrutura da peça.

Moderato (c.1)

Pouco Mais (c.9)

Allegro (em 1) (c.27)

Menos (42)

A tempo vivo (43)

2.1.3.2 Melodia

O perfil melódico é um dos elementos caracterizadores da cada seção:

- Seção A: uso do motivo e suas diversas alterações rítmico-melódicas;
- Seção B: melodia baseada no arpejo ornamentado dos acordes e maior uso de cromatismos;

Sobre a tessitura, pode-se dizer que se concentra predominantemente na região médio-aguda.

Vale lembrar que o resultado harmônico, especialmente na seção A, é resultado da sobreposição dos níveis melódicos que compõem a textura contrapontística da *Perfumosa*: o resultado vertical como resultado da horizontalidade.

2.1.3.3. Harmonia

A *Perfumosa* conta com um vocabulário harmônico bastante complexo, o que por vezes torna difícil perceber sua orientação tonal sobre Ré m. Nesta análise, a identificação desta tonalidade tem por base a ênfase dada à relação D t (A7 Dm) em pontos estruturalmente importantes, como na primeira semifrase da obra ou na cadência final, que se estende dos compassos 19 a 26.

A seção B tem suas subseções baseadas no Campo Harmônico de Ré m e Sol m: observe a Fig. 2.28

2.1.3.4. SONORIDADE

A *Perfumosa* desenvolve-se principalmente na região médio-aguda do piano; tem sua textura predominantemente composta por 3 níveis melódicos, e pode ser apreendida como um caso de melodia acompanhada, na maior parte de sua duração. Relaciona-se a isto, na seção A, seu caráter motivico, normalmente acompanhado por contracantos nas vozes inferiores.

A horizontalidade do acompanhamento é notável durante toda a seção A, especialmente em sua última parte (c.17 em diante), na qual tem-se o motivo rearmonizado com material escalar octatônico arpejado em semicolcheias na mão esquerda.

A seção B inicia-se com 16 compassos nos quais persiste o caráter de melodia acompanhada, porém com o uso de blocos na mão esquerda, o que resulta numa definição mais evidente dos 3 níveis sonoros mencionados: baixo, voz superior (melodia composta de um arpejo ornamentado, como mencionado no item 2.1.2.2) e acordes de preenchimento harmônico entre estas.

Após estes 16 compassos, tem-se uma grande cadência S D (como mencionado no item 2.1.2.3) na qual a textura resume-se a uma única linha melódica arpejando o $\text{Im}7 \text{ b}5$ (S) e acordes em bloco formando o V7 (D).

A *Perfumosa* tem como peculiaridade sua densidade: é a mais “arejada” das 3 valsas analisadas no presente trabalho. Sua organização “horizontal” faz com que sejam utilizados poucos blocos sonoros, e a freqüente inserção de silêncios (pausas) impede o acúmulo de harmônicos (ressonância excessiva) na sonoridade resultante.

2.2 PERFUMOSA:

Considerações Sobre a Interpretação:

Valsa para piano de estrutura A A B B A

A: c. 1 a 26

B: c. 27 a 52

Moderato

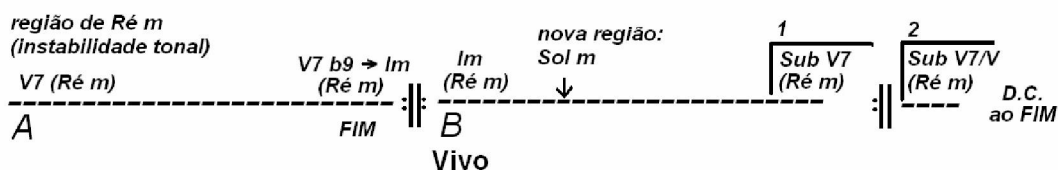


Figura 2.29 - R. Gnattali, *Perfumosa*: esquema estrutural (cada traço corresponde a um compasso)

Para o intérprete, o desafio encontrado na *Perfumosa* relaciona-se com as respirações do discurso musical entre suas subseções: há que realizar tais “fôlegos” sem, contudo, comprometer a continuidade do fluxo musical.

Há fatores que contribuem para que, no caso de uma interpretação “caricata”,

o élan desejado pelo compositor se converta num resultado musical algo fragmentado:

- Baixa polarização tonal: a relação Dominante-Tônica é amenizada de tal forma que não atua conectando as subseções;

- Pouca ênfase dada à afirmação da métrica ternária por meio do deslocamento dos ataques (especialmente do baixo).

A consideração destas características pelo intérprete é relevante para a escolha do andamento, assim como aponta a baixa direcionalidade da seção A, em oposição ao que ocorre em B.

Em A, pode-se dizer que o compositor esboça a criação de uma atmosfera sonora cujo protagonista principal é o motivo melódico e seu ímpeto “para a frente”, como se ao longo de toda a seção A (especialmente do primeiro período), cada compasso precedesse um ponto de chegada que, todavia, não se concretiza (efeito gerado pelas sequências de acordes dominantes). Esta concepção é justificável pela sua eficiência ajudando o intérprete na obtenção de melhores resultados musicais, prevenindo, por exemplo, que se atribua demasiada ênfase aos pontos de chegada secundários nas resoluções das semifrases da seção A (cs. 3 e 7, fig. 2.30), garantindo a manutenção do movimento musical até o fim da seção, onde se encontra o ponto de chegada definitivo, caracterizado por uma prolongada cadência Dominante-Tônica (fig. 2.31).

VALSA

Moderato

1C *p*

IV7 Im7 V7 [V7] IV7 bV7/V7 [bV7/V7]

Ré m:

Pouco mais

ac

p

a tempo.

cresc.

ten.

IV 7M

IV 7

(V7) >

bVIIIm7

79



Figura 2.31 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.19-26: “ponto de chegada” só se concretiza com a cadência V7 Im, nos c.19-26.

Dado este panorama geral sobre a seção A, cabe agora a consideração de suas subseções.

Iniciando-se segundo uma organização periódica (2 frases de 8 compassos cada), há que observar que se trata de um caso no qual a relação antecedente-conseqüente entre a primeira e a segunda frase é dissimulada:

- pela maneira como o motivo é utilizado: não formando temas em frases apreensíveis como “pergunta-resposta”;
- pelo vocabulário harmônico utilizado: a relação de antecedência – conseqüência tampouco se dá por relações tonais de pergunta-resposta (Dominante-Tônica).

A principal relação entre a primeira e segunda frases da obra se dá por meio da ocorrência do motivo, apresentando integralmente na primeira e alterado na segunda: fig. 2.30, acima. (Fig.2.2 alt motivo)

Ou seja, optou-se denominar os primeiros 16 compassos da *Perfumosa* como um período devido à clara distinção entre suas frases componentes e pela coesão melódica entre elas devido ao emprego do motivo melódico (fig.2.30, acima). Porém, há que se fazer a ressalva de que não há aí, relação evidente de antecedência-conseqüência. A decorrência disto, em termos de “energia musical”, é que não se trata de um “downbeat de 8 compassos” seguido de seu “downbeat cadencial” (também de 8 compassos) como se poderia esperar em um período simétrico. Diferentemente disso, a análise harmônico-linear revelou que os 16 primeiros compassos da *Perfumosa* atuam como um grande “downbeat” inicial, cuja resposta

se encontra nos cs.17-26: um grande “downbeat” cadencial: fig. 2.32

Figura 2.32 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.17-26: extenso “downbeat cadencial”.

Note-se que esta afirmação não nega os “pontos de chegada secundários” entre as semifrases revelados pela análise, e sim afirma que estes não devem ser demasiadamente enfatizados pelo intérprete, sob risco de soar como um fechamento prematuro da seção e enfraquecer o real objetivo do direcionamento musical: a cadência V7-Im ao final da seção: fig. 2.32.

As 2 semifrases nas quais se divide a primeira frase da obra são unidas pela linha melódica do baixo, numa clara referência aos baixos de um violão. Este tipo de referência é comum na obra de Radamés, seja “imitando” um gesto instrumental comum na música popular de então ou algum instrumentista específico. Encontra-se um exemplo disto em depoimento de Luiz Otávio Braga (CANAUD, 1991, p.116), segundo o qual “Radamés gostava muito do violonista Garoto. As peças do Radamés têm muito dos movimentos dos baixos que o Garoto fazia no violão.”

Seja este trecho uma referência direta ao compositor Garoto ou não, o fato é que cabe ao intérprete perceber a presença da idéia violonística nesta junção entre as semifrases, e considerar a possibilidade de uma interpretação baseada no fraseado cantabile dos violões da música popular urbana de meados do século XX.

O direcionamento melódico da primeira semifrase da obra (cs.1-4) é claramente uma progressão V7-Im, dissimulada pela inserção de um IV7 interpolado. Melodicamente, há o movimento descendente lá-ré, ornamentado com notas auxiliares.

Aparentemente, inicia-se no c.5 uma transposição exata – um tom abaixo - do que foi exposto nos cs.1-4. Todavia, esta transposição ocorre no aspecto melódico apenas, sendo a harmonia ligeiramente alterada. Isto vem confirmar que a

melodia é realmente o principal elemento de coesão desta seção, devendo ser objeto de grande cuidado do intérprete, tanto na voz superior como nas intermediárias, responsáveis pelo encaminhamento entre acordes que muitas vezes não se relacionam entre si por meio de relações tonais.

A frase que conclui a seção (cs.17-26) tem em relação ao período que a precede, a utilização do motivo, as progressões harmônicas afuncionais e o acompanhamento arpejado mais uma vez enfatizando a importância da horizontalidade nesta obra. Como aspectos distintivos, nota-se o aumento da atividade melódica no registro médio-agudo utilizando como material melódico-harmônico escalas octatônicas. Para o intérprete, o principal interesse desta frase de função cadencial está na alteração do ritmo harmônico, que juntamente com alterações rítmicas do motivo, estabelece momentaneamente a métrica binária. Esta nova métrica momentânea é importante para a caracterização da função cadencial deste trecho, já que proporciona o efeito de uma aceleração: uma precipitação rumo à conclusão do movimento musical que conclui com a cadência V7 Im, remetendo à primeira semifrase da seção, porém gerando uma polarização tonal mais intensa e conclusiva.

As mudanças percebidas já no c.27 são indicativas do contraste a ser estabelecido na seção B em oposição à seção A:

- Novo andamento: Allegro em 1;
- Linha melódica de perfil mais definido, baseada na ornamentação de notas da harmonia, e não mais no motivo;
- Textura de melodia acompanhada, com clara distinção entre a horizontalidade da voz superior e a verticalidade do acompanhamento: diferentemente da seção A, já não há contracantos nas vozes intermediárias.

Esta grande diferenciação entre as seções, no entanto, não ocorre no que diz respeito à estrutura. Neste sentido, seções A e B são idênticas: um período simétrico (2 frases de 8 c. cada) seguido de um trecho cadencial. Note-se que também na seção B, as dimensões das frases do primeiro período tornam difícil a apreensão da relação de antecendência-conseqüência que se espera numa estrutura dessa natureza. Quanto ao material melódico das frases com que a seção B se inicia, baseia-se na ornamentação das notas arpejadas da harmonia na parte ascendente: fig. 2.33.

Perfumosa: es. 27-42

Radamés Gnattali

27 Allegro (em 1)

p *celen...* *acell...* *p*

Im **VII^o** **III⁶₃** **IV^m** **Im⁶₄** **Rém VII^o/bVII^o bIII^o Sol m**

35 *poco ten.* *celen...* *p* *Menos*

(Sol m) Im **VII^o** **Im⁶₃** **VII^o** **bVI** **Im** **(V7) → IV^m**

Figura 2.33 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.27-42: relação antecedente-consequente dissimulada; melodia baseada em arpejo ornamentado.

Quanto à melodia, vale notar o perfil simétrico de “ascensão e queda”, com a presença de pausas entre as etapas deste movimento, sugerindo o instante de inércia que um corpo experimenta ao ser lançado verticalmente antes de iniciar sua queda. Esta alegoria baseada em termos não musicais, revela-se útil ao guiar o intérprete no direcionamento da melodia com um pequeno “ralentando” no movimento ascendente da melodia e posteriormente, um ligeiro “acelerando”.

A sobriedade no uso do pedal deve ser redobrada nestas duas frases para que haja a diferenciação entre o momento de melodia ascendente (com um acompanhamento mais “seco”) e descendente (com um acompanhamento mais contínuo na m.e.): fig. 2.33.

A cadência (V7) IVm, nos cs.41-42, embora baseada na relação tonal D-T, não tem função de repouso do movimento musical, pois trata-se de uma breve polarização do bVII da tonalidade, resultando mais como uma breve suspensão do tempo musical: um “ralentando” como preparação para o trecho que se segue: fig. 2.34.

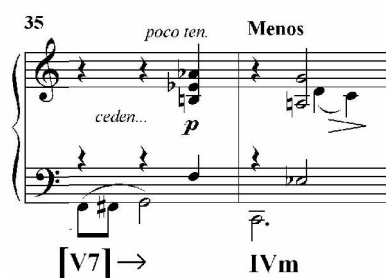


Figura 2.34 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.35-36: suspensão do fluxo musical por meio de cadência sobre o bVII.

O trecho cadencial posterior encerra a seção B, primeiro preparando a repetição desta e posteriormente o retorno “da Capo”. Como mencionado na análise descritiva, trata-se de um prolongamento da progressão S-D, sendo que a subdominante se desdobra em duas: IIm7b5/IVm e IIm7b5/Im, relacionando-se diretamente ao período inicial da seção B: fig. 2.35.

Seção B

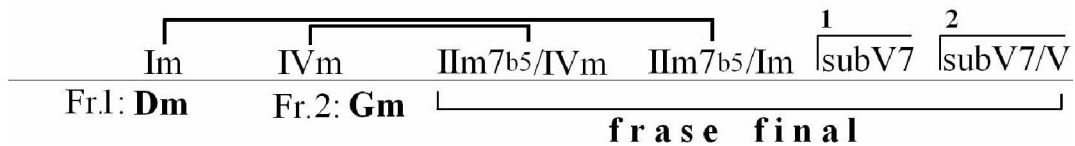


Figura 2.35 – R. Gnattali, *Perfumosa*, seção B: prolongamento da progressão S D

Na casa 1, diminui a atividade melódica em favor dos acordes em bloco que criam a polarização tonal necessária para as respectivas repetições: fig. 2.36. Na casa 2, a linha do baixo, novamente imitando o gesto violonístico, conduz ao retorno “da Capo” (fig.2.37).

V7 (Sol m) **VII°/V** (Ré m) **bII 7** (sub V7) **Im** **VII°** **III♯**

Figura 2.36 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.49-29: acordes em bloco encerram a seção B

VII° **sub V7/V** **V7** **IV7** **Im7**

Figura 2.37 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.52-3: linha do baixo conduz ao retorno “da Capo”.

O último trecho (a partir do c.43) encerra a seção B com uma grande semicadência: na terminologia de Cone, um “downbeat cadencial”: fig. 2.38.

43 Atempo Vivo

Ré m:

$\text{IIIm}7^{\text{bs}}/\text{IVm}$ $\neq$ $\text{IIIm}7^{\text{bs}}$ $\neq$ $\text{bVI}6^{\text{aum}}$ (subV7) $\Rightarrow$

Figura 2.38 – R. Gnattali, *Perfumosa*, c.43-48: downbeat cadencial.

Ainda segundo a terminologia de Cone, pode-se dizer que as seções A e B da *Perfumosa* são estruturadas de forma equivalente, inclusive na organização de seus downbeats iniciais (frases 1 e 2) e cadenciais (frases cadenciais): fig. 2.39 (os tracejados correspondem ao número de compassos)

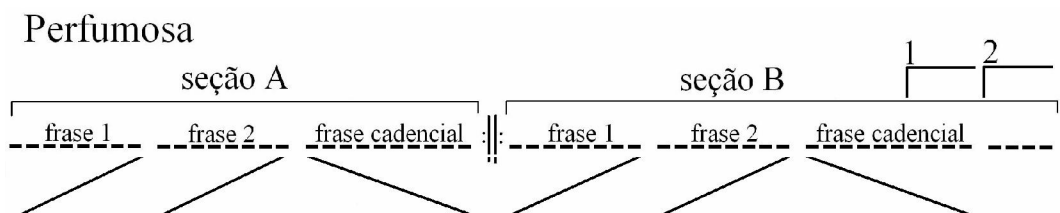


Figura 2.39 – R. Gnattali, *Perfumosa*: equivalência de função entre as partes das seções.

3. VAIDOSA:

Introdução e análise Harmônica¹⁹

Valsa para piano de estrutura A A B A

A: c. 1 a 26

B: c. 27 a 52

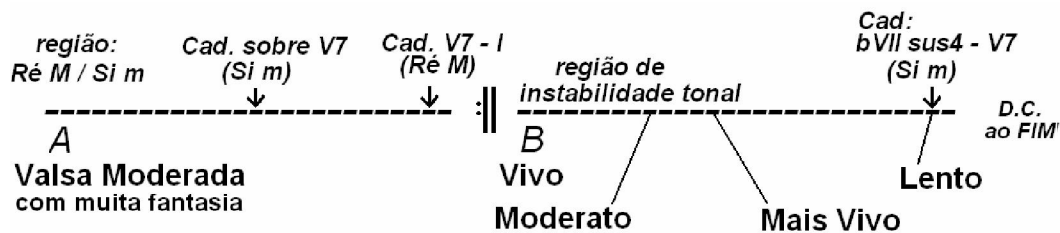


Figura 3 - R. Gnattali, *Carinhosa*: esquema estrutural (cada traço corresponde a um compasso)

A valsa *Vaidosa*, já em seus primeiros compassos, revela elementos também encontrados nas valsas analisadas anteriormente: ritmo harmônico constante (um acorde por compasso), apogiaturas retardando as notas reais da harmonia, falsas acelerações, textura de traços contrapontísticos devido à condução das vozes internas, etc.

Uma primeira análise também revela que, assim como a *Carinhosa* e a *Perfumosa*, a *Vaidosa* também foi composta segundo uma forma ternária, não se prestando, portanto, a desenvolvimentos temáticos, e sim ao contraste entre as seções A e B. Trata-se, mais especificamente, de uma forma A A B A.

O que diferencia a *Vaidosa* das valsas analisadas anteriormente, no entanto, é a intensidade com que Radamés faz uso dos elementos até agora estudados. A harmonização da seção A é a mais densa e tonalmente interessante do repertório analisado nesta dissertação, e o nível de contraste em B, com sua organização fragmentada e tonalidade instável, é levado um passo além em relação às outras duas peças analisadas.

¹⁹ As fontes consultadas apresentam uma divergência quanto ao c.51 desta obra. Foi utilizada como referência a partitura editada pela Editora Musical Brasileira LTDA. – Rio de Janeiro – Brasil. Copyright MCMXLVIII. A versão encontrada em CANAUD, 1991, encontra-se representada logo abaixo, na mesma partitura.

A natureza do contraste entre as seções da *Vaidosa* faz com que resulte muito difícil falar da obra como um todo, já que parece bastante sistemática a busca do compositor em não repetir de forma alguma em B os elementos apresentados em A. Não há um motivo nem relações tonais que conectem B e A. Ao contrário, parece que a única relação entre as partes é de oposição:

Tabela 10: *Vaidosa* - contraste

Seção A	Seção B
Pianístico	Violonístico, orquestral, operístico, etc.
Andamento Moderado	Andamento Vivo
Textura Constante	Textura variável a cada 4 compassos
Grandes arcos harmônicos	Condução harmônica interrompida frequentemente
Seção bipartida em 2 frases	Seção dividida em 7 fragmentos de 4c. cada

Dado tamanho contraste, conclui-se que este não se restringe, por exemplo, a uma nova região tonal como é costume na tradição da música erudita ocidental. Aqui, o contraste é pensado segundo vários aspectos, e há que ressaltar a importância da aceleração do andamento, que faz com que a “digressão”²⁰ de 28 cs. (seção B) soe bastante fugidia, ocupando apenas uma pequena parte do tempo total da obra (cerca de 20%). Em resposta à necessidade de coesão, parece que a “justificativa” para a parte central desta valsa é justamente o fato de não se identificar em nenhum aspecto, à natureza das partes externas.

²⁰ O termo “digressão” será explicado posteriormente no item “Considerações para a Interpretação”, p.113

VAIDOSA

Dedilhado e pedal de
FRANCISCO MIGNONE

VALSA

RADAMÉS GNATTALI

Valsa Moderada - com muita fantasia

Piano

Si m: ————— **I^m** **IV^m** **V7⁶₃**

III 7^M **[II^m7^{b5} V7] III** **I^m**

(AEM) *Emprestado de Ré m*

IV^m **V7 / V** **V7** **apogiatura: sensível de F#** **/**

(Ré M) **[II^m V]** **V7** **I⁹₆**

VII^o / V **II^m7** **V7** **(Vsus4) de passagem**

24 *ppp* Fim *f* *poco legato* *sem pedal* **Vivo**

X7^{b9} *I 7M* *I 7M*
baixo "implícito": ré

início da progressão implícita de baixos:
ré, ré#, mi, fá

28 *f*

VII°/II^m *II^m* *VII°/V*
(baixo "implícito": ré #) (baixo "implícito": mi) (baixo "implícito": fá)

31 *seco* *f* *p* *pp* *poco rall.*

Vsus4 *(Ré M)* *V7* *sub V7* *V7*
(Ré b M)

35 *mp* *a tempo (Moderato)* *cresc.* *poco accel.*

(Ré b M) *I 9* *II^m*

39 *Mais vivo* *mf* *3* *accel.*

V7 *I 3* *[V7⁶*

polarizações momentâneas;
trecho sem tonalidade definida

42 *Vivo*

cresc. *f* *m.d.*

Dm⁹₇
(acorde s/ função)

45 *sempre f* *f poco legato sem pedal*

I^{7M}
baixo "implícito": ré

novamente a progressão
implícita de baixos:
ré, ré#, mi, fá

48 *f*

VII°/II^m (baixo "implícito": ré) **II^m** (baixo "implícito": mi) **VII°/V** (baixo "implícito": fá)

51 *Lento* *D.C. al Fim*

f *p* *cantando*

V^{sus4} (Ré M) **V^{7 sus4}** **bVII^{sus4}** (Si m) **V⁷** →

51

*Variação do C.51

Considerando a grande diferença de caráter entre as seções A e B da *Vaidosa*, analisou-se primeiramente a seção A seguindo o modelo sugerido pelo método analítico adotado, ou seja: divisão das etapas analíticas em Micro, Médio e Macroanálise e, em cada uma destas, consideração dos elementos Ritmo, Melodia, Harmonia e Sonoridade.

Posteriormente, apresenta-se a análise da seção B, que, em contraste à uniformidade e coesão de A, é bastante fragmentada e heterogênea: a cada 4 compassos encontram-se mudanças de textura, orientação tonal, sonoridade, perfil melódico, etc. Assim, dadas as dificuldades em falar da seção B como um todo, a análise foca-se em fragmentos menores, de 4 compassos cada, e não se subdivide em etapas Micro, Médio e Macro. Por se tratar da análise de fragmentos de 4 compassos, esta parte do texto será incorporada à seção “Médioanálise”, item 3.1.2.

3.1 ANÁLISE DESCRITIVA

3.1.1. MICROANÁLISE DA SEÇÃO A

3.1.1.1. RITMO

No aspecto rítmico, são dignos de nota certos elementos recorrentes nesta como nas outras duas valsas analisadas nesta dissertação:

- Andamento moderado
- Predominância de colcheias
- Associação de figuras de diferentes durações gerando o efeito de aceleração (fig. 3.1).

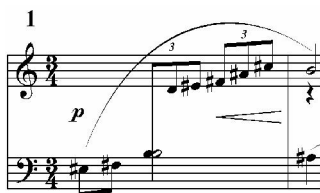


Figura 3.1 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.1: colcheias seguidas de tercinas geram efeito de aceleração

Ritmo harmônico constante: 1 acorde por compasso, com exceções no c.10 (acordes de passagem) e nos c.21-26, onde diminui-se o ritmo harmônico em função da cadência que encerra esta seção (figs. 3.2 e 3.3)

10



Figura 3.2 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.10: acordes cromáticos de passagem

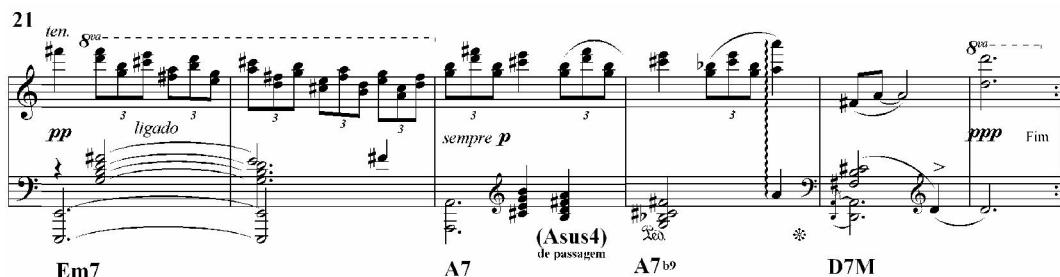


Figura 3.3 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.21-26: diminuição do ritmo harmônico; hemiola.

Predominância da relação “curta-longa” adequada à hierarquia métrica “fraco-forte”, com duas exceções notáveis nesta seção A:

- nos compassos finais desta seção, a figura longa (semínima) ocupa respectivamente o 2º., 1º. e 3º. tempos dos compassos 23-24, abalando a clareza métrica e gerando o efeito de uma hemiola (fig.3.3, acima).

- no c.14, apogiaturas em colcheias deslocam a semínima para o 2º. Tempo, atrasando a chegada à harmonia real deste compasso (fig.3.4 e 3.5)

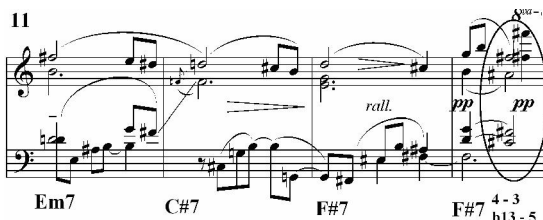


Figura 3.4 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.11-14: nota de chegada (c.14) deslocada para o 2º. tempo pelas apogiaturas.

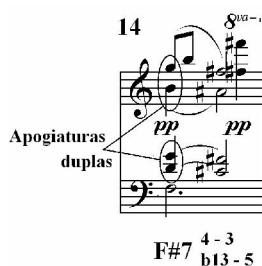


Figura 3.5 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.14: apoggiaturas duplas

3.1.1.2. MELODIA

O perfil melódico desta seção caracteriza-se pela presença de cromatismos, o que já se manifesta no primeiro arpejo da obra, com apoggiaturas ornamentando o arpejo de um Bm7M9

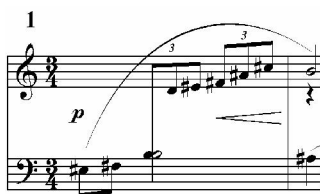


Figura 3.6 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.1: B7M9 arpejado

A grande amplitude melódica também é característica desta seção, o que já se evidencia no c.7 (fig.3.7).



Figura 3.7 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.7: grande amplitude de tessitura.

A melodia das vozes internas, em graus conjuntos cromáticos ou em arpejos (às vezes associados, como no c.11, fig.3.8) gera momentos de textura contrapontística, gerando a horizontalidade da harmonia.

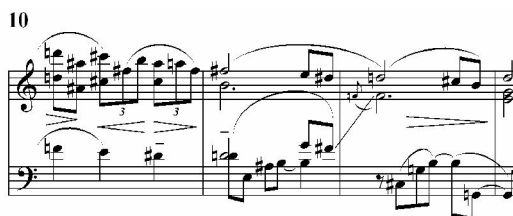


Figura 3.8 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.10-13: textura contrapontística

Ainda no aspecto melódico, cabe citar o uso de apogiaturas como forma de enriquecimento harmônico (figs. 3.9 e 3.10):

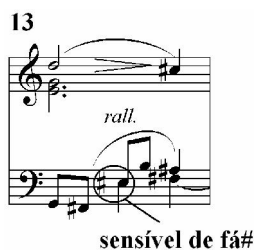


Figura 3.9 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.13: sensível secundária usada como apogiatura

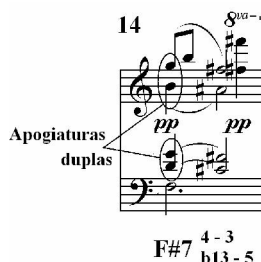


Figura 3.10 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.14: apogiaturas retardam a harmonia real

3.1.1.3. HARMONIA

Apesar de ser o aspecto mais interessante desta seção, há poucas considerações a serem feitas nesta etapa de microanálise. Isto porque o interesse desta seção reside justamente na forma como Radamés conduz o desenvolvimento harmônico, e não na consideração individual de cada acorde.

A harmonia resultante em cada compasso pode ser resultado de arpejos, acordes em bloco ou ainda por movimentos simultâneos de linhas melódicas

coexistentes, o que gera diferentes texturas dentro desta mesma seção (figs. 3.11 e 3.12).



Figura 3.11 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.5-8: melodia acompanhada



Figura 3.12 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.11-13: textura contrapontística

Apesar da sofisticação do vocabulário harmônico utilizado por Radamés pode-se afirmar que a harmonia de cada compasso está bastante clara, ou seja, as extensões dos acordes são empregadas de forma a ressaltar suas respectivas funções, e não de forma a gerar ambigüidade. Ainda há que considerar que, na maioria das vezes, as notas estranhas aos acordes aparecem como notas de passagem ou apogiaturas, o que atenua seu impacto (fig. 3.13):

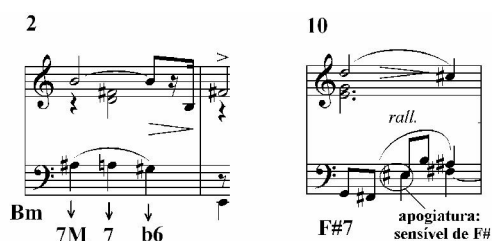


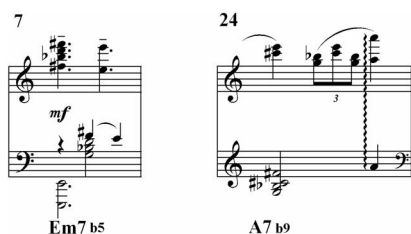
Figura 3.13 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.2 e c.13: apogiaturas e notas de passagem

O uso intenso de notas de passagem cromáticas tem implicações harmônicas, gerando compassos inteiros só com acordes de passagem:



Figura 3.14 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c. 10: acordes cromáticos de passagem

Um dos meios utilizados por Radamés para o enriquecimento do vocabulário harmônico nesta seção é o uso de Acordes de Empréstimo modal. Como exemplos, tem-se na fig. 3.15 os acordes Em7 b5 (c.7) e A7 b9 (c.24), ambos emprestados do campo harmônico de Ré menor.



IIIm7b5/Ré m V7b9/Ré m

Figura 3.15 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c. 10: acordes de empréstimo modal

Há que citar a forma interessante como Radamés prepara o ápice melódico da primeira frase desta seção: nos compassos 5 e 6, como preparação para este gesto apoteótico, o compositor opta por manter a harmonia de Ré M por dois compassos consecutivos, apenas alterando a posição do acorde.



Figura 3.16: R. Gnattali, *Vaidosa*, c.5-7: ápice musical preparado pela manutenção da harmonia D.

Cada uma das duas frases da seção A termina com uma cadência, sendo a primeira sobre o grau V da tonalidade de Si menor (fig. 3.17) e a segunda, uma cadência II-V-I estendida (1 acorde a cada 2 compassos) sobre a tônica em Ré maior (fig. 3.18).

Semicadência: $V7/V \longrightarrow V7$

11

Em7 C#7 F#7 F#7 4-3 b13-5

IVm7 V7/V V7 V7 4-3 b13-5

Figura 3.17 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.11-14: semicadência sobre F#7, V7 da tonalidade Si m.

21

Em7 A7 (Asus4) A7b9 D7M

IIIm7 V7 (Vsus4) V7 I7M

Figura 3.18 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.24-26: cadência autêntica perfeita sobre Ré M.

3.1.1.4. SONORIDADE

Sobre a sonoridade resultante da seção A da *Vaidosa*, cabe dizer que nota-se uma textura estratificada, sendo na maior parte do tempo em 3 planos, com alternância de atividade melódica entre estes planos, ou seja: de forma geral, quando há movimentação num deles, os outros tendem a se tornar mais estáticos, normalmente com notas sustentadas (fig. 3.19).



Figura 3.19 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.5 e c.21-22: atividade melódica na mão direita e notas sustentadas na esquerda.

A alternância de atividade entre as vozes pode ser constatada nos c.11-14 (fig. 3.20) cujas vozes foram representadas separadamente na fig. 3.21.

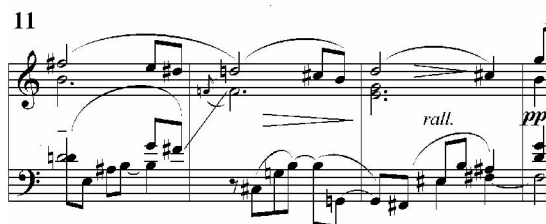


Figura 3.20 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.11-13: maior atividade melódica na voz inferior



Figura 3.21 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.11-13: vozes representadas separadamente.

3.1.2. MÉDIO ANÁLISE

3.1.2.1. Seção A:

3.1.2.1.1. RITMO

Assim como visto nas outras valsas, o ritmo na *Vaidosa* não apresenta grande complexidade. O interesse principal se deve aos acelerandos escritos (c.1, 10, etc,

fig.3.22) e ralentandos escritos (c.23-24, fig. 3.23) devido ao deslocamento momentâneo da relação “curta-longa” em relação à métrica “fraco-forte”, o que também altera momentaneamente a percepção da métrica do compasso pela criação de uma hemiola.

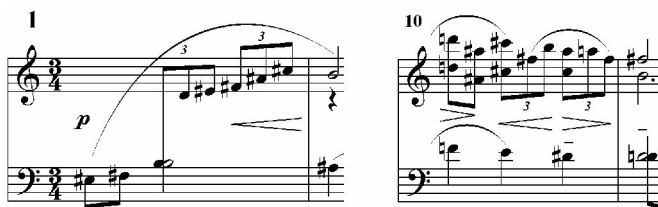


Figura 3.22 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.1 e c.10: colcheias seguidas de tercinas (acelerandos escritos).

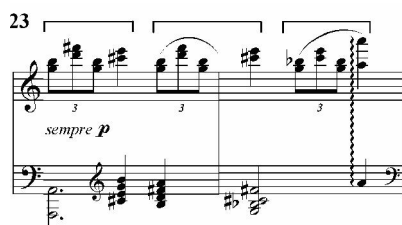


Figura 3.23 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.23-34: ralentando escrito gerado pela hemiola.

3.1.2.1.2. MELODIA

É no tratamento melódico que reside o grande interesse da seção A. A condução das vozes com o uso de apogiaturas, notas de passagem e bordaduras gera a intensa cromatização da harmonia.

Emprega-se desde o início uma grande amplitude do registro melódico, que todavia será ainda mais exagerada no encerramento desta seção.

Melódica e harmonicamente, pode-se dividir a seção A em duas frases de estrutura não periódica. A primeira, de 14c., termina numa semicadência sobre a dominante de Si m (c.14) e a segunda, de 12c., numa cadência autêntica sobre a tônica Ré M (c.26): fig.3.24.

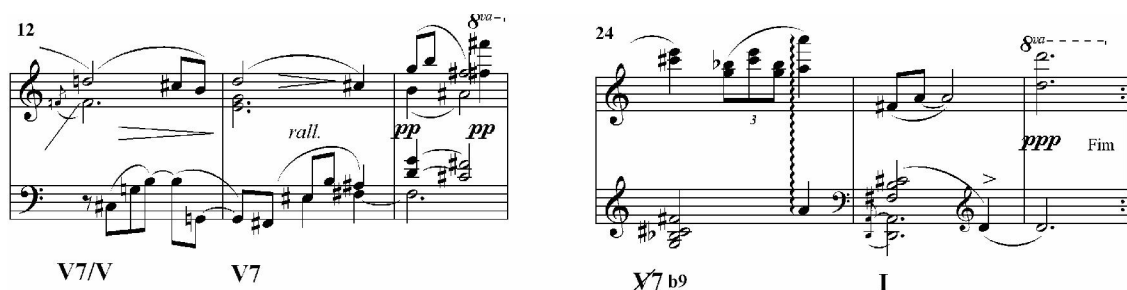


Figura 3.24 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.12 -14 e 24-26: cadências da seção A.

3.1.2.1.3. HARMONIA

O vasto vocabulário harmônico utilizado por Radamés nesta seção se deve em grande parte ao uso de cromatismos na condução das vozes. Este processo de criação contrapontístico faz com que acordes alterados e oriundos de outros campos harmônicos soem bastante naturais, como se pertencessem à tonalidade principal.

Note-se que na seção A, as relações tonais são mantidas, porém o diatonismo é abolido, ou seja: tem-se um itinerário harmônico perfeitamente analisável do ponto de vista tonal, porém tão cromático que o compositor opta por não utilizar nenhuma armadura de clave, e sim acidentes ocorrentes.

Curiosamente, o uso de notas cromáticas – historicamente responsável pela dissolução do sistema tonal – atua, na seção A, em favor da manutenção da tonalidade, enquanto, na seção B, a fragmentação do fluxo musical é que dificulta sua definição em termos tonais.

3.1.2.1.4. SONORIDADE

Tem-se nesta seção um resultado sonoro bastante pianístico devido, em grande parte, à densidade gerada pelo uso de acordes no registro médio e agudo.

As possibilidades de ressonância do piano são exploradas através do uso do pedal, imprescindível em certos momentos como nos cs. 7, 8, 21, 22, 25, etc. (ver análise harmônica no início do capítulo).

3.1.2.2. Seção B²¹

Em contraste ao caráter pianístico de A, com sua estrutura bipartida e harmonia tonalmente complexa, a seção B é composta por um grupo de frases de estrutura não periódica. São trechos por vezes violonísticos, orquestrais e mesmo operísticos, divididos em 7 fragmentos de 4 compassos cada, cuja macro orientação dificilmente poderia ser atribuída a seqüências funcionais dentro do sistema tonal – individualmente, no entanto, cada um dos 7 fragmentos mantém sua orientação tonal.

A seguir, será feita a análise individual de cada um dos fragmentos da seção B, chamados a partir de agora, B1, B2, B3, etc.

B1) c. 28-31: função de transição

The musical score for B1 (c. 28-31) is presented in a two-staff format. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Vivo'. The dynamics include a forte (f) marking and performance instructions 'poco legato' and 'sem pedal'. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes. The bass line in the left hand is more rhythmic, with eighth notes. Below the staves, the harmonic progression is indicated by chords: D7M, D#°, Em, G#°, and A sus4. A line of text below the chords, labeled 'Baixos "implícitos"', shows a sequence of notes: ré, ré#, mi, fá.

Figura 3.25 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.28-32

O trecho B1(fig.3.25) é composto de 4 compassos de traços violonísticos, que se resumem a arpejos e escalas de semicolcheias nos quais está implícita a harmonia. Esta, porém, tem suas características funcionais enfraquecidas pela ausência do baixo (baixos “implícitos”).

Já se anuncia o clima harmônico menos definido e o andamento “Vivo”, em contraste à tonalidade clara e andamento moderado da seção A.

²¹ Para a análise a seguir, julgou-se que seria monótono segmentar o texto (ritmo, melodia, harmonia, sonoridade) sobre uma seção já tão fragmentada. Portanto, sintetizou-se o que há de mais relevante sobre estes quatro aspectos na forma de um texto único para cada fragmento da seção B.

A harmonia G#⁹ do c.31 atua como um E7 sem fundamental, sendo responsável pela ligação deste fragmento ao seguinte, cuja harmonia é um Asus.

B2)c. 31-34: função de transição

Asus A7 Ab7

[subVsus4 subV7] → V7→

Figura 3.26 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.31-34

Em B2(fig.3.26), o acorde de Asus interrompe a atividade frenética das semicolcheias e inicia a preparação para o trecho seguinte de forma grandiloquente e típica de formações orquestrais, com a escala ascendente e uma falsa aceleração no c.32 seguida dos ralentandos estruturais²² dos cs. 33-34.

A harmonia se mantém em A (Asus4 A7) até a repetição do c.33 meio tom abaixo (c.34)²³ e serve como ligação para o grande distanciamento harmônico do fragmento seguinte.

B3)c. 35-38: exposição de novo material

mp a tempo (Moderato) cresc. poco accell. mf Mais vivo

Db Db/F Ebm F#7/E

I I₃ IVm V→

Figura 3.27 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.35-39: caráter operístico

²² O termo “ralentando estrutural”, equivalente a “ralentando escrito”, refere-se a toda combinação rítmica que gera o efeito de diminuição momentânea do andamento.

²³ Mais detalhes na análise harmônica.

Em B3(fig.3.27) está a única frase da seção B cuja função não é unicamente de transição. As muitas características deste trecho que o fazem completamente avesso às características da obra como um todo, sugerem seu aspecto de colagem:

- Melodia cantabile;
- Quase total ausência de atividade nas vozes internas, criando uma textura operística, típica do Bel Canto Belliniano, em que se tem uma trabalhada linha melódica na voz aguda e tudo o mais deve servir como mero suporte a ela;
- Tonalidade de Réb M, extremamente distante dos centros Ré M e Si m, vistos até agora nesta obra;
- Retomada do andamento moderado da seção A;

Estes 4 compassos introduzidos aqui subitamente, constituem uma interrupção do caráter instável e unicamente transitório da seção B, já que aqui chega-se a uma espécie de centro ou repouso. A saída deste “episódio” é ainda mais repentina que sua entrada: uma alteração cromática na escala descendente de Ré b M (elevação do mi b em meio tom, no c.39) serve para estabelecer o início da linha de baixos descendentes que, como visto adiante, é a linha condutora do próximo fragmento.

B4)c.39-42: função de transição e dissolução do repouso anterior

The musical score for Figure 3.28 shows measures 39-43. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 39 is marked 'Mais vivo' and 'mf'. Measure 40 features a triplet of eighth notes. Measure 41 is marked 'accel.' and also features a triplet of eighth notes. Measure 42 is marked 'cresc.' and features a triplet of eighth notes. Measure 43 is marked 'Vivo' and 'f'. The bass line contains the following chords: F#7/E, B6/D#, G7/D, C6, and Dm9. The bass line also has a 'm.d.' marking in measure 43.

Figura 3.28 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.39-43

Em B4(fig.3.28), retoma-se o caráter instável da seção B acelerando novamente o andamento (“Mais Vivo”, c.39) e deixando à linha do baixo a condução

deste trecho de cadências V-I secundárias. Deduz-se pelo aspecto destes 4 compassos – orientação harmônica fragmentada e melodia claramente subordinada à harmonia - que provavelmente sua elaboração se deu a partir da linha descendente de baixos em graus conjuntos; estes compõem a 7ª, 3ª, 5ª e Fundamental das respectivas harmonias.

Aqui tem-se um claro exemplo da fragmentação desta seção B no nível harmônico: as relações V I secundárias existem entre os c.39-40 e 41-42, porém entre os c.40-41, o único fio condutor é a linha do baixo.

Na melodia, apenas arpejos descendentes dos acordes explicitados na mão esquerda, acrescidos de 6ª.

Na mão esquerda, figuração rítmica típica de valsas, contra a qual tem-se o efeito de precipitação (falsa aceleração gerada pela figuração “colcheia-tercina-semicolcheia”, fig.3.29):



Figura 3.29: R. Gnattali, *Vaidosa*, c.39-41 (m.d.): acelerando escrito

Este trecho de harmonia fragmentada, andamento gradativamente acelerado e sentido melódico descendente é interrompido subitamente pela chegada ao acorde Dm (c.43), para o qual não há nenhuma preparação, e sim a interrupção brusca da linha descendente dos baixos.

B5)c.43-46: função de transição



Figura 3.30 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.43-47: sentido melódico ascendente, oposto aos 4 c. anteriores.

Os 4 compassos de B5(fig.3.30), em simetria aos 4 anteriores, têm sentido melódico ascendente; se resumem ao arpejo de um acorde Dm7(9 11). Aqui, o movimento não é rumo a uma região tonal, mas sim à nota lá (lá4, c.45), que parece ser a única conexão entre este e o próximo trecho (repetição de B1), cujo 1º arpejo se inicia justamente nesta nota – neste caso, acentuada.

Novamente – assim como nas outras duas valsas – o arpejo é usado aqui como um elemento de efeito timbrístico.

B6)Repetição de “B1”

B7)c.51-54: preparação para o retorno Da Capo

51

The musical score for measures 51-54 of 'Vaidosa' by R. Gnattali is presented in a grand staff. Measure 51 begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The melody is marked with a 'decay...' instruction. The tempo is marked 'Lento'. The score concludes with 'D.C. al Fim'. The harmonic progression is indicated as bVII sus4, V7, and Si m.

Figura 3.31 - R. Gnattali, *Vaidosa*, c.51-54: retorno Da Capo

Neste último fragmento, B7(fig.3.31), diminui-se o andamento, cessa o movimento frenético da melodia e retoma-se uma orientação tonal mais definida. Para isso, a saída do compositor é o acorde diminuto de passagem do c.51, prolongado pela fermata, que sugere que este acorde seja sustentado durante seu “decay” natural. Após isso, tanto a harmonia quanto a textura (contrapontística) já sugerem novamente a atmosfera da seção A.

3.1.3. MACRO ANÁLISE

3.1.3.1. RITMO

Seção A:

A peça é organizada na forma ternária AABA, sendo o A constituído de um período assimétrico (14c. + 12c.).

De modo geral, a relação “longa-curta” se adequa à métrica “fraco-forte” e o ritmo harmônico permanece constante a maior parte da obra.

Há grande variedade nas figurações da harmonização: baixo seguido de acorde na região média (c.7), arpejo (c.5), graus conjuntos nas vozes internas preenchendo a harmonia (c.17).

Nota-se também grande variedade na associação de figuras de diferentes durações em todos os níveis melódicos, o que dilui o aspecto dançante que se poderia esperar de uma valsa e cria uma atmosfera sonora ritmicamente mais fluida, menos marcada.

Seção B:

Acompanhando as constantes mudanças de textura, a atividade rítmica da seção B, é bastante irregular, mudando de aspecto a cada 4 compassos. A associação de diferentes figuras gera momentaneamente o efeito de acelerações ou retardos, já citados na microanálise.

3.1.3.2. MELODIA

Seção A:

A cromatização de linhas melódicas coexistentes, assim como o uso de apogiaturas e notas de passagem favorecem o enriquecimento harmônico.

A melodia da seção A da *Vaidosa* caracteriza-se por sua vasta amplitude, intensa cromatização e por sua organização em planos melódicos. Nestes, predomina a atividade nos planos externos: voz superior e baixos. Os planos intermediários, ao contrário, normalmente apresentam notas sustentadas ou células com segundas descendentes, servindo mais como preenchimento harmônico que como uma linha melódica propriamente dita.

Exceção a este caso é a linha melódica interna dos compassos 16-19 (fig. 3.32). Nestes, a escuta tende a concentrar-se na voz superior, já que o trecho soa inicialmente como uma variação dos primeiros compassos da obra nos quais não há interesse no plano intermediário. Porém, nestes compassos (que são, de fato uma variação dos primeiros da obra), Radamés varia a melodia da voz superior e acrescenta as sétimas inferiores que, associadas às segundas descendentes da voz intermediária, resultam numa bela linha melódica cuja escrita – dividida entre os planos – dificulta sua percepção apenas com a observação da partitura.



Figura 3.32 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.16-19: interesse também na linha melódica intermediária

Seção B:

Diferentemente de A, não se pode falar em “planos melódicos” na seção B, já que muitas vezes a textura se resume a uma única linha melódica descrevendo arpejos ou movimentos escalares, o que propicia o entendimento do perfil melódico

desta seção como uma seqüência de gestos de “sentido” bem definido: ascendente ou descendente.

Assim como em A, tem-se em B um perfil melódico de grande amplitude. Todavia, as mudanças texturais entre as duas seções têm implicações melódicas: em A, a amplitude melódica possibilita a coexistência de planos melódicos em registros distantes entre si. Já em B, a amplitude não diminui e os vários planos melódicos agora se resumem, por vezes, a um único, o que resulta em B, num sentido melódico mais definido e muito mais “íngreme”.

A exceção a esta característica da seção B é, novamente, o trecho dos compassos 35-37 (B3, fig. 3.27), cuja textura estratificada favorece que a linha melódica principal se desenvolva dentro de uma amplitude menor, com seus movimentos descendentes compensados por saltos ascendentes.

3.1.3.3. HARMONIA

Seção A

Seguindo a tendência das duas outras valsas analisadas nesta dissertação, nota-se na *Vaidosa* a horizontalidade da harmonia: o acorde tem suas vozes deslocadas, e é no espaço gerado por este deslocamento que são inseridas tensões e notas de passagem – muitas vezes cromáticas - que caracterizam a sonoridade desta obra. Ou seja, Radamés utiliza a cromatização não como uma negação das relações tonais, e sim como um elemento de confirmação e expansão destas relações.

O vocabulário harmônico desta seção é expandido pelo uso de acordes emprestados de campos harmônicos próximos, porém, a orientação tonal é clara, e a única instabilidade tonal é quanto à consideração de Si m e Ré M como possíveis centros, sobre os quais ocorrem a primeira e segunda cadências da seção, respectivamente.

Seção B:

O perfil harmônico em B corrobora o caráter fragmentado desta seção constatado nos aspectos rítmico e melódico. As relações tonais são claras quando examinam-se pequenos trechos, mas não se sustentam quando considera-se a seção B como um todo. Ou seja, dentro dos limites de cada compasso, a harmonia (mesmo que implícita na linha melódica) mantém relações tonais, e muitas vezes a conexão de um compasso a outro se dá por meio destas mesmas relações. Não obstante, é difícil falar numa tonalidade para esta seção; ao contrário da melodia – altamente direcionada – a harmonia parece haver sido pensada de forma a não estabelecer direcionamento algum.

Interrompido este fluxo harmônico pela fermata do c. 52, a cadência Asus F#7 gera um forte sentido de retorno a A devido à relação de Dominante Tônica rumo ao Bm, primeiro compasso da seção A.

3.1.3.4. SONORIDADE

Seção A:

Predominantemente, o que se nota na seção A da *Vaidosa* é a construção de uma textura estratificada em 3 planos, com mais movimentação nos planos externos.

Esta textura, cheia de contracantos, sugere dinâmicas bastante discretas, o que contribui para a atmosfera intimista desta seção.

Seção B:

A sonoridade de B resulta mais brilhante e incisiva que a de A. Contribuem para isso o andamento Vivo e o discurso musical fragmentado. Neste contexto, vale citar o trecho dos compassos 35-37, de melodia cantabile e textura operística, constituindo um momento de grande lirismo, em contraste com o resto da seção.

3.2. VAIDOSA

Considerações Sobre a Interpretação

Como mencionado na análise descritiva, a *Vaidosa* é uma valsa para piano de estrutura A A B A, sendo:

A: c. 1 a 26

B: c. 27 a 52

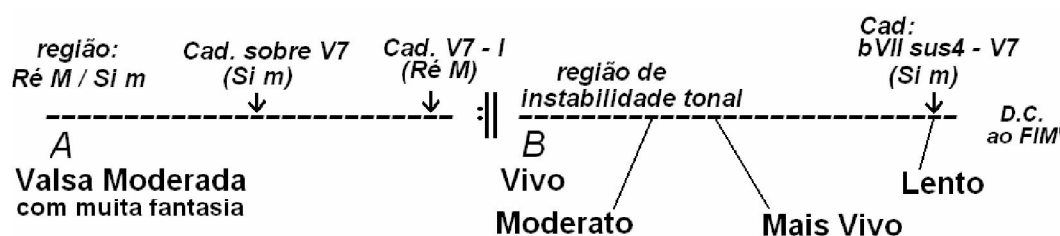


Figura 3.33: R. Gnattali, *Vaidosa*: esquema estrutural (cada traço corresponde a um compasso)

Além da representação estrutural acima, cabe aqui um esquema que represente a duração das partes da *Vaidosa* (a quantidade de tracejados é proporcional à duração das partes, e não ao número de compassos):



Figura 3.34 – R. Gnattali, *Vaidosa*: aqui, o número de traços não é equivalente ao número de compassos, e sim à proporção entre a duração das partes.

Vale lembrar, conforme exposto na explicação sobre o método analítico, que, segundo Cone, uma performance válida depende da exposição, por parte do intérprete, das relações formais de uma obra.

Tem-se aqui, portanto, a principal macro relação formal a ser considerada ao lidar-se com a *Vaidosa*, seja no âmbito analítico ou interpretativo: como demonstrado no esquema acima, a parte B, relativamente curta quando considerada na totalidade da obra, funciona como um breve interlúdio entre as repetições da

seção A: uma “digressão” interrompendo momentaneamente um discurso coeso e bem estruturado. A análise harmônica e linear da obra corrobora esta afirmativa, uma vez que tem-se um grande arco tonalmente orientado em A, diferentemente do que se encontra na seção B, bastante fragmentada.

Considerando os símbolos utilizados por Cone para definir os “upbeats” (— ou $\smile$) e “downbeats” iniciais ($\swarrow$) e cadenciais ($\searrow$), tem-se na *Vaidosa* a seguinte macro orientação métrica:

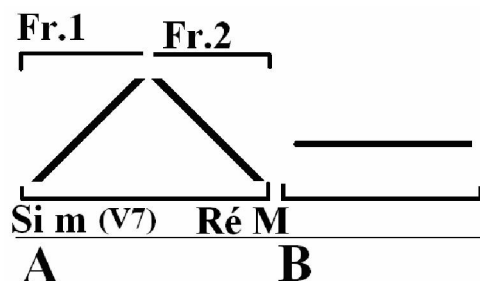


Figura 3.35 – R. Gnattali, *Vaidosa*: macro orientação métrica.

Ou seja:

- um “downbeat” inicial na primeira frase, gerador de movimento: iniciado na tonalidade de Si m e terminando sobre uma semicadência nesta mesma tonalidade;
- um “downbeat” cadencial, na segunda frase, sobre Ré M;
- um “upbeat” (seção B) entre as repetições de A.

Esta macro concepção da *Vaidosa* estará presente na análise a seguir, no nível fraseológico (nível médio analítico), já que para Cone, a frase é o microcosmo da composição, e é nela que se revelam os elementos utilizados pelo compositor na construção de um discurso organizado e que mais tarde serão percebidos pelo ouvinte possibilitando a compreensão da obra.

3.2.1. Seção A - Frase 1

A primeira frase da obra (fig.3.36), por suas características melódicas e harmônicas, se presta bastante bem à análise hipermétrica sugerida por Cone. Segundo esta técnica, o agrupamento de compassos serve como ferramenta para o

encontro dos reais pontos de ênfase do movimento musical. Nesta primeira frase, o itinerário harmônico é crucial para caracterizar estes 14 compassos como um grande “downbeat” inicial, sendo que uma de suas principais funções é a afirmação da tonalidade Si m seguida de uma semicadência, garantindo a energia necessária para a continuidade da música em B.

Aqui, o principal elemento gerador do movimento musical está nos hipercompassos 2, 4 e 6 (agrupamento em hipercompassos representado na figura 3.36). Nestes pontos, encontram-se progressões Subdominante Dominante servindo como suporte harmônico para a célula melódica descendente fá# mi. Tais similaridades corroboram o agrupamento destes compassos em pares. Os compassos que servem como seus “elos” também foram agrupados aos pares por suas características comuns: pequena atividade harmônica e melodia composta basicamente de notas de passagem (hipercompassos 3 e 5).

VAIDOSA : seção A - frase 1

1

p

anacruse

mf

p

variação

m.e.

Si m:

Im

IVm

V7 $\frac{3}{4}$

III 7M

[IIIm7bs V7] III

Hipercompassos

2

3

4

9

ten.

rall.

pp

pp

Elisão

Im

IVm

V7/V

V7

IVm

(V7/V)

V7

5

6

Figura 3.36 – R. Gnattali, *Vaidosa*, seção A, frase 1: agrupamento hipermétrico

Como informação relevante para o intérprete, tem-se que este agrupamento é coerente com o princípio de periodicidade “forte-fraco”, base do pensamento de Cone, sendo os hipercompassos fortes: 2, 4 e 6, nos quais ocorrem as progressões S D. Estes pontos funcionam como metas momentâneas do movimento musical (pontos fortes hipermetricamente), e é onde encontram-se a maioria dos elementos caracterizadores da frase, harmônica e melodicamente.

Porém, o intérprete há que considerar que, na hierarquia dos pontos estruturalmente importantes desta frase, o principal é o último hipercompasso, no qual a progressão S D é enfatizada pela interpolação de um acorde de dominante secundária (C#7, c.12) e pelo prolongamento do acorde V7 durante os 2 últimos compassos da frase. Desta forma, mesmo que sejam enfatizados os hipercompassos fortes ao longo desta frase, há que ter em mente que o real ponto de chegada está no último deles.

Dado este panorama geral sobre a estrutura desta frase, cabe agora uma explicação mais pontual sobre suas partes desde o início.

No decorrer da análise a que se propôs este trabalho, revelou-se diversas vezes a predileção de Radamés pelas transições gradativas ao invés de mudanças súbitas no discurso musical. Seguindo esta tendência, o compositor inicia a *Vaidosa* com uma transição gradativa entre o silêncio e a música: um “fade in”, resultado de um crescendo gradativo, com a pêntade B7M 9 arpejada no primeiro c. da obra. Isto sugere a função anacrúsica do compasso 1, bem como o tipo de dinâmica a ser escolhido pelo intérprete neste início, num crescendo que se inicia na primeira nota da obra e se conclui no acorde Bm que inicia o 2º. compasso.

Nesta “abertura” o acorde de Si m é empregado com sua 5ªdim. servindo como apogiatura para sua 5ªJ – peculiaridade já observada nas valsas anteriormente analisadas, especialmente na *Carinhosa* (Cap.1).

Este arpejo sugere a tonalidade da obra que se inicia. Todavia, esta só será definida nos compassos 3 e 4, pois mesmo no c.2, o acorde de Si m tem sua contundência amenizada pelo deslocamento de suas vozes, além do que a força afirmativa do baixo se perde por conta do movimento cromático descendente. Desta forma, foram agrupados os c.1 e 2 num único hipercompasso, dado o caráter anacrúsico de que partilham, precedendo a primeira das 3 progressões S D que, como mencionado, serão pontos-chave na organização desta primeira frase.

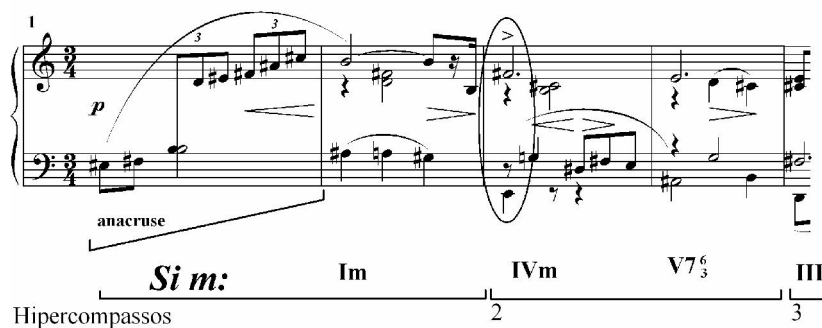


Figura 3.37 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.1-5: anacruse (hipercompasso 1) precedendo afirmação da tonalidade (hipercompasso 2).

Note-se a semelhança deste início de obra ao início da valsa *Carinhosa* (Fig. 3.38) analisada no Cap.1. Em ambos os casos, tem-se:

- 2 compassos precedentes funcionando como anacruse arpejando as notas da tônica rumo à;
- harmonia IVm no c.3;

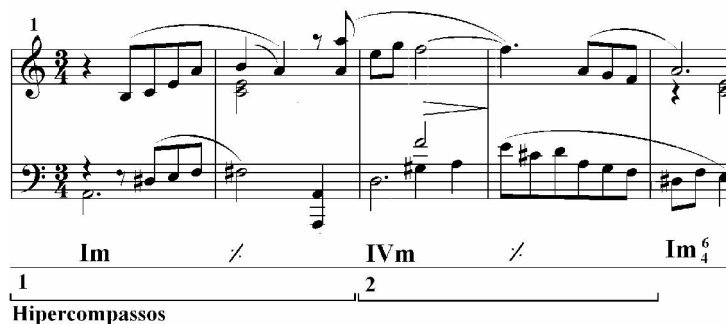


Figura 3.38 – R. Gnattali, *Carinhosa*, c.1-5: semelhanças com a *Vaidosa*

Voltando à análise da *Vaidosa*:

Considera-se aqui o hipercompasso 2 (indicado na fig.3.37) como o primeiro downbeat inicial da obra, dado seu conteúdo melódico-harmônico:

- o fá#, no tempo forte: gesto que será recorrente ao longo da peça;
- o ataque do baixo no tempo forte seguido do preenchimento harmônico nas vozes internas não deixa dúvidas quanto à harmonia;
- a progressão S D finalmente caracteriza a tonalidade de forma contundente.

Para o intérprete, isto significa que o direcionamento da ênfase neste início deve ter como meta o c.3, com especial atenção para o fá# deste compasso. Como revelará a análise posterior, trata-se de uma nota bastante relevante na organização desta obra.

Pode-se associar estas características ao conteúdo dos hipercompassos seguintes desta frase: os elementos citados são retrabalhados nos hipercompassos 4 e 6 através de variações melódicas e harmônicas: fig. 3.39

- melodicamente, mantém-se a célula descendente fá# mi;
- harmonicamente, a progressão S D é sempre mantida funcionalmente, porém variada:

Hipercompasso 4: (S D)Ré M (Ré M é neste momento a tonalidade relativa maior da tonalidade principal Si m)

Hipercompasso 6: acorde F#7 se mantém por 2 c., alterando o ritmo harmônico;

Hipercompasso 2
c.3

IVm V7₃⁶ III

2 3

Hipercompasso 4
c.7

mf m.e.

[IIIm7_{b5} V7] III Im

4

Hipercompasso 6
c.11

rall. pp pp

IVm V7 / V V7 /

6 8⁰²⁻¹

IVm (V7/V) V7

Figura 3.39 – R. Gnattali, *Vaidosa*: hipercompassos “equivalentes”, estruturados sobre a segunda maior descendente fá# mi.

Entre estes 3 hipercompassos de conteúdo melódico-harmônico semelhante, encontram-se 2 hipercompassos cujas características os situam como “elos” das principais idéias no discurso musical: fig. 3.40

- melodias construídas predominantemente sobre notas de passagem
- harmonia estática (hipercompasso 3) ou cromática de passagem (hipercompasso 5)
- o perfil melódico propicia que estes compassos funcionem elevando ou abaixando o registro;

III 7M
Hipercompasso 3

Im IVm
5 6

Figura 3.40 – R. Gnattali, *Vaidosa*: hipercompassos 3 e 5

Citados todos os hipercompassos da frase 1 da seção A, segue-se sua análise individual:

Hipercompasso 2:

Hipercompasso 2
c.3

IVm V7 $\frac{3}{4}$ III
2 3

Figura 3.41 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.3-5: hipercompasso 2

- Melodia restrita a notas reais, sem ornamentações nem notas de passagem
- Cadência deceptiva: resolução sobre o III ao invés de sobre o Im

Hipercompasso 4:

Hipercompasso 4

[IIIm7^{b5} V7] III Im

4

Figura 3.42 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.7-9: hipercompasso 4

●Ápice melódico da frase e da seção A, sugerindo também um ápice de dinâmicas;

●Variação melódica por expansão da melodia descendente: fá# mi ré dó;

●Progressão harmônica (IIIm V7) III: breve tonicização do III (relativo maior);

●Chegada ao Im no c.9: considerando haver sido descartado o c.1 para efeitos analíticos, poder-se-ia esperar a resolução de uma frase de 8 compassos neste ponto, o que não ocorre. Em lugar disso, as colcheias do c.9 funcionam como uma elisão entre o fim da semifrase do hipercompasso 4 e o início da semifrase anacrúsica do hipercompasso 6: fig. 3.43.

Elisão

[IIIm7^{b5} V7] III Im IVm

Hipercompassos 5 6

Figura 3.43 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.7-11: hipercompassos 4-6

Para evitar que o primeiro tempo do c.9 soe como um “ponto de chegada”, neste ponto o compositor toma precauções rítmico-melódicas e harmônicas:

- a progressão precedente gera uma breve tonicização do III, evitando um fechamento harmônico;

- a última nota da semifrase iniciada no c.7 é a primeira colcheia do c.9, evitando assim o caráter de “ponto de repouso” que teria aqui uma nota longa.

Hipercompasso 6:

Hipercompasso 6
11

IVm V7 / V V7 /

6

Figura 3.44 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.11-14: hipercompasso 6

Cada compasso da progressão S D anteriormente empregada se desdobra em 2, resultando numa variação (expansão) harmônica do hipercompasso 2: fig. 3.45.

Hipc. 2	c.3 IVm	V7 ⁶ ₃		
Hipc. 6	c.11 IVm	V7 / V	V7	V7

Figura 3.45 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.3-4 e c.11-14: progressão IVm V7 se expande para IVm V7/ V V7 V7

Tem-se aqui um exemplo de como um ponto de chegada pode perfeitamente não ser enfatizado dinamicamente, podendo ser preparado, neste caso, por um ralentando.

Após a consideração individual dos hipercompassos acima, nota-se que a estrutura harmônica desta primeira frase pode ser resumida a um grande arco IVm V7, com a dominante especialmente enfatizada no último hipercompasso da frase, sobre o qual cabe ainda uma consideração mais pontual: a maneira melódica como o acorde de F#7 é construído: figura 3.46

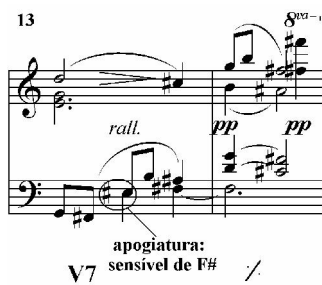


Figura 3.46 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.13-14: horizontalidade harmônica.

- no arpejo do c.13, notas reais são precedidas por apogiaturas, incluindo o mi#, sensível de fá#;
- as vozes são deslocadas, de forma que o baixo já está soando quando se atacam as outras notas;
- tais notas, por sua vez, são deslocadas para o tempo fraco do c. pela utilização de apogiaturas, segundo o princípio utilizado em terminações femininas.

Para o intérprete, isto sugere que, mesmo num idioma harmônico com tantas referências românticas (em que se é tentado a interpretar os acordes como grandes blocos sonoros), há que prezar pela clareza das vozes individualmente, pois aqui, a dimensão vertical é resultado do que ocorre na dimensão horizontal.

Outra conclusão decorrente de uma análise mais detida deste fim de frase remete ao princípio segundo o qual um ponto de chegada - usualmente esperado num tempo forte – é deslocado para o tempo fraco seguinte: harmonicamente, trata-se da chamada “Terminação Feminina”.

Este princípio é expandido por Radamés, não se restringindo apenas ao retardo de uma resolução harmônica, e sim à negação momentânea dos pontos de chegada usuais (sejam melódicos, rítmicos ou harmônicos).

Constantemente empregado por Radamés nas obras analisadas neste trabalho, pode-se dizer que este princípio constitui, nestas obras, um traço de sua linguagem composicional e uma das alternativas empregadas pelo compositor para surpreender o ouvinte dentro de um discurso estritamente tonal. Dentre tais alternativas, observam-se também: fig. 3.36.

- cadências deceptivas: c.5 e c.9
- retardos nas chegadas às notas reais: apogiaturas do c.14
- expansões frasais: elisão do c.9.

3.2.2 Seção A - Frase 2

Como mencionado anteriormente e ilustrado na fig. 3.35, a seção A da *Vaidosa* é dividida em duas frases. Cada uma delas tem uma organização interna própria, sendo a primeira estruturada com base nas progressões S D, o que constituiu o tema do presente texto até o momento. A partir deste ponto, o objeto de discussão será a segunda frase desta primeira seção (fig.3.47). Esta, embora se inicie como uma variação da frase precedente, tem uma orientação distinta: tonalmente e quanto à função que desempenha no discurso musical:

- 1ª. Frase: a maneira como o compositor conduz o fluxo musical relaciona-se ao padrão melódico-harmônico encontrado primeiramente no hipercompasso 2 (fig. 3.36) desenvolvido nos hipercompassos seguintes (fig 3.39).

- 2a. Frase: fig. 3.47 predominantemente voltada para a afirmação da tonalidade de Ré M. Nesta são encontradas “menções” ao padrão fá# mi (S D) citado anteriormente (fig.3.48).

VAIDOSA : seção A - frase 2 RADAMÉS GNATTALI

15 *a tempo* 3

p

(Ré M)

VIm V/V V7 I VII°/V

21 *ten.* 8va- 3 *ligado* 3 *pp* 3 *sempre p* 3 (V sus4) de passagem 3 V7 IIm7 X7 b9 I7M *ppp* Fim

Figura 3.47 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.15-26: 2ª. frase da obra estabelece tonalidade de Ré M, desempenhando função de fechamento tonal.

Musical score for piano, measures 21-23 of *Vaidosa* by R. Gnattali. The score shows a melodic line in the right hand with triplets and a bass line. Above the staff, the notes **fá#** and **mi** are connected by a dashed line. Below the staff, a harmonic progression is indicated: **IIIm7** (S) moving to **V7** (D). Performance markings include *pp*, *ligado*, and *sempre p*.

Figura 3.48 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.21-23: novamente ocorre o padrão fá# mi (S D).

Visando ao estabelecimento de novo centro tonal, a 2ª. frase da *Vaidosa* é composta de 2 “afirmações” cadenciais da nova tonalidade, Ré M: fig.3.49 e 3.50

Musical score for piano, measures 19-22 of *Vaidosa* by R. Gnattali. The score shows a melodic line in the right hand and a bass line. Below the staff, the harmonic progression is indicated: **[IIIm V] V7 I₆**. The key signature is **Ré M:**. Performance markings include *p*.

Figura 3.49 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.19-22: cadência sobre Ré M.

A semifrase iniciada no c.19 (Fig. 3.49) utiliza material melódico da primeira frase da obra, rearrmonizado e tonalmente orientado em torno de Ré M.

Para evitar uma excessiva queda da energia musical neste ponto, o compositor combina o ponto de repouso harmônico (tônica, c.19) com elementos melódicos geradores de movimento: nota curta no tempo forte do compasso (c.19) seguida de um trinado que, por sua vez, inicia a elevação do registro. Para o intérprete, é importante notar a preocupação do compositor em

21 *len.* 8^{va} *pp* *ligado* *sempre p* *ppp* Fim

Ré M: 11m7 V7 (Vsus4) de passagem X7 b9 I7M

A partir do c.21 reafirma-se a tonalidade Ré M com uma cadência Ilm7-V7-I, que adquire um especial caráter conclusivo pela alteração do ritmo harmônico predominante na obra: agora há um acorde a cada 2 compassos.

Padrão fá# mi (S D):

- Frase 1: conteúdo melódico-harmônico a ser retrabalhado, concatenando as idéias de um discurso musical em expansão;
- Frase2: fica em 2º plano, servindo mais como um elemento de coesão: uma menção ao que já foi ouvido anteriormente, inserido num contexto cuja idéia protagonista é de natureza harmônica.

Ré M: IIIm7 S → V7 D

(Vsus4) de passagem

X7 b9

I 7M

Figura 3.51 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.21-26: harmonia como protagonista

Note-se neste trecho:

●é preparado por um A#⁹, o que confere ao IIIm7 (Em7) do c.21 o caráter de “acorde interpolado”²⁴: fig. 3.52

VII°/V Dominante secundária

IIIm7 Acorde interpolado

V7

Figura 3.52 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.20-23: IIIm7 como acorde interpolado.

●a métrica ternária é ligeiramente dissimulada pelo deslocamento das notas longas para tempos fracos do compasso (c.23-24), gerando uma hemiola.

●novamente, identifica-se em Radamés a cromatização da harmonia em favor da tonalidade: no c.24 (fig. 3.53) o acorde A7 adquire a tensão diatônica fá# (13) e a tensão cromática disponível Sib (b9), proveniente do campo harmônico paralelo homônimo Ré m ou, pensando enarmonicamente, do relativo menor Si m (sendo assim o Sib uma enarmonização de Lá#). Tecnicamente, trata-se de um acorde sem fundamental, porém na prática, o

²⁴ A definição de “Acorde Interpolado” é aqui novamente utilizada segundo a definição de Freitas (1995), em que um acorde é considerado “interpolado” quando se interpõe entre um dominante e sua resolução.

baixo do compasso anterior segue soando como tal – se não no piano, na memória auditiva do ouvinte.

23

sempre p

V7 A7¹³_{b9}

Figura 3.53 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.23-24: baixo do c.23 ainda vale para o c. seguinte.

Para o intérprete, a apreensão desta última cadência como uma afirmação tonal sugere que se utilize a ressonância do instrumento de forma a ressaltar esta peculiaridade. Contudo, há que ser cuidadoso para que o acúmulo de harmônicos não esconda os contracantos.

Por exemplo, nos compassos 17-18 (fig. 3.54) é recomendável sobriedade no uso do pedal, já que o caráter seresteiro da linha melódica mais grave é evidentemente importante, o que se nota por ser a voz com maior atividade melódica deste trecho. Oportunamente – e aqui nota-se mais uma vez a intimidade de Radamés com o piano –, a realização da mão direita independe do uso de pedal.

17

Figura 3.54 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.17-18: realização dos contracantos independe do pedal.

No caso da última semifrase desta seção(Fig. 3.51) , como mencionado, a reiteração da tonalidade Ré M se dá por meios harmônicos: tétrades desmontadas na mão direita e em blocos na esquerda. Sendo a harmonia a protagonista deste trecho, parece coerente para esta análise que a célula melódica fá# mi seja realmente encarada como um elemento de coesão, ou seja, que não haja, por parte do intérprete, tentativas de destacar exageradamente esta célula melódica, o que poderia soar algo artificial.

Há que mencionar que, caso fosse a intenção deste trabalho a aplicação rigorosa das técnicas de análise hipermétrica de Cone, seria possível fazê-lo na segunda frase da *Vaidosa*, assim como feito na primeira. Todavia, como aconselhado pelo próprio Cone, cabe ao analista escolher suas ferramentas, evitando a tentação de prender-se a fórmulas metodológicas cristalizadas.

Optou-se pela não aplicação da análise hipermétrica uniformemente a toda a obra em favor de uma abordagem por vezes mais explanativa, o que se mostrou uma maneira eficiente de expor as relações formais, o que, afinal, é o propósito último da análise a da performance segundo o referencial teórico adotado para este trabalho.

3.2.3. Seção B

Em andamento Vivo, a seção B(fig.3.55) divide-se em 7 fragmentos de 4 compassos cada, sendo que o último pode ser considerado como um retorno, pertencente à seção A, já em andamento Lento novamente.

28 Vivo

1 *poco legato sem pedal*

I 7M VII°/IIIm IIIm VII°/V

31 *scco* *p* *pp* *poco rall.*

Vsus4 (Ré M) V7 sub V7 (Ré b M) V7

35 *mp a tempo (Moderato)* *cresc.* *poco accel.*

(Ré b M) I 9 IIIm

39 Mais vivo

4 *mf* *accel.* *cresc.* *m.d.*

V7 I₃ [V7₄ I]

43 Vivo

5 *f* *sempre f*

Dm⁹

47 Vivo

6 *poco legato sem pedal* *f*

I 7M VII°/IIIm IIIm VII°/V

51 Lento D.C. al Fim

7 *f* *p* *cantando*

Vsus4 (Ré M) V7 sus4 bVII sus4 (Si m)

Figura 3.55 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.28-54: seção B dividida em 7 fragmentos de 4 compassos.

Já no início da seção nota-se que, diferentemente da sonoridade “cheia” da seção A, em B o intérprete lida com uma sonoridade mais “arejada”, com predominância de sons entrecortados por pausas e articulados em staccato.

A textura, constante em A, muda sensivelmente, acompanhando a fragmentação da seção B. Como resultado, tem-se que a sonoridade pianística encontrada na seção A é agora substituída por trechos de caráter por vezes violonístico, orquestral ou operístico.

A fragmentação também se revela na análise harmônica, na qual nota-se relações que se sustentam por, no máximo, 4 compassos, o que torna difícil falar em uma tonalidade definitiva para a seção B.

A partir destes dados, tem-se que a relação entre as seções A e B pode ser descrita em termos de Unidade X Fragmentação, e as características predominantes de cada uma podem ser assim sintetizadas:

Tabela 11: *Vaidosa* - contraste

Seção A	Seção B
Andamento Moderado	Andamento Vivo
Caráter Pianístico	Caráter Variável: violonístico, orquestral, operístico
Textura Constante	Textura Variável
2 grandes arcos harmônicos	Fluxo harmônico interrompido a cada 4 compassos
Seção bipartida em 2 frases	Seção dividida em 7 fragmentos de 4 compassos cada

A identificação destas características é de grande valia para o intérprete, pois apontam para o alto grau de controle composicional de Radamés. Ou seja,

há que notar que tamanha diferenciação entre as seções A e B não foi casual, e que portanto, é conveniente ressaltar estas diferenças.

Considerando a análise harmônico-linear da seção B, é com certa facilidade que nota-se a distinção entre os trechos numerados na fig. 3.55, e fica a cargo do intérprete o cuidado para que não soem como uma colagem, o que é realizável enfatizando-se os elementos de união dispostos pelo compositor no final de cada um destes trechos, sejam de natureza:

- Harmônica: c.30 e 34, por exemplo, em que o último acorde de um fragmento encaminha-se ao primeiro acorde do fragmento seguinte por relação de quinta ou

- Melódica: no c.38, por exemplo, o elo entre os fragmentos 3 e 4 se dá pela linha melódica do baixo: escala descendente, típica figura de acompanhamento da Valsa Seresteira Brasileira nos bordões de um violão (CANAUD, 1991, p.10);

Como mencionado anteriormente, tem-se em B uma diferença de sonoridade em relação a A, e de um modo geral, espera-se do intérprete um resultado sonoro mais voltado para os ataques e menos para a ressonância.

Todavia, há que citar o fragmento 3 (fig. 3.55), por características bastante distintas dos outros desta seção: iniciado no c.35, há uma frase de acentuado lirismo, nos moldes operísticos belinianos:

- melodia cantabile articulada em legato;
- acompanhamento composto por figurações arpejadas na região médio-grave, imitando a textura orquestral.

Observe-se no final de frase a mesma ornamentação encontrada diversas vezes nas terminações de frase da *Carinhosa* (cap.1)

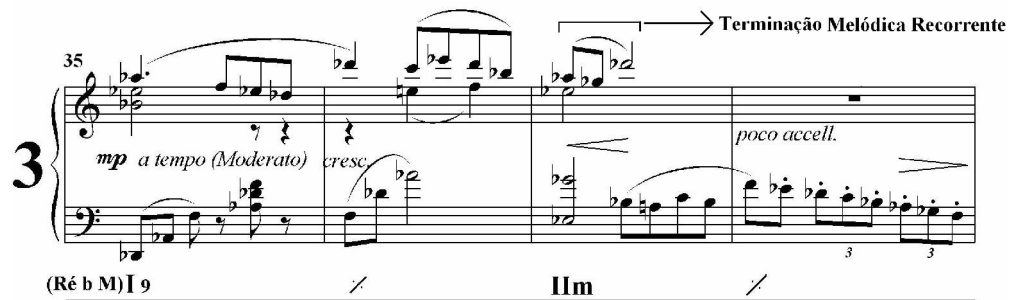


Figura 3.56 – R. Gnattali, *Vaidosa*, c.35-38: lirismo próximo ao bel canto italiano

Após a análise da obra, vale citar a apreciação de Canaud sobre a interpretação da *Vaidosa* pelo próprio Radamés, que segundo a pesquisadora, “ressalta a brasilidade da obra, tocando o desenho melódico dos baixos, com um fraseado cantabile. Dentro do que considera-se brasilidade, está o conteúdo seresteiro e “planeiro” nas intenções expressivas desta interpretação, destacando-se ainda a valorização das harmonias em todas as passagens modulantes à qual o autor executa sem abusar dos rubatos” (CANAUD, 1991, p.35).

Concluindo, cabe lembrar a mentalidade de Radamés de que uma boa interpretação depende da compreensão da atmosfera da obra por parte do intérprete (CANAUD, 1991, p.116). Ou seja, é necessário refletir após a análise, buscando associações e mesmo imagens mentais que levem a uma interpretação não apenas coerente com a estrutura da obra, mas plena de significado no aspecto musical do termo.

Exímio pianista, Radamés nunca subestimou a importância do intérprete como co-criador, e um bom resultado final deve, necessariamente passar por um comprometimento pessoal do intérprete com o repertório escolhido.

4. Conclusão Geral

Não por acaso, parece unânime entre músicos e musicólogos, a tendência a associar a obra de Radamés Gnattali à linguagem da Música Popular. No entanto, tecer considerações sobre uma obra tão vasta é, academicamente, algo arriscado. Por isso, o presente texto se propõe a explicitar pontos comuns encontrados na análise (inevitavelmente comparativa) das valsas *Carinhosa*, *Perfumosa* e *Vaidosa*, como descrito no projeto inicial. Mesmo que tais características sejam facilmente identificáveis em outras obras de Radamés, uma afirmação mais contundente e generalista haveria de ser embasada em estudos posteriores.

As 3 valsas que são objeto de estudo deste trabalho foram compostas por Radamés nos anos 40²⁵, e a própria escolha de Radamés pela composição de “Valsas” já sugere pontos comuns entre as obras, bem como a inserção de Radamés numa linhagem de compositores que partilharam o gosto por este que, mais do que apenas uma fórmula métrica, tornou-se ao longo dos séculos XIX e XX um gênero autônomo. Já em inícios do séc.XIX a Valsa não era necessariamente sinônimo de uma forma dançante, sendo empregada em óperas²⁶, sinfonias²⁷ e em obras para instrumento solo, dentre as quais destacam-se as Valsas para piano de Chopin, nas quais vê-se o emprego de virtuosismo brilhante e liberdades rítmicas que apontam mais para sua caracterização como música de concerto do que como uma forma de dança.

Ciente destes antecedentes históricos, Radamés Gnattali compõe valsas para pequenas formações instrumentais, quarteto de cordas, piano a 4 mãos, 2 pianos e, para piano solo, 19 valsas, sendo que destas, 10 pertencem ao ciclo “Valsas Para Piano” (1939)²⁸.

Também a escolha da estrutura não é aleatória, já que para Radamés, a forma ternária, - historicamente sem desenvolvimento temático - se revela um

²⁵ No CD-ROM “Catálogo digital Radamés Gnattali” (2005), as valsas *Carinhosa* e *Perfumosa* estão listadas entre as composições dos anos 40, e a *Vaidosa* (no.1), mais especificamente, no ano de 1947. Já segundo CANAUD (1991, p.8), esta teria sido composta no ano de 1955.

²⁶ São exemplos de óperas nas quais há a ocorrência de valsas: *La Bohème* (Puccini, 1896), *Salomé* (R. Strauss, 1905), *Fausto* (Gounod, 1859).

²⁷ Berlioz utiliza uma valsa como motivo programático em sua *Sinfonia Fantástica* (1830).

²⁸ Segundo o Catálogo Digital Radamés Gnattali (2005).

molde bastante propício aos requintes de sonoridade resultantes de escolhas texturais e harmônicas. Também a predominância de andamentos lentos contribui para o aumento da riqueza interpretativa, já que, segundo Tom Jobim (CANAUD, 1991, p.111), o próprio Radamés “dizia que num concerto o difícil eram os adágios, pois era ali que o intérprete tinha que mostrar tudo o que tinha e sabia.”

Quanto às escolhas de Radamés como compositor, destaca-se por sua pertinência no cenário musical do séc.XX a questão do Tonalismo. Seja por sua inserção no universo da Música Popular ou por seu contato com a música tradicional européia, o fato é que o pensamento de Radamés é tonal. A abundância de cromatismos – que historicamente levou à dissolução do sistema tonal via Liszt, Wagner e Românticos tardios em geral -, assume em Radamés uma conotação própria: é a cromatização em favor da tonalidade.

Para ele, o que era citado na harmonia tradicional como “dissonância”, ganha a conotação de “tensão disponível”, não mais necessariamente tendendo à “resolução”, pois já não há o que resolver. Isto, associado à horizontalidade de seus métodos de composição, é uma característica marcante das obras analisadas: a riqueza do vocabulário harmônico possibilitada por progressões resultantes do encaminhamento de vozes simultâneas. Não por acaso, também uma característica da polifonia de Bach, compositor do qual Radamés era admirador declarado. Embora inseridos em contextos históricos completamente distintos, com técnicas composicionais e temáticas próprias, ambos têm em comum o fato de utilizarem a escrita contrapontística como recurso para aumentar o leque de possibilidades do itinerário harmônico de suas obras.

O alto grau de controle composicional revelado pela análise das obras confirma os dados biográficos que relatam Radamés como um compositor meticuloso. Evidência disso é a variedade de aspectos nos quais o compositor cria contraste entre as seções de cada obra: nunca se trata apenas, por exemplo, de contraste entre texturas ou tonalidades, e sim de diversos aspectos, como perfil melódico, densidade sonora, material melódico, tipos de progressões harmônicas, etc, o que sugere a existência de um estudo prévio e sistematizado de cada aspecto musical. Evidentemente, o contato com a música tradicional européia, Jazz e Música Popular Brasileira veio se somar a

isso, munindo Radamés de diversos elementos a serem manipulados segundo suas escolhas pessoais, o que significava, para Radamés, não estabelecer fronteiras que limitassem o uso destes elementos.

Dentre a bibliografia consultada, talvez devido à grande importância de Radamés como orchestrador, pouco se diz sobre sua obra para piano solo, o que por outro lado, é de se estranhar, dada sua extrema competência enquanto pianista. Também por isso, sua fluência na escrita para este instrumento é notável. Nas valsas analisadas neste trabalho, mesmo em passagens que sugerem um pensamento orquestral, este é transposto para o teclado gerando um resultado sonoro pianístico e desafios técnicos bastante acessíveis ao intérprete. Segundo a irmã de Radamés, Aída Gnattali (CANAUD, 1991, p.95) “as peças para piano, (...) parecem difíceis mas não são. Está tudo debaixo das mãos. Radamés sempre fazia questão de escrever fácil, mas que ao mesmo tempo soasse cheio e sofisticado harmonicamente.”

O pianista Artur Moreira Lima, que conta com diversas gravações da obra de Radamés, atesta que pianisticamente, sua contribuição foi enorme, e que, pela maneira de compor, Radamés é comparável a Mozart ou Haydn, pelo descomprometimento com ideais ineditistas e “pela maneira econômica de compor, tirando o máximo de efeito e usando o mínimo de notas, desenvolvendo pouco os temas – e quase não usava pedal” (CANAUD, 1991, p.105).

Sobre a interpretação de Radamés das próprias obras, segundo Aída “seu som era redondo, mesmo nos fortíssimos. O som tinha sempre um veludo.(...) Ele tinha uma mão esquerda fantástica. Tocava muito límpido e muito cristalinamente - se ouvia tudo” (CANAUD, 1991, p.96). Esta espécie de comentário genérico auxilia o intérprete preocupado com uma execução “à maneira” do que faria o compositor.

Para Radamés, talvez por sua ambivalência compositor-pianista, a figura do intérprete era de extrema importância, o que o levou a incorporar gestos de certos intérpretes à sua prática composicional. Por exemplo a movimentação de baixos típica do violão 7 cordas (CANAUD, 1991, p.116).

Reflete-se também a concepção do intérprete co-criador no fato de Radamés raramente ter indicado em suas partituras, indicações de dinâmica, agógica e andamentos. Em depoimento a CANAUD (1991, p.116), Luís Otávio

Braga atesta que isso se deve ao fato de que, para Radamés, o bom músico saberia apreender a atmosfera na qual a obra foi concebida, decorrendo daí suas decisões quanto a nuances interpretativas.

Se no aspecto estilístico, elementos de música popular figuram entre diversos outros elementos incorporados por Radamés a sua obra, no que se refere à sua inspiração a música popular é sem dúvida a temática predominante, senão a única.

Segundo Artur Moreira Lima, “o que o Villa fez com a música folclórica o Radamés fez com a música urbana. A grande diferença é que o Radamés pegou um tema do Garoto ou Pixinguinha e fez uma sinfonia, e não sobre o tutu Marambá” (CANAUD, 1991, p.95). Dizia o próprio Radamés que “a música popular era a base. Para Schubert, Haydn, Chopin... sempre tinha sido assim” (CANAUD, 1991, p.95).

Mais do que atestar seu gosto pela música popular brasileira, esta afirmativa reflete o modo como Radamés se via enquanto músico: inserido numa linhagem de compositores cuja produção altamente intelectualizada, tinha suas matrizes na música popular de seus respectivos contextos. Daí as freqüentes referências ao nacionalismo de Radamés Gnattali, que ele próprio admitia ao declarar-se um “neoclássico nacionalista” (CANAUD, p.116).

Sobre esta questão, que o presente trabalho não se propôs a analisar mais detidamente, cabe dizer apenas que o caráter nacionalista da obra de Radamés é evidente devido à temática estreitamente ligada à música popular brasileira. No entanto, dada sua orientação política algo anarquista (CANAUD, 1991, p.96) não parece que o compositor tenha adotado esta idéia como um ideal político a ser alcançado através da arte, como o fizeram compositores da primeira geração nacionalista como Camargo Guarnieri. A identidade nacionalista de Radamés Gnattali é inegável, e ele mesmo se declarou como um compositor “neoclássico nacionalista”. No entanto, nada indica que esta mentalidade tenha se manifestado de forma extra-musical.

O fato é que, num período em que a chamada “música séria” já não admitia certas manifestações “anacrônicas”, a obra de Radamés foi (e é) atestado de uma personalidade extremamente segura de si no campo musical: não interessada em se adequar à ordem vigente, tampouco de supera-la. Em vez disso, Radamés demonstrou em sua obra, traços de um ecletismo imenso,

contribuindo especialmente para a quebra de paradigmas não estilísticos, mas ideológicos.

Como atesta seu discípulo e colega Rafael Rabello, “dentro da música contemporânea sua maior contribuição foi a quebra dos preconceitos. Ele mergulhou fundo na brasilidade, fez uma loucura e foi completo” (CANAUD, 1991, p.102).

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968.
- FREITAS, Sergio. *Teoria da Harmonia na Musica Popular: Uma Definição das Relações de Combinação Entre os Acordes na Harmonia Tonal*. (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 1995.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical* (Tradução: Eduardo Seincman). São Paulo: Edusp, 1991.
- SPENCER, Peter e TEMKO, Peter M. *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1988.
- WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1994.

5.2. BIBLIOGRAFIA GERAL

- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1985.
- BULLIVANT, R. "Coda", in THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, S. Sadie ed., 1980. p.82. vol.4
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a História e as Histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDIER, Aloísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

- EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da MPB*. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1978.
- GERLING, Cristina C. *Performance Analysis For Pianists: a Critical Discussion of Selected Procedures*. DMA Dissertation. Ann Arbor: UMI, 1985.
- GROSVENOR, W. COOPER E MEYER, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1960.

- KAS, Leonel. *Brasil Rito e Ritmo: um século de Música Popular e Clássica*. Rio de Janeiro: MIS, 1999.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Second Edition. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book by Mark Levine*. Petaluma, CA: Sher Music CO, 1995.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ MEC, 1981.
- NEVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: RICORDI, 1981.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SAROLDI, Luís Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- SOUZA, Tárík e ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da MPB*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979.
- SOUZA, Elizabeth R. Pinheiro. *Elementos de Coerência no Opus76 de Brahms*.
- SQUEFF, Enio e WISNICK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Martins, 1961.
- WILLIAMON, Aaron (Organizador). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Londres: Oxford University Press, 2004.

5.3. OBRAS DE REFERÊNCIA

- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Londres: McMillan Publishers Ltd, 2001
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA - Erudita, Popular e Folclórica. São Paulo, Publifolha, 2001.
- NOVO AURÉLIO – O Dicionário da Língua Portuguesa – séc.XXI. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

5.4. ARTIGOS

- CONE, Edward T. 1985. "Musical Form and Musical Performance Reconsidered." *Music Theory Spectrum* 7: 149–58.
- _____. 2001. "Between Process and Product: Music and / as Performance." *Music Theory Online* 7.
- _____. 1994. "Guest Editorial." *The Musical Times* 136/1824 (February): 72–7.
- COOK, Nicholas. 1996. "Music Minus One: Rock, Theory, and Performance." *New Formations* 27: 23–41.
- _____. 1999. "Analyzing Performance and Performing Analysis." In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 239–61.
- DUNSBY, Jonathan. 1989. "Guest Editorial: Performance and Analysis of Music." *Music Analysis* 8: 5–20.

- _____. 1995. *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- RINK, John. 1990. Review of W. Berry, *Musical Structure and Performance*. *Music Analysis* 9: 319–39.
- SCHMALFELDT, Janet. 1985. “On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven’s Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5.” *Journal of Music Theory* 29: 1–31.

5.5. PARTITURAS

- *Carinhosa, Perfumosa e Vaidosa* – Copyright MCMXLVIII: Editora Musical Brasileira LTDA. – Rio de Janeiro - Brasil.

5.6. TRABALHOS ACADÊMICOS SOBRE VIDA E OBRA DE RADAMÉS GNATTALI:

- CANAUD, Fernanda C. *Interpretação da Obra Pianística de Radamés Gnattali Através do Conhecimento da Música Popular Urbana Brasileira*. (Dissertação de Mestrado). Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.
- Catálogo digital Radamés Gnattali (CD-ROM). Olhar Brasileiro Produções Artísticas, 2005.