RADAMÉS GNATTALI E A GUITARRA ELÉTRICA: CONCERTO CARIOCA Nº1

RADAMÉS GNATTALI AND THE ELECTRIC GUITAR: CONCERTO CARIOCA Nº1

Marcio Guedes Correa
Instituto de Artes da UNESP
correamarcioguedes@gmail.com

Resumo

Radamés Gnattali foi um dos compositores brasileiros mais comprometidos com a música popular urbana brasileira e com o jazz estadunidense (BARBOSA e DEVOS, 1984). Em sua música de concerto, empregou diversos elementos musicais, instrumentos e padrões performativos advindos desses campos da criação musical. Neste artigo, trago uma análise harmônica e instrumental dos momentos em que esse compositor utilizou a guitarra elétrica como um instrumento solista do *Concerto Carioca nº1*, fato inédito na música de concerto. Procuro demonstrar que Gnattali não estava em busca de um instrumento com maior volume sonoro, embora essa característica possa ser utilizada pontualmente, mas buscava um novo timbre instrumental, empregando um instrumento elétrico recentemente criado à época da escrita dessa obra. O emprego da guitarra elétrica, instrumento fortemente vinculado ao jazz, perfaz uma importante demonstração do compromisso que Gnattali estabeleceu com a música popular urbana.

Palavras-chave: Radamés Gnattali; Guitarra elétrica; Concerto Carioca nº1; orquestração; análise harmônica; exemplos musicais.

Abstract

Radamés Gnattali was one of the Brazilian composers most committed to Brazilian urban popular music and American jazz (BARBOSA and DEVOS, 1984). In his concert music, he employed various musical elements, instruments and performance patterns from these fields of musical creation. In this article, I bring a harmonic and instrumental analysis of the

moments when this composer used the electric guitar as a solo instrument in “Concerto Carioca nº1”, an unprecedented fact in concert music. I try to demonstrate that Gnattali was not looking for an instrument with greater sound volume, although this feature can be used occasionally, but rather, he was looking for a new instrumental timbre, using an electric instrument recently created at the time of writing this work. The use of the electric guitar, an instrument strongly linked to jazz, is an important demonstration of the commitment that Gnattali established with urban popular music.

Keywords: Radamés Gnattali; Electric guitar; Concerto Carioca nº1; orchestration; harmonic analysis from musical examples.

Introdução

Radamés Gnattali (1906 – 1988) foi um compositor e arranjador brasileiro que atuou em diversas vertentes musicais. Escreveu cerca de 2000 arranjos que foram gravados por cantores e cantoras da música popular brasileira e compôs 274 obras eruditas, ou de concerto, como ele preferia intitular essas composições (BARBOSA e DEVOS, 1984). Essas últimas permanecem, em sua maioria, em manuscritos preservados por sua família (XXXX, 2007). Sua obra de concerto apresenta características peculiares que podem ser descritas a partir dos seguintes pontos: 1) Escrita sinfônica imbuída de elementos estruturantes da música popular, tais como ritmos, construções melódicas e harmonias que caracterizam gêneros dessa área de produção musical. 2) Emprego recorrente de instrumentos ligados à música popular em sua orquestração/instrumentação, com frequência notavelmente maior em relação aos compositores de sua época.

Dentre as peças constantes do catálogo de Gnattali, uma delas apresenta uma importante particularidade: o “Concerto Carioca nº1”, para violão elétrico, piano e orquestra com percussão de escola de samba, escrito entre 1950 e 1951. Pela primeira vez na história da música brasileira, um compositor emprega um instrumento elétrico como solista na música sinfônica. Embora essa obra seja dedicada ao violonista Laurindo Almeida, a gravação foi realizada pelo multi-instrumentista de cordas José Menezes.

O concerto teve sua primeira audição em 30/03/1965 com José Menezes à guitarra elétrica e o compositor ao piano, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Este concerto foi promovido pela gravadora Continental, para lançamento do LP gravado neste mesmo ano, contando com os mesmos solistas da primeira audição e a Orquestra Sinfônica Continental sob a regência de Henrique Morelembaun (BARBOSA E DEVOS, 1984, p. 77).

Em dezembro de 2005 realizei uma entrevista semiestruturada, por telefone, com José Menezes. Embora seja indicado na partitura original “Violão Elétrico” como um dos solistas do Concerto Carioca nº I, Menezes informa que Gnattali estava se referindo à guitarra elétrica:

Nessa época a guitarra elétrica era chamada de violão elétrico sabe? Não se diferenciava muito esses dois instrumentos. O Radamés pediu a guitarra porque um violão acústico não conseguiria se destacar na orquestra e nem nos diálogos com o piano. Eu usei uma guitarra da marca *Gibson*, modelo *Lés Paul* para gravar esse concerto; é preciso ser violonista para se tocar esse concerto. Se não se tem técnica de violão erudito, não se toca essa obra. Como eu possuo as duas escolas (mão direita de violão erudito e técnica de palheta) toquei a guitarra elétrica com a técnica do violão. O Radamés escreveu pensando em violão, mas pede que se use uma guitarra para executá-lo (MENEZES, 2005, em entrevista concedida ao autor).

A guitarra elétrica era empregada no *jazz*, primeiramente, como instrumento de acompanhamento nas *big bands*, formações essas que têm grande poder sonoro devido aos saxofones, trompetes, trombones, bateria e até mesmo à estética intrínseca desse gênero de música que subentende sonoridades fortes e vigorosas. Neste caso, o instrumento de acompanhamento precisaria ter também um bom poder de intensidade sonora para que pudesse acompanhar com eficácia tal formação, daí a opção de se eletrificar o violão, de onde se seguiu uma série de transformações desse instrumento até atingirmos a construção moderna da guitarra elétrica. Neste concerto de Gnattali, mesmo quando a guitarra elétrica é utilizada como instrumento de acompanhamento, o compositor não a expõe a confrontos com toda a orquestra e nem tampouco com naipes instrumentais de grande poder com relação à

intensidade sonora. Gnattali, mais uma vez, não utiliza recursos elétricos para ampliar a intensidade do som de um suposto violão acústico amplificado, mas parece aceitar que tal tecnologia proporciona um novo timbre com potencial para atuar na música de concerto.

Diante do depoimento de Menezes, passo a denominar o instrumento solista do Concerto Carioca de guitarra elétrica e não mais, violão elétrico; assim, este artigo não delineará o contexto do violão elétrico da época (décadas de 1940 e 1950), nem abordará os músicos atuantes nesse contexto. Para tanto, tomo como base de análise, a gravação do concerto publicada em LP (1965); nela o instrumento utilizado foi a guitarra elétrica, fato que corrobora o depoimento de Menezes, que me permitiu chegar a considerações importantes:

Radamés Gnattali emprega um instrumento norte americano em seu concerto, instrumento este que estava fortemente ligado ao Jazz nesta época – década de 1950 (HOBBSBAWM, 1990), mas escreve para ele de maneira particular, pensando estar escrevendo para um violão, transpondo a linguagem do violão brasileiro e erudito para a guitarra elétrica. Este procedimento faz com que a guitarra elétrica ganhe uma linguagem diferente na música brasileira, deixando de ser um instrumento de acompanhamento – como, em geral, é o caso da guitarra das *big bands* de Jazz norte americanas até a década de 1950 – para assumir o posto de solista. Radamés Gnattali extrapola a linguagem de guitarra Jazz norte americana, mas não se limita a empregá-la apenas ao modo *jazzístico*.

É possível constatar também que o Concerto Carioca é a primeira obra concertante da história da música escrita para guitarra elétrica como solista, uma vez que, até concluir minha pesquisa, não encontrei nenhuma obra anterior dessa natureza.

Posteriormente compositores como Leonard Bernstein utilizaram este instrumento na orquestra, não como instrumento solista e sim como instrumento de acompanhamento, com pequenas intervenções melódicas ou improvisos, em caso de arranjos sinfônicos para música popular. Recentemente foi possível localizar mais um concerto para guitarra elétrica escrito pelo compositor Paulo Tiné (2019), no entanto, não foram publicadas nem a gravação oficial e nem a partitura da obra.

1. Análise de alguns fragmentos musicais que comprovam o objetivo do texto

A análise aqui exposta vai se reportar a alguns fragmentos do concerto onde a guitarra elétrica foi empregada com o intuito de demonstrar a utilização da guitarra elétrica como instrumento provedor de um novo timbre, capaz de se aliar à orquestra sinfônica. Para tanto, serão consideradas as questões de orquestração, com base em Piston (1984) e, quando necessário, o procedimento harmônico adotado, tomando como base a obra de Schoenberg (1996 e 2001).

2. Primeiro Movimento: Marcha Rancho

A primeira intervenção da guitarra acontece no quinto compasso do primeiro movimento. Pode-se notar no exemplo a seguir, que o solo está sendo executado sobre uma base harmônica escrita para cordas em dinâmica *pianissimo* (*pp*). Neste caso, não seria necessário que o instrumento solista fosse de grande projeção sonora. Um violão acústico microfonado, como ocorre na atual prática de concerto para violão¹, poderia ser empregado com facilidade. Isso aponta mais uma vez para o indício de que a guitarra elétrica foi escolhida pelo compositor, por seu timbre inovador para a época e não tanto pelo seu poder sonoro. Supõe-se que o compositor buscava incorporar novos timbres à orquestra tradicional, a partir de um instrumento elétrico como solista.

Quanto ao procedimento harmônico adotado, observa-se no primeiro acorde um Dó Maior com sétima maior, em posição fundamental se desconsideramos a nota Mi dos contrabaixos, já que ela é tocada em *pizzicato* e não se prolonga durante todo o compasso. A viola neste momento cruza voz com o violoncelo e faz o baixo do acorde na sua fundamental. Este tipo de acorde é muito comum ao jazz. A nota Dó da viola se prolonga durante três compassos, perfazendo um baixo pedal. Nos compassos seis, sete e oito os violinos sobrepõem intervalos de oitava, buscando efeitos dissonantes sobre o baixo estabelecido pela viola e todos os instrumentos descem em passo de segunda maior seguido

1 A partir desse momento do texto, todas as referências ao violão serão feitas considerando o resultado obtido da microfonação desse instrumento.

por segunda menor, para no compasso oito formarem um acorde de Dó Maior com sétima menor e baixo em Mi, transformando o acorde inicial em Dominante. Pode-se afirmar que há um acorde de Dó Maior com sétima maior no compasso cinco, que passa por transformações nos compassos seis e sete, para desembocar em um acorde dominante no compasso oito. Outro ponto a ser considerado é a independência da melodia, que passa por notas que gerariam, na harmonia tradicional, uma falsa relação; a exemplo, enquanto nos compassos cinco e seis os primeiros violinos sustentam a nota Si natural, a guitarra elétrica passa pela nota Si bemol. Há neste fragmento a presença de dois planos, um melódico e outro harmônico que parecem desfrutar de uma certa independência²:

The musical score is written for a string ensemble and a solo violin. The staves are arranged vertically from top to bottom: Violão Solo, Violinos 1 e 3, Violinos 2 e 4, Violas 1 e 2, Violoncelo, and Contrabaixo. The Violão Solo part begins with a melodic line in treble clef, marked with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo and a final flourish. The string parts (Violinos 1 e 3, Violinos 2 e 4, Violas 1 e 2, and Violoncelo) play sustained chords, marked with fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*) dynamics. The Contrabaixo part is marked *pizz.* and *ff*. The score is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat).

No exemplo a seguir, observa-se a guitarra elétrica em um diálogo com o solo do clarinete baixo, dividindo seu posto de solista com uma breve intervenção do instrumento, do compasso 36 ao 39. Pode-se observar que neste trecho a escrita aplicada à guitarra elétrica é claramente violonística, devido a indicação do compositor do uso do polegar da mão direita para a execução de um acorde — um Si Maior

2 Todos os exemplos musicais representados em partitura foram confeccionados pelo autor do texto com base no manuscrito autógrafo de Gnattali.

com sétima menor, nona maior e décima primeira aumentada. Essa indicação nos remete à técnica violonística, embora Lobo (2018) considere que é possível executar todo o concerto com a técnica de palheta, convencionalmente associada à guitarra elétrica.

Clarinete Baixo

Guitarra Elétrica

Polegar

C.B.

G.E.

No compasso 73 com anacruse, há um diálogo entre os dois solistas onde o piano não causaria problemas de projeção se o solista fosse um violão. Os acordes atribuídos ao piano possuem poucas notas situadas na região média do instrumento, evitando sonoridades potentes e pode-se observar que a rítmica do contracanto escrito para o piano é a mesma atribuída ao solo da guitarra elétrica, ou seja, o piano não oferece um contraponto polifônico ao solista, mas se associa homofonicamente ao mesmo, salientando a melodia que aqui está sendo apresentada:

The image displays a musical score for four instruments: Piano, Guitarra elétrica, Pno. (Piano), and G.E. (Guitarra elétrica). The score is organized into two systems, each containing three measures. The first system features the Piano and Guitarra elétrica. The Piano part has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Guitarra elétrica part has a treble clef and a key signature of one flat. The second system features the Pno. and G.E. parts. The Pno. part has a treble clef and a key signature of one flat. The G.E. part has a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a contemporary or jazz-influenced composition.

3. Segundo Movimento: Canção

Nesse movimento a entrada da guitarra acontece no compasso 21 e nos compassos 21 e 22 a guitarra assume a posição de acompanhante, porém, é contraposta aos instrumentos de madeira que são (nos compassos 21, 22 e 23) duas flautas, oboé e clarinete baixo. No compasso 25, os instrumentos que assumem a melodia, acompanhados pela guitarra elétrica, são o corno inglês e a trompa.

Nesses compassos um violão acústico teria sonoridade intensa, o suficiente para acompanhar a instrumentação utilizada. Mais uma vez, Gnattali parece estar explorando um novo instrumento pelo seu potencial timbrístico e não com o objetivo de se executar sons fortes:

Flauta 1 *p accel. cedendo* *mf* *p*

Flauta 2 *p* *mf* *p*

Oboe *mf* *p*

Clarinete Baixo *mf* *p*

Guitarra Elétrica *p*

Corno Inglês

Trompa

Gtr. El.

No compasso 32 há a melodia da guitarra elétrica acompanhada pelo piano. A escrita pianística em questão estaria adequada também ao acompanhamento de um instrumento acústico, o que comprova mais uma vez o alegado.

Pouco rubato. Seguindo o violão

Piano

Guitarra Elétrica

Pno.

Gtr. El.

No compasso 52 com anacruse, a guitarra entra novamente, sendo tratada como um violão, devido aos cuidados orquestrais inerentes a um instrumento acústico. Pode-se notar a leveza da melodia que está presente na flauta e no corno inglês, com indicação de dinâmica *piano* (*p*), e no contraponto da trompa, que nos compassos seguintes tomará para si a melodia, a dinâmica indicada é o *pianíssimo* (*pp*). A guitarra elétrica neste trecho é o instrumento acompanhante e executa acordes permeados por uma linha de baixo bastante característica do Choro ou Choro-canção, com passagens cromáticas entre o baixo de um acorde e outro, avigorando a característica de canção solicitada pelo compositor:

Flauta

Corno Inglês

Trompa

Guitarra Elétrica

p

pp

p

No compasso 59, Gnattali escreve a última frase do segundo movimento para a guitarra elétrica, apoiada por dois acordes do piano, o primeiro acorde no compasso 59 – um Lá sem a terça, com quarta aumentada e nona maior e, no último compasso, um Lá Menor com sexta e sétima maiores, acordes também facilmente encontrados no jazz. Tal frase seria possível de ser tocada na guitarra elétrica com palheta, conforme prefere Lobo (2018), pois é uma frase estritamente melódica e não apresenta nenhum acorde para ser executado pelo guitarrista. A indicação “a vontade”, do compositor, bem como as constantes semi-colcheias que compõem a melodia final deste movimento apontam para uma influência de construção de frases advinda do choro. O último acorde do piano (Lá Menor com sexta maior e sétima maior), embora não muito comum, também é possível de ser localizado em canções populares.

Piano

Guitarra Elétrica

p < *mf* *a vontade*

4. Quarto Movimento: Samba

Este movimento tem uma particularidade — a utilização de instrumentos de percussão ligados à música popular. Gnattali escreve uma polifonia rítmica³ para instrumentos de percussão idênticos, como se observa na figura 12, onde, na sessão de percussão, temos três tambores com linhas independentes.

Quando José Menezes afirma que “Radamés pediu a guitarra porque um violão acústico não conseguiria se destacar na orquestra e nem nos diálogos com o piano”, talvez ele estivesse se referindo, especialmente, a esse movimento. No quarto movimento, pode-se considerar que a amplificação sonora da guitarra elétrica foi explorada mais incisivamente pelo compositor. No exemplo a seguir, fragmento iniciado no compasso 09, temos a melodia da guitarra elétrica frente ao piano com dinâmica *mezzo-forte* e três tambores e um surdo, que não recebem indicação de dinâmica. É possível notar que a escrita adotada para o piano também é mais densa, tanto pela escolha da dinâmica, que é a mesma indicada para o solista, como também por registros graves com indicação de “oitava abaixo”.

3 Preferiu-se aqui o termo “polifonia rítmica” em vez de polirritmia, pois não localizamos uma sobreposição de métricas para se caracterizar uma polirritmia na composição. Há ritmos diferentes que conversam e se completam entre si, favorecendo a construção e o entendimento de uma mesma métrica que é intrínseca à música popular. Neste caso, a polifonia rítmica contribui para a caracterização de um samba.

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top three staves are for Tambourines (Tamb. 1, 2, 3), followed by a Surdo (Sur.) staff. Below these are the Piano (Pno.) and Electric Guitar (G.I.) staves. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures with a 'mf' dynamic marking. The second system includes annotations for '8ª abaixo' (8th fret down) on the guitar, indicating specific fretting techniques. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

No próximo exemplo, compasso 45 deste movimento, há uma pequena frase da guitarra elétrica, em quatro compassos, onde se podem enumerar alguns problemas de projeção e de volume sonoros caso o trecho fosse executado no violão.

Os três tamborins estão tocando com dinâmica Forte (f) e há também a indicação “na madeira” feita pelo compositor, pedindo para que se toque no corpo do instrumento e não em sua pele. Esse modo de execução instrumental resulta, certamente, em uma sonoridade menos intensa se comparada à técnica convencional de se tocar o tamborim percutindo na pele, mas ainda assim, com a junção dos três instrumentos, possivelmente ainda se tenha um som forte o suficiente para causar algum incômodo caso o solista fosse um violão. O surdo também tem indicação de dinâmica forte, tocando normalmente, percutindo na pele, resultando em um bom volume sonoro. O piano, que é responsável pela harmonia, tem a indicação de dinâmica forte como todos os outros instrumentos, além de tocar acordes cheios, compostos por seis notas, realizando um *ostinato* que não permite pontos de alívio no volume de som. A guitarra elétrica tem a melodia escrita em região aguda e com notas de duração média e longa (colcheias e mínimas), o que dificultaria a sustentação desta melodia, caso ela tivesse sido escrita para violão. Há um diminuindo logo no segundo compasso desta frase, mas esse é indicado para todos os instrumentos, inclusive para os solistas:

The musical score is arranged in six staves. The top three staves are for the Tamborim ensemble (1, 2, and 3), each with a treble clef and a common time signature. They all begin with a forte (f) dynamic and a 'dim.' (diminuendo) instruction in the second measure. The Tamborins play rhythmic patterns with accents. The Surdo staff is below the Tamborins, also with a treble clef and common time, starting with f and dim. The Piano staff is below the Surdo, with a grand staff (treble and bass clefs) and common time, starting with f and dim. The Guitarra Elétrica staff is at the bottom, with a treble clef and common time, starting with f and dim. The score shows a four-measure phrase for each instrument.

No decorrer da partitura, entende-se que neste movimento há combinação de funções atribuídas à guitarra elétrica. É perceptível que, em alguns momentos, o poder de volume sonoro deste instrumento é requisitado, mas em outros, Gnattali escreve tomando certos cuidados

que seriam inerentes ao violão. Este parece ser o caso do exemplo seguinte, no momento da mudança de fórmula de compasso, de quatro por quatro para quatro por oito, momento este em que há também uma mudança de andamento, de 116 batidas por minuto para 88 batidas por minuto, onde o compositor sugere “tempo de samba canção”. Tal exemplo tem início no compasso 84, com uma ponte executada por ambos os solistas, conduzindo a música do tempo primeiro para a segunda parte deste movimento, em tempo de samba-canção. Não se localizou uma parte escrita para bateria na partitura principal, nem tampouco na partitura para instrumentos de percussão Gnattali pede o uso de surdinas para toda a sessão de cordas da orquestra, o que resulta, além de uma mudança timbrística, em uma diminuição considerável no volume de som desses instrumentos. Além de essa atitude denotar que o compositor não está utilizando a guitarra elétrica se aproveitando do seu potencial de amplificação do som natural e sim em favor de seu timbre original, podemos deduzir também que se a bateria foi utilizada nesse momento, ela deve ter sido explorada em suas sutilezas sonoras e não com todo o seu potencial de projeção.

Piano

Guitarra Elétrica

Aqui bateria Paulinho

Tempo de Samba Canção: 88bpm muito ligado

Pno.

G.E.

c. 12 Harm.

Em seguida, no compasso III, observa-se uma pequena intervenção melódica da guitarra elétrica ainda sendo tratada como instrumento acústico. Ela interage com o piano, tímpano e trompa, que assume a melodia em seguida. Há indicação de dinâmica *piano* para a trompa e para o tímpano, o que mantém terreno confortável para os solistas que têm indicação de *piano* e em seguida um crescendo para *mezzoforte*. Entre os solistas é possível averiguar a escrita leve para o piano, que mantém dois acordes escritos em mínimas, sustentados durante todo o compasso em que aparecem e uma voz de acompanhamento com uma única nota, sincopando no padrão rítmico do samba, deixando espaço livre, garantindo a transparência do solo da guitarra elétrica nesse fragmento.

Trompa
 Timpano
 Piano
 Guitarra Elétrica

No exemplo ilustrado a seguir há um solo da guitarra elétrica que faz uma ponte para a retomada do “tempo primeiro”, que acontece no compasso 132. Tal passagem é escrita em um diálogo para duas flautas e guitarra elétrica. Novamente este solista recebe tratamento orquestral de violão, se contrapondo a sonoridade de madeiras. Após a retomada do tempo primeiro, a guitarra elétrica passa a interagir e dividir seu solo com o piano, instrumento esse que é tratado com cuidado, como se estivesse se contrapondo a um instrumento acústico de pouca amplitude. Gnattali dedica ao piano acordes cheios, com oito notas, e de sonoridade densa nos compassos 141 e 142, mas esses são *staccatos* e intercalados com os acordes da guitarra elétrica – guitarra no contratempo e piano no tempo – evitando que ambos soem juntos. O mesmo tipo de procedimento é possível de ser reconhecido por todo o fragmento, onde Gnattali faz a guitarra elétrica soar nos intervalos e respirações de frases do piano. A entrada da sessão de percussão que ocorre no compasso 138 vem com indicação de dinâmica *piano*.

137

Tamborim 1 *p*

Tamborim 2 *p*

Tamborim 3 *p*

Surdo 137 *p*

Pno. 137 *mf*

G.E. 137 *mf*

141

Tamborim 1

Tamborim 2

Tamborim 3

Surdo 141

Pno. 141

G.E. 141

145

Tamborim 1

Tamborim 2

Tamborim 3

Surdo

Pno.

G.E.

148

p

p

p

Surdo

G.E.

f

No exemplo seguinte, compasso 171 com anacruse, há um fragmento que conduz a uma melodia que será executada pelos saxofones. É notável que o compositor submete a guitarra elétrica, como o fez raras vezes nesta obra, a uma instrumentação mais densa, contrapondo-se aos tambores com dinâmica forte, embora percutidos na madeira e não na pele, aos surdos, e ao ostinato do piano, escrito com acordes de seis notas que soam fortes. No entanto, a melodia executada pela guitarra elétrica é, neste caso, um complemento dos acordes do piano, soando acima da nota mais aguda destes, exceto pelas notas

Mi e Fá sustenido, não sendo necessário que ela se sobressaia tocando mais forte do que o piano. Ao contrário, transparece que o desejo do compositor é que essas notas destinadas à guitarra elétrica soem, neste momento, amalgamadas às notas dos acordes do piano:

Só tambores na madeira

The musical score is for a piece titled "Só tambores na madeira". It features six staves: three for Tamborim (1, 2, and 3), one for Surdo, one for Piano, and one for Guitarra Elétrica. The Tamborim parts are marked with a forte (*f*) dynamic and feature complex, rapid rhythmic patterns. The Surdo part also starts with a forte (*f*) dynamic and has a simpler, more rhythmic pattern. The Piano part begins with a forte (*f*) dynamic and plays a series of chords. The Guitarra Elétrica part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a melodic line. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A última aparição da guitarra elétrica no concerto acontece em um contraponto com o piano, que se inicia no compasso 208, com uma pequena intervenção da trompa, com um Si longo (nota real) no compasso 210 e dos tímpanos a partir do compasso 215. A trompa não acarreta problemas de projeção para o solista, já que ela ataca a nota de maneira forte, mas segue-se um decrescendo que aos poucos abre espaço para a frase em semicolcheias escrita para a guitarra elétrica. Os tímpanos atacam a nota Mi duas vezes, em semicolcheia e dinâmica forte, porém este procedimento vem para reforçar o baixo nessa mesma nota que é tocado pela guitarra elétrica. Em seguida, três compassos depois, o compositor indica dinâmica *piano* para os tímpanos. Quanto ao contraponto entre os solistas — piano e guitarra elétrica — observa-se mais uma vez o cuidado de escrita tomado por Gnattali, quando este trata a guitarra elétrica como um instrumento acústico. Percebe-se que o compositor faz a guitarra elétrica soar sempre entre as notas longas e as respirações do piano, quando

este tem em sua escrita acordes cheios e fortes, como se observa nos três primeiros compassos da figura seguinte. A guitarra elétrica toca ritmicamente junto com o piano, atacando notas ao mesmo tempo, somente quando este tem escrita melódica e mais delicada, soando mais agudo, facilitando a imposição da melodia da guitarra, que passa de seu registro agudo descendo para os médios até que se torne elemento de acompanhamento, executando um baixo pedal em Mi e atacando acordes longos no segundo tempo, apoiando a melodia a duas vozes do piano. Neste último exemplo, observa-se mais uma vez, que Radamés Gnattali não pretendeu se valer do volume que a guitarra elétrica é capaz de atingir através de sistema de amplificação.

Trompa
 Piano
 Guitarra Elétrica
 Timpano
 Pno.
 G.E.

Musical score for Trompa, Piano, Guitarra Elétrica, Timpano, Pno., and G.E. The score is divided into two systems. The first system shows the Trompa, Piano, and Guitarra Elétrica. The Piano part has a forte (ff) dynamic and a 8va marking. The Guitarra Elétrica part has a forte (f) dynamic. The second system shows the Timpano, Pno., and G.E. The Timpano part has a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The Pno. part has a forte (f) dynamic and a 8va marking. The G.E. part has a forte (f) dynamic.

Considerações finais

Na análise realizada ficou demonstrado que Radamés Gnattali, quando escolheu a guitarra elétrica como um dos solistas do Concerto Carioca, não estava preocupado em utilizar seus recursos elétricos para que os solos dedicados a esse instrumento pudessem se sobrepor a orquestrações mais densas. Não há nenhum solo de guitarra escrito sobre um *tutti* orquestral, o que obrigaria o instrumentista a aumentar o volume de som no amplificador. Em raros momentos a guitarra toca com os instrumentos de percussão, o que obrigaria o guitarrista a utilizar os recursos elétricos do instrumento para aumentar um pouco o seu volume sonoro, mas isso se configura em exceções dentro da obra e não em procedimento padrão de instrumentação. Já que o compositor não está utilizando a guitarra elétrica como um instrumento capaz de produzir sons de maior volume que a orquestra que tem em mãos, é possível se deduzir que ele o fez porque se interessou por seu timbre, importando da música popular, mais especificamente do jazz, uma nova sonoridade advinda de um instrumento que tem grande fluência melódica e boa desenvoltura harmônica.

Hoje se admite que, mesmo em escritas cuidadosas realizadas por bons compositores, é preferível microfonar o violão quando este é solista de um concerto. Dificilmente um concerto para violão e orquestra é realizado sem técnicas de microfonação para o violão. Este fato corrobora a tese de que Radamés Gnattali estava escrevendo para um instrumento diferente do violão acústico, pois mesmo este poderia ser amplificado para atender as necessidades de orquestração da peça. A partitura da íntegra desse concerto pode ser encontrada no anexo da dissertação de mestrado indicada nas referências.

Referências

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

CORREA, Marcio Guedes. *Concerto Carioca N.º 1 de Radamés Gnattali: A Utilização da guitarra elétrica como solista*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, 2007.

HOBBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990

LOBO, Eduardo Fernando de Almeida. *O violão elétrico no Concerto Carioca n.º 1 de Radamés Gnattali : estudo histórico, analítico e estilístico visando a interpretação*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, Campinas: 2018.

PICHERZKY, Andréa Paula, Armando Neves — *Choro no Violão Paulista*. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, 2004.

PISTON, Walter. *Orquestracion*. Madrid: Real Musical Madrid, 1984.

SHOENBERG, Arnold. *Harmonia*; Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*; Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Concerto para guitarra elétrica e orquestra*. Porto Alegre: ANAIS do SEFIM, v. 4, n.º 1, 2019.

GNATTALI, Radamés. *Concerto Carioca n.º 1*. Rio de Janeiro: Cópia Fac-similar do Manuscrito autógrafo, 1950 – 51.

GNATTALI, Radamês. *Concerto Carioca nº 1*. Interpretes: Orquestra Sinfônica Continental, Radamês Gnattali (Piano) e José Menezes (Guitarra elétrica). Rio de Janeiro: Gravadora Continental, 1965. 1 LP. (28'53"), estereofônico.

Sobre o autor

Marcio Guedes Correa: Doutor e mestre em música pelo Instituto de Artes da Unesp, graduado em licenciatura plena em música pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM). Foi professor dos cursos de música da Faculdade Paulista de Artes (FPA), das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) e da Unisantanna. Atualmente é professor de violão dos cursos de bacharelado e licenciatura em música do Centro Universitário Ítalo Brasileiro e dos cursos de pós-graduação (especialização) em música da FACEC/Alpha. É co-autor e co-organizador dos livros "Protagonistas do Ensino Musical e suas Trajetórias" (Ed. Cartago) e "1º Encontro Científico de Música e Interdisciplinaridade" (Ed. Unesp), além de ser autor de diversos artigos científicos e métodos de ensino de instrumento (violão e guitarra).

Recebido em 2/8/2021

Aprovado em 30/8/2021