



## **Análise do primeiro movimento da *Brasiliiana nº7* de Radamés Gnattali**

*Lucas Pimentel Telles*<sup>1</sup>

*Rogério Vasconcelos Barbosa*<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo contém uma análise musical do primeiro movimento da peça *Brasiliiana nº 7*, denominada *Variações sobre um tema de viola*, do compositor Radamés Gnattali. Para a realização foi utilizado o método de análise paradigmática. Os estudos de seus elementos recorrentes e da forma de utilização de Gnattali contribuíram para o entendimento da linguagem composicional do autor.

**Palavras-chave:** Radamés Gnattali. Análise musical. Música brasileira.

### **Analysis of the first movement of *Brasiliiana 7* Radames Gnattali**

**Abstract:** This article contains a musical analysis of *Variações sobre um tema de viola*, first movement of *Brasiliiana 7*, composed by Radamés Gnattali. We used the paradigm analysis method to realize. Studies of recurring elements and Gnattali's application contributed to understanding the compositional language.

**Keywords:** Radamés Gnattali. Musical analysis. Brazilian music.

### **1. Introdução**

O presente trabalho se constitui de uma análise do primeiro movimento da *Brasiliiana nº7*, denominado *Variações sobre um tema de Viola*, do compositor Radamés Gnattali. A peça em questão foi composta em 1956, original para Piano e Saxofone Tenor, tendo sido dedicada ao saxofonista Sandoval de Oliveira Dias (1906 – 1993), com quem Gnattali trabalhou por 20 anos na Rádio Nacional (RJ).

Para a realização da análise foram empregados alguns princípios da análise paradigmática, desenvolvida pelo teórico francês Jean-Jacques Nattiez (NATTIEZ, 1975).

---

<sup>1</sup> Mestrando em Música pela UFMG, Linha de pesquisa: Processos analíticos e criativos. Orientador: Rogério Vasconcelos Barbosa. Email: lucastellesviolao@gmail.com

<sup>2</sup> Doutorado em Composição pelo Instituto de Artes da UFRGS, Professor da Escola de Música da UFMG, Departamento de Teoria Geral da Música. Email: rvb@musica.ufmg.br

## 2. Informações gerais

O primeiro movimento da *Brasileana n.º7, Variações sobre um tema de Viola*, utiliza materiais que se espelham na sonoridade da Viola Caipira Brasileira ou Viola de 10 cordas. Para isso foram transportados de seu universo elementos como: melodia em terças ou sextas paralelas, acrescentadas da oitava, típico dos três pares de cordas superiores da viola, que contêm afinação em oitavas; nota pedal aguda da tônica ou dominante, simulando o efeito da corda solta no ponteador da viola; baixo pedal; ostinato de condução rítmica baseado no baião; e livre transição entre dois modos maiores, Jônio<sup>3</sup> (F 2 4 5 7 9 11)<sup>4</sup> e Mixolídio (F 2 4 5 7 9 10).

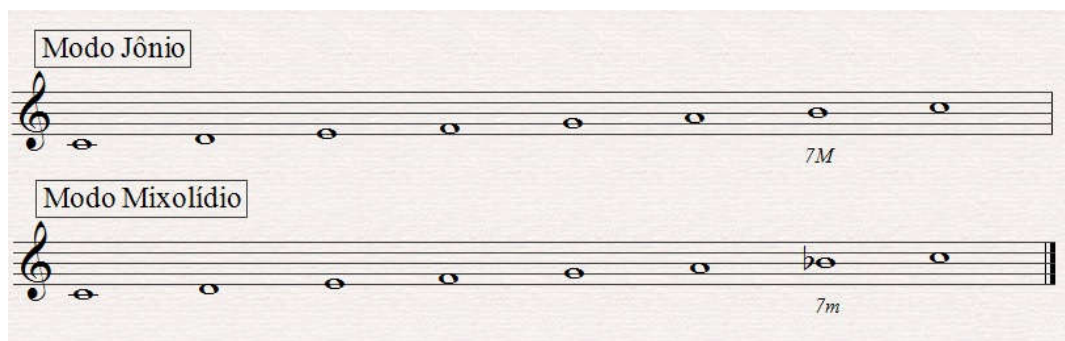


Figura 1

Sobre a harmonia, observa-se uma ambiguidade entre modalismo e tonalismo e, por isso, parece interessante denominar o modo Maior de modo Jônio, já que a forma como é trabalhado difere da estrutura habitual do modo maior. Apresenta, por exemplo, grande recorrência das cadências harmônicas I – IV graus e I – Vm (quinto grau menor), modulações por graus medianos, que serão aprofundados mais a frente nesse estudo, e apenas sete aparições de acorde dominante, sempre na mesma estrutura finalizadora e com a terça omitida.

A textura da música é, em grande parte, melodia acompanhada, com a utilização de ostinatos e padrões de arpejos no acompanhamento. Essa textura é acrescida em todo o decorrer de pequenas linhas de contracantos, caracterizando uma polifonia sutil.

## 3. Estrutura formal

A peça analisada apresenta uma estrutura atípica comparada aos temas com variações tradicionais. Diferente das variações feitas sobre um tema no período clássico, em que alguma

<sup>3</sup> A letra F representa a nota fundamental da escala.

<sup>4</sup> Para padronizar a nomenclatura dos intervalos são utilizados números que representam a distância de semitons entre as notas, exemplos: segunda maior – 2 / terça maior – 4.

estrutura original é escolhida e mantida como forma básica para a criação de cada variação, o primeiro movimento da *Brasiliiana n.º 7* apresenta construções melódicas baseadas em elementos apresentados nos quatro primeiros compassos. O tema é um material bruto para a criação de toda a música, e não um modelo a ser sucedido de diversas variações. O termo variação, utilizado no título do movimento, também dialoga com a evocação ao ambiente inspirador da Viola caipira brasileira ou Viola de 10 cordas, sem utilizar de um específico tema tocado por esse instrumento.

A obra contém três apresentações do tema inicial, que tem um caráter introdutório e apresenta material bruto para construção das seções subsequentes. As duas primeiras aparições desse tema são seguidas de três partes, **A**<sup>5</sup>, **B** e **C**, que diferem em textura, movimentação harmônica e apresentação melódica. A última aparição do tema é seguida de coda conclusiva.

É interessante ressaltar a grande importância estrutural que a melodia assume em cada uma dessas partes. Na parte **A** há um ostinato bem característico do Baião, feito pelo piano, enquanto a melodia, bem movimentada e rítmica, é apresentada no saxofone tenor. Na parte seguinte, **B**, o andamento diminui um pouco e a melodia tem caráter mais lírico. O ostinato do piano se transforma em um padrão de arpejo que se encadeia no trajeto harmônico. Nessa parte há um diálogo em que a melodia, predominantemente no saxofone, faz incursões no piano, criando pequenas situações de pergunta e resposta. Esse diálogo é intensificado e enriquecido no segundo **B**. A parte **C** apresenta uma junção de dois elementos presentes nas partes anteriores, o ostinato da parte **A**, que é agora apresentado pelo saxofone, e uma melodia similar a do B, porém feita pelo piano em blocos de acordes paralelos. O andamento de **C** é mesmo de **A**.

| Tema 1    |           | Parte A  |         |           | Parte B   |           |           | Parte C   |           |           | Ponte1 |
|-----------|-----------|----------|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|--------|
| cp1-4     |           | cp5-8    | cp8-27  | cp28-31   | cp32-36   | cp37-43   | cp44-47   | cp48-55   | cp56-64   | cp65-68   |        |
| Tema 2    |           | Parte A2 |         |           | Parte B2  |           |           | Parte C2  |           |           | Ponte3 |
| cp69-72   | cp73-76   | cp77-80  | cp81-99 | cp100-101 | cp102-105 | cp106-110 | cp111-114 | cp115-118 | cp119-126 | cp127-135 | cp136  |
| Tema 3    |           |          |         |           |           |           |           |           |           |           |        |
| cp137-140 | cp141-146 |          |         |           |           |           |           |           |           |           |        |

Figura 2 – Tabela Formal

A tabela acima apresenta uma linha do tempo da música que sintetiza a forma descrita. É possível notar várias articulações menores, tanto internas dentro das partes **A**, **B** e **C**, quanto “pontes” que ligam as partes. Essas articulações se deram por alguns fatores como: ausência de melodia, modulações harmônicas ou mudança de instrumento melodista. As três

<sup>5</sup> Para diferenciar da nomenclatura de cifras as letras referentes à forma da música são escritas em **negrito e sublinhado**

pontes, apesar de bem diferentes entre si, são momentos de instabilidade que articulam a reentrada da apresentação do tema ou a saída dele, como é o caso da ponte 2, onde acontece uma grande sobreposição de elementos de todas as partes.

#### 4. Categorias paradigmáticas

Para além dos grandes blocos formais e da recorrência das grandes seções, a análise paradigmática foi também utilizada no detalhamento do material do musical. Para a aplicação desse método é necessário reconhecer os elementos apresentados no decorrer da obra e agrupá-los por semelhanças, assim como também evidenciar sua repetição enquanto princípio organizador do material musical. Foram extraídos quatro elementos fundamentais para a construção da peça, que serão apresentados e analisados a seguir.

##### 4.1 Material Melódico

O material melódico analisado consiste de sequência escalar de graus conjuntos, seguindo a estrutura dos modos Jônio ou Mixolídio. O exemplo abaixo é extraído dos dois primeiros compassos da música, primeira apresentação do tema, e têm caráter introdutório na música.

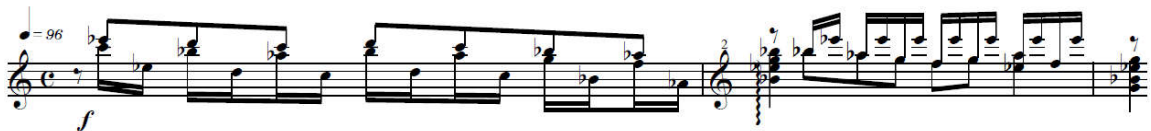


Figura 3 - cp1-2 - Piano

Esse material do piano é usado como base para a construção das melodias apresentadas em todo decorrer da música. Como exemplo, seguem os três trechos iniciais das melodias construídas, respectivamente, nos momentos formais **A**, **B** e **C**. O exemplo da Figura 4 foi reescrito de maneira a salientar a estrutura básica extraída do tema inicial (Figura 5).



Figura 4 - cp13-14 (A) - Saxofone



Figura 5 - cp13-14 (reescrito)



Figura 6 - cp32-33 (B) - Saxofone



Figura 7 - cp48-52 (C) - Piano

A aplicação de blocos harmônicos paralelos é uma importante característica da apresentação das melodias pelo piano na obra. São construídos de maneira homofônica, sendo os extremos um intervalo de oitava e o meio um complemento harmônico, como nas Figuras 7 e 8. Em alguns momentos, geralmente em figuras mais rápidas da frase, são substituídos por oitavas paralelas.



Figura 8 - cp1 – Piano

## 4.2 Cromatismo

A utilização de material cromático é um aspecto bem variado e interessante da peça. Foram detectados como elementos de cromatização melódica: aproximação cromática na melodia principal (Figura 9 e 10), escala cromática no contracanto do acompanhamento (Figura 11) e variação melódica cromática de estrutura temática já apresentada (Figura 12 e 13).



Figura 9 - cp16-17 - Saxofone



Figura 10 - cp22-23 - Saxofone

Ambos os casos exemplificados nas Figuras 9 e 10 retratam a utilização de nota um semitom abaixo da seguinte, aproximando cromaticamente a resolução e gerando uma sensível individual da nota resolvida. Na figura 9 há uma dupla bordadura cromática de Lá e na figura 10 uma passagem cromática entre Dó e Ré.

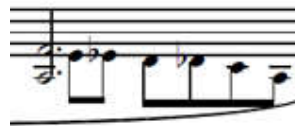


Figura 11 - cp75 - Piano



Figura 12 - cp85 - Saxofone



Figura 13 - cp76 - Saxofone

Há ainda dois casos dentro do paradigma cromatismo, que foram caracterizados como cromatização harmônica, pois se tratam de movimentação que interfere diretamente nesse discurso. Esses elementos foram analisados com mais profundidade, dado ao grau de inventividade e complexidade. Ambos os casos abaixo sintetizam bem o pensamento musical de Gnattali na utilização da cromatização harmônica nessa música, pois são recorrentes no ponto de vista estrutural em cada aparição semelhante do material.

O primeiro é uma movimentação interna de vozes amplamente utilizado no padrão de acompanhamento da seção **B**. A 5ª do acorde e a fundamental, formando intervalo de quarta justa, sobem cromaticamente até atingirem, respectivamente, a 3ª maior e a 7ª maior (Figuras 14 e 15) <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Foi utilizado o padrão de cifragem do Almir Chediak (CHEDIAK, 1986).

Figura 14 - cp32-33

Figura 15 - cp32-33 (analisado)

Nota-se que essa movimentação cromática gera outros acordes, que como passagens direcionam para a volta, no final, do mesmo acorde inicial. A mesma estrutura transposta aparece em todo o decorrer das duas partes B da música.

O segundo caso analisado é a dominante com terça omitida, que acontece sete vezes no decorrer da peça. O mesmo intervalo de 5 semitons sobe cromático, porém as notas iniciais são a fundamental e a 4ª do acorde dominante suspenso (D 4/6). Elas atingem a 2ª menor (9b) e a 4ª aumentada (#11) e seguem para a 2ª maior (9) e 5ª justa, como nos exemplos a seguir (Figura 16 e 17).

Figura 16 - cp27

Figura 17 - cp27 (analisado)

É interessante observar a recorrência, em todas as aparições deste material, do salto de 4 semitons descendentes (3ª maior), finalizando a melodia do saxofone, quando ele está presente. Essa movimentação melódica, em direção à fundamental do acorde resolutivo do compasso seguinte, busca acrescentar a dissonância de 13ª à dominante.

Figura 18 - cp76

Figura 19 - cp76 (analisado)



Para comparação e reconhecimento paradigmático foram acrescentadas a seguir todas as outras cinco aparições deste elemento da dominante com terça omitida e movimentação cromática (compassos 4, 36, 72, 99 e 140).

The image displays five musical excerpts from a piano score, arranged in two rows. The first row contains three excerpts: the first is marked '4 Menos' and shows a piano accompaniment with a dominant chord; the second is marked 'p' and 'mf' and shows a saxophone line with a triplet figure; the third is marked 'a tempo' and shows a piano accompaniment. The second row contains two excerpts: the first is marked 'p' and '15' and shows a piano accompaniment; the second is marked 'Lento' and 'ced..' and shows a piano accompaniment.

Figura 20

### 4.3 Ostinatos

A presença de ostinatos é uma característica bem marcante dessa obra. Durante toda a parte A acontece o ostinato 1 no piano como plano de fundo para a apresentação do tema construído no saxofone. Esse movimento rítmico é formado por uma célula grave de síncope típica do baião (mão esquerda do piano), com baixo pedal na tônica e um movimento de quiáltera de três no segundo tempo do compasso (mão direita do piano). As notas que formam esse primeiro ostinato conferem à harmonia uma alternância de I – IV graus, criando uma interessante inversão de funções melódicas internas. No I grau as notas que fecham a tessitura no sentido agudo grave são respectivamente a 3ª maior e 6ª maior e no IV grau a 6ª

maior e 3ª maior (Figura 21). Na parte **C** o saxofone assume o papel de plano de fundo com a utilização do ostinato 1 e o piano apresenta o material melódico.

Esse movimento de tercinas do segundo tempo do ostinato 1 é aproveitado como material de elaboração rítmica para a construção de trechos melódicos da parte **A**. Esse gesto assume papel interessante no saxofone da parte **B2** ao fazer contracantos à linha melódica apresentada pelo piano. É o único momento de sobreposição de elementos dos ostinatos 1 e 2, que será apresentado a seguir.

Figura 21 - cp5-6 (ostinato 1 analisado)

O ostinato 2 é um padrão de arpejo em semicolcheias, apresentado como acompanhamento num andamento mais lento do que o ostinato 1. Inicialmente foi utilizado na parte **B**, porém na repetição da música ele ganhou força e foi apresentado como substituição do ostinato 1 em momentos de finalização da parte **A** e **B**.

Figura 22 - cp32 (ostinato 2)

O papel dos ostinatos nesse movimento é de extrema importância. Eles estão presentes e alternam-se em todo o decorrer da música, só são suprimidos nas apresentações do tema e nas sete aparições da dominante já analisada.

Esse paradigma, por algumas vezes no decorrer da peça, assume função de introdução, dentro da parte, para a entrada da melodia. Na repetição acontecem algumas

transformações interessantes quanto a esse aspecto. Entre os compassos 77 e 80 há uma modulação harmônica introdutória por variação do ostinato 1 e no final da parte **A2** e **B2** o ostinato 2 sobe e desce oitavas, realizando um gesto finalizador para essas partes. O mesmo movimento conclusivo acontece com o ostinato 1 na coda.

#### 4.4 Modulações

O modo como a harmonia é tratada por Gnattali nessa música contém recorrências bem interessantes. A parte **A** possui pouca movimentação harmônica e nenhuma mudança de tonalidade, a parte **B** apresenta muita movimentação harmônica e mudança de tonalidade, sobretudo de graus medianos e a parte **C** é uma mistura das duas anteriores, tendo dois momentos de clara definição de tonalidade interpolados por blocos de acordes maiores modulantes.

A música caminha nas tonalidades de Eb, seguido de C, G, C, Bb, D, G, Eb. É interessante notar que somente a relação entre C – G e G – D são de tonalidades vizinhas, as outras, como Eb – C, Bb – D e Eb – G, são de graus medianos.

Na ampla recorrência de modulações por graus medianos, foi detectado grande uso de 3ª menores no movimento descendente como: Eb – C – A (compassos 30 à 36), C – A e G – E (Parte C1) e D – B e G – E (Parte C2); e de 3ª maiores no movimento ascendente como: E – Ab(G#) – C (compassos 37 à 43), Bb – D (compassos 102 à 105) e G – B – Eb(D#) (compassos 136 e 137).

Figura 23 - cp136-137 (analisado na modulação e movimento de contracanto cromático do saxofone)



## 5. Tabela Paradigmática

|  | Apresentação Tema           |                                       | Parte A           |  |                        |
|--|-----------------------------|---------------------------------------|-------------------|--|------------------------|
|  | cp1-4                       | cp5-8                                 | cp8-27            | cp28-31  |                        |
| Material Melódico A                      | Piano                       |                                       | Saxofone          |  |                        |
| Material Melódico B                      |                             |                                       |                   |  |                        |
| Cromatismo Melódico                      | Dominante-> cp4             |                                       | aprox. cp16 e 22  |  |                        |
| Cromatismo Harmônico                     |                             |                                       | Dominante-> cp27  |  |                        |
| Ostinato 1                               | piano                       |                                       |                   |  |                        |
| Ostinato 2                               |                             |                                       |                   |  |                        |
| Modulações                               |                             |                                       |                   |  |                        |
| Tonalidade:                              | Eb                          |                                       |                   |  |                        |
| Modos:                                   | Jônio (7M) / Mixolídio (7m) |                                       | Mixolídio / Jônio | Jônio  | Mixolídio              |
| outras:                                  |                             |                                       |                   | material derivado do ostinato 1 frase solo sax cp21-22 |                        |
| Parte B                                  |                             | Parte C                               |                   |  | Ponte1                 |
| cp32-36                                  | cp37-43                     | cp44-47                               | cp48-55           | cp56-64  | cp65-68                |
| Saxofone Piano / Saxofone                |                             | Piano blocos harm.                    |                   |  | Piano blocos harm.     |
| variação. cp40                           |                             |                                       |                   |  |                        |
| mov. Dominante-> cp36                    |                             |                                       |                   |  |                        |
| Piano                                    |                             | piano                                 | saxofone          |  |                        |
| C - A                                    | E - Ab - C                  | C - G                                 |                   |  | G - Dbsus - C          |
| C  |                             | C                                     |                   | G  | Suspensão em Db(omit3) |
| Jônio (7M) / Mixolídio (7m)              |                             | Mixolídio                             |                   |  | Dbadd9 - Absus4(7)     |
| Blocos modulantes:<br>Ab -G Bb - B D - C |                             | Blocos modulantes:<br>C A - G D - C G |                   | Blocos modulantes:<br>G E - D C - G                    |                        |



|                      |                      |  |
|----------------------|----------------------|--|
|                      | 2a Apresentação Tema | Ponte2                                 |
|                      | cp69-72              | cp73-76                                |
| Material Melódico A  | Piano                | Saxofone (fragmentos)                  |
| Material Melódico B  |                      | Saxofone (fragmentos)                  |
| Cromatismo Melódico  |                      | escala e variação cp75-76              |
| Cromatismo Harmônico | Dominante-> cp72     | mov. Dominante-> cp76                  |
| Ostinato 1           |                      | material derivado no sax               |
| Ostinato 2           |                      |  |
| Modulações           |                      |  |
| Harmonia:            | Tonalidade C         |  |
| Modos                | Jônio / Mixolídio    | Jônio                                  |
| outras:              |                      | Mov. Cromático no contracanto do piano |

| Parte A2  |   |           |
|-----------|---|-----------|
| cp77-80   | cp81-99   | cp100-101 |
|           | Saxofone  |           |
|           | variação melódica<br>Dominante-> cp99                   |           |
| Modulação | piano   |           |
|           |   | 8as /\V   |
| C-Bb      |   |           |
|           | Tonalidade Bb   |           |
|           | Jônio   | Mixolídio |
|           | material derivado do ostinato<br>frase solo sax cp93-94 |           |

| Parte B2  |  |                  | Parte C2     |                                    |                                    | Ponte3         |
|-----------|--|------------------|--------------|------------------------------------|------------------------------------|----------------|
| cp102-105 | cp106-110  | cp111-114        | cp115-118    | cp119-126                          | cp127-135                          | cp136          |
| Saxofone  | Piano / Saxofone   |                  |              | Piano blocos harm.                 |                                    |                |
|           |  | Sax (fragmentos) |              |                                    |                                    | aprox.         |
|           | mov.   |                  |              |                                    |                                    |                |
|           | material derivado no sax   |                  | piano        | saxofone                           |                                    |                |
|           | Piano  | 8as /\V          |              |                                    |                                    |                |
| Bb - D    | E C G - F - A  |                  |              | D - G                              |                                    | G - B - Eb(D#) |
|           | Modulante  |                  | Tonalidade D |                                    | Tonalidade G                       | Suspensão em B |
|           | Jônio (7M) / Mixolídio (7m)  |                  | Jônio        | Mixolídio                          |                                    |                |
|           | Contraponto de fragmentos do tema e suas variações entre o piano e o sax |                  |              | Blocos modulantes: D B - A E - D G | Blocos modulantes: G E - D C - G B |                |



|                      | 3a Apresentação Tema        | Coda                |
|----------------------|-----------------------------|---------------------|
|                      | cp137-140                   | cp141-146           |
| Material Melódico A  | Piano                       |                     |
| Material Melódico B  |                             |                     |
| Cromatismo Melódico  |                             |                     |
| Cromatismo Harmônico | Dominante-> cp140           |                     |
| Ostinato 1           |                             | 8as $\wedge$ $\vee$ |
| Ostinato 2           |                             |                     |
| Modulações           |                             |                     |
| Harmonia:            | Tonalidade Eb               |                     |
| Modos:               | Jônio (7M) / Mixolídio (7m) | Mixolídio           |
| outras:              |                             |                     |

## 6. Conclusão

A partir da análise de reconhecimento e de recorrências desses elementos paradigmáticos foi possível construir uma tabela, com linha de tempo, que explicitasse toda a utilização desses materiais por parte do compositor e delimitasse aspectos formais da obra. Foram detectados momentos de grande adensamento dos parâmetros e utilização bem ordenada destes materiais.

Com o estudo focalizado e a delimitação de cada categoria paradigmática tornou-se possível traçar alguns aspectos de linguagem que se fazem característicos na obra do Gnattali e com isso foi dado mais um passo para o entendimento de seu perfil composicional.

## 7. Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BRASILIANA Nº7 e 8. Radamés Gnattali (compositor). Radamés Gnattali (intérprete: piano) e Sandoval de Oliveira Dias (intérprete: Saxofone Tenor). Rio de Janeiro: RGE, 1958. LP

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação - Vol. 1*. Vol. 1. Irmãos Vitale, 1986.

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

\_\_\_\_\_. *Nosso Amigo Radamés Gnattali - VHS*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

NATTIEZ, Jean-Jacques; SEIXO, Maria Alzira; DE CARVALHO, Mário Vieira. *Semiologia da música*. 1975.



\_\_\_\_\_, and Anna Barry. "Varèse's' Density 21.5': A study in semiological analysis." *Music Analysis* (1982): 243-340.

\_\_\_\_\_. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.9, 2004.

PINTO, Marco Túlio de Paula. *O Saxofone na Música de Radamés Gnattali*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005

RADAMESGNATTALI.COM.BR. Disponível em:  
<<http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=port>>. Acesso em: out. e nov. 2015.