

Brasilianas IV e V de Radamés Gnattali: uma Análise Musical Tipificada, Interpretativa e Comparativa

Felipe Aparecido de Mello¹

UNESP / PPG Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

felipemellopianista@gmail.com

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

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

Title of the Paper in English: *Brasilianas IV and V by Radamés Gnattali: a Typified, Interpretative and Comparative Musical Analysis*

Abstract: This paper will present the partial results of the research on the typified, interpretative and comparative musical analysis of the *Brasilianas IV and V for piano* by the Brazilian composer Radamés Gnattali. In order to do so, we used the methodologies contained in Kostka (1999), SCHOENBERG (1996, 2001), RINK (2002) and BERRY (1987), considering the methodological foundations of Mário de Andrade (1972, 1989) and José Ramos Tinhorão (2015). It was evidenced with the research the notational ethnographic elements used by the composer in his works, as well as notational elements that expose compositional aspects nationalist, jazzistic and impressionist in his musical writing.

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

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

O primeiro título da *Brasiana IV*, designado “Prenda Minha” (moda gaúcha), compõe-se de uma Toada, “no Brasil, cantiga geralmente melancólica ou arrastada; o termo

¹ Orientado pela professora Dr.^a Dorotea Machado Kerr e coorientado pelo professor Dr. Marcos Mesquita, com amparo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

também é empregado regionalmente no sentido de entonação ou linha melódica” (GROVE, 1994, p. 950). Mário de Andrade (1972) no livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, evidencia que o refrão instrumental do tema de *Prenda Minha* serve a uma dupla função: de introdução e término da canção. O poema do verso é disposto na seguinte prosódia:

Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha, tenho muito que fazer; tenho de ir para rodeio, prenda minha, no campo do bem-querer; noite escura, noite escura, prenda minha, toda noite me atentou, quando foi de madrugada, prenda minha, foi-se embora e me deixou. Troncos secos deram frutos, prenda minha, coração reverdeceu, riu-se a própria natureza, prenda minha, no dia em que o amor nasceu (ANDRADE, 1972, p. 137).

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

“Prenda” é a namorada, a moça gaúcha, num sinônimo de joia ou valor muito estimado. O termo talvez tenha sido trazido ao Rio Grande do Sul pelos colonos dos Açores, pois naquele arquipélago lusitano é tradicional uma cantiga de tirana com o seguinte refrão: “Tirana, atira, tirana, vem a mim, tira-me a vida: a prenda que eu mais amava, já de mim foi suspendida”. O primeiro registro do texto data de 1880, feito por Carlos von Koseritz, precursor dos estudos folclóricos no Rio Grande do Sul. A melodia foi recolhida por Teodomiro Tostes, na interpretação de um velho gaiteiro, nos anos de 1920, e reproduzida em São Paulo por Mário de Andrade em seu “Ensaio sobre a Música Brasileira”. A partir de então, essa cantiga teve grande acolhida pelos rio-grandenses residentes no Rio de Janeiro após a revolução de 1930, difundindo-se com menor ênfase nos meios urbanos do Rio Grande do Sul (IGTF, 1984, p. 13).

Uma das características marcantes desta obra é o emprego da harmonia de efeito policorde/cromático juntamente a dinâmica *sforzato*. A melodia conduzida no registro baixo, mantém ligada a última nota em comum harmonicamente por quatro compassos seguidos, delineando a modulação para a Seção A², definida na tonalidade de Mi bemol maior. Na coda, similarmente, emprega-se os elementos fraseológicos do tema da introdução/refrão, que conclui o primeiro título desta obra de forma rítmica e na tonalidade inicial.

Exemplo 1: *Brasiliana IV* (Prenda Minha) c. 23-37: retransição com elementos da introdução/refrão e uso de procedimentos cromáticos/policordes.

O segundo título da *Brasiliiana IV* é denominado por “Samba-canção” (Rio de Janeiro). Esta obra apresenta em sua introdução de dois compassos três motivos principais, que são expostos e trabalhados no decorrer de sua forma. Diante da profusão de motivos musicais constatados neste título, utilizou-se também – para uma melhor ilustração – a análise motívica fundamentada no livro *The Thematic Process in Music* de Rudolph Reti (1951). O autor define motivo da seguinte forma:

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

Outro fator importante compreende a figura rítmica utilizada no acompanhamento, sobretudo na Seção A¹, similarmente fiel aos acompanhamentos empregados pelos violonistas no gênero do samba-canção, esta figura rítmica outorga – aliado as sugestões rítmico/dinâmicas – o caráter deste gênero transposto para o piano, que por sua vez percorre toda a Seção A¹, bem como partes da Seção A². Podemos observar também procedimentos octatônicos utilizados por Gnattali nesta obra, no qual o acorde de **Gm7** é intercalado com acordes provenientes das duas escalas octatônicas, onde a nota Sol, tônica do trecho, é encontrada. No c. 3, o acorde inicial é sucedido do acorde **Ab^o7M(b13)** – presente na escala formada por Sol, Láb, Sib, Dob, Réb, Ré, Mi, Fá – e no c. 4, a alternância é realizada com o acorde de **A7(#4b9)**, proveniente da escala Sol, Lá, Sib, Do, Do#, Ré#, (Mib), Mi e Fá#.

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

O terceiro título da *Brasiliiana IV* é nomeado por “Desafio” (nordeste). Este gênero musical é entoado por cantadores de algumas regiões específicas do Brasil, sobre este aspecto, constata-se no *Dicionário Grove de Música*:

Cantador, também chamado de violeiro, é um correspondente moderno dos antigos menestrelis, que se apresenta em feiras e quermesses do nordeste, leste e centro do Brasil acompanhado de uma viola caipira. Com sua voz caracteristicamente fanhosa e estridente, o cantador descreve feitos heroicos

ou narrativas imaginosas, em que a parte do texto supera amplamente em importância o contexto propriamente musical. Os cantadores se enfrentam uns aos outros em desafios, rivalizando na capacidade de improvisação e em presença de espírito (GROVE, 1994, p. 163).

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

O termo “Rojão”, utilizado por Gnattalli no início da Seção B¹, corrobora com os elementos em alusão ao nordeste, não obstante ao emprego das harmonias típicas, este termo assim é definido por Andrade: “trecho instrumental que introduz ou encerra a participação de um cantor no desafio” (ANDRADE, 1989, p. 443). Embora Andrade argumente sobre o caráter finalizador do “Rojão”, nesta peça ele tem uma clara função de refrão, apresentado, cada vez, em uma tonalidade diferente. Na Seção B² (c. 37-40) o termo “Rojão” reaparece em mesmo formato fraseológico, contudo com o emprego de dois modos diferentes, que associados, caracteriza-se como intercâmbio modal (PERSICHETTI, 1961). Constata-se nesta obra o fator harmônico modulante constante explorado em consonância a cada seção musical exposta.

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

Em cada retorno do tema principal da Seção A ocorre o emprego de variações melódicas, tornado-o em cada aparição mais elaborado. Na coda, similarmente ao título de “Prenda Minha”, finaliza-se o “Desafio” em formato extremamente rítmico e movido.

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

O quarto título da *Brasiliiana IV*, denominado “*Marcha de Rancho*” (Rio de Janeiro), é o desfecho da obra, e ao mesmo tempo, um retorno para outro gênero musical advindo da capital brasileira no período de sua concepção, em 1949. Em Andrade (1989), marcha-rancho assim é definida: “no Brasil, a marcha popularizou-se nos blocos carnavalescos como marcha-rancho e marcha de salão, e segue a fórmula introdução instrumental e estrofe/refrão” (ANDRADE, 1989, p. 307). Por sua vez, José Ramos Tinhorão (2015) discorre amplamente sobre este gênero musical, citando diversas curiosidades a respeito.

A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna e, constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 1930, interessados em capitalizar o espírito musical e a beleza dos desfiles dos ranchos cariocas. Surgidos em meados do século XIX entre os núcleos de moradores nordestinos da zona portuária do Rio de Janeiro, ligados todos a uma origem rural (foram os baianos migrados para o Rio que tiveram a ideia de desfilar com ranchos de carnaval), [...] a mais antigas dessas marchas foi a famosa “A jardineira”, uma marcha do folclore nordestino, lembrando a figura clássica das mocinhas “pastoras” enfeitadas de flores, e teve sua adaptação carioca talvez na década de 1870. [...] Os ranchos carnavalescos são estas belas sociedades que, com luxo e esplendor, vão aos poucos substituindo os antigos cordões, havendo a necessidade de se criar um tipo de música coerente com o espírito de seus desfiles, diferenciando-se dos simplórios blocos e cordões carnavalescos (TINHORÃO, 2015, p. 153-154).

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

IV - Marcha de Rancho
Rio de Janeiro
R. Gnattali

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

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

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

A *Brasileira V para piano* é uma obra extensa em caráter de *rapsódia*, estilo que se estende ao longo de seus quatrocentos e trinta e sete compassos. Em Mário de Andrade (1989), este gênero musical é definido como “forma livre de composição musical, peça característica, sem conteúdo programático” (1989, p. 427), por sua vez, no *Dicionário Grove de Música* (1994), verifica-se também algumas peculiaridades acerca deste gênero musical.

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

Esta obra em questão compõe-se da concatenação de diversos temas musicais, como o próprio subtítulo sugere (Sobre Cantos de Roda, Acalanto e Trabalho), empreendendo-se variações amplas e pormenorizadas sobre os cantos de roda do repertório folclórico brasileiro, sobre os acalantos (popularmente chamados de canções ou cantigas de ninar) e, sobre os cantos do trabalho, canções entoadas por trabalhadores, sobretudo das regiões interioranas, geralmente no cumprimento das funções braçais, aos mais diversificados contextos dos recantos brasileiros. O primeiro tema trabalhado, sobre os “Cantos de Roda”, compreende a canção “Terezinha de Jesus”; o tema, de fato, é exposto na Seção A¹ (c. 7 a 29), mantendo-se ainda as mesmas características de textura propostas pela introdução, com adição de algumas notas no registro baixo.

The image shows a musical score for 'Brasileira V' (Cantos de Roda) measures 16-20. The score is in treble and bass clefs, marked 'Allegretto' and '1/4 = 118'. It features a 'tema em Lá menor' (marked 'A1') and 'Polimetria' (polyrhythm). The piece is in 2/4 time and includes a 'ritardando' marking.

Exemplo 6: *Brasileira V* (Cantos de Roda) c. 16-20: emprego de polimetria e modulação.

Essa textura se modifica no c. 11, ocorrendo menor polirritmia até o término desta primeira exposição temática, que se prolonga na tonalidade de Do menor até o c. 16. A partir deste ponto, o tema modula para a tonalidade de Lá menor, sincronicamente ao surgimento de polimetria no c. 17, perdurando-se até o c. 23. A harmonia decorrida na transição, compreende acordes que denotam afastamento para outra tonalidade, entretanto, por ocorrerem em um curto espaço de tempo e serem muito distantes da tonalidade anterior, o emprego cromático se faz presente, harmônica e melodicamente. O aspecto da textura musical desta transição nos revela a influência do impressionismo no estilo de Radamés Gnattali, podendo-se aferir também, neste contexto, a seguinte definição deste termo: “um conceito útil particularmente para a música que dissolve os contornos da progressão tradicional com aspectos modais ou cromáticos” (GROVE, 1994, p. 450).

(transição)

Exemplo 7: *Brasiliiana V* (Cantos de Roda) c. 30-31: Transição.

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

A segunda parte da *Brasiliiana V*, constituída acerca dos Cantos de Acalanto, compreende um dos pontos onde considerar-se-á algumas comparações texturais. A clareza, onde em determinadas passagens ocorrem nítidas referências a outros estilos composicionais, além das citações aos temas de acalanto, evidencia, via de regra, influências composicionais de algumas esferas do universo erudito ao estilo composicional de Radamés Gnattali. Em Andrade (1989), consta-se breve passagem sobre o termo “cantiga de ninar”: “cantiga para adormecer criança, mesmo que acalanto. Segundo Renato Almeida é uma canção ingênua, sobre uma melodia simples, com que as mães ninam os filhos” (ANDRADE, 1989, p. 104). O próximo tema, constituído sobre a canção “Boi da cara preta”, dispõe de cromatismo constante na linha melódica intermediária e linha do baixo, conferindo também caráter contrapontístico a textura desta obra, contudo, esta disposição cromática não altera suas funcionalidades harmônicas, devido sua aplicação ocorrer nos contratempos ou em tempos de fraca pulsação, sucedendo-se também harmonias dissonantes e em profusão. Atenta-se para o uso constante dos termos subjetivos de andamento “Suavemente” e “Um pouquinho mais”, que auxiliam o intérprete para a delineação das características interpretativas empregadas aos temas. A partir do c. 196 uma nova atmosfera sonora se estabelece, induzindo a um acompanhamento extremamente romântico, muito similar ao utilizado na *Consolação n.º 3* do compositor Franz Liszt, inclusive com relação ao emprego da mesma tonalidade em Ré bemol maior. Acerca da influência do romantismo na linguagem musical de Radamés, o pesquisador Ricieri Carlini Zorzal (2005) numa leitura de MEYER (2000), nos apresenta o romantismo como: “um período no qual os compositores idealizavam uma individualidade, através da concepção e utilização de estruturas convencionais sobre estratégias composicionais, ocultando a convenção sem renunciar a ela” (MEYER apud ZORZAL, 2005, p. 23), o autor ainda prossegue referindo-se que essas estruturas convencionais são igualmente empregadas - de forma oculta ou não tão evidente - por Gnattali.

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

Exemplo 9: *Consolação n.º 3* (Franz Liszt - Ed. Peters) c. 19-24: excerto a título de comparação entre as texturas musicais das Fig. 8 e 9.

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

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

A próxima transição estende-se do c. 254 ao c. 259 e tem um caráter composicional impressionista, mais precisamente “*Debussyniano*”.

Exemplo 10: *Brasileiana V* (Acalanto) c. 254-259: Transição com caráter impressionista.

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

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

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

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

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



Figura 12: *Brasiliiana V* (Trabalho) c. 274-279: Seção G (b¹).

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

Miroirs - Une barque sur l'océan (Maurice Ravel)

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

O último tema empregado por Gnattali, na *Brasiliiana V*, é desenvolvido sobre a canção “Fulô, a fulô do vapor”. Entoadada pelos carregadores de piano do Recife, fora gravado por Mário de Andrade em seu projeto “Missão de Pesquisas Folclóricas”, no ano de 1938. Vale salientar, ainda, que a melodia utilizada por Gnattali não é extremamente fiel em relação ao tema original gravado por Andrade, porém sua estrutura orgânica se mantém coesa aos propósitos de base e tessitura empregados pelo tema original.

Fulô, a fulô do vapor - Melodia original



Exemplo 14: “Fulô, a fulô do vapor” (c. 1-8): Tema original gravado por Mário de Andrade.

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

Exemplo 15: *Brasiliiana V* (Trabalho) c. 346-353: Seção H (tema H¹).

Exemplo 16: *Brasiliiana V* (Trabalho) c. 432-437: compassos finais da Coda na Seção H.

A Coda caracteriza-se por utilização ampla e constante da dissonância. Essa configuração dissonante e suspensiva conecta-se a um pedal da nota Si (comum aos acordes de Sol maior e Si maior), que conduz – por meio de várias alturas ao longo dos c. 430, 431 e 432 – para o acorde em terceira inversão de Si maior com 6^aM, 9^am e 7^am (c. 433 e 434 – arpejado), com função suspensiva e ao mesmo tempo de dominante/diminuta. É razoável supor que esta harmonia (c. 433 e 434), também pode ser proveniente de uma escala “octatônica enarmonizada” sobre o acorde de A^o7M – presente na escala formada por La, Si, Si#, Ré, Ré#, Mi#, Fá# e Sol# – com resolução em Mi maior nos c. 435, 436 e 437.

Conclusão

Por intermédio da análise musical tipificada, interpretativa e comparativa das *Brasilianas IV e V para piano*, diversas características e peculiaridades da estilística composicional de Radamés Gnattali podem ser apreendidas. Verificou-se a influência do nacionalismo musical brasileiro, além de procedimentos harmônicos e texturais provenientes do jazz e da música europeia (com ênfase no romantismo e no impressionismo), corroborando aspectos musicais e interpretativos à performance musical especificamente para o piano.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- GROVE. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- IGTF, Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. *Assim cantam os gaúchos*. Porto Alegre: IGTF, 1984.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony*. New York: McGraw-Hill, 1999.
- MEYER, Leonard B. *El estilo em la musica: teoria musical, história e ideologia*. Tradução de Michel Angstadt. Madrid: Piramide, 2000.
- PERSICHETTI, Vicent. *Twentieth-Century Harmony: creative aspects and practice*. New York: W. W. Norton & Company, 1961.
- RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. New York: Macmillan, 1951.
- RINK, John. *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: University Press, 2002.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- TINHORÃO, José R. *Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros*. 7ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. Salvador, 2005 (85f.). Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA. Salvador, 2005.