



EDUARDO FERNANDO DE ALMEIDA LOBO

**Concerto Carioca nº 3 de Radamés Gnattali:
um estudo analítico**

CAMPINAS
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

EDUARDO FERNANDO DE ALMEIDA LOBO

**Concerto Carioca nº 3 de Radamés Gnattali:
um estudo analítico**

Orientador: Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música na área de concentração fundamentos teóricos.

Este exemplar corresponde à versão final de defendida por Eduardo Fernando de Almeida Lobo e orientada pelo Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

Orientador

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L786c

Lobo, Eduardo Fernando de Almeida.

Concerto Carioca Nº 3 de Radamés Gnattali: um estudo analítico. / Eduardo Fernando de Almeida Lobo. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Gnattali, Radamés, 1906 -1988. 2. Música. 3. Teoria musical. 4. Música popular – Brasil. 5. Música - análise, apreciação. 6. Música: Brasil - Séc. XX. I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Concerto Carioca Nº 3 by Radamés Gnattali: an analytical study

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Gnattali, Radamés, 1906 -1988

Música

Musical theory

Popular music – Brazil

Music - analysis, appreciation

Music: Brazil - 20th Century

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Antônio Rafael Carvalho dos Santos [Orientador]

Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

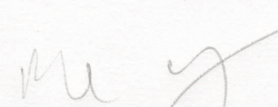
Ronaldo Cadeu de Oliveira

Data da Defesa: 09-08-2011

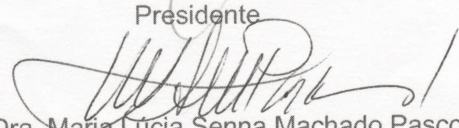
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

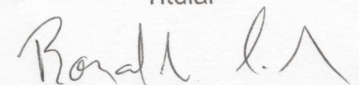
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Eduardo Fernando de Almeida Lobo - RA 991659 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Presidente



Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Titular



Prof. Dr. Ronaldo Cadeu de Oliveira
Titular

Em memória de Lucas da Rosa.

Agradecimentos

A toda minha família, em especial minha mãe, Elisabete e à minha tia, Suzana.

À minha esposa, Fernanda e à minha filha, Elisa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael dos Santos.

Aos grandes músicos e amigos do grupo Quatro a Zero, Daniel Muller, Danilo Penteado e Lucas Casacio.

À amiga Cassiana Zamith.

Ao meu tio Eduardo e à minha Avó Emília.

Aos músicos Oscar Bolão, Joel Nascimento e Jayme Vignolli.

Aos amigos João Vieira Filho e Leni Vieira.

Aos músicos Pedro Prado, Gustavo Boni, Maria Beraldo Bastos, Joana Queiroz, André Ribeiro, Daniel Romanetto, Francisco Perissinot, Dudu Baradel e Adriano Amorim.

Às professoras Dra. Maria Lúcia Pascoal e Dra. Cíntia Albreth.

À FAPESP, Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo.

“Como a música deste concerto (Concerto Seresteiro nº 3) é muito brasileira, achei bom botar um regional junto com o piano. Os puristas não vão gostar muito, por eu colocar um regional junto com uma sinfônica.”

Radamés Gnattali

RESUMO

Esta pesquisa, de cunho musicológico e analítico, apresenta uma versão impressa e uma análise musical do *Concerto Carioca nº 3*, de Radamés Gnattali, composto no início da década de 1970, até então encontrado manuscrito pelo próprio autor. O processo de edição foi financiado pelo grupo Quatro a Zero e teve uma revisão realizada por Roberto Gnattali e outra realizada pelo autor desta dissertação. A fundamentação teórica da análise foi baseada nos livros *Harmony* e *Orchestration* de Walter Piston, *Twentieth-Century Harmony* de Vincent Persichetti, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* de Stefan Kostka, *A guide to Schenkerian Analysis* de David Neumeyer e Susan Tepping, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, de Joel Lester e no artigo de Richard Cohn “*Introduction to Neo-Riemannian theory: A survey and a historical perspective*”. Utilizando uma abordagem Neo-Riemanniana aliada ao uso da Teoria dos Conjuntos, foi possível demonstrar como o compositor estrutura esta grande obra, aliando sonoridades tonais diatônicas e octatônicas, com trechos pós tonais, apontando Radamés como um compositor criativo e ao mesmo tempo consciente da condução dos planos formais em uma obra de vulto. Demonstrar também como o compositor, grande conhecedor da música popular brasileira, utiliza os ritmos e os conceitos formais oriundos desta música para estruturar esta obra clássica.

ABSTRACT

This musicological and analytical research presents a printed version and a musical analysis of the *Concerto Carioca No. 3* by Radames Gnattali, composed out in early 1970s, previously found in manuscript version by the author. The editing process was financed by the musical group Quatro a Zero and was reviewed by Roberto Gnattali and the author of this dissertation. The analysis theoretical foundation was based on the books *Harmony and Orchestration* by Walter Piston, *Twentieth-Century Harmony* by Vincent Persichetti, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* by Stefan Kostka, *A guide to Schenkerian Analysis* by David Neumeyer and Susan Tepping, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* by Joel Lester and Richard Cohn's article *Introduction to Neo-Riemannian Theory: a survey and a historical perspective*. Using a Neo-Riemannian approach allied to Pitch set Theory, it could be shown how the composer created the structure of this large work, combining tonal diatonic and octatonic sonorities with post-tonal passages, showing Radames as a creative and at the same time conscious composer when conducting formal plans of a large work. It also shows how the composer, an expert in Brazilian popular music, uses the rhythms and the formal concepts from this music to compose this classical work.

Lista de Abreviaturas

Ap. - apojatura
Ant. - antecedente
c. - compasso
C.M. - colorido modal
Cons. - consequente
i.b. - ideia básica
i.c. - ideia contrastante
S.C. - semi cadência
C.A.P. - cadência autêntica perfeita
ac. - acordeão
bt. - bateria
cbe. - contrabaixo elétrico
clar. - clarinete
cx. - caixa
fag. - fagote
flt. - flauta
gtr. - guitarra
ob. - oboé
perc. - percussão
pn. - piano
timp. - tímpano
tbn. - trombone
tpa. - trompa
tpt. - trompete
vln. - violino
va. - viola

SUMÁRIO

Introdução	1
1. Capítulo 1 - Radamés, seu sexteto e o Concerto Carioca nº 3	4
2. Capítulo 2 - Análises	11
2.1. Breve discussão metodológica	11
2.2. 1º Movimento: Marcha	23
2.3. 2º Movimento: Samba Canção	43
2.4. Intermezzo	61
2.5. 3º Movimento: Batucada	68
2.6. Orquestração	94
3. Conclusão	98
4. Referências Bibliográficas	101
5. Anexos	105

Introdução

A ideia de analisar o Concerto Carioca nº 3, composto por Radamés Gnattali na década de 1970, ocorreu devido à minha trajetória musical. Meu primeiro contato com a música de Radamés Gnattali se deu na interpretação da Suíte Retratos, para orquestra de cordas e conjunto de choro, com o grupo Oficina de Cordas no ano de 2001, quando participei como violonista. O aprofundamento deste primeiro contato ocorreu anos depois, como integrante do Quatro a Zero, grupo que tem como grande inspiração o Sexteto Radamés, pela similaridade de repertório e de instrumentação. No ano de 2004, para a fase final do 7º Prêmio Visa de Música Instrumental, o Quatro a Zero decidiu transcrever o quarto movimento da mesma Suíte Retratos, o corta jaca Chiquinha Gonzaga, e que acabaria gravado no primeiro disco do grupo, Choro Elétrico (2005). Logo, deparei-me com o primeiro problema acerca da música de Radamés: o difícil acesso a edições de suas obras. Como não existem edições desta suíte, o grupo recorreu à Oficina de Cordas para obter a partitura da peça, uma cópia manuscrita feita a partir da partitura original.

Esta adaptação fomentou nos integrantes do Quatro a Zero, a vontade de realizar a adaptação completa desta suíte. Além disto, desde a adaptação do quarto movimento, nos era notório que esta peça não era simplesmente o arranjo de uma música de Radamés feita para grupo de choro e orquestra de cordas. Continha elementos formais e harmônicos que, na época não eram compreendidos, mas que criaram a curiosidade para entender melhor a música de Gnattali. A adaptação dos outros três movimentos confirmaram a impressão de que se tratava de uma obra bem escrita e fundamentada nos moldes da música clássica e com características rítmico-melódicas vindas da música popular.

A adaptação completa, que pode ser ouvida no disco Alegria (2010), seria apresentada pela primeira vez pelo Quatro a Zero no 2º Encontro de Choro da Unicamp, em 2006, ano do centenário de nascimento de Radamés Gnattali. Para compor o recital do grupo, além dos quatro movimentos da Suíte Retratos, encontravam-se as peças Moto Contínuo e Uma Rosa para Pixinguinha, em versões para quinteto, com a presença do

acordeonista Toninho Ferragutti; e a peça Divertimento para Seis Instrumentos, com a presença do pianista Rafael dos Santos, orientador desta dissertação. As partituras das duas primeiras peças foram digitalizadas a partir da cópia dos manuscritos de Gnattali. A última foi transcrita pelos músicos do Quatro a Zero, já que aquela partitura não havia sido localizada.

Neste mesmo ano foi ensaiado o Concerto Carioca nº 3, do mesmo compositor, que chegou ao grupo por intermédio de Roberto Gnattali, sobrinho de Radamés, que conhecia o trabalho do Quatro a Zero através do CD Choro Elétrico. Roberto estava, no final de 2005, prestes a lançar o Catálogo Digital Radamés Gnattali em CD-ROM. E em uma das conversas da época, sugeri ao grupo este concerto, para orquestra e quinteto Radamés – com segundo piano opcional - para uma possível execução ou gravação. Esta obra orquestral tem uma característica ímpar e recorrente na música de Gnattali: ter como solistas instrumentos nada usuais na música clássica. Este concerto nos foi entregue via fotografias do manuscrito original. Deparei-me com o outro problema acerca da música de Radamés: a partitura desta obra não foi editada ou digitalizada. A digitalização acabou sendo realizada com recursos financeiros do próprio grupo. O concerto foi ensaiado pelo quarteto no segundo semestre de 2006, porém não chegou a ser executado por falta de possibilidade ou de interesse das orquestras contatadas. Enfim, uma das motivações deste trabalho foi de contribuir com um material analítico voltado, principalmente, para as questões musicais relativas à composição, harmonia e estrutura, afim de, assim, gerar maior interesse pela obra de Gnattali.

Desde o início do trabalho, sentimos necessidade de encontrar um referencial teórico que nos ajudasse a compreender características harmônicas, temáticas e estruturais desta obra de Radamés. Embora este compositor esteja sendo bastante pesquisado na última década, ainda sentimos falta de material analítico que tratasse destas características profundamente. Buscando contribuir com este tipo de análise, a abordagem inicial ocorreu com os livros de Walter Piston e Stefan Kostka, e a técnica de síntese do material harmônico e contrapontístico baseado na análise Schenkeriana.

Para o primeiro movimento, de característica tonal diatônica, esta bibliografia se mostrou bastante eficiente. Porém, por se tratar de uma composição da segunda metade do século XX, a partir do segundo movimento, surgiram problemas harmônicos difíceis de explicar com a abordagem tonal diatônica e suas extensões, característica dos livros empregados.

Surgiu então a necessidade de ampliar a fundamentação teórica, o que ocorreu principalmente devido a um curso voltado exclusivamente para análise musical, realizado na Inglaterra no ano de 2010. Lá tivemos contato com a Teoria Neo-Riemanniana, que se mostrou muito eficiente para analisar este concerto de Radamés, que trouxe os sistemas octatônico e hexatônico em auxílio do sistema diatônico, que, solitário, se mostrou ineficiente durante as análises. Esta teoria foi extendida com um uso diferenciado dos gráficos Schenkerianos, linguagem corrente neste curso.

Mesmo após esta expansão da fundamentação teórica, havia trechos que estes tipos de análises harmônicas e formais não deram conta. Portanto, foi também utilizada a Teoria dos Conjuntos, que auxiliou na demonstração daquelas passagens, classificadas nesta dissertação como pós tonais.

As análises musicais realizadas neste trabalho revelam uma obra rítmica e tematicamente relacionada com a música popular brasileira aliada a estruturas pertencentes à música tradicional de concerto.

1. Capítulo 1 - Radamés Gnattali, seu Sexteto e o Concerto Carioca nº 3

Radamés Gnattali foi um prolífico compositor que viveu imerso no mundo da música comercial, devido ao seu trabalho como arranjador nas rádios e gravadoras no Rio de Janeiro, sem parar de produzir música de câmara e de concerto. Iniciou seus estudos de piano em Porto Alegre, cidade onde nasceu em 1906, com o objetivo de se tornar um pianista de concerto. No início de sua carreira como pianista, realizou importantes recitais no Rio de Janeiro e em São Paulo, chegando a interpretar o *Concerto para Piano nº 1*, de Tchaikovsky, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Porém, dificuldades financeiras e de inserção na carreira de concertista fizeram com que optasse a trabalhar como pianista e violinista em cinemas e casas noturnas, participando também de pequenos grupos instrumentais, estreitando seu contato com a música popular.

A partir da década de 1930 Radamés iniciou seu trabalho nas rádios Mayrink Veiga e Cajuti, como pianista, e na rádio Transmissora, como arranjador. Na gravadora RCA Victor, iniciou como pianista na Orquestra Típica da Victor, onde, posteriormente, veio a tornar-se regente e arranjador, juntamente com Pixinguinha. A partir de 1936 tornou-se maestro da Rádio Nacional, onde veio se aposentar na década de 1960. Durante toda sua vida profissional, Radamés esteve intimamente ligado com a música comercial, seja arranjando, regendo ou tocando para programas de rádio, gravações de disco, e, posteriormente, de programas de televisão.

Ao mesmo tempo em que trabalhava com música popular, Radamés também escrevia peças eruditas utilizando algumas formas composicionais do século XIX. Durante sua vida, escreveu cerca de 275 obras, dentre elas sinfonias, concertos, concertinos, sonatas, sonatinas, dentre outras formas, para as mais variadas formações instrumentais, desde solistas, duos, trios, orquestras de câmara e orquestras sinfônicas, tendo registrado muitas delas em discos. É comum encontrarmos ligações de sua música de concerto com a música popular. Marchas, sambas, choros são nomes recorrentes de movimentos, e suas células rítmicas são encontradas em suas sonatas, concertos ou suítes.

Em sua trajetória composicional, é possível notar o aparecimento de novas temáticas ou instrumentos de acordo com mudanças ocorridas no cenário da música comercial. Até a década de 1940, Radamés compôs obras para instrumentos de tradição clássica europeia em peças de temática nacionalista ou urbana carioca. Na sua obra *Brasiliiana 3*, composta no ano de 1948, três anos depois de Luís Gonzaga fazer sua primeira gravação no Rio de Janeiro, ocorre a mistura de temáticas folclóricas e urbanas em uma mesma obra, e ainda, o uso da temática nordestina com o ritmo do baião. Nesta mesma década Radamés escreve para bandolim, instrumento presente nas rodas de choro. Ocorre ainda o uso do violão elétrico e da percussão popular em seu *Concerto Carioca nº 1*. Outra obra que tem instrumentação e dedicatória intimamente ligada com a música popular da época, no caso a bossa nova da década de 1960, é o *Concerto Carioca nº 2* (1964), para piano, contrabaixo e bateria, dedicado ao Tamba Trio. O fato é que a partir da década de 1940, torna-se frequente o uso de instrumentos não tradicionais nas suas composições de música de concerto.

A obra de Gnattali costumou ser bem recepcionada pela crítica. Logo no início da carreira do compositor, no ano de 1931, quando ele participou da programação do 4º Concerto da Série Oficial do Instituto Nacional de Música, ao lado de Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez, no *Correio Musical*, um comentário foi publicado: “(...) o pianista Radamés Gnattali revelou, como compositor, qualidades magníficas na *Suíte para piano*, *Rapsódia Brasileira* e na *Pequena Suíte para quarteto de arcos e piano*” (BARBOSA & DEVOS, 1984, p.30).

Quando da estréia de seu *Concerto Nº 1 para piano e orquestra*, no ano de 1935, o pesquisador Brasília Itiberê também se manifestou sobre sua obra:

“Radamés Gnattali é talvez o mais inédito e o mais novo entre os compositores brasileiros. A apresentação de seu primeiro concerto para piano e orquestra veio nos revelar um talento legítimo, senhor de uma técnica avançada. O que conheço de Radamés faz-me pensar que ele é uma consciência musical. O Concerto para piano, executado em primeira audição pelo autor com a Orquestra Sinfônica Municipal, é a

primeira obra de vulto e a sua estréia como orquestrador. É uma peça forte, coesa e bem construída. Gnattali revela conhecimentos seguros de orquestra, utilizando os timbres com propriedade. (...)” (ITIBERÊ, Brasília, apud BARBOSA & DEVOS, 1984, p. 37)

E, já nos últimos anos de sua vida, no ano de 1983, como reconhecimento à sua obra, Gnattali ganhou o prêmio Shell, que foi concedido nos dois anos anteriores a Villa-Lobos e a Francisco Mignone. O júri foi composto por Francisco Mignone, Alceo Bocchino, Nelson de Macedo, Aloysio de Alencar Pinto e Luiz Paulo Horta. Na ocasião, este último escreveu ao Jornal do Brasil:

“ O prêmio, conferido em 1981 a Villa-Lobos, e em 1982 a Mignone, é um reconhecimento mais do que justo à obra de um compositor que completa 77 anos neste dia 27 de janeiro (aniversário de Mozart); e que, além de uma produção importante (bastante negligenciada, como não raro acontece por aqui) (...)” (HORTA, Luiz Paulo apud BARBOSA & DEVOS, 1984. p. 71)

Logo no início da pesquisa, constatamos que algumas obras de Radamés, devido ao seu contato com a música comercial e talvez por não dar tanta importância na separação da sonoridade harmônica de sua música de concerto da praticada em seus arranjos para o rádio e discos, tem sonoridade muito próxima à música popular, fato que parece não ser bem aceito no meio erudito. Em virtude de tais características alguns pesquisadores respeitados, como José Maria Neves, enxergam em sua obra, “vícios de linguagem”:

“(...) Gnattali, compositor de excelente técnica, sobretudo no domínio da orquestração, perdeu-se justamente por seu excessivo apego à estruturação e às sonoridades jazzísticas. Ainda que ele afirme fazer absoluta distinção entre sua produção destinada ao consumo imediato no rádio e no disco, e sua obra propriamente artística, os vícios de linguagem estão sempre presentes, inclusive em obras mais recentes, criando uma barreira para sua aceitação por parte do público mais exigente.” (NEVES, 2008, p. 111)

Julgar a obra de Radamés pela sonoridade jazzística devido ao emprego harmônico de acordes com sétima, dominantes e suas tensões acaba não permitindo o distanciamento necessário que permita um aprofundamento apropriado em questões relativas às estruturas internas de suas obras. Segundo as análises aqui realizadas, ficou claro que a estruturação utilizada por Gnattali está muito mais próxima às praticadas na música clássica do século XIX do que no jazz.

Ainda sobre a distinção entre a música artística e a comercial, Neves afirma que

“faltou a Gnattali uma orientação no plano da composição, um melhor discernimento de gêneros, como aconteceu com Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, que souberam manter distinção precisa entre sua produção puramente comercial (sempre de bom nível) e a criação de obras eruditas.” (NEVES, 2008, p. 111)

Radamés, como outros compositores de sua época que atuaram também na música comercial, tinha a preocupação em resguardar seu nome. No início de sua carreira, fez algumas gravações de música popular sob o pseudônimo de “Vero”, alusão ao nome de sua mulher, Vera. Segundo ele próprio, “não ficava bem o compositor de música sinfônica, erudita, fazer música popular (...)” (GNATTALI, R. Depoimento. Disponível em: <http://radamesgnattali.com.br>. Acesso em: 3/06/2011). Mas esta atitude defensiva não durou muito e logo acabou tendo seu nome vinculado aos arranjos de música popular. Além disto, nos fica claro que Radamés reconhecia o valor desta música e tinha especial apreço por quem sabia realizá-la bem. Segundo ele próprio:

“Nunca me frustrei em fazer música popular, faço isso com todo o prazer e gosto muito. Só de conviver com Pixinguinha [Alfredo da Rocha Viana Filho], um sujeito fabuloso, com Garoto [Aníbal Augusto Sardinha], Dino [Dino 7 cordas - Horondino Silva], João [João da Baiana], Jacob [Jacob do Bandolim], excelentes músicos. Se eu tivesse ido à Europa, poderia ter sido um grande pianista, mas nunca seria um compositor brasileiro.” (Ibid.)

Diferentemente de Guerra-Peixe, Gnattali parecia não ter maiores preocupações sobre fazer música popular e o que isto poderia acarretar em suas obras de música clássica. Na dissertação *Arranjos de Guerra-Peixe para a Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*, de Bruno Lacerda, fica claro que, embora Guerra-Peixe trabalhasse com música comercial como “ganha pão”, assim como Gnattali, aquele via o trabalho de arranjador de música popular como um laboratório para aprender técnicas de orquestração (LACERDA, p.12). Além disto, Guerra-Peixe parecia crer que a música popular era algo “menor” do que a música artística. Segundo o próprio, “Não há como a escola da vida, onde a gente tem que fazer com os elementos de uma arte viva, por inferior que seja, toda espécie de treino preliminar a uma obra mais profunda. Salve o Rádio!!!” (GUERRA-PEIXE, 1974 apud LACERDA, p.12) Ainda segundo o próprio, “o batuque mais elementar rebarbativo, ou mesmo medíocre, pode ser transformado em uma peça artística” (Ibid., p. 12). Ao contrário de Guerra-Peixe, talvez Gnattali não se preocupasse tanto em distinguir a sonoridade de suas obras clássicas pelo motivo de achar a música popular, realizada por determinados grupo de artistas, de bom nível. Portanto, uma comparação direta entre a maneira com que estes dois autores lidaram com as duas áreas em que atuavam deveria ter outros pontos levados em consideração.

Esta ligação de sua música clássica com a música popular em voga em cada época está também vinculada a uma prática exercida pelo compositor. Desde o início de sua carreira como músico, e, mais tarde, como maestro de rádios e gravadoras, Gnattali conviveu e conheceu os principais músicos de várias gerações. Como exemplo, na primeira metade do século XX, conheceu os pianistas Ernesto Nazareth, Nonô e Bequinho, os chorões Jacob do Bandolim e Pixinguinha, os violonistas Garoto e Laurindo Almeida. E na segunda metade, músicos como os chorões Joel Nascimento e Maurício Carrilho, os violonistas Odair e Sérgio Assad e Rafael Rabelo, dentre outros. Era uma prática corriqueira ao compositor presentear seus amigos músicos com composições próprias, que muitas vezes eram estreadas por eles próprios. Segundo o próprio, “Eu sempre escrevi música para meus amigos. Quando eu compunha uma peça para violoncelo, era para Iberê

tocar. (...)” (GNATTALI, Radamés apud BARBOSA e DEVOS, p. 65). Desta maneira escreveu o *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* (1973) dedicada ao percussionista Luiz D’Anunciação, a *Suíte Brasileira para violão elétrico e piano* (1953) ao violonista Laurindo Almeida, a *Suíte Retratos* (1957) ao bandolinista Jacob Bittencourt, dentre inúmeras outras peças dedicadas a importantes músicos de variadas épocas.

Cinco destas personalidades com quem Radamés conviveu e tocou durante décadas foram os integrantes de seu quinteto/sexteto. Os músicos Luciano Perrone (bateria), José Menezes (violão/guitarra), Pedro Vidal (contrabaixo), Romeu Seibel, conhecido como Chiquinho do Acordeão, formavam o Quinteto Radamés, grupo de instrumentação popular que executava arranjos como um grupo de câmara. Juntamente com a irmã de Radamés, Aída Gnattali (piano), se apresentavam como sexteto. Este grupo iniciou seus trabalhos na década de 1940 como o Quarteto Continental, referência ao nome da gravadora, e era formado por Radamés Gnattali, Pedro Vidal, Luciano Perrone e José Menezes. Em 1960 o Sexteto, juntamente com Edu da gaita, excursionou pela Europa na 3ª Caravana Oficial da Música Brasileira, promovida pela Lei Humberto Teixeira. O grupo se apresentou na França, em Portugal, na Itália e na Inglaterra, e esta turnê internacional resultou na gravação de dois LPs intitulados *Radamés na Europa com seu Sexteto e Edu*. Em 1975 o sexteto gravou um LP para a Série Depoimentos da Odeon, com Laércio de Freitas ao segundo piano. Para este quinteto/sexteto, Radamés escreveu o *Divertimento para Seis Instrumentos*, a *Brasiliana N° 9*, incluindo violoncelo, a *Fantasia Brasileira N° 1*, e para o quinteto a *Brasiliana N° 7*, incluindo saxofone tenor, a *Sonatina Coreográfica*, e versões do *Moto Contínuo N° 1* e da valsa *Uma Rosa para Pixinguinha*.

E foi também para esta formação que Radamés compôs o *Concerto Carioca n° 3*, no ano de 1970, segundo o Catálogo Digital, e 11 de março de 1971, segundo a última página da cópia do manuscrito do autor. Trata-se do último de uma pequena série de 3 concertos: o *Concerto Carioca n° 1*, escrito em 1951, que possui como solistas o violão elétrico e o piano, sendo dedicado ao violonista Laurindo de Almeida; e o *Concerto Carioca n° 2*,

escrito em 1964, tem como solistas o trio de piano, contrabaixo e bateria, sendo dedicado ao Tamba Trio de Luiz Eça, Bebeto e Helcio Milito.

O *Concerto Carioca n° 3* foi composto para dois pianos (o segundo piano é opcional), acordeão, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico e bateria. Formalmente, estrutura-se de maneira clássica, em três movimentos, e um intermezzo, cada qual construído sob o arrimo de um ritmo urbano carioca: 1. Marcha, 2. Samba Canção, Intermezzo em tempo de Samba, 3. Batucada. Na orquestra figuram duas flautas, dois oboés, dois clarinetes em si bemol, dois fagotes, quatro trompas em fá, quatro trompetes em si bemol, quatro trombones, uma tuba, tímpanos, pratos, caixa, bumbo, violinos um e dois, viola, violoncelo e contrabaixo.

Este concerto foi digitalizado pela empresa Presto, e revisado *ipsis literis* por Roberto Gnattali, ambos com financiamento do grupo Quatro a Zero. Durante as análises, foram revisados outros trechos que achamos pertinentes e que evidentemente continham algum tipo de erro.

2. Capítulo 2: Análise do Concerto Carioca nº 3

2.1. Breve discussão metodológica

Embora, em muitas obras de Radamés, a presença da música popular se faça de maneira clara e objetiva, vide a *Suíte Retratos* ou o *Concerto Seresteiro Nº 3 para piano e orquestra*, pudemos notar nesta pesquisa que algumas de suas obras não podem ser analisadas com metodologia voltada para esta música.

No início da pesquisa foram eleitos algumas técnicas para analisar a harmonia, a estrutura e a linguagem do compositor, e também elementos de orquestração, a maioria destes voltados para a análise de música clássica. Durante os três primeiros semestres de trabalho, a fundamentação teórica foi feita com os livros *Harmony* e *Orchestration* de Walter Piston, *Twentieth-Century Harmony* de Vincent Persichetti, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* de Stefan Kostka e *A guide to Schenkerian Analysis* de David Neumeyer e Susan Tepping. Este embasamento serviu muito bem para a análise do primeiro movimento da obra, o mais diatônico de todos os movimentos.

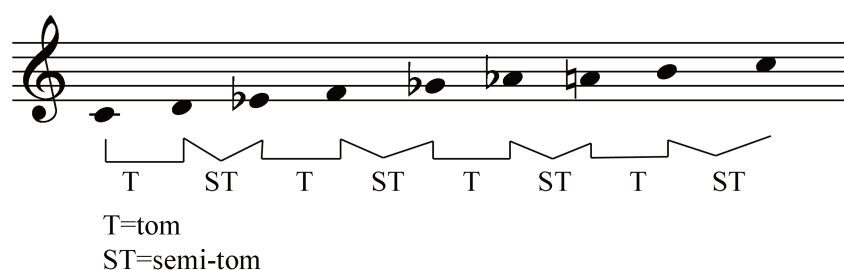
No quarto semestre de trabalho, pude realizar um curso de verão na Universidade de Durham, com os professores William Drabkin, Julian Horton, Adam Krims, Michael Spitzer e Richard Widdess, onde foram ministradas disciplinas de harmonia, forma, análise schenkeriana, voltadas para a produção do século XIX, além de música popular, voltada para a música pop e etnomusicologia, voltada para a música indiana. Durante este curso tive os primeiros contatos com a teoria Neo-Riemanniana, a qual se demonstrou muito eficaz para analisar a obra de Gnattali. No final do trabalho, durante o retorno ao primeiro movimento, esta nova metodologia auxiliou a demonstrar alguns aspectos que não foram evidenciados pelos outros modelos analíticos.

Grosso modo, podemos dizer que este concerto se desenvolve principalmente dentro dos sistemas diatônico e octatônico. Como o uso da escala octatônica pode gerar algum tipo

de confusão, pelo fato de não ser muito corrente a muitos músicos, sentimos a necessidade de traçar um pequeno panorama sobre ela.

A escala octatônica é uma escala de oito sons que foi muito utilizada por Radamés, tanto em sua obra clássica quanto na popular. Diferentemente da escala diatônica, que tem sua construção realizada de maneira assimétrica, a octatônica é uma escala simétrica construída por tom-semitom:

Exemplo 1 - Construção da escala octatônica



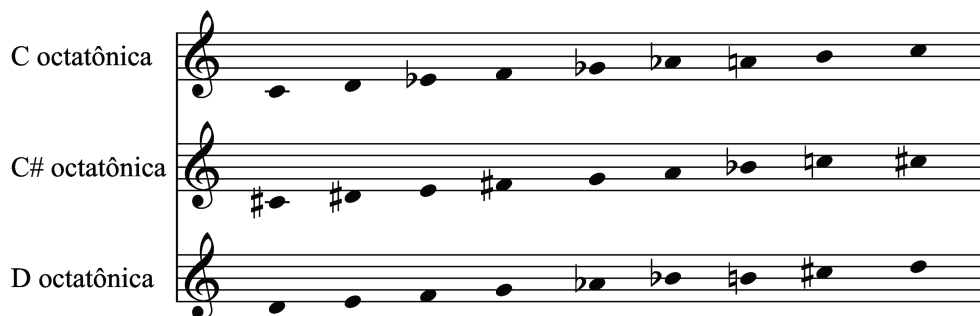
Também é conhecida por escala diminuta, por conter dois acordes de 7ª diminuta separados por um tom:

Exemplo 2 - Os dois acordes com 7ª diminuta que formam a escala octatônica



É o segundo modo de transposição limitada, segundo o compositor Olivier Messian. Transposição limitada pelo fato de existirem somente três transposições possíveis desta escala, contra doze transposições possíveis da escala maior, por exemplo. Isto ocorre devido a sua construção simétrica. As três possíveis transposições são as seguintes:

Exemplo 3 - As três possíveis transposições da escala octatônica



Se continuarmos transpondo, por exemplo, para Eb, E ou F, estas escalas utilizarão as mesmas notas das escalas de C, C# e D, respectivamente.

Uma outra leitura possível desta mesma escala, é iniciando pela segunda nota, ou, pelo seu segundo modo. Esta nova escala, construída por semitom-tom, é largamente utilizada no jazz, conhecida por *dominante diminuta* (*DomDim*). A sua principal utilização é feita nos acordes de 7ª dominante, já que ela propicia acordes de 7ª com as tensões #9, b9, #11 e 13. Devido também à sua simetria, estes acordes de 7ª dominante ocorrem em terças menores.

Exemplo 4 - A escala dominante diminuta e seus possíveis acordes dominantes

The image displays three musical staves, each representing a dominant diminished scale and its corresponding dominant chords. The first staff is labeled 'C Dominante Diminuta' and shows the notes C, D, E♭, F, G, A♭, B, and C. Above the staff, the chords C7, Eb7, F#7, and A7 are indicated. The second staff is labeled 'C# Dominante Diminuta' and shows the notes C#, D#, E, F, G, A, B, and C#. Above the staff, the chords C#7, E7, G7, and Bb7 are indicated. The third staff is labeled 'D Dominante Diminuta' and shows the notes D, E, F, G, A, B, C, and D. Above the staff, the chords D7, F7, Ab7, and B7 are indicated. All scales are written in treble clef with a key signature of one flat.

Ainda é possível retirar desta escala tríades maiores e menores:

Exemplo 5 - As tríades maiores e menores presentes na escala octatônica



Segundo Joel Lester, a escala octatônica

“(...) tem sido particularmente popular entre muitos compositores(...). A popularidade da escala octatônica pode ter sua origem no grande número de elementos tonais e não-tonais que esta contém. Assim como as escalas diatônicas tradicionais, ela combina tons e semitons entre os graus consecutivos da escala, permitindo a criação de melodias e arpejos de sonoridade tradicional. Devido ao número grande de terças e quintas justas, ela contém oito tríades maiores ou menores (ainda mais que em uma escala maior ou menor).” (LESTER, 1989, p. 162)

Kostka (2006, p.32), afirma ainda que a escala octatônica é uma rica fonte de materiais melódicos e harmônicos, por conter todos os intervalos, da segunda menor à sétima maior. Coloca ainda que, exceto a tríade aumentada, todas as outras tríades, maior, menor e diminuta, podem ser extraídas.

Além das características melódicas e harmônicas presentes na escala octatônica, ela ainda pode ter implicações harmônicas de larga escala. Para isto, foi utilizada uma abordagem Neo-Riemanniana, já que começamos a alçar vôos para além do sistema diatônico.

Richard Cohn, em seu artigo “*Introduction to Neo-Riemannian theory: A survey and a historical perspective*”, demonstra que a teoria Neo-Riemanniana surgiu devido aos problemas levantados pela música cromática que, embora triádica, não se faz totalmente

unificada pelo sistema tonal, optando pelo termo *triadic post-tonality* (pós tonalidade triádica) para a música cromática do final do século XIX. Cohn discute que para conseguirmos analisar algumas músicas triádicas do final do século XIX assim como algumas sem unidade tonal, ou pós-tonal, precisamos melhorar a nossa compreensão de que uma composição pode ser vista como uma combinação de trechos que são tonais e outros que não são, e que uma obra pode não ter sua unidade assegurada por um único sistema ou princípio. Uma obra sem unidade tonal pode ser regida também, além do próprio sistema tonal, por transformações triádicas, a “Tabela de Relações Tonais”, economia de sensível, inversão dupla, equivalência enarmônica e a maximização de nota comum. Estes seis princípios foram recuperados de teóricos do século XIX, e o que antes eram cultivados isoladamente um do outro, vêm formar a base da teoria Neo-Riemanniana. Nesta dissertação, trabalhamos com os três primeiros princípios demonstrados.

Esta teoria teve seu caminho aberto por David Lewis e sua visão transformacional das relações triádicas, em seu trabalho “*A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*”, de 1982. Em seu outro trabalho “*Generalized Musical Intervals and Transformations*”, de 1987, ele redefine as transformações triádicas, definidas em seu trabalho anterior, e que agem diretamente nas tríades consonantes. Uma transformação é uma ação que se realiza em uma tríade para obter outra tríade, e podem ser dos seguintes tipos:

- REL: transformação em uma tríade para obter seu relativo maior ou menor;
- PAR: transformação em uma tríade para obter seu paralelo maior ou menor;
- DOM: transformação que transpõem uma tríade cinco semitons (T5);
- LT: transformação utilizando troca de nota sensível.

Brian Hyer desenvolve em sua dissertação de 1989 estas mesmas transformações de Lewis, porém colocando-as em um gráfico. Ele reaviva o gráfico geométrico dos teóricos do século XIX, chamado “Tábua das relações tonais”, ou *Tonnetz*. Em seu gráfico, as quintas justas geram o eixo horizontal, as terças maiores o eixo diagonal sudoeste nordeste, e as terças menores o eixo sudeste noroeste.

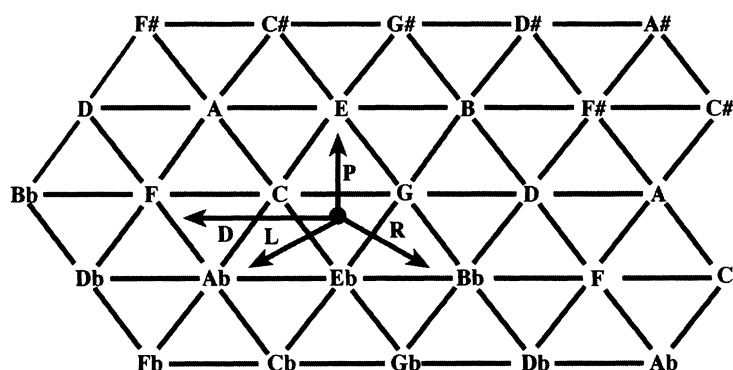


Figura 1 - Tábua das relações tonais

Fonte: COHN, 1998

Cada tríade é representada por um triângulo e seus três vértices. P é a transformação da tríade menor/maior/menor; R a transformação em seu relativo maior/menor; D a transposição em cinco semitons; e L a mudança de sensível. Estes trabalhos foram a base do trabalho de Richard Cohn (1996), que notou que as transformações de Lewis e Hyer apresentam economia de condução de vozes: se mantém duas notas e se move a terceira, um semitom para as transformações (L) e (P) ou um tom para a transformação (R). Esta conclusão permite estender as progressões triádicas de duas maneiras: movendo-se apenas um semitom via transformação (L), e criando um sistema hexatônico, que é regido pela diagonal sudoeste-nordeste; ou com menos economia, alternando entre a transformação de um semitom (P) com uma transformação de tom inteiro (R), para criar um sistema octatônico, regido pela diagonal sudeste-noroeste. A seguir, um exemplo gráfico do sistema octatônico:

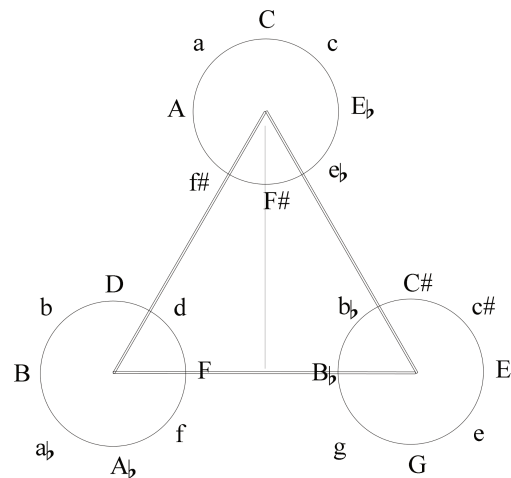


Figura 2 - Representação gráfica do sistema octatônico

As transformações que regem o sistema octatônico podem ser analisadas no exemplo abaixo. Primeiramente temos uma transformação (P), e, em seguida, uma transformação (R). As notas brancas indicam as notas mantidas do acorde anterior; as pretas, as novas notas.

Exemplo 6 - As transformações que regem o sistema octatônico

D Dm F Fm A♭ A♭m G♯m B Bm D

G Gm B♭ B♭m D♭ D♭m C♯m E Em G

C Cm E♭ E♭m D♯m F♯ F♯m A Am C

Cohn (1999, p.219) apresenta ainda um outro modelo de exposição, onde ele funde o gráfico do sistema hexatônico com as funções tonais de tônica, subdominante e dominante. Transpondo o sistema hexatônico para octatônico, teríamos o seguinte modelo:

Exemplo 7 - Modelo do sistema octatônico aliado ao sistema tonal

Subdom.	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Tônica	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D
Dominante	A	Am	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A

Este modelo de exposição será útil na análise dos três últimos movimentos, já que suas relações tonais são regidas não somente pelo sistema diatônico mas como pelo sistema octatônico.

Como método inicial de análise, foi escolhido o método analítico de Heinrich Schenker (1868-1935), porém não em seu total conteúdo. Uma característica importante deste método é conseguir interpretar e demonstrar seções estruturais de uma obra grande em poucos compassos, tornando possível a visualização das progressões harmônicas de larga escala. Como ferramentas deste método, foram utilizadas as reduções acordais (de acordes) e o diagrama de baixos, que, segundo o método de Neumayer e Tepping,

“para muitas aplicações práticas, a linha de baixo por si mesma, interpretada na notação gráfica Schenkeriana, pode ser suficiente. Se desejado, ou para auxiliar em uma clara apresentação possível, pode-se adicionar símbolos de baixo cifrado, numerais romanos, ou outros símbolos, demonstrando a qualidade do acorde, posição ou função harmônica.” (NEUMAYER & TEPPING, 1992, p. 6)

Serão utilizados os seguintes símbolos para demonstrar a diferenciação nos níveis estruturais:

- - Demonstra a estrutura de maior profundidade, os acordes estruturais;
- - Para demonstrar notas de menor importância para o contexto harmônico de larga escala.

Para as análises optou-se pelo uso da cifragem de acordes nas exposições gráficas schenkerianas, técnica que vem se demonstrando comum em outros trabalhos de cunho acadêmico. Em alguns casos serão também utilizados algarismos romanos para determinar os graus de acordes importantes dentro de cada tonalidade.

Outro anexo à prática Schenkeriana é a contemplação não somente do sistema diatônico, mas do sistema octatônico, em um mesmo gráfico. Durante o curso de verão realizado em 2010, pude verificar, principalmente nas análises do Dr. Julian Horton, como estas relações podem cooperar em uma visão harmônica de larga escala, desde que este Concerto se mostra como música pós tonal e não é regido apenas pelo sistema tonal diatônico. No exemplo 8 podemos verificar a análise do 2º tema do último movimento do concerto, onde os sistemas octatônicos de A, G e D dialogam entre si, criando a unidade tonal deste trecho.

Exemplo 8 - Diagrama dos baixos da subseção (aa) do 3º movimento

[illegible]

Durante as análises, nos deparamos ainda com um material musical, que, para ser melhor explicado, necessitou de uma outra técnica de análise. Por sugestão do Prof. Dr. Rafael dos Santos, e com a ajuda da Dra. Cíntia Albretch, foi também utilizada a Teoria dos Conjuntos. Os resultados aqui obtidos explicitam ideias musicais em que as análises melódicas tradicionais não deixariam tão claro, além de ter auxiliado na compreensão da forma da seção B do segundo movimento.

Esta técnica, que surgiu da análise da música pós tonal, analisa as estruturas motivicas da peça, que podem ser alturas, classes de alturas ou classes de conjuntos que criam uma unidade através de centros referenciais. Adriana Lopes Moreira, em sua dissertação de mestrado (MOREIRA, 2002, p.27), realiza uma explicação aprofundada sobre estes termos. Ainda segundo Moreira, o termo conjunto “significa grupamento de classes de alturas e refere-se aos tipos de motivos estruturais que sustentam as composições pós tonais.”

Segundo Lester, durante a audição de uma peça musical, ficamos atentos a padrões recorrentes de dinâmicas, melodia, harmonia, dentre outros. Em uma obra tonal, os motivos são ligados a estruturas harmônicas e melódicas, e são facilmente relacionados a elas. Na música não tonal, cada música cria sua própria interação entre harmonia e melodia, e os conjuntos podem prover os materiais para a análise. Além disto, a análise dos conjuntos auxilia na percepção de uma passagem musical, ajudando a compreender de que maneira certas estruturas motivicas estão organizadas (LESTER, 1989, p. 88 e 89).

Na análise deste concerto, esta técnica veio para auxiliar a compreensão de trechos que os métodos de análise formal, melódica, harmônica funcional ou tradicional se mostraram ineficientes. Um exemplo é a exposição final do refrão A do terceiro movimento. O que funcionalmente estava praticamente impossível de clarificar, a teoria dos conjuntos demonstrou com facilidade e clareza, como podemos ver no exemplo abaixo.

Exemplo 9 - Exemplo de uso da Teoria dos Conjuntos

Refrão (c. 289)

The musical score is for a refrain in 2/4 time, spanning 10 measures. The notation is in treble and bass clefs. Above the staff, intervallic structures are labeled with Forte's set theory notation: 3-9 (027), 3-9, 4-20 (0245), 3-9, 3-9, 3-9, 3-9, 3-9, 3-9, 3-9. The first measure contains a whole note chord, and the subsequent measures contain eighth and sixteenth note patterns. The final measure ends with a whole note chord labeled 'D'.

Segundo Straus (2005, p. 57), existem duas formas de nomear os conjuntos. A primeira foi desenvolvida por Allen Forte, e apresenta dois números separados por um traço. O primeiro número informa o número de classes de intervalos no conjunto, enquanto o segundo número determina a posição na lista de Forte. Esta lista é encontrada em Straus (2005, p. 261-264) e em Forte (1973, p. 179-181). Por exemplo, o conjunto (027) é nomeado 3-9, segundo Forte. A segunda, nos mostra o conjunto em sua forma primária (MOREIRA, 2002, p. 42), entre parênteses e sem vírgulas. Por exemplo o conjunto (027). Nesta dissertação utilizaremos ambas as nomenclaturas.

No presente trabalho, esta técnica será utilizada para demonstrar como o compositor utiliza algumas estruturas motivicas para tecer trechos de sonoridade pós tonal que contrastam com os trechos tonais. E ainda, demonstrar como determinados conjuntos, aparecem e reaparecem durante todo o desenrolar do concerto, criando assim, pequenas unidades temáticas que ajudam a construir a unidade desta peça.

2.2. 1º Movimento: Marcha

Música de ritmo repetitivo e forte, a marcha é conhecida mundialmente como acompanhamento e fator ordenador de movimentos militares e procissões. Desde o século XVI a marcha funcional convive lado a lado com representações estilizadas, dentre elas as que foram utilizadas pela música erudita e pela popular. Inúmeros compositores, dentre eles Fux, Haydn, Haendel, Mozart e Berlioz, incluíram movimentos de marcha em algumas de suas obras. No século XIX, devido ao grande aumento da atividade da música popular, houve uma grande contribuição para a preservação deste ritmo entre o povo.

No Brasil, a marcha, como gênero popular, faz parte do universo musical carioca desde o final do século XIX. Segundo Tinhorão (1974, p. 115), surgiu nos ranchos carnavalescos com uma função análoga à da marcha militar: organizar o desfile, neste caso, o de carnaval, pelo uso de um ritmo de marcação forte. Inicialmente a marcha era de andamento mais lento, ficando conhecida como marcha-rancho, e posteriormente, com a influência das “jazz-bands” que viraram moda no Rio de Janeiro na década de 1910, tiveram seu andamento acelerado e a partir de então começaram a ser reconhecidas como “marchinhas”. O andamento, de semínimas a 100 b.p.m., proposto por Radamés neste movimento de abertura, estreita sua relação com as marchas-rancho.

Bolão (2003) explica que uma condução simples de marcha pode ser executada por caixa, bumbo e pratos de choque, portanto, a três vozes. Basicamente, o bumbo marca os tempos enquanto os pratos de choque marcam os contratempos. As variações rítmicas ficam sob responsabilidade da caixa, como exemplos abaixo.



Figura 3 - Variações rítmicas da caixa no ritmo de marcha

Fonte: BOLÃO, 2003

Estas variações vindas da caixa são utilizadas de três diferentes maneiras por Radamés. Do compasso 9 ao compasso 23, ouvimos o ritmo de marcha conduzido pela mão esquerda do piano 1. Aqui, o compositor utiliza a célula da caixa para compor o ostinato grave, a partir de uma migração de vozes: a voz média, da caixa, rumo para o grave.

Exemplo 10 - Variação da caixa utilizada como ostinato grave do piano

c. 9

Piano 1

Redução do ritmo

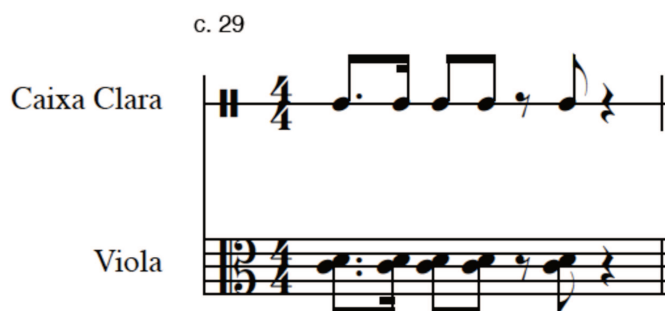
Do compasso 29 ao compasso 40, aqui executada pelas cordas, esta célula de acompanhamento da caixa retorna à região média, no dobramento das violas e trompas com a caixa clara, da orquestra.

Exemplo 11 - Variações rítmicas da caixa utilizadas na viola

c. 29

Caixa Clara

Viola



A última variação ocorre do compasso 69 ao compasso 102. O compositor, com habilidade, dilui a condução rítmica da marcha sem diminuir o andamento, retirando o número de eventos rítmicos.

Exemplo 12 - Variação rítmica da marcha

c. 67

Tímpanos

Pratos



c. 77

Prato

Bateria



A marcha é frequente em obras de Radamés. Além de ser o ritmo do primeiro movimento do *Concerto Carioca nº 1*, foi encontrada também na *Sonatina em Ré maior para flauta e piano* e na *Suíte popular brasileira para violão elétrico e piano*.

Foi possível notar, nesta obra de Radamés, elementos como balanço, equilíbrio, textura, transição, contraste e características temáticas distintas. Este movimento se organiza, em larga escala, em uma forma ternária ABA, sendo o tema da seção B diferente em caráter do da seção A. Em pequena escala, cada seção é construída em subseções, que são basicamente, modulações de seus respectivos temas. As tabelas abaixo demonstram as estruturas de larga e pequena escala.

Tabela 1 - Estrutura de larga escala do 1º movimento

Compassos:	1 ao 8	9 ao 56	61 ao 68	69 ao 99	100	105 ao 132	133 ao 147
Função de larga escala:	Introdução	A	Transição	B	Transição	A	Coda

Tabela 2 - Estrutura de pequena escala do 1º movimento

Função	Compasso
Introdução	1 ao 8
Seção A	
(a1)	9 ao 23
(a2)	29 ao 41
(a3)	46 ao 56
Transição	61 ao 68
Seção B	
(b1)	69 ao 76
(b2)	77 ao 84
(b3)	85 ao 92
(b4)	93 ao 99
Seção A	
(a1)	105 ao 116
(a2)	121 ao 132
Coda	133 ao 147

Note-se que (a1), (a2) e (a3) possuem o mesmo material temático em regiões tonais diferentes, assim como (b1), (b2), (b3) e (b4).

Na introdução são apresentados um fragmento do tema principal e o material de escalas e arpejos de notas repetidas que serão reutilizados nas transições. O tema da seção A é modulado literalmente, sem quaisquer alterações, buscando o afastamento da tonalidade principal em direção à região da dominante. Estas modulações ocorrem nas subseções (a2), quando o tema é modulado para a região da subdominante F, e na (a3),

quando o tema é modulado para a dominante da dominante D. Entre estas, ocorrem transições que reapresentam parte do material da introdução e corroboram com a descrição de Kohs: são compostas sobre materiais neutros, de escalas e arpejos e finalizam na dominante da próxima seção (há ainda o uso do substituto da dominante principal), possuindo a função de preparar o ouvinte para a próxima tonalidade. Uma análise mais detalhada das transições será realizada adiante.

No diagrama dos baixos da seção A, na página seguinte, é possível notar a presença do acorde de E/G# nos compassos 20, 36 e 53. Estes acordes ocorrem no oitavo compasso de cada subseção (a1) (a2) e (a3), portanto, no mesmo ponto da melodia. Embora cada uma das subseções esteja centrada em uma tonalidade diferente, é curioso reparar que o compositor, harmonizando de maneira semelhante o mesmo ponto da melodia, busca trazer a sensação do acorde de E maior.

29

Intro A (a1) TR (a2) TR (a3) finalização Transição

I 6 7 9 16 20 22 23 27 29 36 38 39 44 45 53 55 56 57 60 66 67

Cmaj7 G7 Abmaj7 Dm7 G(sus4) C E Em G7 C Db7 C F B(sus4) E C7 Fmaj7 Bb6 Dmaj7 E(b9) G(sus4b9) Dmaj7 Amaj7 D6 C C6 Abmaj7 Am Ab7 G

C: I ii V I III I IV III IV V/V III V V/V I ii subV/V V

Observando a *poiesis* de formas musicais de música clássica, como a sonata, ocorre uma quebra de textura quando ocorre a transição da seção A para a B. O acompanhamento que antes vinha sendo feito em semicolcheias dá lugar a uma sucessão de colcheias, que abriga o lirismo do tema da nova seção. Este novo tema contrasta em personalidade com o principal pela ausência de saltos melódicos maiores do que uma quarta justa, pelo seu desenvolvimento em figuras rítmicas longas, como a mínima pontuada, e pela presença de uma contra-melodia. Outra característica contrastante é a instabilidade harmônica, não existindo repouso ou transições entre as subseções B, embora cada uma se desenvolva harmonicamente com clareza dentro de sua tonalidade.

Nesta seção ocorre uma tonicização em G, onde compositor modula este novo tema para sua dominante D, sua medianta B e sua relativa E, em um ponto de vista diatônico. Analisando segundo o sistema octatônico, o compositor modula para a sua dominante D e então para B, tonalidade que divide a mesma octatônica de D. Após, haveria o regresso para a tonalidade de G via acorde de E, pelo mesmo sistema octatônico. Estas modulações vêm acompanhadas de pequenas modificações melódicas, geralmente do quarto para o quinto compasso. Embora as transposições da melodia ocorram fielmente para aqueles centros tonais, a harmonização das duas últimas são centradas em E.

Exemplo 14 - Diagrama dos baixos da seção B

Seção B

b1		b2		b3				b4		finalização				
69	76	77	82	83	85	88	89	90	91	97	98	102		
G ⁶	A ^(add9)	F ^{#m7}	Em ⁷	A ⁶	C7,maj7	F [#] E45	B ^(add4)	A ^(add4)	C ^{maj7}	E ⁶	E ⁷	A ^{maj7}	F ^{maj7}	D6 E ^{maj7}

Octatônica C/A

Octatônica G/E: I vi VI VI VI

Tonalidades do tema G D B E

octatônica de D/B

octatônica de G/E

O retorno à seção A se dá por uma quebra de continuidade e mudança de textura. A recapitulação afirma a tonalidade, apresentando o primeiro tema duas vezes, na tonalidade principal (C) e na sua subdominante (F). Entre estas modulações ocorre uma transição, com a mesma característica das transições da exposição. Após a última exposição, na subdominante, segue-se uma coda, que confirma o C maior como tonalidade do movimento.

Exemplo 15 - Diagrama dos baixos da reexposição da seção A

33

Quebra de textura

A(aa)				TR				(aa')				Coda				
105	112	114	115	119	121	127	128	130	131	140	140	142	143			
C	E	Em	G ⁷	C	D ^{b7}	C	F	B ^{b7} (^{#11})	E	C ⁷	Fmaj ⁷	D ^b /G	E(add9)	G E ^b	E ^b D ^b	Cmaj ⁷ (add9)

C: I III V I IV III IV V subV I

Walter Piston divide seu livro de harmonia em dois grandes blocos: prática comum da harmonia tonal e extensões desta prática comum. (PISTON, 1987. p. 457). Segundo o autor, de 1880 a 1920, a prática comum começa a dar lugar à prática individual, onde mesmo em compositores que são contemporâneos entre si é possível encontrar estilos bastante diferentes caracterizados em boa parte por individualidades harmônicas (Ibid., p. 464). Segundo as análises realizadas nesta dissertação, pode-se pensar Radamés Gnattali como sendo um destes casos.

O presente movimento demonstra bem o uso da prática comum aliada a suas extensões e individualidades do compositor. É possível notar que quase toda a base da harmonia em que Radamés compõe este movimento pode ser compreendida pela harmonia funcional.

Na primeira exposição do tema, o ostinato grave demonstra uma progressão de acordes inicial colorida ora por relações de mediantes cromáticas¹, ora por dominantes secundárias² ou substitutos de dominantes e ora por escalas modais. Esta harmonia é facilmente compreendida em C maior pela harmonia tradicional. Nota-se que existe também uma relação de mediantes cromáticas, quando o compositor faz uma modulação, via sistema hexatônico, de Cmaj7 para E/G#, no compasso 19, realizada por nota comum, que é o Si. Esta relação é explorada novamente quando analisamos dois acordes por compasso (o sinal <m> demonstra esta relação). A presença do sistema hexatônico se mostra nos acordes de C, Ab e E. Embora este sistema não seja utilizado com profundidade neste concerto, ele será lembrado em cada movimento.

¹ Segundo KOSTKA (2006, p. 3) relações de mediantes cromáticas ocorrem quando duas tonalidades ou tríades são de mesmo tipo, maior ou menor, e suas fundamentais se encontram distantes uma terça maior ou menor.

² Segundo PISTON (1987, p. 257) dominantes secundárias são os acordes dominantes temporários encontrados em graus da escala que não tem função de dominante.

Exemplo 16 - Harmonia da camada inferior da subseção (a1)

c. 13

C: I <m> bVI I <m> bVI ii bVII <m> V subV/IV IV V/ii

C: ii V I <m> III⁶ IV iii ii V I

Sistema hexatônico - C E Ab

No exemplo abaixo, “Ap.” são as apojeturas, e “R” suas resoluções. Segundo Piston (1987), a apojetura é uma nota não pertencente ao acorde que ocorre em tempo forte e que aguarda resolução, que pode ou não ocorrer no mesmo compasso. Esta análise da melodia nos mostra que a dramaticidade deste tema se encontra na presença de saltos melódicos de sétima, e de apojeturas melódicas, que são quase sempre resolvidas no compasso seguinte, quando há a mudança do acorde. O atraso máximo de resolução se encontra na segunda nota do tema (F#), que encontra sua resolução somente na primeira nota do compasso 15. Quando encaramos os acordes da segunda metade de cada compasso como não funcionais, excetuando-se os compassos 18 e 21, podemos realizar a seguinte análise da melodia.

Exemplo 17 - Análise melódica do tema da seção A

c. 12

Ap. R Ap. R Ap. R Ap. R

Ap. R Ap. R Ap. R Ap. R

Na subseção (a2), não ocorrem mudanças harmônicas significativas, e o compositor re-harmoniza o tema utilizando principalmente as substituições relativas da tônica e da subdominante.

Na subseção (a3) ocorre uma re-harmonização, porém preservando algumas bases em comum com as anteriores, com a utilização de um baixo pedal na tônica (D) nos três primeiros compassos do tema.

Exemplo 18 - Uso de poliacordes na seção A

c. 46

escala cromática

Camada superior: VI V/vi vi7 VI7
 Camada inferior: D: I Imaj7 I IV ii IV ii Vmaj7 sub V7/vi vi
 Pedal sobre as notas D e A

F: V i IV7

Na música do século XX, um procedimento muito utilizado na criação de uma textura harmônica complexa é a utilização de dois planos harmônicos. A esta soma, Persichetti, (1961, p.135) dá o nome de poli-acordes, que, segundo ele, resultam da combinação de dois ou mais acordes vindos de diferentes áreas harmônicas. Radamés utiliza este procedimento, nas subseções (a1) e (a3), e na seção B. Os acordes pertencentes

à camada superior possuem uma relação estreita com a melodia, possuindo notas em comum com cada trecho harmonizado.

Na subseção (a1) nota-se a presença quase constante de poli-acordes. O único local em que o compositor não utiliza esta soma é a modulação para E no compasso 20, o que torna marcante este repouso da melodia.

Exemplo 19 - Poliacordes presentes na subseção (a1)

c. 13

Chords in measure 1: D#m, C#m, B, C, C, Dm, E, G#m, E/C, D

Chords in measure 2: E, F#, Ab, B, E, F245, E, F, G7(#9,13), D#m

Chords in measure 3: D, G, Cmaj7, E/G#, F, Em, Dm, G, C

Na subseção (a3), o compositor expande o uso dos poli-acordes, utilizando-os para criar uma contra-melodia figuracional³. A relação entre as camadas inferior e superior da harmonia se faz pelo sistema octatônico da DomDim de D e B.

³ Segundo PISTON (1987, p. 96), melodias figuracionais são aquelas que projetam harmonia mais do que uma melodia.

Exemplo 20 - Poliacordes na subseção (a3)

Contra-melodia figuracional -----

B F# Bm7 B7/A (9,13) Escala de D maior

c. 47 c. 53

D maj7 (13) C#/G# (#9,#11)

O compositor estrutura a seção B utilizando as mesmas ferramentas harmônicas da seção A. Encontramos o uso de progressões harmônicas tonais, de relações de mediantes cromáticas, de apojeturas e de poli-acordes, além de um uso mais intenso de harmonia quartal⁴.

No exemplo abaixo encontramos as duas primeiras exposições do tema da seção B, nas tonalidades de G e D. Chama-nos a atenção as notas de colorido modal (C.M.) dos compassos 72 e 76, ambas caracterizando o acorde como lídio. A apojetura do compasso 75 cria uma relação direta com o tema da seção A. As do compasso 79 e 80 tem a função de tirar a estabilidade do acorde maior com sétima maior. Este acorde é facilmente reconhecido, na música do século XX, como um acorde de resolução, de tônica. Radamés utiliza a apojetura na 4ª justa deste acorde para subtrair do ouvinte esta sensação de resolução, pois este se encontra na região da subdominante (em sua relativa), em um contexto harmônico que continua caminhando. Embora melodicamente o segundo tema encontra-se na região de D, a resolução deste acontece na subdominante da tonalidade de G.

⁴ Dá-se o nome de quartal à harmonia criada por acordes formados pela superposição de intervalos de quartas, procedimento muito utilizado por compositores como Bartók, Debussy e Copland (KOSTKA, 2006, p. 58). Neste concerto o uso da harmonia quartal não é um fato isolado, já que esta formação será responsável por uma das estruturas que dará unidade formal ao concerto. Quando um acorde de três notas empilhadas em quartas, suas alturas nos fornecem o conjunto 3-9 (027). Este conjunto será utilizado durante todo o concerto, tanto na estruturação de acordes, quanto na formação de melodias ou na estruturação da harmonia de larga escala.

Exemplo 21 - Apojaturas e notas de colorido modal na seção B

c. 71

G: I subV7 do vi V7 do ii V do V7

D: iii bIII maj7 II maj7 (add11) ii V7/ii G: IV

O uso de harmonia quartal se intensifica na terceira exposição do tema da seção B. Embora a transposição do tema se encontre em Si, o compositor opta por harmonizá-lo na região de E maior.

Exemplo 22 - Poliacordes presentes na subseção (b3)

c. 84

F# E Eb B A add9 Cmaj7 E6

E45 D45 C45 B45 A45 E7 sus4 E6

E: I bvi V IV bVI6 I

Esta construção harmônica é realizada com poli-acordes, misturando a abertura quartal invertida I-IV-V na mão esquerda, cujas alturas formam conjunto 3-9 (027), com

tríades na mão direita do piano. O aparecimento da abertura quartal em posição fundamental ocorre no compasso 90. A progressão harmônica ocorre tonalmente em E maior, confirmando esta tonalidade no final da frase.

Além da expansão do sistema tonal, conseguidas aqui pelo uso dos sistemas hexatônico e octatônico, Radamés extrapola estes limites nas transições entre as seções e nos primeiros compassos da coda. Esta nova textura será reutilizada, com maior complexidade, no terceiro movimento. Nas frases realizadas em terças, foi considerada somente a voz superior.

A primeira transição ocorre do compasso 24 ao 27, e, assim como as outras transições, é baseada nos compassos 5 e 6 da introdução. Este trecho é escrito em contraponto, onde harmonicamente, ocorre o encaminhamento do acorde de G#m/C do compasso 24 para o acorde de C/G do compasso 26 pelo uso da escala de E maior com a nota G natural acrescentada. No exemplo abaixo, nota-se que, melodicamente, ocorrem alturas que formam os conjuntos 4-11 (0135) e 3-9 (027), que, devido ao número de ocorrências, se tornam os mais relevantes para este trecho.

Exemplo 23 - Conjuntos relevantes na construção da primeira transição

Transição

The musical score illustrates the transition from measure 23 to 27. The instruments involved are Flauta, Clarinete em Bb, Piano 1, Piano 2, and Acordeão. The Acordeão part is particularly highlighted, showing a harmonic progression from Ebm/C to G#m/C and finally to C/G. A label 'Notas da escala de E maior com a nota G acrescentada' points to the melodic line in the Acordeão part. Intervallic sets 4-11 (0135) and 3-9 (027) are identified throughout the score.

A segunda transição ocorre do compasso 41 ao 44. No compasso inicial, temos um acorde de Fmaj7(6/9), que será conduzido ao acorde de Bb6/9. Diferentemente do trecho anterior, este é mais complexo uma análise harmônica pelos moldes funcionais não daria conta de diversos aspectos relevantes. Neste trecho de 4 compassos, as alturas dos motivos melódicos principais formam os conjuntos 4-11 (0135), 3-5 (016) e 3-8 (026).

Exemplo 24 - Conjuntos relevantes na construção da segunda transição

The musical score for Example 24 consists of four staves: Piano 1, Piano 2, Guitarra, and Acordeão. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 41. Various melodic motifs are highlighted with boxes and labeled with interval sets: 4-11 (0135), 3-8 (026), 3-5 (016), and 4-11. The Acordeão staff shows chords F7+9/6 and Bb6/9.

Este último trecho pertence à coda e é o mais longo da série de transições. Assim como o anterior, seria ineficiente uma análise pelos moldes formais. O que podemos visualizar no exemplo abaixo, é a presença dos conjuntos 4-11 (0135) e 3-9 (027), vistos nas transições anteriores. Além disto, ocorre uma maior ocorrência do conjunto 3-5 (016).

Exemplo 25 - Conjuntos relevantes na construção da coda

The musical score for 'c. 133' is written for five instruments: Piano 1, Piano 2, Guitarra, Acordeão, and Contrabaixo. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems. The first system includes measures 1 through 4, and the second system includes measures 5 through 8. The score is marked with 'c. 133' and '3-9 (027)'. The instruments are arranged in a standard ensemble format, with Piano 1 and Piano 2 on the left, Guitarra and Acordeão in the middle, and Contrabaixo on the right. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like 'c. 133' and '3-9 (027)'. The score is divided into two systems. The first system includes measures 1 through 4, and the second system includes measures 5 through 8. The instruments are arranged in a standard ensemble format, with Piano 1 and Piano 2 on the left, Guitarra and Acordeão in the middle, and Contrabaixo on the right.

A análise destes trechos demonstra como o compositor cria texturas cada vez mais complexas em trechos com a mesma função formal, chegando a uma linguagem que

extrapola os limites da tonalidade. Embora muito semelhantes nos contornos melódicos, e com identidades bastante próximas, estes trechos diferem entre si no grau de complexidade.

2.3. 2º Movimento: Samba Canção

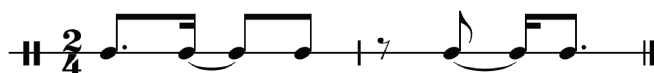
O samba canção iniciou seu aparecimento no cenário musical carioca em meados da década de 1920, criado pelos “compositores semi eruditos ligados ao teatro de revista no Rio de Janeiro” (TINHORÃO, 1974, p.149) para substituir os números de maxixe e buscar o romantismo melódico do século XIX. Segundo Marisa Lira, era uma mistura da canção com a marcação do ritmo de samba. O primeiro samba canção a fazer sucesso e a consolidar este estilo de música, seria *Iaiá*, composto pelo maestro Henrique Vogeler com letra de Luís Peixoto, com gravação de Araci Côrtes em 1929. Este sucesso do samba canção culminou até meados da década de 1940, quando iniciou sua mistura com os boleros e as baladas que chegavam do mercado internacional.

Radamés, que foi um importante e prolífico arranjador e compositor de música popular nos mercados do disco e do rádio, realizou inúmeras composições e arranjos deste estilo musical. Uma pesquisa pelos acervos fonográficos de José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, disponíveis na página de internet do Instituto Moreira Sales (Disponível em: <http://ims.uol.com.br>. Acesso em 06/06/2011), nos mostra a presença de Radamés executando as funções de compositor, arranjador e músico acompanhador de sambas canção.

Usualmente, segundo Bolão (2003), os padrões rítmicos são os mesmos do samba, executados em um andamento lento e dolente. Porém, não foram estes padrões de samba que foram largamente encontrados neste movimento, intitulado *Samba Canção*. Uma curta entrevista com o baterista Oscar Bolão nos trouxe a informação que uma das maneiras que se tocava sambas canção na década de 1960 era com a célula rítmica de marcha rancho. Uma pesquisa nos discos desta década nos demonstrou ser comum acompanhar o ritmo de bossa nova, a qual, devido ao andamento, se aproxima bastante do samba canção, com

ritmo próximo à marcha rancho. Um bom exemplo é o acompanhamento realizado pelo baterista Edison Machado no disco *The Composer of Desafinado Plays*, de Tom Jobim, lançado em 1963. Na faixa *Água de Beber*, de andamento 60 b.p.m., Edison realiza um acompanhamento no aro da caixa que confirma esta ideia.

Exemplo 26 - Acompanhamento no aro realizado por Edison Machado



Curiosamente, o ritmo de marcha é quem inicia e se faz presente durante todo o movimento. Assim como nos outros movimentos, além de ser tocado pela bateria, aparece também escrito para alguns naipes da orquestra.

Exemplo 27 - Célula de marcha rancho tocada pelas cordas (c. 1 e 2)



Exemplo 28 - Bumbo de marcha rancho tocado pela bateria (c.9)

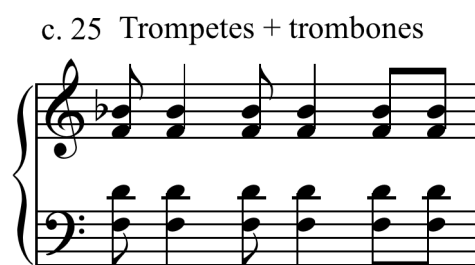


Exemplo 29 - Figura idêntica ao bumbo, tocada pelos contrabaixos



Em outros trechos, aparecem células rítmicas de samba. A célula abaixo ocorre no mesmo acompanhamento em que os contrabaixos tocam a célula exemplificada acima.

Exemplo 30 - Célula rítmica de samba



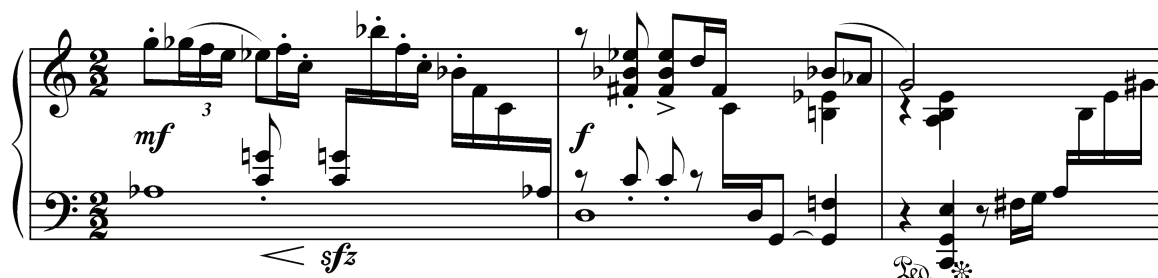
E uma condução de samba bastante característica, escrita para o contrabaixo do sexteto.

Exemplo 31 - Célula rítmica de samba



Relembrando peças como *Pé de Moleque*, a presença de ritmos e melodias vindas do choro, à maneira de Radamés, também se fazem presentes. Esta maneira se caracteriza por uma condução melódica de acompanhamento na região grave do instrumento realizado por semicolcheias, como uma continuação da melodia principal. Nos exemplos abaixo pode-se notar a similaridade de escrita.

Exemplo 32 - Compassos 17 a 19 do piano 1 (2º movimento)



Exemplo 33 - Trecho extraído da segunda parte do choro *Pé de Moleque*



De maneira semelhante ao primeiro movimento, este é esquematizado, em larga escala, em uma forma ternária ABA. O que o difere do anterior é a característica monotemática, onde encontramos na seção B uma fragmentação com desenvolvimento da idéia básica do tema presente na seção A, que será demonstrada adiante. Em pequena escala, cada uma destas seções é estruturada em uma forma ternária pequena, característica encontrada nos samba canções de música popular. Podemos analisar na tabela abaixo, uma descrição formal deste movimento.

Tabela 3 - Estrutura formal de larga escala do segundo movimento

Compassos:	1 ao 8	9 ao 49	49 ao 53	54 ao 99	100	101 ao 121	122 ao 128
Função de larga escala:	Introdução	A	Transição	B	Transição	A	Coda

Tabela 4 - Estrutura formal de pequena escala do segundo movimento

Função	Compassos
Introdução	1 ao 8
Seção A	
(aa)	9 ao 16
(ab)	17 ao 24
(aa')	25 ao 32
Seção de fechamento	33 ao 36
(aa)	37 ao 44
(ab)	45 ao 52
Transição	49 ao 53
Seção B	
(ba)	54 ao 75
(bb)	76 ao 81
(ba)	82 ao 99
Transição	100
Seção A	
(aa)	101 ao 108
(ab)	109 ao 116
(aa)	117 ao 121
Coda	c. 122 ao 128

Indo ao encontro da informação que Radamés compôs e arranjou inúmeros sambas canção, o tema da seção A poderia ser retirado do concerto e tocado por um grupo de música popular, sendo a imagem abaixo uma possível redução deste tema.

Exemplo 34 - Redução do tema da seção A

(aa)

A⁷(^b₉¹³) D⁷(^b₉¹³) F⁷(^b₉add13) B^bmaj⁷ Am⁷ B⁷(^b₉add13) D⁷([#]₉¹¹) Gmaj⁷

(ab)

A^bmaj⁷([#]₅) D⁷(^b₉¹³) G⁷(^b₉¹³) Cmaj⁷

Fmaj⁷([#]₁₁) B^b/F C⁷(add13) B⁺ F[#]/E Em⁷ B^b D^b E G

(aa')

A⁷(^b₉¹³) D⁷(^b₉¹³) F⁷(^b₉add13) B^bmaj⁷ Am⁷ B⁷(^b₉add13) D⁷([#]₉¹¹) Gmaj⁷

É possível compreendê-lo como sendo um derivado do que William Caplin descreve como forma ternária pequena (*small ternary*). Segundo seu livro *Classical Form*, existem duas noções básicas que regem este projeto de três partes: a justaposição de uma unidade temática relativamente fechada a uma unidade de material musical e formal contrastante; após, ocorre o retorno da primeira, mas de uma maneira que ocorra a completa finalização do tema, que seria uma cadência autêntica perfeita. Neste segundo movimento, a seção de encerramento, onde ocorre a finalização do tema, é encerrada em uma semi cadência, indicando a sua continuidade.

Exemplo 35 - Análise melódica do tema da seção A

(aa) exposição

idéia básica (i.b.)

repetição da i.b.

(ab) meio contrastante

i. b. 2

idéia contrastante (fragmentação)

i. b. 2 (descontinuada)

(preparação)

(aa') recapitulação

i.b.

repetição da i.b.

seção de encerramento

S.C.

Esta continuidade ocorre em uma volta ao (aa) no compasso 37, onde a idéia básica aparece transposta uma quinta justa acima. Já a repetição desta i.b., no compasso 41, é feita sobre a tônica e a ela faz-se seguir a seção (ab) fragmentada em sua metade, afastando da região da tônica e encerrando a seção A sobre o acorde da subdominante. Após a seção B, a A retorna em sua forma completa no compasso 101, seguido de uma coda, onde há o encerramento do movimento.

Durante a transição para a seção B, é re-apresentado o material que será desenvolvido juntamente com a idéia básica da subseção (aa). Através do acorde de Eb7, do mesmo sistema octatônico de C6/9, este acode de subdominante do final da seção A para o acorde de dominante (D7#9) da anacruse da seção B.

A seção B, construída de maneira mais aberta que a anterior, também está construída sobre uma forma ternária (ba) (bb) (ba'). Como veremos adiante, as alturas que formam o conjunto do tema desta seção são as mesmas do tema da subseção (aa), e a (bb) é construída

c. 9–12 (aa) c. 56–59 (ba)



- apresentação do tema, com duração de 5 compassos;

- Já a subseção (ba') apresenta forma semelhante, porém construída sobre 18 compassos (c. 83 ao 100):

- apresentação do tema, em 5 compassos;

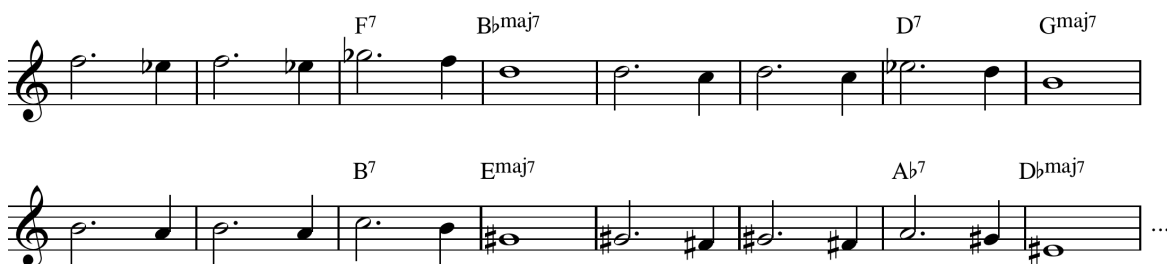
- Uma característica marcante da subseção (aa) é seu tema cíclico, que não finaliza, nem melodicamente nem harmonicamente. Esta sensação se dá devido à simetria da escala octatônica aliado ao padrão melódico, que não oferecem ao ouvinte, em nenhum momento, uma sensação de conclusão da frase. Pela harmonia utilizada por Radamés, pela primeira vez no concerto, é possível notar a presença do sistema octatônico na relação dos acordes de Bbmaj7 e Gmaj7.

Exemplo 37 - Presença do sistema octatônico de G DomDim



A falta de encerramento da frase nos dá a idéia de que este tema poderia continuar *ad infinitum*. A figura abaixo ilustra uma possível continuação deste tema.

Exemplo 38 - Possível continuação do mesmo tema



No diagrama abaixo podemos verificar como o sistema octatônico co-existe com o diatônico. Neste movimento o compositor inicia sua exploração, que será intensificada no terceiro movimento. Na primeira metade desta seção, temos a presença da octatônica de G DomDim, seguindo do uso de acordes da região da DomDim da sua dominante. Neste primeiro momento, ocorre o afastamento da tônica G em direção à sua subdominante C. A octatônica da subdominante aparece no final da seção, quando temos a progressão de acordes de Eb7 para C6/9.

Exemplo 39 - Diagrama dos baixos da seção A

aa
c. 112161923

ab - meio contrastante

aa'
28323335364043

finalização

aa"
4446474849

ab"
Eb7

C DomDim

G DomDim

D Dom Dim

diatônica

Bbmaj7Gmaj7Em7Bb|E DbE G

G7(b13)

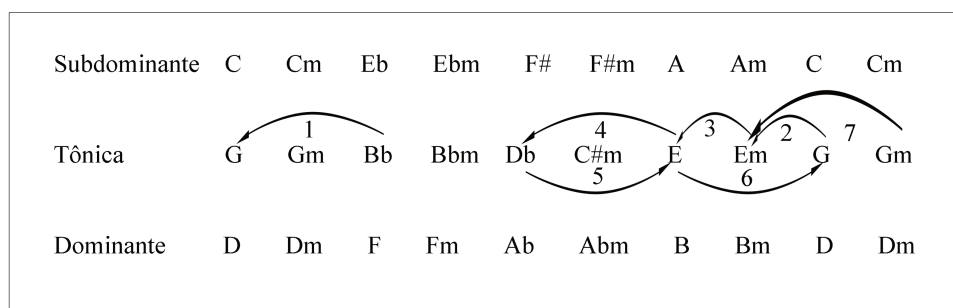
Bm7F6/4Gb|D7Fmaj7D7(b9/5)

D7Gmaj7Cmaj7Em7D7(b13)Gm7EmIV/IVGmaj7EmC6/4

G: V I IV vi i vi iii S.C.(?) I V/IV IV

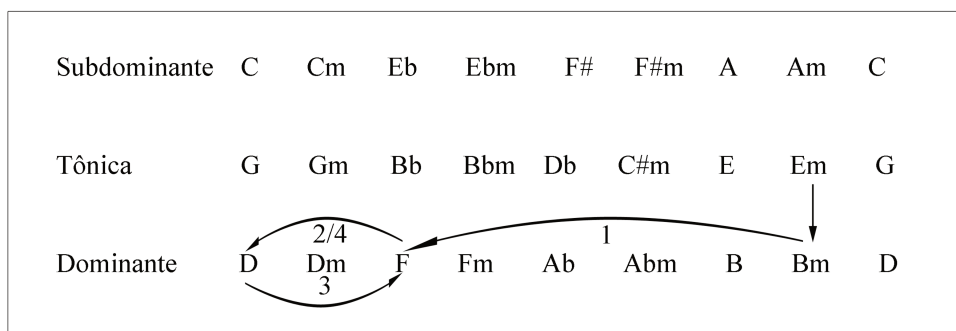
No quadro abaixo, podemos verificar as transformações ocorridas, no sistema octatônico da DomDim da tônica G, na subseção (aa). Os números indicam a ordem das transformações, que podem ser verificadas no exemplo 40.

Exemplo 40 - Transformações ocorridas no sistema octatônico



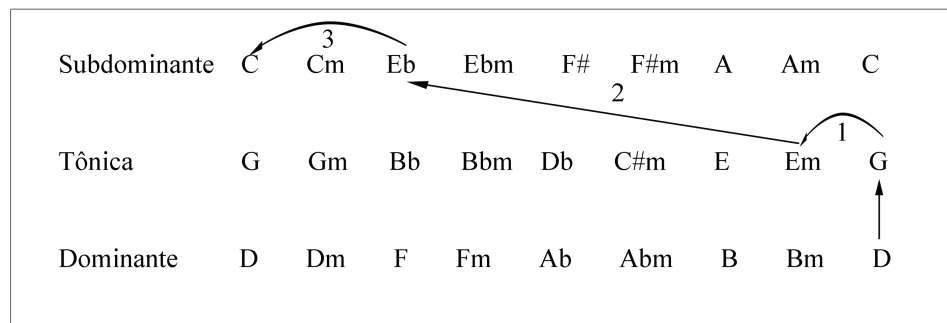
A última transformação, de número 7, ocorre no compasso 32, levando o acorde de Gm para Em. Neste ponto ocorre a mudança para a região da DomDim da dominante, via acorde de Bm. Podemos analisar no exemplo abaixo, as transformações ocorridas na octatônica da DomDim de D, do compasso 33 ao 43.

Exemplo 41 - Transformações ocorridas no sistema octatônico



Depois da quarta transformação, ocorre o retorno à região da tônica, no compasso 44, seguindo depois para a subdominante, no compasso 48, onde ocorre a transformação Eb --> C6/9, finalizando a seção A.

Exemplo 42 - Transformações ocorridas no sistema octatônico



Na transição para a seção B a transformação do acorde de Eb para C será realizada novamente, porém no sentido contrário C -> Eb, buscando o encaminhamento via acorde substituto da dominante. Em larga escala, esta seção se desenvolve das regiões da dominante e da subdominante da tonalidade principal de sol maior. O retorno à região da tônica ocorre durante o último desenvolvimento, conduzindo assim à reexposição da seção A. Além das relações dos sistemas diatônico e octatônico, notamos a presença de relações do sistema hexatônico, demonstrado pela linha pontilhada da figura abaixo (acordes de Emaj7, Abmaj7 e C).

55

Transição ba - apresentação TR Desenvolvimento ba' - apresentação TR Desenvolvimento A

c. 49 53 56 59 62 63 65 67 69 71 72 73 75 76 78 83 85 86 88 91 97 101

C% Eb7 Gb|C Eb7 C7 Eb7 E maj7 E7 G maj7 Bb(b9) E7

D7 B% F% F/A D7

C% Eb7 A7 A7 E|D7 Em7 D6 Abmaj7 D7 G7 C C Am Gm E G B7 D A^{ø7}

diatônica

D: I V V I ii I C: bVI V/V V I III IV V/V V I G: ii i V/ii V⁴ V iiø

C hexatônica: III bVI I III IV V V I

Na transição para a seção B, podemos notar a transformação do acorde de C6/9 no acorde de Eb7, que resolve no acorde D7 no início do (ba), no compasso 56. Via transformações do sistema octatônico, o compositor transita entre as regiões da subdominante (C) e da dominante (D) pelo uso do acorde substituto da dominante (Eb7).

Exemplo 44 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdominante	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A	Am	C
Tônica	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Dominante	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D

Este tipo de movimento se torna então frequente. No exemplo abaixo podemos verificar a transformação do acorde de D6 no acorde de F6/9 no compasso 73. Este acorde resolve no Emaj7 do compasso 75, realizando a transição da região da dominante para a tônica.

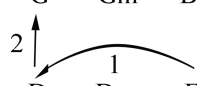
Exemplo 45 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdominante	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A	Am	C
Tônica	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Dominante	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D

No exemplo abaixo, podemos verificar uma transformação semelhante na seção (ba'). O acorde de F/A é transformado no D7 no compasso 84, que resolve no Gmaj7 do compasso 85, transitando novamente da região da dominante para a da tônica.

Exemplo 46 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdominante	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A	Am	C
Tônica	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Dominante	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D



Segundo o diagrama de baixos do exemplo 44, pode-se notar um uso mais acentuado dos sistemas octatônicos de C e de D, durante a primeira metade da seção B, devido aos movimentos de dominante --> tônica. Como a tônica se encontra em D neste trecho, sua dominante A divide o mesmo sistema octatônico de C. Isto explica um maior uso da octatônica de C. O mesmo ocorre na segunda parte da seção B, quando temos um maior uso dos sistemas de C e de G, devido ao mesmo movimento dominante --> tônica.

As relações presentes no sistema hexatônico, embora não muito utilizadas, estão presentes em todos os movimentos do concerto. Na primeira exposição da seção A do primeiro movimento, temos a relação C -> Ab no compasso 13, e a chegada ao acorde de E/G# no compasso 20, como no exemplo abaixo. Vide a linha pontilhada do exemplo 44, a mesma relação, com os mesmos acordes, é citada neste movimento, no último acorde do desenvolvimento que conduz à subseção (bb).

Exemplo 47 - Sistema hexatônico, presente no 1º movimento

The image displays two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff, labeled 'c. 13', shows a sequence of notes with a circled C and an Ab. The second staff, labeled 'c. 18', shows a sequence of notes with a circled E. The notation includes various accidentals and note values, illustrating a hexatonic system.

A reexposição da seção A ocorre de maneira muito próxima à exposição, restabelecendo a tonalidade principal, e encerrando o movimento na tônica G.

Exemplo 48 - Diagrama dos baixos da reexposição da seção A

A - aa'
 c. 102 104 108

ab - meio contrastante
 111 115

aa'
 117 119 120

Coda
 122 125 126

E_b^{maj7}

C DomDim

G DomDim

D Dom Dim

diatônica

B_b^{maj7} G^{maj7} E_m^7 $B_b|E$ D_b E G B_b

$A^{\emptyset 7}$ D^7 G^{maj7} C^{maj7} E_m^7 D^7 $A_m^7 E_b m|D^7$ G^6

G: iiø V I IV vi V bVI ii V I

The diagram illustrates the bass lines for the re-exposition of section A. It features four staves: C DomDim, G DomDim, D Dom Dim, and diatônica. The C and G parts are in G major (one sharp). The D part is in D major (two sharps). The diatônica part is in G major. The diagram shows the progression of chords and Roman numerals for each voice part across measures 102 to 126. The C part starts with B_b^{maj7} and G^{maj7} , then moves to E_m^7 and $B_b|E$, D_b , E , G , and B_b . The G part starts with $A^{\emptyset 7}$ and D^7 , then moves to G^{maj7} , C^{maj7} , E_m^7 , D^7 , $A_m^7 E_b m|D^7$, and G^6 . The D part starts with $A^{\emptyset 7}$ and D^7 , then moves to G^{maj7} , C^{maj7} , E_m^7 , D^7 , $A_m^7 E_b m|D^7$, and G^6 . The diatônica part starts with $A^{\emptyset 7}$ and D^7 , then moves to G^{maj7} , C^{maj7} , E_m^7 , D^7 , $A_m^7 E_b m|D^7$, and G^6 . The Roman numerals at the bottom are: G: iiø V I IV vi V bVI ii V I.

Neste movimento a análise utilizando a Teoria dos Conjuntos nos demonstrou que o tetracorde 4-3 (0134) aparece na seção A e na seção B, sendo portanto, o motivo que cria a unidade deste movimento. No compasso 56 do exemplo 49 foi tido como relevante somente a linha melódica superior, considerando a figura de tercina como uma ornamentação melódica.

Exemplo 49 - Conjuntos presentes nas seções A (c.9) e B (c. 56)

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'c. 9', shows a melodic line with a 4-3 (0134) tetrachord. The second staff, labeled 'c. 56', shows a similar melodic line with a 4-3 tetrachord, including a triplet of eighth notes. The tetrachords are labeled '4-3 (0134)' and '4-3' respectively.

O aparecimento do tricorde 3-9 (027) durante a transição para a seção B é um evento importante, já que este será o conjunto mais relevante na análise do terceiro movimento. Notamos novamente a presença do tetracorde 4-3.

Exemplo 50 - Conjuntos presentes na transição para a seção B

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'c. 49', shows a melodic line with 3-9 (027) and 4-3 (0134) tetrachords. The second staff shows a similar melodic line with 3-9 (027) and 4-3 (0134) tetrachords. The tetrachords are labeled '3-9 (027)', '3-9', and '4-3 (0134)' respectively.

2.4. Intermezzo

Intermezzo é o termo utilizado desde o início do século XIX para designar movimentos ou seções inseridas em obras grandes. Este pode ser uma pequena peça independente, ou ainda formar uma parte integral em uma obra. Na ópera e no teatro musical dos séculos XIX e XX era comum o *intermezzo* aparecer como um interlúdio instrumental entre atos, que podem funcionar como descanso para o ouvinte por não ter conexão dramática ou musical. Na música instrumental ele aparece com menos frequência, às vezes isoladamente ou dentro de obras como quartetos, quintetos. (GROVE, 2001, Vol. 12, p.490)

O *intermezzo* do *Concerto Carioca nº 3* é uma peça curta, executada pelo sexteto solista, sem o acompanhamento da orquestra. Parece se tratar de um movimento curto e informal, para que os ouvintes descansem os ouvidos para a densidade e a complexidade que virá no último movimento. O ritmo que erige esta pequena peça é o samba, e pode-se concluir que, devido ao uso constante de cifras, o movimento mescla trechos abertos que possibilitam a criação dos acompanhamentos pelos músicos com trechos fechados, com muitas convenções rítmicas. Em todo o concerto, é o momento que ocorre o maior contato com a maneira de tocar do músico popular, exaltando a improvisação e a criação espontânea da seção rítmica. Segundo indicações feitas pelo compositor na partitura, ele não considera este *intermezzo* como mais um movimento dentro deste concerto.

Formalmente, flui sem estar baseado em algum esquema formal. É possível notar seis seções curtas, onde não ocorre nenhum tipo de desenvolvimento ou recapitulação. Tematicamente, as três primeiras seções, com melodias rápidas e muitas convenções rítmicas, contrastam com as duas penúltimas, cujas melodias se desenvolvem de maneira mais lírica e *cantabile*. A última seção, de 2 compassos, possui ritornelo e a indicação do compositor *repetir ad lib*. Ela realiza a transição para o último movimento. Segundo indicação na partitura, “*Vai diminuindo pouco a pouco, e ao chegar ao pp, a orquestra ataca o 3º movimento. O quinteto continua até sumir*”.

Tabela 5 - Estrutura formal do *Intermezzo*

Função	Compassos
Seção A	1 ao 16
Seção B	17 ao 23
Transição	24 ao 33
Seção C	34 ao 37
Transição	38 ao 41
Seção D	42 ao 57
Seção E	64 ao 72
Transição	72 ao 75
Seção F	76 e 77

As três primeiras seções, de características virtuosísticas e ritmicamente marcadas e muito presentes, tem como função preparar a entrada do tema principal do movimento, a melodia *cantabile* da seção D, presente no exemplo abaixo.

Exemplo 51 - Melodia da seção D

c. 42

Dmaj7 Gm6 F#m7 F7(add9) Bbmaj7 Em7 A(sus4) A7(add13)

A esta melodia, segue-se uma transição de 6 compassos, e então a outra melodia *cantabile*, na seção E.

Exemplo 52 - Melodia da seção E



As seções B e D, tematicamente, possuem materiais vindos dos outros movimentos. No exemplo abaixo, podemos notar a presença de contornos melódicos semelhantes ao trecho melódico extraído da seção B, no primeiro e segundo movimentos.

Exemplo 53 - Comparação entre contornos melódicos

c. 17 do Intermezzo - Piano 1



c. 18 do 1º Movimento - Flautas



c. 51 do 2º movimento - Violino 1



Assim como em toda a obra, a harmonia deste intermezzo nos demonstra o uso dos sistemas diatônico e octatônico. A presença das transformações no sistema octatônico é notada durante todo o *intermezzo*. Logo no compasso 9, podemos notar a presença de três acordes do sistema octatônico de G DomDim: os acordes de G, B $\flat$ 7 e Db7(9).

Exemplo 54 - Acordes do sistema octatônico de G DomDim

Exemplo 54 shows a musical sequence for Acordeão and Contrabaixo. The Acordeão part (treble clef) plays a melody with notes G, Bb, A, D, G, with chords G, Bb⁷, Am⁷, Db⁹, and G⁶ indicated above. The Contrabaixo part (bass clef) plays a bass line with notes G, Bb, A, D, G, with chords G, Bb⁷, Am⁷, and Bb⁹ indicated below. The instruction "sempre com acordes" is written between the staves.

Exemplo 55 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdominante	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A	Am	C
Tônica	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Dominante	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D

Diagram illustrating transformations in the octatonic system. The Tônica row (G, Gm, Bb, Bbm, Db, C#m, E, Em, G) is connected by arrows labeled 1, 2, and 3, indicating transformations between adjacent and non-adjacent chords.

No compasso 24, notamos o acorde de Dsus4 sendo conduzido ao acorde de Fsus4, pelo uso do sistema octatônico de D DomDim.

Exemplo 56 - Acordes do sistema octatônico de D DomDim

Exemplo 56 shows a musical sequence for Pno. I. The notation includes a treble clef and a bass clef. The chords indicated are Dsus, D, Eb/Ab, Fsus, F, and Gb/Bb. The sequence starts at measure 24 (c. 24).

Exemplo 57 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdominante	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A	Am	C
Tônica	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Dominante	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D

No compasso 64, temos novamente, em pequena escala, algumas transformações realizadas pelo sistema octatônico, novamente em G DomDim.

Exemplo 58 - Acordes do sistema octatônico de G DomDim

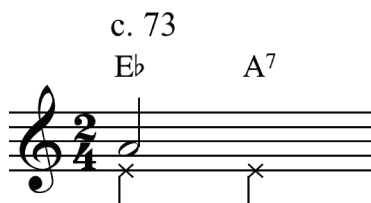
64

Exemplo 59 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdominante	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A	Am	C
Tônica	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Dominante	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D

Em pequena escala, a última transformação pelo sistema octatônico ocorre no compasso 73, na progressão Eb --> A, na região da subdominante.

Exemplo 60 - Acordes do sistema octatônico de C DomDim



Exemplo 61 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdominante	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A	Am	C
Tônica	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
Dominante	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D

A curved arrow labeled '1' points from the Eb chord in the Subdominante row to the A chord in the same row.

Estas transformações pelo sistema octatônico também ocorrem no plano geral do movimento. Abaixo, no exemplo 61 podemos notar nos compassos 1 e 20, a modulação de G maior para Db maior, pelo sistema de G DomDim. As seções D e E desenham em larga escala o que ocorreu em pequena escala nos compassos 24 e 26. Transitam, via sistema octatônico de D DomDim, entre as tonalidades de D maior e F maior.

67

A 1 B 17 Transição (TR) 20 24 28 C 34 TR D 42 TR 58 59 60 E 64 65 66 68 TR 73 76 F 76

A DomDim E|Db7 Dbmaj7 G/Bb E Bb E Bb G7(add9)

G DomDim Ab7(b9) F(sus4) F F

D DomDim G D(sus4) D(sus4) D7(#9) Gmaj7 D Eb G/Bb Dmaj7 A7(add13) D Am7 D7 D/G C(sus4) C7(add9) D7 G

Diatônica G: I Vsus4 I Vmaj7 V I V I

2.5. 3º Movimento: Batucada

Antes de falarmos sobre a batucada, temos que falar um pouco do batuque, termo que nos dias atuais, não pode definir um ritmo ou uma dança determinada, mas uma forma primitiva de execução instrumental que se constitui em batidas vindas da cultura africana com algumas características das culturas lusitana e indígena. Sabe-se que o batuque era um gênero de canto e dança que existia no norte de Portugal e chegou a ser banido por Dom Manuel. Acredita-se que se espalhou pelo Brasil com a vinda dos negros escravos e sua pluralidade rítmico-percussiva (D'Ávilla, 2009). No final do século XIX no Rio de Janeiro, o termo batuque ficou conhecido pela maioria com o nome de samba. (Carneiro, 1961, apud D'Ávilla, 2009). Naquela época, no ano de 1887, como uma homenagem à dança praticada ao som de tambores e batidas de mão, o compositor Alberto Nepomuceno escreveu a obra *Dança de Negros*, mais tarde batizada de *Batuque* que integra sua Série Brasileira.

Do batuque para a batucada, D'Ávilla encara esta como uma derivada daquela, tendo surgido de variadas espécies de batuques, como os lundus, as congadas e as chibas. Atualmente, esta autora coloca a batucada como a “primeira formação de samba de acompanhamento rítmico-percussivo”, surgida no início do século XX. Coloca ainda que as batucadas podem ser de pequeno porte, realizadas em bares e pequenos pagodes, e de grande porte, como as Escolas de Samba.

Intimamente ligada ao samba e às baterias de escola de samba do Rio de Janeiro, a batucada tem como características a forte marcação rítmica e o andamento rápido, que acabam servindo muito bem para um último movimento de um concerto. Nos parece que o samba batucada e as batucadas de escola de samba foram as grandes fontes de inspiração para Radamés durante a composição deste movimento.

Embora não tenhamos encontrado em nenhum verbete de enciclopédia ou dicionário musical, o termo samba batucada foi encontrado como gênero musical no acervo de áudio do Instituto Moreira Sales (Disponível em: <http://www.ims.uol.com.br>. Acesso em:

9/6/2011). Nas audições das músicas *A fogueira tá queimando* (1941-104bpm), *Adeus, orgia, adeus* (1939-116bpm) e *A louca chegou* (1952-53 - 112bpm) além do andamento rápido e da forte marcação dos instrumentos de percussão, existe a característica de samba de partido alto, com refrão cantado por um coro e estrofes cantadas por um solista.

Na obra de Radamés, a referência Batucada também é encontrado na “*Brasiliiana n°2 - samba em três andamentos*”, gravado por Gnattali em 1955. Esta peça foi composta em 3 movimentos: samba de morro, samba canção e samba batucada, que aparece novamente como último movimento.

O uso do samba como último movimento também é uma característica recorrente na obra deste compositor. Entre outras obras, se faz presente no *Concerto Carioca n° 1*, para violão elétrico, piano, orquestra e percussão popular. Neste concerto, a percussão popular é composta por 1º, 2º e 3º tambores, reco-reco, chocalho, pandeiro e surdo.

Figura 4 - Excerto dos 3 tambores do *Concerto Carioca n° 1* de Radamés Gnattali

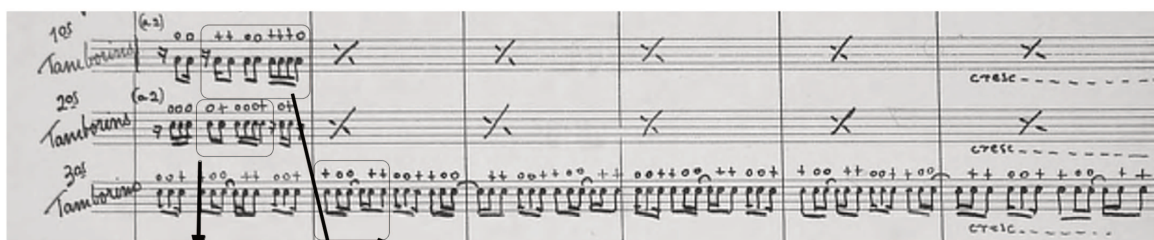
Fonte: Cópia do manuscrito autógrafo do compositor



Na imagem acima, o compositor demonstra claro conhecimento das conduções rítmicas para 3 tambores, que na música popular, ficaram eternizadas pelos músicos Luna, Marçal e Eliseu (BOLÃO, 2003, p.36). E no exemplo abaixo, uma possível análise de como a célula rítmica do tema do refrão A do 3º movimento pode ser compreendida como uma derivação das frases dos tambores.

Exemplo 63 - Derivação das células rítmicas dos tambores para formar o 1º tema

Concerto Carioca nº 1



Concerto Carioca nº 3

Ritmica do 1º tema



A mesma célula rítmica do primeiro tema reaparece com pouca modificação, iniciada pelo segundo compasso, no acompanhamento das cordas nos compasso 50 e 82. Da segunda vez que este mesmo evento ocorre, é enfatizado pelo bumbo da bateria.

Exemplo 64 - Célula rítmica realizada pelas cordas

c. 50

Vln. I *talão*

Vln. II *talão*

Vla. *talão*

Vc. *talão*

Cb. *talão*

f

Ritmica do 1º tema

Exemplo 65 - Mesma célula rítmica, enfatizada pelo bumbo da bateria

c. 82

Esta célula rítmica, além de ser derivada da frase do tema, refere-se também à condução de marcha-rancho da abertura do segundo movimento. Embora cada movimento seja erigido sobre um ritmo diferente, as células rítmicas de marcha-rancho, com as suas variações, acabam criando uma unidade rítmica durante todo o concerto.

Exemplo 66 - Comparação entre células rítmicas

c. 1 e 2 - 2º movimento - cordas A mesma célula transformada em semicolcheia

c. 50 - 3º movimento - cordas Redução do ritmo: somente as notas acentuadas

Um evento musical comum em escolas de samba são as viradas, as convenções e os breques de bateria. Segundo Mestrinel (2006, p. 117) as viradas são convenções de curta duração utilizadas como transição. Podem marcar a ida do refrão para a segunda parte, por

exemplo. As convenções, ou breques, são arranjos onde o ritmo é descontinuado para dar lugar a variações, que podem ser realizadas em uníssono ou em diálogos entre diferentes instrumentos. Uma possível interpretação para os compassos 72 a 79 é que o compositor cita estes breques de bateria entre o sexteto e os metais, onde ocorrem perguntas/respostas com duração de dois compassos cada. Como este breque está situado em uma seção de transição seguindo para outra parte do movimento, corrobora ainda mais com a descrição de Mestrinel sobre a virada de bateria.

Exemplo 67 - Ideia de virada de bateria realizada pela orquestra e sexteto

The musical score for Example 67 is presented in two systems. The first system, starting at measure 72, is divided into three sections: 'Sexteto' (measures 72-73), 'Metais+Tímpanos' (measures 74-75), and 'Sexteto' (measures 76-77). The second system, starting at measure 78, is divided into two sections: 'Metais + Tímpanos' (measures 78-79) and 'Sexteto' (measures 80-81). The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The 'Sexteto' sections feature complex, syncopated chords and rhythms, while the 'Metais+Tímpanos' sections feature more melodic and rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

A forma deste movimento se assemelha com o canto das batucadas pesquisadas no Instituto Moreira Sales, onde há um refrão cantado pelo coro (A) e inúmeras estrofes, ou episódios, cantadas pelo solista (B). Escrevendo sobre os sambas enredos, Tinhorão também descreve esta característica, quando cita um artigo do jornalista Osvaldo Macedo que lembra que até 1938,

“os sambas, as melodias, eram de autoria de compositores das Escolas, mas só tinham estribilho: os versos eram improvisados pelo primeiro e segundo Mestre de Canto e eram livres, isto é, eram usados por qualquer Escola” (MACEDO, Osvaldo apud TINHORÃO, J. R., 1974, p. 174)

Esta forma simples e muito corriqueira na música popular e tradicional, pode ser exemplificada por ABAB....A, e compreendida como forma rondó. Este tipo de rondó tem algumas semelhanças com o terceiro movimento do *Concerto n° 2 para violino e orquestra*, de Bach, onde uma seção (A) que serve de refrão tocada pela orquestra (tutti) e quatro episódios (B,C,D e E) tocados pelo instrumento solista, com o acompanhamento da orquestra. (KOHS. 1976, p. 257)

Segundo o mesmo autor, o rondó se caracteriza por múltiplas partidas ou episódios (B, C, D) e retornos ao refrão (A). Além disto, o uso do rondó como forma de último movimento é comum na música clássica, vide o *Concerto para piano n° 1 em Ré menor*, de Brahms, o *Concerto para piano n° 1 em Dó maior*, de Beethoven ou o *Concerto em Ré menor para piano e orquestra (K. 466)*, de Mozart, que finaliza em forma de sonatina-rondó (KOHS. 1976, p. 261 e 300).

Radamés se utiliza de características da forma rondó aliadas a uma seção de desenvolvimento, normalmente encontrada na forma sonata. Poderíamos imaginar em uma forma sonata-rondó, mas, como esta seção de desenvolvimento tem função de embelezamento e não se faz necessária para o balanço formal deste movimento, encararemos como uma forma rondó alterada (KOHS. 1973, p. 249).

Tabela 6 - Estrutura formal de larga escala do quarto movimento

Compassos:	1 ao 59	90 ao 168	169 a 186	187 ao 224	257 ao 289	290 ao 307	308 ao 320
Função de larga escala:	A (refrão)	B (estrofe)	desenvolvimento	A (refrão)	C (estrofe)	A (refrão) (variação-mini rondó)	Coda

Tabela 7 - Estrutura formal de pequena escala do quarto movimento

Função	Compassos
Refrão A	
a1	1 ao 10
Ponte	10 ao 21
a1 (bateria)	23 ao 31
a1	32 ao 40
a2	41 ao 49
a3	50 ao 59
Transição	60 ao 67
Breque de bateria	68 ao 81
Transição	82 ao 89
Episódio B	
b1	90 ao 121
Breque de bateria	122 ao 133
Transição	134 ao 139
b2	140 ao 168
Desenvolvimento	169 ao 186
Refrão A	

Função	Compassos
a1' (bateria)	187 ao 191
a1'	192 ao 205
a2'	206 ao 214
a3'	215 ao 224
Transição	225 ao 232
Cadência de bateria	233 ao 253
Episódio C	
ca	257 ao 266
cb	267 ao 276
ca	277 ao 288
Refrão A (mini rondó)	
x (refrão)	289 ao 297
y (episódio)	298 ao 299
x'	300 ao 305
y	306 ao 307
x seguido da Coda	308 ao 320

As seções de “breque de bateria”, que em música popular são conhecidas por demarcar o início, o fim e eventuais mudanças de ritmo da batucada, e que na reexposição se transforma na cadência do instrumento bateria, são inseridas nas transições que ocorrem depois de cada refrão (A), e não possuem função análoga no rondó. Trata-se de um enxerto vindo da música popular. O retorno ao último refrão também é feito com bastante criatividade pelo compositor. Ao invés de retornar ao refrão (A) e fazê-lo seguir por uma coda para finalizar o concerto, Radamés realiza um “mini-rondó”, composto com

fragmentos melódicos da seção (A), fazendo seguir uma coda que funciona como uma síntese do concerto, reapresentando, de maneira quase explicativa, os materiais musicais que serviram para sua composição.

O tema do refrão A deste movimento tem fragmentos motivicos vindos dos outros movimentos do concerto. O exemplo abaixo demonstra como um fragmento do tema principal do primeiro movimento se transforma no segundo movimento é reutilizado no terceiro. O contorno melódico dos dois primeiros é igual, mudando apenas os intervalos neles contidos. As quatro últimas notas do terceiro possui o mesmo contorno das notas dos dois primeiros, porém, a primeira nota se inicia um tom acima, ao invés de a mesma nota da finalização. Pode-se notar como os tricordes 3-2 (013) dos dois exemplos da direita, se transformam no tetracorde 4-10 (0235) do exemplo da direita.

Exemplo 68 - Comparação entre contornos melódicos

c. 34 (1ºmov.)	c. 51 (2º mov.)	c. 2 (3º mov)
----------------	-----------------	---------------

3-2 (013) 3-2 4-10 (0235)

O motivo que abre o terceiro movimento, cujas alturas formam o conjunto 3-9 (027), tem o seu primeiro aparecimento nas transições do primeiro movimento.

Exemplo 69 - Conjunto de abertura do 3º movimento

c. 1 (3º mov.)

3-9 (027)

A regularidade ímpar de 5 compassos é mantida durante toda a seção A; delinea os 15 primeiros compassos da contra melodia da subseção (b1) (c.90 a 104); e é a base dos 10 compassos das subseções (ca) e (cb). A análise melódica acima nos demonstra a divisão ímpar das frases, onde o antecedente e o consequente são construídos cada um em 5 compassos. Embora em uma primeira audição o tema da seção A tenha uma sonoridade atonal, em um olhar detalhado é possível notar que ele tem sua construção bem definida e dentro das técnicas utilizadas na música clássica. Importante notar que o início do consequente (c.6) é centrado em Bb, tonalidade que integra o mesmo sistema octatônico de G, e que se fará recorrente neste movimento.

Exemplo 70 - Análise da melodia do tema do refrão A

Antecedente

idéia básica (b.i.) idéia contrasntante (i.c.)

G: I | ----- G dom dim ----- | Vmaj7
H.C.(?)

Consequente
(i.b.) cadencial

G: bIII (?) | ----- Eb dom dim ---- | V7/ii iim7 II V7 I
P.A.C.

A exposição da seção A é construída sobre 2 variações do T.P., com diferentes tonalidades e funções. As três primeiras aparições (a1) são apresentadas como no diagrama dos baixos do exemplo 68, e sua característica principal é estabelecer a tonalidade de G. Pela progressão C-->F, a primeira variação (a2), que se inicia no compasso 41, tem função

de transição entre as tonalidades octatônicas de G e Bb. Esta última é a tonalidade onde encontramos a segunda variação (a3), no compasso 49.

Exemplo 71 - Diagrama dos baixos do refrão A

Diagrama dos baixos do refrão A, mostrando a progressão de acordes e a linha de baixo em quatro vozes: G Dom dim, D Dom dim, A Dom dim, e Diatônico.

Acordes e Progressão:

- G Dom dim:** G Dom dim (c. 1-19), E7(b9add13) (41-46), Bbmaj7 (49-50).
- D Dom dim:** D7(#9) (c. 1-19), F6 (41-46), B7(b13add9) (47-48), F (49-50), Bmaj7/F (56-68).
- A Dom dim:** C (41-46), Bbmaj7 (56-68), Gbmaj7 (70-72), Ebmaj7 (74-76), C7(#11) (78-80), A7(b9add13) (82-84), Amaj7 (86-88), Bm/A (90-92), E/A (94-96), Am (98-100).
- Diatônico:** G (c. 1-19), D (21-23), A (25-27), E (29-31), B (33-35), F# (37-39), C# (41-43), F (45-47), E (49-51), D (53-55), C (57-59), B (61-63), A (65-67), G (69-71), F# (73-75), E (77-79), D (81-83), C (85-87), B (89-91), A (93-95), G (97-99), F# (101-103).

Figuras Rítmicas e Outros Elementos:

- a1:** 19, 32, 41, 46, 47, 48, 49, 50.
- a2:** 41, 46, 47, 48.
- a3:** 49, 50.
- TR:** 56, 68, 70, 72, 74, 82, 84, 86, 88, 90.
- B:** 90.

Diagrama de Figuras Rítmicas (Rhythm Diagram):

G: I V7 I IV V7/ii IV7 A: I7 I ii V i

pedal em A|

Observando o exemplo 68, ficam explícitas as relações octatônicas em G e em A, e o uso intenso de acordes da coleção da DomDim de A, durante a transição para a seção B, a partir do compasso 56. Podemos visualizar as transformações de G para Bb, nos compassos 1 e 49, e de C para A, nos compassos 72 e 74, no exemplo abaixo. Os números indicam a ordem dos acontecimentos.

Exemplo 72 - Transformações ocorridas no sistema octatônico

Subdom.	G	Gm	Bb	Bbm	Db	C#m	E	Em	G
	1								
Tônica	D	Dm	F	Fm	Ab	Abm	B	Bm	D
	2								
Dominante	A	Am	C	Cm	Eb	Ebm	F#	F#m	A

Nota-se que Radamés transforma o G em Bb, via (P) e (R)⁵. Já a transformação de C para A, se realiza no sentido oposto. De maneira engenhosa, o compositor cria uma teia de relações que se move da região de G para a sua subdominante C; depois, a transformação, via sistema octatônico do C em A, onde este é a dominante da nova tonalidade D a partir da reexposição A (c.187). Assim como a *Balada nº 4*, de Chopin, que inicia na dominante da peça, este movimento se caracteriza por não ter seu início e seu final centrados na mesma função tonal. Durante a exposição desta análise, veremos que a tonalidade deste movimento é D maior, e que, em larga escala, ocorre a progressão G -> A -> D.

Durante a transição para o episódio B, do compasso 81 ao 89, sobre um pedal na nota A, o compositor cria uma área indefinida que oscila entre os acordes de A maior, possível tônica da subseção (b1), e de G maior, dominante de C, que divide o mesmo sistema octatônico de A. Durante este trecho, a melodia é construída com as notas D, E, F e G, todas presentes na DomDim de E e G, que são as dominantes de A e C. Nos dois últimos

⁵ Ver página 16.

compassos deste trecho ocorre o acorde de E maior, dominante do A menor que iniciará o episódio (b1).

E, de fato, o episódio (b1) deste movimento demonstra esta ambiguidade de relações tonais regidas pelo sistema octatônico. Embora a melodia do (b1) na primeira aparição ocorra na tonalidade de C menor, o acorde de abertura e fechamento desta seção ocorre em A menor. Para deixar este tema ainda mais ambíguo, é realizada uma semi cadência em C menor, sobre o acorde de G menor.

Exemplo 73 - Análise da melodia do tema do episódio B

c.90

Ant.

Cons.

idéia básica (i.b.)

idéia contrastante (i.c.)

cadencial

S.C. em C

i.c.

cadencial

P.A.C.(?) em A

1

2

No antecedente, no número 1 do exemplo acima, pode-se notar a aproximação para a nota dó pelas notas descendentes G, F, Eb e D, onde ocorre a semi cadência no acorde de Gm. Já no consequente, no 2, pode-se notar o movimento G#, F# e E, caracterizando o dominante do acorde de Am, que encerrará este período em uma cadência autêntica perfeita

atípica em Am. Atípica por ter seu acorde dominante um Bb, uma substituição do dominante autêntico E.

No diagrama dos baixos do exemplo abaixo, os acordes da região tonal de A estão anotadas pela linha superior enquanto que os da região de C, pela linha inferior. A seção (b2) é uma espécie de repetição da seção (b1), com algumas alterações. As mais marcantes são a quebra de textura no compasso 134, onde as semicolcheias começam a ceder lugar à condução de tercinas do piano do compasso 140; e a presença de uma seção de fechamento de cinco compassos presente no antecedente, e uma seção cadencial de oito compassos no seu consequente. Quanto ao desfecho deste episódio B, parece que Radamés optou por realizar a mudança do centro tonal de C para A, somente no desenvolvimento, pois o acorde que encerra esta seção é um C maior em primeira posição, em uma outra espécie de cadência perfeita.

Exemplo 74 - Diagrama dos baixos do episódio B

Diagrama dos baixos do episódio B

Antecedente | Consequente

90 104 105 120

DomDim E/G (dominante) G⁷/D E⁷(^{b9}) E/C Gm E⁷/D B^{b7}(^{#11})

DomDim A/C (tônica) Am⁷ Cm/B^b D^b° E^bmaj⁷ E^bmaj⁷ E^b/D^b C⁷(^{b9}) A⁷(^{b5}) Cm/E Cm E^b C/B^b E^b/A Am

DomDim D/F (subdominante) F[#]omaj⁷ D⁷(^{b9}) Bm⁷ D⁷(^{#9}) D/B^b F/C Fm/E^b D/G Dm/B D/E^b Dm/C C.A.P.

S.C.

Durante a seção de desenvolvimento tem-se então a completa migração da região de C para A, intermediada pelo sistema octatônico e pela relação SubV7 -> I, presente pelas notas do acorde Bb(#11) que resolve no Amaj7. A este acorde de A, coexiste uma tríade de C, presente em A DomDim. No exemplo abaixo, no círculo 1, temos referência diretas à harmonia das subseções (a2) e (a3). No compasso 175 temos um pedal sobre a nota E que se resolverá na nota A do compasso 179 em um movimento dominante->tônica, onde se tem início uma frase de oito compassos em oitavas e em dinâmica fortíssimo tocada pelas madeiras. Os quatro primeiros compassos desta frase são centrados em A maior e A DomDim, que serão resolvidos no D do compasso 184, que assume o papel de tônica nas próximos episódios até o final do Concerto, que se encerra sobre este acorde. Existe ainda uma relação hexatônica encontrada nos dois últimos compassos deste desenvolvimento, durante a escala cromática descendente de F# a D. Em cada tempo forte, são encontradas as notas D, F# e Bb. Este motivo hexatônico será trabalhado também durante o retorno ao refrão (A), mais especificamente na subseção (a2).

Exemplo 75 - Seção de desenvolvimento

c. 169

Chords and annotations in the score:

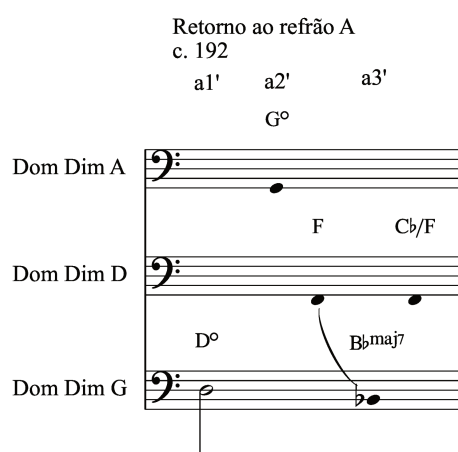
- C DomDim
- C
- C/A DomDim
- A
- Bb(#11)
- A maior
- Pedal em mi...
- A maior
- A DomDim
- D, F#, Bb - hexatônica

Em uma primeira análise, o retorno ao refrão A se mostraria praticamente inalterado, pois as reexposições das subseções (a1), (a2) e (a3) ocorrem como no início do movimento, com algumas alterações. Porém, o que o compositor realiza é uma mudança de modo deste novo refrão. A melodia que antes fora realizada na DomDim de G, tem agora como centro tonal a nota D na (a1) e a nota G no início da (a2), notas que, nos respectivos trechos, não dividem o modo DomDim, mas o modo de escala diminuta.

Na subseção (a1'), o que antes era ouvido como G e Bb DomDim, é agora ouvido como D e F diminuto. Aqui, o compositor realiza algumas mudanças em relação à primeira exposição: excluindo-se o último compasso, o consequente é a transposição literal sobre o

anterior, e segue-se àquele uma seção de fechamento de quatro compassos. O que antes ocorria como voz solo é acompanhada por um contraponto. Embora o início da próxima seção seja centrada em G diminuta, Radamés realiza uma preparação de dominante->tônica no último compasso de (a1'). Na segunda metade de (a2') ocorre a volta ao modo DomDim do início do concerto.

Exemplo 76 - Diagrama dos baixos do retorno ao refrão A



Concomitantemente à utilização da escala octatônica, na subseção (a2'), ocorre o reaparecimento da escala hexatônica, no início do contraponto à melodia principal, nos compassos 207 e 208. O uso simultâneo de tonalidades e sistemas distintos se mostra como uma característica marcante deste concerto.

Exemplo 77 - Uso concomitante dos sistemas hexatônico e octatônico

c. 206

A DomDim se faz presente novamente na seção de transição que é seguida à seção de breque de bateria, que, neste caso, se mistura à cadência do instrumento bateria. Esta cadência (c. 235) é descrita na partitura como um solo aberto, improvisado ou composto pelo instrumentista, de resposta à pergunta realizada pelo sexteto, que ocorre quatro vezes, com diferentes durações em número de compassos. Harmonicamente, os primeiros oito compassos são centrados em A DomDim, dominante que resolve no acorde tônica de D DomDim do compasso 241. Os 12 últimos da cadência fazem parte de Bb DomDim, que resolverá no acorde Ebmaj7 do episódio C.

Exemplo 78 - Diagrama dos baixos do retorno ao refrão A

	a1' c. 192	a2' 206	a3' 215	cadência 233	237	241	247	C
		G°		C7	A7	A ^{maj} 7	F#7	Ebmaj7
Dom Dim A		F	Cb/F				D/Eb	
Dom Dim D		D°	Bbmaj7				E7 Bb7	
Dom Dim G								
Diatônica								
	D: i	iv		V7	Vmaj7			

O último episódio, C, é na verdade um retorno ao tema principal do segundo movimento, porém, agora em ritmo de valsa, em 3/4. Assim como no segundo movimento, trata-se de uma forma ternária pequena (ca) (cb) (ca'), adaptada ao ciclo de 5 compassos do tema do refrão. Diferentemente do tema do samba canção, a repetição da idéia básica não ocorre sobre a escala octatônica, mas na escala diatônica de G maior. A escala diatônica reaparece no retorno ao (ca'), porém na tonalidade de D maior. A seção contrastante (cb), é construída de maneira análoga à do samba canção, com uma idéia básica de 2 compassos seguida de uma contrastante de 2 compassos, que se repete, seguindo, depois uma seção cadencial que conduz ao (ca'), totalizando 10 compassos.

Exemplo 79 - Análise da melodia do episódio C

c. 257

(ca) idéia básica a (i.b.a.) octatônica repetição da i.b.a. diatônica

(cb) i.b.b. idéia contrastante

repetição da i.b.b. cadencial

(ca') i.b.a. diatônica fragmentação

x x' x x P.A.C.(?) cadencial

A força da chegada à última nota ré da (ca'), via uma espécie de cadência perfeita realizada pelo substituto do dominante do acorde de D (A/Eb --> D) é amenizada pelos acordes de Bbmaj7 e E maior sobre o acorde de C maior tocados pelo sexteto. De fato, como em uma forma rondó está implícito o retorno ao refrão A, o compositor não poderia encerrar este movimento no episódio C. Esta cadência gera instabilidade ao acorde de D e cria o movimento que leva ao retorno do refrão, no final deste episódio.

Exemplo 80 - Jogo orquestra *versus* sexteto

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Timp.

Prt.

Cx.

Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

D

Bbmaj7

Cadd9

E/C

80

Este jogo orquestra *versus* sexteto é a base para a última aparição do refrão A. Ao invés de retornar ao refrão da maneira convencional, ou seja, expondo-o integralmente ou de maneira reduzida e sem alterações drásticas em sua essência, o compositor cria uma espécie de mini-rondó com fragmentos motivicos vindos do próprio tema do refrão A. Em uma frase de 10 compassos realizada pelo sexteto (refrão), segue-se um episódio de 1 compasso realizado pela orquestra. A seguir, uma frase de caixa de 2 compassos serve como transição à volta do refrão realizado pelo sexteto, agora de 5 compassos, quando se tem outro episódio da orquestra de 1 compassos. Uma transição de 4 compassos faz a ligação do episódio da orquestra com a coda, os últimos 9 compassos.

O tricorde 3-9 (027), proveniente das alturas do tema do refrão A é utilizado 19 vezes nestes 32 compassos, e se mostra como uma das peças unificadoras deste movimento. A escala de C menor do segundo refrão faz referência direta ao tema do episódio B, que também ocorre em C menor. A partir da última transição, o compositor faz uma síntese de todo o material utilizado no concerto. A transição ocorre na escala diatônica de D lídio, que se faz seguir por um trecho de 3 notas da escala hexatônica; nos próximos dois compassos, encontramos o mesmo tricorde 3-9 (027), que antes fora apresentado melodicamente, apresentado harmonicamente, vide exemplo 79; seguem-se dois compassos onde são citadas as três sonoridades octatônicas; e então finaliza-se sobre um cluster com as notas da escala diatônica de D maior. O compositor ainda deixa a resolução dúbia, quando acrescenta ao D maior uma tríade de Bb acorde da região da subdominante G DomDim, tonalidade do início deste movimento.

Exemplo 81 - Mini rondó e Coda

Refrão (c. 289)

3-9 (027) 3-9 4-11 (0135) 3-9 3-9 3-9 3-9 3-9 3-9 3-9 3-9 E F#

Episódio

Transição

bateria

Refrão

Escala de C menor

C dórico

F G
Am Bm
D E / D

Episódio

Transição

D lídio

Coda

Vide exemplo abaixo

F# DomDim, BDomDim, G DomDim

Bb (GDomDim)

Exemplo 82 - Acordes formados com conjuntos 3-9

É comum a alguns compositores utilizar pequenos materiais musicais para desenhar grandes obras. A pequena escala servindo de base para a larga escala. Foi o que Radamés realizou neste último movimento, mostrando-se como um compositor consciente das micro e macro estruturas. O esquema tonal geral deste movimento, presente na página seguinte, nos demonstra como o conjunto 3-9 (027) formado pelas notas (G A D), presente como motivo melódico no primeiro compasso deste movimento (exemplo abaixo), rege a harmonia de larga escala, realizando a condução da subdominante, dominante e tônica da tonalidade de D, que ocorre nos compassos 1, 174 e 320.

Exemplo 83 - Melodia de abertura do 3º movimento

c. 1 (3^o mov.)



3-9 (027)

Exemplo 84 - Diagrama dos baixos do 3º movimento

Diagrama dos baixos do 3º movimento, mostrando a progressão de acordes e a linha de baixo em quatro vozes: Dom Dim A, Dom Dim D, Dom Dim G, e Diatônica.

Acordes e Progressão:

- Dom Dim A:** A (1), TR (19), B (32), desenv. (50), A (82), cadência C (88), A (90), Coda (91).
- Dom Dim D:** G° (168), D (215), Bb|D (285).
- Dom Dim G:** GDomDim (1), Bbmaj7 (19), E/A (32), Gm (50), E7(#9) (82), E(?) (88), D° (90), Bbmaj7 (91), Bbmaj7 (104), Gmaj7 (120), E/Bb (140), Em (168), E/C (215).
- Diatônica:** D7(#9) (1), Am7 (19), Cm/Bb (32), Am (50), Am (82), Bb|G7 (88), C (90), A7 (91), Amaj7 (104), Em (120), A/Eb (140), D (168).

Formas de Acordes:

- Dom Dim A:** A, TR, B, desenv., A, cadência C, A, Coda.
- Dom Dim D:** G°, D, Bb|D.
- Dom Dim G:** GDomDim, Bbmaj7, E/A, Gm, E7(#9), E(?), D°, Bbmaj7, Bbmaj7, Gmaj7, E/Bb, Em, E/C.
- Diatônica:** D7(#9), Am7, Cm/Bb, Am, Am, Bb|G7, C, A7, Amaj7, Em, A/Eb, D.

Formas de Baixo:

- Dom Dim A:** A, TR, B, desenv., A, cadência C, A, Coda.
- Dom Dim D:** G°, D, Bb|D.
- Dom Dim G:** GDomDim, Bbmaj7, E/A, Gm, E7(#9), E(?), D°, Bbmaj7, Bbmaj7, Gmaj7, E/Bb, Em, E/C.
- Diatônica:** D7(#9), Am7, Cm/Bb, Am, Am, Bb|G7, C, A7, Amaj7, Em, A/Eb, D.

Formas de Baixo (Vozes):

- Dom Dim A:** D: IV, v, V, I, V, V7, I.
- Dom Dim D:** D: IV, v, V, I, V, V7, I.
- Dom Dim G:** D: IV, v, V, I, V, V7, I.
- Diatônica:** D: IV, v, V, I, V, V7, I.

2.6. Orquestração

Uma análise precisa e profunda sobre a orquestração do *Concerto Carioca n° 3* seria trabalho para um outro mestrado, e, aqui, serão levantados aspectos relevantes sobre um panorama geral da orquestração de Radamés neste concerto.

Um primeiro olhar se faz diante do caráter da peça e como o compositor lida com estes elementos. Segundo Tovey⁶ “o concerto e a ária colocam o indivíduo contra a massa, o solo contra o tutti; esta é a essência destas duas formas.”

O presente trabalho trata de um concerto para Sexteto Radamés - com 2 pianos, contrabaixo elétrico, guitarra elétrica, acordeão elétrico e bateria - e orquestra sinfônica. Nota-se que todos os instrumentos, com exceção dos pianos e da bateria, são elétricos, ou seja, o compositor concebeu que a guitarra, o acordeão e o contrabaixo serão auxiliados por algum tipo de amplificação, o que torna o sexteto um poderoso solista no quesito intensidade sonora. A característica de “solista contra a massa” parece um pouco sem sentido, e, um concerto com estas características remetem mais a um concerto grosso. Este tipo de concerto é uma forma de música, originalmente barroca, onde o material musical é passado entre um grupo pequeno de solistas e a orquestra completa. No século XX este tipo de concerto foi muito utilizado por compositores como Igor Stravinsky, Heitor Villa-Lobos e Philip Glass.

A orquestra utilizada por Radamés neste concerto pode ser conferida na tabela abaixo. Usualmente, em uma orquestra deste porte, encontramos 3 trombones e 3 trompetes, e não 4 de cada, como especificado na partitura. O compositor possivelmente fez esta opção devido à característica da harmonia empregada na obra, que se faz baseada em tétrades e suas tensões.

⁶ Tovey, D.F. in ROSEN, Charles. *Sonata Forms*, p. 71.

Tabela 8 - Instrumentos da orquestra

Cordas	Violino I Violino II Viola Violoncelo Contrabaixo
Madeiras	2 Flautas 2 Oboés 2 Clarinetes em Bb 2 Fagotes
Metais	4 Trompas em F 4 Trompetes em Bb 4 Trombones em Bb 1 Tuba
Percussão	Tímpanos Pratos Caixa Bumbo

O compositor utiliza a instrumentação para realçar as mudanças de forma. A orquestração está intimamente ligada com o pensamento formal de todos os movimentos, e funciona como um guia para o ouvinte: quando tem mudança de instrumentação é porque houve evolução na forma do movimento.

Na tabela abaixo, podemos verificar uma lista com as instrumentações em cada movimento. Nota-se que o uso da orquestra completa é realizada com economia, durante 5 vezes durante todo o concerto, e não aparece nenhuma vez durante o segundo movimento.

Os arranjos de Radamés, segundo ele próprio se declarava, vinham do quarteto de cordas. E esta seção, dentre todas, é a mais presente em todo o concerto, em especial no movimento “Samba Canção”, provavelmente devido à sua forte presença em arranjos de música popular deste gênero. Os metais, como seção, são utilizados em trechos de grande intensidade sonora, geralmente *fortes* e *fortíssimos*, aliados ao tímpano.

Tabela 9 - Instrumentação

1º Movimento	- metais + fag. + tpn - vln. va. flt. ob. clar. - sexteto + flt. clar. - cordas + tpa. cx. - sexteto - sexteto + cordas - sexteto + cordas + clar. + fgt. - cordas + tpa. fgt. ob. clar. - metais + timp. - madeiras + timp. tpa. - cordas + timp. tpa. - sexteto + vln. tpa. - orquestra completa (s/ sexteto) - 12 c. - madeiras + tpa. cx. - sexteto + orquestra (coda 4 c.)
2º Movimento	- madeiras + metais + tpa. - sexteto + tpa. - sexteto - sexteto + tpa. fgt. - sexteto + vln. - cordas + tpt. tbn. tuba - cordas + gtr. pno. - cordas + gtr. pno. ob. clar. fgt. - cordas + gtr. tpa. pno. - pno. gtr. ac. - sexteto + tpa. - cordas + clar. - pno. - cordas + gtr. - cordas + ob. - metais + perc. + flt. ob - cordas - cordas + sexteto
3º Movimento	- ob. clar. vln. vla. - cordas + tpt. - orquestra (7 c.) - ac. bt. - ac. bt. pno. - sexteto + cordas - metais + tpn. - sexteto - sexteto + cordas - cordas + pn. ac. - cordas + pn. ac. cb. e. - sexteto + cordas + tpa. - sexteto + cordas + tpt. - sexteto - metais - pn. - pn. tpa. ob. - cbe. ac. gtr. bt. - tpa. - vln. tpa. - cordas + tpa. - madeiras - bt. - gtr. bt. - gtr. bt. ac. - quinteto - sexteto - sexteto + metais + cordas + fgt. - flt. ob. clar. tpa. - cordas + tuba tbn. tpa. fgt. - metais + fgt. - orquestra (9c.) - orquestra x sexteto (4c.) - sexteto - orquestra + sexteto (5 c.)

As combinações de instrumentos entre a orquestra e o sexteto ocorrem com pouca frequência durante todo o concerto, e o compositor quando o faz, prefere o uso da guitarra elétrica e do acordeão, geralmente oitavando ou dobrando os violinos. A guitarra ainda dobra em oitavas com as madeiras, e, no terceiro movimento o contrabaixo elétrico realiza uma dobra em oitavas com a seção das cordas. Abaixo temos uma tabela que ilustra estas combinações.

Tabela 10 - Dobras de instrumentos da orquestra com instrumentos do sexteto

1º Movimento	- gtr e vln - uníssono - gtr e madeiras - oitavas
2º Movimento	- gtr e vln. - uníssono - gtr. arpeja o acorde das va. e vc. - ac. e vln. em oitavas ou uníssono*
3º Movimento	- cbe. e cordas - oitavas - ac. e vln. - uníssono*

3. Conclusão

O *Concerto Carioca n° 3* se insere no rol de composições de Radamés baseadas em formas de música clássica que tem como solistas, excetuando-se o piano, instrumentos vindos da música popular. Esta interação da música clássica e da popular não ocorre unicamente no âmbito da instrumentação ou no nome dos movimentos, mas também no emprego da harmonia e dos ritmos durante o desenrolar da obra. Além disto, o compositor não utiliza a música popular somente como uma fonte de melodias e ritmos que podem ser trabalhados utilizando-se as técnicas de composição comuns à música clássica. Ao contrário, Radamés utiliza esta fonte com profundidade, fruto de décadas de trabalho como arranjador e acompanhador neste meio. Por exemplo, a utilização e a re-significação da célula rítmica proveniente da marcha, utilizada como ritmo criador de unidade, nos movimentos samba canção e batucada só poderiam ser feitas por quem conhece meticulosamente o meio de música popular, a ponto de averiguar não só a superfície, mas detalhes profundos que, às vezes, apenas os músicos que convivem naquele meio tem acesso.

Do ponto de vista estrutural, as análises aqui realizadas nos mostram o *Concerto Carioca n° 3* como uma criação consciente, onde o compositor demonstra clareza nas conduções formal e dos planos harmônicos, de pequena e larga escala, além de uma preocupação do compositor com a criação de unidade da obra. Esta unidade é transmitida melodicamente, quando o compositor utiliza motivos ou conjuntos similares de um movimento para compor os temas e variações dos outros, tematicamente, quando o compositor utiliza o tema do segundo movimento para integrar o rondó do terceiro, e ainda ritmicamente, pela presença do ritmo de marcha em todos os movimentos.

O compositor opta por trabalhar nos três movimentos com dois temas que contrastam em caráter, e que nos dois primeiros movimentos, se inserem na forma ternária ABA. No último movimento, esta opção por temas contrastantes é mantida entre as seções do rondó.

O compositor busca uma certa coerência entre as formas de cada movimento com sua forma correspondente na música popular. O uso de uma forma ternária pequena no samba canção corrobora com as formas praticadas por este gênero na música popular, assim como o rondó presente na batucada remete aos partidos altos com refrão cantado por coro versus a estrofe cantada pelo solista. Uma outra característica semelhante foi encontrada nas transições da batucada, onde o compositor faz referência aos breques de bateria de escolas de samba.

Além disto, Radamés, ao escrever este concerto, parece ir se amoldando conforme o material musical que ele próprio ia criando. As diferenças de técnicas e sonoridades entre os três movimentos nos deixam claro que o compositor utiliza diferentes ferramentas composicionais de acordo com os diferentes materiais motivicos, melódicos e rítmicos que está trabalhando em cada momento da obra. Neste concerto é possível notar uma intensificação no uso e na complexidade do sistema octatônico, a partir do segundo movimento, em contraste com a sonoridade diatônica do primeiro, deixando-nos claro a sua ligação com o material melódico utilizado. O sistema hexatônico, também presente porém menos utilizado, aparece nos três movimentos, contribuindo também na unidade da obra.

Na harmonia de larga escala, o compositor prefere utilizar relações harmônicas próximas, como tônica, subdominante, dominante e dominante da dominante. Um fato interessante é que cada movimento é composto em uma tonalidade distinta, e o compositor não finaliza o concerto na mesma tonalidade que realiza sua abertura. Ocorre um movimento harmônico que se inicia no primeiro movimento na tonalidade de C maior, segue para G maior no segundo, e finaliza a obra com a transição G maior --> D maior no terceiro.

De acordo com as análises aqui realizadas, fica-nos claro que o *Concerto Carioca n° 3* é uma obra bem estruturada e fundamentada do ponto de vista composicional, escrita por um compositor consciente e criativo que utiliza formas clássicas conhecidas sem se engessar a padrões pré definidos. Ao contrário do que alguns historiadores costumam afirmar, Radamés Gnattali se mostra dono de uma capacidade de compor e sustentar uma

obra da envergadura de um concerto, fazendo uso de técnicas vindas da música clássica aliadas ao seu profundo conhecimento de música popular.

Espera-se que esta dissertação contribua para que se enxergue a música de Radamés Gnattali sem preconceitos, confirmando-o como um dos importantes compositores de música brasileira do século XX.

4. Referências Bibliográficas

ALBRECHT, Cíntia C.M. *Um estudo analítico das sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando sua performance*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006. Tese de doutorado em música.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*, Livraria Martins Fontes S.A.: São Paulo, SP. 1972. 3ª Edição.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: A percussão na música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2003.

COHN, Richard. *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*. Journal of Music Theory, vol. 42 nº 2: Outono de 1998 (p. 167 - 180)

CORREA, Márcio Guedes. *Concerto Carioca nº 1 de Radamés Gnattali: A utilização da guitarra elétrica como solista*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP: 2007. Dissertação de mestrado.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*, Yale University Press: New Haven, 1973.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

KOHS, Ellis B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1973.

LACERDA, Bruno R. *Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP: 2009. Dissertação de mestrado.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

MESTRINEL, Francisco A. S. *A batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Dissertação de mestrado.

MOREIRA, Adriana L. C. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: Análise Musical*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002. Dissertação de mestrado.

NEVES, José M. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria Ltda.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. Nova York: W.W. Norton & company, 1961.

PISTON, Walter Hamor. *Orchestration*. Nova York: W.W. Norton & company, 1965.

PISTON, Walter Hamor. *Harmony*. 5ª Edição. Nova York: W.W. Norton & company, 1987.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Nova York: W. W. Norton & Company, Inc., 1988.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice Hall: New Jersey, 2005. 3ª Edição.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*, Editora Vozes: Petrópolis, RJ. 1974. 2008. 2ª Edição.

Bibliografia

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha, Radamés e a gênese do novo arranjo musical brasileiro*. In: Cadernos de Colóquio, Programa de Pós Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2000.

BARBOSA, Valdinha & DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1984.

BASS, Richard. *Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music*. University of California Press: Music Theory Spectrum, Vol. 23, nº 1: Primavera de 2001. P. 41-60

BREIDE, Nadge Naira Álvares. *Valsas de Radamés Gnattali: Um Estudo histórico analítico*. Porto Alegre: UFRGS: 2006. Tese de Doutorado.

COHN, Richard L. *As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert*. University of California Press: 19th Century Music, Vol 22, nº 3: Inverno de 1999. p. 213-232

CONTÓ, Adriano D. M. *Análise de técnicas de orquestração da música brasileira na "Suíte Brasileira n. 1" de Cyro Pereira*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Dissertação de mestrado.

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

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Editora Gradiva, 2007.

HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 1949, 10ª Edição.

MARIZ, Vasco. *A Música Clássica Brasileira*. São Paulo: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial LTDA, 2002.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado. *A guitarra elétrica e o violão: o idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2006. Dissertação de Mestrado.

PISTON, Walter Hamor. *Counterpoint*. Nova York: W.W. Norton & company, 1947.

RODRIGUES, Ricardo Pereira. *Canção e Dansa para Contrabaixo e Piano de Radamés Gnattali: aspectos históricos, estudo analítico e edição*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003. Dissertação de Mestrado.

SHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TOFT, Robert. *Hits and misses: crafting a pop single for the top-40 market in the 1960s*. Cambridge University Press: Popular Music, Vol. 29/2: 2010. p.267-281.

WIESE FILHO, Bartolomeu. *Radamés Gnattali e sua Obra para Violão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

Partituras

GNATTALI, Radamés. *Concerto Carioca nº 1*. 1 partitura (103 p.) Manuscrito do autor.

_____. *Concerto Carioca nº 3*. 1 partitura (70 p.) Manuscrito do autor.

Fontes Digitais

Catálogo Digital Radamés Gnattali. Coordenador Geral: Roberto Gnattali. Manaus: MIDIARTE – Acervo e Multimídia, 2005.12

Acervo de música do Instituto Moreira Sales. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/>. Acesso em: 22/06/2011.

5. ANEXO 1 - Concerto Carioca nº 3

Concerto Carioca No. 3

para 2 pianos, guitarra elétrica, acordeão elétrico, contrabaixo elétrico e bateria
Rio de Janeiro, 1972/1973

Radamés Gnattali
(1906-1988)

I - Marcha

Andando ♩ = 110

Flautas 1 e 2

Oboés 1 e 2

Clarinetes em Sib 1 e 2

Fagotes 1 e 2

Trompas em Fá 1 e 3

Trompas em Fá 2 e 4

Trompetes em Sib 1 e 3

Trompetes em Sib 2 e 4

Trombones 1 e 3

Trombones 2 e 4

Tuba

Timpanos

Pratos

Caixa Bumbo

Bateria

Piano I

Piano II

Guitarra Elétrica

Acordeon

Contrabaixo Elétrico

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

© Nelly Gnattali

Obra digitalizada pela Presto (www.prestomus.br)

1

Fl. *mf* *a 2*

Ob. *mf* *a 2*

Cl. Sib. *mf* *a 2*

Timp. *f* *p*

Prt.

Cx. Bb.

Bt. *Caixa* *f* *Caixa* *p* *2*

Pno. I *f* *dim.* *p* *2*

Pno. II *f* *p* *p* *2*

Gtr. *f* *5va...* *5va...* *2*

Ac. *mão esquerda* *f* *p* *2*

Ch. E. *f* *p* *2*

Vln. I *p* *2*

Vln. II *p* *2*

Vla. *p* *2*

Fl. *cresc.*

Cl. Sib. *cresc.*

Bt. *2*

Pno. I *2*

Pno. II *p* *2*

Gtr. *5va...* *sem natural* *2*

Ac. *2*

Ch. E. *2*

3

Concerto Carioca nº 3 - I [Marcha]

45 Caixa

Bt. *mf* *p*

Pno. I *p*

Pno. II *p*

Gr. *p*

Ac. *p*

Ch. E.

Vln. I *cantando (espressivo)* *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*



48

Pno. I *sfz*

Pno. II

Gr.

Ac.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve. *p*

Ch. *piéz.* *p*



Concerto Carioca nº 3 - I [Marcha]

57

FL.

Obo.

Cl. Sib.

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib. 1 e 3

Tpt. Sib. 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Timp.

Prt.

Cx.
Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

Concerto Carioca n° 3 - I [Marcha]

81

8

Tpt. Sib 1 e 3

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I



87

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

11

12

119

1^o flauta
2^o piccolo

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Cx.
Bb.

Caixa

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac. D⁹

Ch. E.

f

mf

p

a 2

1^o

mf

p



125

8^{va}

1^o e 3^o

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Cx.
Bb.

f

mf

p

130

12

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib. 1 e 3

Tpt. Sib. 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Tímp.

Prt.

Cx. Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

144

FL.

Ob.

Cl. Sib

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Perc.

Cx. Bb.

Bd.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

II [Samba-canção]

Saudoso $\text{♩} = 100$ 14

Flautas 1 e 2

Oboés 1 e 2

Clarinetes em Sib 1 e 2

Fagotes 1 e 2

Trompas em Fá 1 e 3

Trompas em Fá 2 e 4

Trompetes em Sib 1 e 3

Trompetes em Sib 2 e 4

Trombones 1 e 3

Trombones 2 e 4

Tuba

Tímpano

Pratos

Caixa Bumbo

Bateria

Piano I

Piano II

Guitarra Elétrica

Acordeon

Contrabaixo Elétrico

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

vassourinhas

pizz.

div.

p

pp

mf

f

A/F#

(som destorcido)

A/F#

A⁹₁₁

9

Bl. *p*

Pno. I *p* *segue pedal*

Pno. II *p* *ligado*

Gtr. *8va* *ligado p* *som natural*

Ac. *p* *ligado* *p* *8va*

Ch. E.

G#m/D7 *F#b* *Bb7+*

D7 *F#b* *Bb7+*

loco



13

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac. *C#F* *Bb* *A#D7* *G7+*

Ch. E. *C#F* *Bb* *D7* *G7+*

16

30

Ob.

Cl. Sib.

Fgt.

Tpa. I e 3

Pno. I

Pno. II

Gr.

Ac.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

1^o

rall.

A Tempo

mf

cresc.

p

mf

B $\flat$ 7

A $\flat$

E $\flat$ m7

B $\flat$ m7

Gm7

G/F

G $\flat$ D $\flat$

pp

mf

pp

mf

pp

mf

pp

mf

arco

mf

mf

Concerto Carioca nº 3 - II [Samba-canção]

82

Ob. *p* *cresc.* *f* *dim.*

Bt.

Pno. I *mf* *cresc.*

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I *p* *cresc.* *f* *dim.*

Vln. II *p* *cresc.* *f* *dim.*

Vla. *p* *cresc.* *f* *dim.*

Vc. *p* *cresc.* *f* *dim.*

Ch. *pit.* *p* *cresc.* *f* *dim.*



21

89

Bt.

Pno. I *dim.* *p*

Pno. II *pp* *ligado*

Gtr. *mf*

Ac. *f* *dim.* *p*

Ch. E. *p*

26

27

rall. Poco Meno

Prall.

Fl. *p* *pp* *cresc.*

Pno. I *f* *dim.*

Pno. II *f* *dim.* *p*

Gtr. *cresc.* *f* *dim.* *p*

Ac. *f* *dim.*

Ch. E. *cresc.* *f* *p*

Vln. I *f* *dim.*

Vln. II *f* *dim.*

Vla. *pizz.* *f* *arco.* *dim.*

Vc. *pizz.* *f* *arco.* *dim.*

Ch. *pizz.* *f* *dim.*

Chord Symbols: F#E, Em7, Bb, Db, E, G, Bb/sol#, Dm, D#m

Intermezzo (para quinteto) em tempo de samba

Bateria

Piano I

Piano II

Guitarra Elétrica

Acordeon

Contrabaixo Elétrico

segue com acordes de 5 notas

p

mf

cresc.

f

9 *samba ad libitum*

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

G B⁷ A⁷ D⁹ G⁶ G B⁷ E⁷ A⁶ D⁴ E/D⁷ E/D⁶

sempre com acordes

fp

24

28

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

G⁷ A⁶ D⁷ D⁷

D₃

24

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

f E⁹/A⁹

f G⁹/B⁹

25

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

D⁴

D⁹₉

D⁴

D⁹₉

G⁷₇ A⁹₉ G⁷₇ G⁹₉ F⁷₇

C D C D E⁹

F/B⁹ G/C F/B⁹ F/B⁹ G/C F/B⁹

40

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

virada

samba ad libitum

acompanhamento ad lib.

rim.

F⁹₉

G

E/F⁹₉

D⁷₇

G⁶

F⁹₉

F⁹

B⁹₇

E⁷₇

D⁷₇

G⁶

F⁹₉

F⁹

B⁹₇

E⁷₇

45

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

A⁴ A⁶₇ D⁷⁺ Gm⁶ F#m⁷ F⁹ B⁹⁺₇ E⁹⁺₇

A⁴ A⁶₇ D⁷⁺ Gm⁶ F#m⁷ F⁹ B⁹⁺₇ E⁹⁺₇

A⁴ A⁶₇ D⁷⁺ Gm⁶ F#m⁷ F⁹ B⁹⁺₇ E⁹⁺₇

A⁴ A⁶₇ D⁷⁺ Gm⁶ F#m⁷ F⁹ B⁹⁺₇ E⁹⁺₇

A⁴ A⁶₇ D⁷⁺ Gm⁶ F#m⁷ F⁹ B⁹⁺₇ E⁹⁺₇

A⁴ A⁶₇ D⁷⁺ Gm⁶ F#m⁷ F⁹ B⁹⁺₇ E⁹⁺₇

26

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

subito *p* cresc. *p* cresc. *f*

A^m/D D^b D⁷ A^m/D D^b D⁷ D/G E^b A⁶₇ B⁶₇ G/C⁴ G/C⁴ A/G^b

A^m/D D^b D⁷ D/G E^b A⁶₇ B⁶₇ G/C⁴ G/C⁴ A/G^b

A^m/D D^b D⁷ D/G E^b A⁶₇ B⁶₇ G/C⁴ G/C⁴ A/G^b

A^m/D D^b D⁷ D/G E^b A⁶₇ B⁶₇ G/C⁴ G/C⁴ A/G^b

A^m/D D^b D⁷ D/G E^b A⁶₇ B⁶₇ G/C⁴ G/C⁴ A/G^b

A^m/D D^b D⁷ D/G E^b A⁶₇ B⁶₇ G/C⁴ G/C⁴ A/G^b

27

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

E B^b B^b B^b G⁹ G⁹ C⁹ F C⁷/G^b

E B^b B^b B^b G⁹ G⁹ C⁹ F C⁷/G^b

E B^b B^b B^b G⁹ G⁹ C⁹ F C⁷/G^b

E B^b B^b B^b G⁹ G⁹ C⁹ F C⁷/G^b

E B^b B^b B^b G⁹ G⁹ C⁹ F C⁷/G^b

E B^b B^b B^b G⁹ G⁹ C⁹ F C⁷/G^b

1. virada

72 3.

Bl. *f* *repetir ad lib.*

Pno. I *f*

Pno. II *f*

Gtr. *f*

Ac. *f*

Ch. E. *f*

p *f*

ad libitum (sumindo)

ad libitum (aguardar)

D C/D D/G C/D

D C D/G C/D

D/G C/D D/G C/D

G C/D D/G C/D

*Vai diminuindo pouco a pouco,
e ao chegar ao pp, a orquestra
ataca o 3º movimento.
O quinteto continua até sumir*

III [Ritmado]

Saudoso ♩ = 100

The musical score is for a piece titled "Saudoso" in 3/4 time, with a tempo of 100. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, piano, guitar, and strings. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) have melodic lines, while the brass (Trumpets, Trombones, and Tuba) and percussion (Drums, Cymbals, and Bateria) are mostly rests. The score is divided into two systems, with the first system containing 14 staves and the second system containing 10 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 100, and the piece is in a 3/4 time signature. The score is for a piece titled "Saudoso" in 3/4 time, with a tempo of 100. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, piano, guitar, and strings. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons) and strings (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) have melodic lines, while the brass (Trumpets, Trombones, and Tuba) and percussion (Drums, Cymbals, and Bateria) are mostly rests. The score is divided into two systems, with the first system containing 14 staves and the second system containing 10 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 100, and the piece is in a 3/4 time signature.

Flautas 1 e 2

Oboés 1 e 2

Clarinetes em Sib 1 e 2

Fagotes 1 e 2

Trompas em Fá 1 e 3

Trompas em Fá 2 e 4

Trompetes em Sib 1 e 3

Trompetes em Sib 2 e 4

Trombones 1 e 3

Trombones 2 e 4

Tuba

Tímpano

Pratos

Caixa Bumbo

Bateria

Piano I

Piano II

Guitarra Elétrica

Acordeon

Contrabaixo Elétrico

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

28

Ob.

Cl. Sib

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

29

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Egt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Timp.

Prt.

Cx.

Bb.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Clb.

Caixa solo

hi hat

f prato e bumbo seco

Concerto Carioca n° 3 - III [Batuçada]

35

24

Bt.

dim.



30

Bt.

mf

Ac.



39

Bt.

ad libitum

Pno. I

f

Ac.



40

31

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Cl. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

talão

f

E F B $\flat$

54

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

62

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

70

12

a 2

ff

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib. 1 e 3

Tpt. Sib. 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Tímp.

ff

Bt.

ff

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

C/G#1

D/C⁷

D/C⁶

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

100

Tpa. I e 3

1^o

p *f*

Bt.

Pno. I

cresc. *f*

Pno. II

p *cresc.* *f*

Gtr.

f

Ac.

D⁹⁺ *cresc.*

Ch. E.

p *cresc.*

Vln. I

cresc. *f*

Vln. II

cresc. *f*

Vla.

cresc. *f*

Vc.

cresc. *f*

Ch.

cresc. *f*

100

Tpt. Sib I e 3

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

134 a 2

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Tímp.

Prt.

Cx. Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

f

ff

fp

33 **rall.** A Tempo (poco rubato)

132

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib. 1 e 3

Tpt. Sib. 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Timp.

Cx. Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

f

fp

dim.

pp

p

sf

ligado

Prato

(deixar soar)



141

Pno. I

Pno. II

pedal

45

156

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

ad libitum nos agudas
pp *cresc.*

arpejo ad lib.
ffp *cresc. poco a poco*

ffp *cresc. poco a poco*

ffp *cresc. poco a poco*

ffp *cresc. poco a poco*

ffp *cresc. poco a poco*



161

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

segue acordes de 5 notas

E^bm/C⁷ *A^b/G^b* *A/F⁷* *B^b/G⁷*

A^b/D *G⁵⁺* *E^bm/C⁷* *A^b/G^b* *A/F⁷* *B^b/G⁷*

A^b/D *G⁵⁺* *E^bm/C⁷* *A^b/G^b* *A/F⁷* *B^b/G⁷*

A^b/D *G⁵⁺* *E^bm/C⁷* *A^b/G^b* *A/F⁷* *B^b/G⁷*

A^b/D *G⁵⁺* *E^bm/C⁷* *A^b/G^b* *A/F⁷* *B^b/G⁷*

A^b/D *G⁵⁺* *E^bm/C⁷* *A^b/G^b* *A/F⁷* *B^b/G⁷*

100

Tpa. 1 e 3 *f*

Tpa. 2 e 4 *f*

Tpt. Sib. 1 e 3 *f*

Tpt. Sib. 2 e 4 *f*

Tbn. 1 e 3 *f*

Tbn. 2 e 4 *f*

Tuba *f*

Tímp. *f*

Cx. Bb. *f*

Bu. *f*

Pno. I *ff*

Pno. II *ff* *C*

Gtr. *C*

Ac. *C*

Cls. E. *C*

Vln. I *f* *cresc.* *ff*

Vln. II *f* *cresc.* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

177 1^o flauta a 2 *ff*
piccolo a 2

Ob.

Cl. Sô

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Timp. *p cresc. f*

Prt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

187

Fl.

Ob.

Cl. Sô

Fgt.

Bt. Caixa

Gtr.

194

Bt.

Pno. I

Gtr.

Ac.

Ch. E.

ad libitum

f

G

307

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

40

313

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

322

Bl.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

229

Bl. *solo* *ff*

Pno. I

Pno. II

Gtr. *distorcido*

Ac.

Ch. E.



237

Bl. *solo*

Pno. I

Pno. II

Gtr. *qualquer acorde*

Ac. F E^b F A^b B D/F

Ch. E.

243

Bl. *solo*

Pno. I

Pno. II

Gtr. *acorde de 3 notas agudas*

Ac. *D/mi B $\flat$ /mi G/mi D/B $\flat$ A/B $\flat$ F/B $\flat$*

Ch. E.

dim.



42

251

Bl. *pp cresc.*

Pno. I *pp cresc.*

Pno. II *pp cresc.*

Gtr. *pp*

Ac. *pp* *acordes* *E G cresc.* *B*

Ch. E. *pp*

254 a 2

Fgt. *f*

Tpa. 1 e 3 *f*

Tpa. 2 e 4 *f*

Tpt. Sib 1 e 3 *p* *cresc.* *f*

Tpt. Sib 2 e 4 *f*

Tbn. 1 e 3 *f*

Tbn. 2 e 4 *f*

Tuba *f*

Timp. *pp* *cresc.* *ff*

Bt.

Pno. I *E^b7⁺* *Cm⁷* *F⁶* *B^b7⁺* *B^b7⁺*

Pno. II

Gtr. *8va*

Ac. *D* *E* *F#* *G* *A* *E^b7⁺* *Cm⁷* *F⁶* *B^b7⁺* *B^b7⁺*

Ch. E.

Vln. I *p* *cresc.*

Vln. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Ch. *p* *cresc.* *arco*

362

Fl. 1^ª flauta a 2^ª muda para flauta *f*

Ob.

Cl. Sib

Fgt.

Tpa. 1 e 3 a 2^ª *f*

Tpa. 2 e 4 *f*

Tpt. Sib 1 e 3 *fp*

Tpt. Sib 2 e 4 *fp*

Tbn. 1 e 3 *fp*

Tbn. 2 e 4 *fp*

Tuba *fp*

Tímp.

Prt.

Cx. Bb.

Bt.

Pno. I Em⁷ C⁹ G⁷^b G⁷^b Fm⁷

Pno. II E/D⁷ D⁷

Gtr. *gtr.*

Ac. Em⁷ C⁹ E/D⁷ D⁷ G⁷^b G⁷^b Fm⁷

Ch. E.

Vln. I *gtr.*

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

260

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Perc.

Cx.
Bb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

44

Fl.

Ob.

Cl. Si

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib. 1 e 3

Tpt. Sib. 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Tímp.

Prt.

Cx. Bb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

43

FL.

Ob.

Cl. Sib

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Tímp.

Prt.

Cx.
Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.
E/C

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

201

FL.

Ob.

Cl. Si b

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Tímp.

Prt.

Cx.
Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

solo

p

303

FL.

Ob.

Cl. Si♭

Fgt.

Tpa. 1 e 3

Tpa. 2 e 4

Tpt. Sib 1 e 3

Tpt. Sib 2 e 4

Tbn. 1 e 3

Tbn. 2 e 4

Tuba

Tímp.

Prt.

Cx.
Bb.

Bt.

Pno. I

Pno. II

Gtr.

Ac.

Ch. E.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

