UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

UBIRAJARA PIRES ARMADA JUNIOR

Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise.

São Paulo

2006

UBIRAJARA PIRES ARMADA JUNIOR

Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise.

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Musicologia.

Área de Concentração: Musicologia
Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda
Lacerda

São Paulo

2006

Folha de Aprovação

Ubirajara Pires Armada Junior

Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise.

Dissertação apresentada à Escola
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em musicologia.

Área de Concentração: Musicologia
Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda
Lacerda

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Agradecimentos

Ao Marcos Lacerda, pela paciência, apoio e pelos livros.

Ao Edelton Gloeden, pela primeira edição dos Estudos.

Ao Paulo Porto Alegre, pela primeira edição do Estudo X.

Agradecimento especial a Julia Aidar, pela revisão e paciência.

Resumo

Análise dos dez Estudos para violão de Radamés Gnattali com ênfase no aspecto harmônico, utilizando as ferramentas analíticas desenvolvidas no século XX para tratar de procedimentos harmônicos não-tradicionais. Tem como objetivo compreender as estruturas sonoras, salientando questões como movimento harmônico, prolongamento harmônico e melódico, sonoridades octatônicas e de tons inteiros e forma.

Palavras-chave: violão, harmonia, Felix Salzer, Douglass Green, octatonicismo, tons inteiros, prolongamento, estrutura formal.

Abstract

Analysis of the ten Studies for guitar by Radamés Gnattali, emphasizing the harmonic aspect, using the analytical tools developed in the 20th century to treat non-traditional harmonic procedures. The objective is to understand the sound structures, highlighting issues such as harmonic movement, harmonic and melodic prolongation, octatonic and whole tone sonorities, and form.

Keywords: guitar, harmony, Felix Salzer, Douglass Green, octatonicism, whole tone, harmonic prolongation, formal structure.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	7
2 REVISÃO DAS FONTES	9
2.1 Metodologia para revisão das fontes.....	9
2.1.1 Ferramentas Analíticas.....	9
2.2 Comparação das fontes	10
2.2.1 Estudo I.....	10
2.2.2 Estudo II.....	11
2.2.3 Estudo III	13
2.2.4 Estudo IV	15
2.2.5 Estudo V	16
2.2.6 Estudo VI.....	17
2.2.7 Estudo VII.....	18
2.2.8 Estudo VIII	19
2.2.9 Estudo IX	20
2.2.10 Estudo X	21
2.3 Conclusão	23
3 FERRAMENTAS DE ANÁLISE	24
3.1 Douglass Green, Schoenberg e a Forma.	25
3.1.1 Motivo.....	26
3.1.2 Variação Motívica.....	27
3.1.3 Frase.....	30
3.1.4 Período	33
3.1.5 Forma.....	36
3.2 Harmonia	40
3.2.1 Sonoridades Octatônicas	43
3.2.2 Tons Inteiros	44
3.2.3 Campo Harmônico	45
3.2.4 Harmonia Modal na Música Popular	48
3.3 Salzer	51
3.3.1 Prolongamentos Harmônicos	53
4 ANÁLISE DOS ESTUDOS	58
4.1 Estudo I.....	58
4.2 Estudo II	65
4.3 Estudo III	74
4.4 Estudo IV	82
4.5 Estudo V	88
4.6 Estudo VI.....	94
4.7 Estudo VII.....	102
4.8 Estudo VIII	108
4.9 Estudo IX.....	118
4.9.1 Variação I.....	120
4.9.2 Variação II	123
4.9.3 Variação III.....	125
4.9.4 Variação IV	127
4.9.5 Variação V	128
4.10 Estudo X	131
5 CONCLUSÃO	140
5.1 Octatonicismo e Tons Inteiros	144
BIBLIOGRAFIA.....	162
ANEXOS	164
ANEXO A – Manuscrito dos 10 Estudos de Radamés Gnattali	165
ANEXO B – Primeira edição dos 10 Estudos de Radamés Gnattali	177
ANEXO C – Segunda edição dos 10 Estudos de Radamés Gnattali	201

1 Introdução

Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali fazem parte de uma tradição brasileira iniciada pelos doze estudos para violão de Heitor Villa-lobos e que continuou com os doze estudos para violão de Francisco Mignone. Gnattali pertence à terceira geração de compositores nacionalistas e, a exemplo dos dois anteriores, faz uso do universo sonoro da música popular brasileira de maneira extremamente original, sem deixar de incorporar as sonoridades oriundas de sua herança da música clássica européia e da música popular internacional*.

Ao interpretar a música de Radamés, senti a necessidade de embasamento teórico para uma interpretação alicerçada na compreensão das estruturas sonoras que ouvia. Como me faltavam as ferramentas para essa compreensão, busquei trabalhos que tratassem do assunto em profundidade. Apesar de já existirem pesquisas tratando de sua obra para violão, nenhuma delas havia se debruçado detalhadamente sobre os estudos, numa análise dessas estruturas e sonoridades. Quando havia uma análise, sempre encontrava uma discrepância entre aquilo que eu ouvia como intérprete e o que elas demonstravam. Uma mera descrição de entidades harmônicas não me parecia suficiente para responder às perguntas que surgiam da interpretação dessas peças. Além disso, havia uma completa ausência de referência a algumas sonoridades que, como veremos, desempenham papel importantíssimo na concepção sonora dos estudos.

* "No tempo da RCA, na Rua do Machado, começou a Rádio Transmissora (1930). E lá o americano mister Evans, que era doublé de gerente e diretor artístico, queria dar tons mais profissionais às gravações, a fim de competir com mais apuro com o disco estrangeiro que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Naquela época, ouvia-se muita música estrangeira. Mister Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei (...). Então ele contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica - jazz sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de Carinhoso no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever". (Depoimento de Radamés Gnattali, in: Barbosa, Valdinha e Devos, Anne Marie. *Radamés Gnattali; O Eterno Experimentador*. RJ: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984 p.35).

A partir disso, iniciei a pesquisa sobre análise que acabou me remetendo à leitura dos livros de Douglas Green, Felix Salzer, Wallace Berry e Arnold Schoenberg, dentre outros. No caso do livro de Green, os conceitos são todos retirados da música tonal e, mesmo em estudos que a princípio não possuem uma organização tonal, os conceitos relativos à análise motívica, fraseológica e formal são aplicáveis e pertinentes. Em Salzer, as idéias desenvolvidas por Schenker para a análise da música tonal são adaptadas para a música moderna, e por isso o usei nas análises dos estudos de Gnattali, na parte relativa à harmonia. Outra leitura extremamente importante foi “*Structural Functions in Music*”, de Wallace Berry, que apresenta uma série de conceitos interessantes para uma análise do ritmo e da textura, bem como da tonalidade. Será dado destaque ao ritmo onde este for pertinente e relevante, mas a análise rítmica dos estudos de Gnattali não está dentre os principais objetivos deste trabalho. Espera-se que esta pesquisa, justamente pela brevidade da análise sobre ritmo, suscite questões que levem a uma outra abordagem, dando origem a trabalhos que tratem mais detalhadamente desse aspecto. Quanto à textura, tentarei mostrar os procedimentos usados nos estudos para estabelecer o contraste entre as partes, assim como para caracterizar uma delas e cada estudo como um todo, mas esse aspecto também não é o principal tema do trabalho.

Algumas dificuldades foram encontradas na comparação entre as duas edições e o manuscrito dos estudos, principalmente no que concerne às diferenças entre as edições e o manuscrito. Através de uma comparação entre as três fontes tentarei estabelecer uma referência que será usada para as análises. Isso significa que os gráficos e trechos selecionados apresentados no quarto (4) capítulo já incorporarão essas mudanças.

2 Revisão das fontes

Este capítulo tem como objetivo observar as diferenças entre o manuscrito e as duas edições disponíveis dos Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali, chegando a um consenso para que se possa analisá-los. Através da metodologia utilizada pretende-se contribuir para aspectos da interpretação tais como: dinâmica, acentuação, andamento, articulação e fraseado.

2.1 Metodologia para revisão das fontes

Comparação entre as duas edições existentes e o manuscrito, através da análise da quantidade de indicações e das diferenças, tendo em vista quatro categorias básicas: dinâmica (absoluta, gradual e relativa), articulação (staccato, legato), tempo (andamento) e notas (diferenças e erros).

2.1.1 Ferramentas Analíticas

É necessário explicar os conceitos de dinâmica absoluta, gradual e relativa. Entende-se por absoluta a dinâmica expressa pelos sinais *ff* ou *pp*, que não implicam necessariamente um contexto. Por gradual, aquela expressa por sinais como *cresc* (<) ou *dim* (>) e, finalmente, por dinâmica relativa entende-se aquela que só tem sentido dentro de um contexto como, por exemplo, a indicação *sf*.

2.2 Comparação das fontes

2.2.1 Estudo I

Dinâmica - Com relação às dinâmicas, as duas edições apresentam nove indicações cada uma, e o manuscrito, dez. Agrupando-as, teríamos quatro dinâmicas relativas ligadas à acentuação nos compassos 2, 4, 14 e 16, indicadas pelo sinal (>). Estes são os momentos em que a melodia se destaca do acompanhamento em arpejo após a apresentação da idéia principal. As dinâmicas graduais são três nas duas edições, indicadas pelos sinais (*dim*), (*cresc*) e (*sempre cresc*), e quatro no manuscrito. A primeira aparece no compasso doze e prepara a entrada do tema novamente, mas agora em pianíssimo. No compasso 23, um crescendo indica o caminho, depois reafirmado no compasso 25 com o *sempre cresc*, para o ponto culminante do estudo, em termos de dinâmica, no compasso 31. As dinâmicas absolutas são apenas duas: *ff* e *pp*, nos compassos 1 e 13, indicando o contraste na repetição da primeira seção do estudo.

Há uma diferença entre as duas edições e o manuscrito no compasso 25 – o que aparece como dinâmica absoluta no manuscrito, *mf*, seguida de uma gradual, *cresc até o fim*, é uma dinâmica gradual nas duas edições, *sempre cresc*. Parece-nos que a primeira indicação (*mf cresc. até o fim*) é mais coerente em relação ao trecho que se segue porque, ao tocar novamente a primeira seção em pianíssimo, seria pertinente crescer do compasso 23 até o 25 alcançando o *mf* do manuscrito e, nesta transição para a segunda seção, compassos 25 a 30, continuar a crescer até o fim.

Articulação e Expressão - Observamos uma pequena quantidade de indicações relativas à articulação, talvez devida à natureza do arpejo no violão, obrigatoriamente sempre legato. No

início, encontra-se uma indicação de legato através da ligadura de frase. A partir do compasso 37 as ligaduras servem para indicar a articulação do arpejo, que estabelece um padrão de acentuação diferente da métrica do compasso. No compasso 2 do manuscrito, encontra-se a indicação em português *sempre ligado e o baixo ritmado sempre igual* que foi omitida nas duas edições. Em seu lugar aparece a indicação *sempre legato*, mas deslocada para o compasso 3.

Tempo - Nas duas edições lê-se, respectivamente, *Presto Possibile* e *Presto Possible*, enquanto que o manuscrito traz a indicação, em português, *Depressa o Possível*. Não há indicação metronômica. Não há nenhuma indicação de mudança de andamento em qualquer das três fontes.

Notas - No terceiro tempo do compasso quatorze da primeira edição há um erro nas notas que compõem o arpejo em semicolcheias. A sequência correta das notas é: sol, dó, sol, mi.

Há diferenças em relação ao manuscrito no compasso 27 das duas edições. No manuscrito, as duas notas (si, mi) que compõem a melodia em semibreve são harmônicos na casa doze e notas naturais nas edições. Além disso, as notas do arpejo no compasso 27 do manuscrito são, a partir da segunda semicolcheia do primeiro tempo: lá, fá sustenido e si. Nas edições, são fá sustenido, si e mi. As notas do manuscrito parecem ser mais corretas, já que mantêm o pedal em lá introduzido no compasso 25 e mantido até o final da peça.

2.2.2 Estudo II

Dinâmica - Através da comparação das três fontes, encontramos diferenças significativas no âmbito das dinâmicas. No manuscrito temos, no total, dezessete indicações de dinâmica,

sendo oito absolutas, seis graduais e três relativas. As absolutas são *pp* (2), *p* (2), *mf* (2) e *f* (2), e aparecem quase sempre em inícios ou finais de seção. As graduais são *cresc* (1), *dim* (2), e os sinais < (2) e > (1) – indicando crescendo e diminuindo. A única indicação de acentuação presente no manuscrito é o sinal >, que aparece três vezes, enfatizando a nota sol nos compassos doze, treze e quatorze.

Na primeira edição encontramos vinte e uma indicações de dinâmica: sete absolutas, cinco graduais e nove relativas, sendo este último um número bem maior que no manuscrito. As absolutas, *pp* (1), *p* (3), *mf* (1) e *f* (2) diferem do manuscrito, já que o *p* aparece no lugar do *mf* no compasso dezesseis e não há um *pp* no último tempo do compasso quinze. Quanto às graduais *cresc* (2) e *dim* (2) e o sinal de crescendo < (1), há diferença na ausência de indicação no compasso vinte e três. As relativas se referem à acentuação e usam os sinais de acento (>) (4) e tenuto (-) (5) – a diferença em relação ao manuscrito é a ausência do sinal de tenuto e o uso do acento (>) no compasso 44.

A segunda edição possui um número maior ainda de indicações, totalizando vinte e quatro. As absolutas são oito e só diferem do manuscrito em um ponto no compasso dezesseis, onde o *mf* do original é substituído pelo *p*. As graduais são sete, com apenas uma diferença em relação ao manuscrito – o acréscimo de um *cresc* no compasso 42. E, finalmente, as nove dinâmicas relativas são idênticas às da primeira edição.

Articulação e Expressão - Encontramos aqui os sinais de legato e staccato sendo usados para contrastar as idéias do acompanhamento (staccato) e da melodia (legato). Fica clara no manuscrito a intenção do compositor de marcar o sinal de staccato todas as vezes que o acompanhamento aparece em colcheias na região mais aguda, o que não é observado em nenhuma das duas edições, gerando dúvidas quanto à continuação da indicação. Não se

observam, no manuscrito, os sinais de legato a partir do compasso 35, encontrados nas duas edições.

Tempo - Todas as fontes têm a indicação “Valsa Seresteira”, sendo que no manuscrito não consta a indicação metronômica que vemos nas duas edições.

Com relação à mudança de andamento são usados os termos *pouco rall.*, *Ced.*, *Pouco Mais* e *rall.* Na comparação com as edições as diferenças são só de escrita como, por exemplo, entre os compassos doze e treze onde se lê, no manuscrito, *pouco rall*, em português, ou ainda no compasso 28 *ced.*, do manuscrito ao invés de *cedez.*, da segunda edição. Na segunda parte do estudo (compasso 32), a indicação está em português no manuscrito, e lê-se “Pouco Mais”, ao invés de “Poco Mas” da segunda edição, ou “Poco Presto”, da primeira.

Notas - No terceiro compasso das duas edições há um baixo (lá) que está ausente no manuscrito. O mesmo acontece quando da repetição desse trecho a partir do compasso dezesseis.

No compasso trinta e um do manuscrito temos a nota si em harmônico, que pode ser executada tanto na casa sete da primeira corda como na casa dezenove, o que não está especificado no manuscrito. Na primeira edição temos a mesma nota na mesma oitava com a indicação de execução na primeira corda casa sete. Na segunda edição aparece a nota mi equivalente à primeira corda solta, mas com a indicação de execução do harmônico na casa sete.

2.2.3 Estudo III

Dinâmica - Neste manuscrito, encontramos apenas uma indicação de dinâmica absoluta – um *f* no compasso vinte, final da primeira parte. Também apenas uma dinâmica gradual, um *cresc.* no compasso dezessete. As quatro dinâmicas relativas se referem ao sinal de acento (>)

na primeira e quarta semicolcheias do segundo tempo do compasso cinco e na primeira e quarta semicolcheias do segundo tempo do compasso treze. O total de indicações é de seis.

As duas edições apresentam o mesmo número de indicações de dinâmica, doze no total, sendo cinco absolutas, três graduais e as mesmas quatro relativas do original. As absolutas são: *mf* no compasso um, *f* no compasso vinte, *mf* no vinte e um, *f* no trinta e cinco, e *f* no compasso quarenta, portanto três *f* e dois *mf*.

As graduais referem-se sempre à indicação *cresc*, nos compassos dezessete, trinta e um e trinta e nove.

Articulação e Expressão - Aqui a ligadura desempenha uma função importante, seja através do ligado juntando duas notas, como no compasso oito, ou abarcando três ou quatro notas, como nos compassos cinco e seis. Há uma diferença no compasso quatorze entre o manuscrito e as duas edições. No manuscrito não vemos uma separação entre a primeira semicolcheia e as três seguintes através da ligadura, como vemos nas edições. No manuscrito, a ligadura de frase agrupa as quatro notas do segundo tempo do compasso, exatamente como no compasso seis, que possui praticamente o mesmo contorno melódico.

Tempo - No manuscrito, “Movido” aparece como indicação de andamento, e uma indicação metronômica, semínima a 110. Nas duas edições o termo foi substituído por “Moderato” e foi mantida a indicação do metrônomo. Quanto a modificações do andamento no decorrer da peça, observamos no manuscrito a indicação *rall* em três ocasiões. Duas indicações de “Poco Meno” e uma que não nos foi possível distinguir no início da segunda parte no compasso vinte e um, estando as três fontes de acordo nessa questão.

Notas - No compasso vinte e dois das edições, as duas notas da melodia (mi bemol, dó) duram apenas meio tempo, enquanto que no manuscrito duram um tempo, portanto, uma semínima.

No compasso quarenta e um das duas edições aparece a nota si bemol na segunda metade do primeiro tempo. No manuscrito, a nota é lá bemol.

2.2.4 Estudo IV

Dinâmica – Há vinte indicações de dinâmica no manuscrito deste estudo, mas apenas duas são absolutas – um *f* e um *pp* – e somente uma gradual, o sinal de crescendo (<). As relativas, que somam dezessete, se referem a um sinal de acentuação apenas (>) e aparecem na segunda parte do estudo, para separar o tema das semicolcheias que preenchem as outras partes dos tempos desses compassos.

As duas edições possuem o mesmo número de indicações, sendo seis absolutas: *p* (4), *mf* e *f*. Essas indicações só estão de acordo com o manuscrito no final, onde vemos um sinal de forte no compasso quarenta e o sinal de pianíssimo no compasso seguinte. Todas as outras indicações absolutas das edições não estão no manuscrito.

Quanto às graduais, são cinco, e vemos os seguintes termos e sinais: *dim* (2), sinal de crescendo < (2) e *cresc* (1). As relativas são doze e estão em menor número porque falta o sinal de acentuação nas outras notas que fazem parte do tema.

Articulação e Expressão - Na primeira parte do estudo, praticamente não há indicação de articulação. Na segunda parte, observa-se o ligado e o legato em alguns trechos, não havendo diferenças entre o manuscrito e as edições.

Tempo - Em todas as fontes a indicação de andamento é: Lento Expressivo, semínima a 80. Quanto à modificação do andamento, observamos os seguintes termos no manuscrito: *accel.*, *ced*, *rubato*. Nas duas edições, ao invés do *ced* do original encontramos o *rall*. E, ao invés do *rubato* do manuscrito, lê-se *sempre rubato*.

Notas - No compasso dez da segunda edição, as notas que correspondem aos harmônicos na casa doze (lá, ré, sol) estão escritas uma oitava abaixo em relação ao manuscrito e à primeira edição. O mesmo acontece com as notas dos harmônicos do compasso doze (sol, si, mi) da segunda edição em relação ao manuscrito e à primeira edição. O segundo acorde em

harmônico nesse compasso doze da segunda edição possui as notas sol, dó e mi ao invés de sol, si e mi, que é o acorde correto.

A partir do compasso dezesseis, todos os harmônicos são grafados tanto no manuscrito como na primeira edição com as notas lá, mi e dó, que não são as notas ouvidas e possuem a indicação de execução na casa cinco. Na segunda edição, as notas são mi, si e sol, que são as notas reais e também possuem a indicação de execução na quinta casa.

2.2.5 Estudo V

Dinâmica - As dinâmicas são ao todo onze no manuscrito, sendo que as absolutas são apenas três: *f* (2) e *mf* (1). As graduais são apenas dois sinais de crescendo (>), e as relativas somam seis sinais de acento (>).

Nas duas edições observamos o mesmo número de dinâmicas absolutas, sete no total, divididas em: *mf* (1), *f* (3) e *p* (3). As dinâmicas graduais somam três e além dos dois sinais de crescendo acrescentou-se mais um termo (*cresc.*). As relativas na primeira edição são seis sinais de acento (>). Na segunda edição as relativas somam cinco (>), pela ausência do sinal de acento sobre a última colcheia do compasso quinze.

Articulação e Expressão - Existem várias diferenças entre as três fontes no que diz respeito aos ligados. No compasso quinze do manuscrito há um ligado entre as duas colcheias do primeiro tempo que está ausente na primeira edição e presente na segunda. No compasso dezessete do manuscrito, não há um ligado da primeira colcheia do segundo tempo para a segunda colcheia, e que está presente na primeira edição e também na segunda, nos parecendo este mais uma falta de atenção do compositor do que uma intenção, já que a mesma idéia é repetida outras duas vezes e sempre com o ligado.

Tempo - A indicação é Allegretto com semínima a 96 nas três fontes. Não há indicações de mudança de andamento.

2.2.6 Estudo VI

Dinâmica - No manuscrito do Estudo VI, encontramos um total de vinte indicações de dinâmica absoluta. Estão divididas em: *p* (9), *mf* (2), *f* (8), *ff* (1). As dinâmicas graduais são oito, sendo que há mais três indicações que envolvem, além da dinâmica, a mudança de andamento. São elas: *cresc. rall.* (1) e *rall. dim.* (2). As dinâmicas graduais estão divididas em: *cresc.* (2) e o sinal de crescendo < (6). As dinâmicas relativas são quatro sinais de acento (>).

Na primeira edição, há uma pequena diferença em relação ao manuscrito no número de dinâmicas absolutas que totalizam dezenove, divididas em: *p* (9), *mf* (2), *f* (7), *ff* (1). As dinâmicas graduais somam nove e se dividem em: *cresc.* (4), sinal de crescendo < (3) e *dim.* (2). As dinâmicas relativas são cinco sinais de acento (>).

As dinâmicas absolutas são dezoito na segunda edição e se dividem em: *p* (8), *mf* (2), *f* (7), *ff* (1). As graduais somam dez dividindo-se em: *cresc.* (4), sinal de crescendo < (4) e *dim.* (2). As dinâmicas relativas são cinco sinais de acento (>).

Articulação e Expressão - No que diz respeito aos ligados, há muitas diferenças entre o manuscrito e as duas edições.

O manuscrito apresenta um total de dezesseis indicações de ligado e as duas edições, vinte cada uma. A primeira diferença se dá no compasso um do manuscrito, onde cada grupo de semicolcheias apresenta um ligado entre a primeira e a segunda nota. Nas duas edições não há um ligado no terceiro tempo do primeiro compasso e um excesso de ligados no último grupo de semicolcheias do mesmo compasso. O mesmo acontece com o último grupo de

semicolcheias do terceiro compasso. No manuscrito, apenas as duas primeiras semicolcheias dos compassos cinco, seis, treze e quatorze são ligadas, o que não se vê nas duas edições. Também não há, no manuscrito, um ligado unindo as duas primeiras semicolcheias do compasso vinte e um.

Tempo - A indicação nas três fontes é: Ritmado com semínima a 108. Com relação ao andamento, o manuscrito apresenta nove indicações divididas em: *a tempo* (5), *rall.* (3) e *menos* (1).

Na primeira edição o número é de dez indicações e estão divididas em: *a tempo* (6), *rall.* (3) e *menos* (1). A segunda edição é igual à primeira.

Notas – A terceira nota do último grupo de semicolcheias do compasso três é um si natural no manuscrito e não si bemol, como nas duas edições. Essa nota (si natural) faz com que o acorde arpejado desse último tempo do compasso três seja igual a todos os outros, portanto, uma tétrade menor com sétima menor (mi, sol, si, ré) e não uma tétrade menor com sétima menor e quinta diminuta (mi, sol sib, ré).

2.2.7 Estudo VII

O Estudo VII está dedicado ao violonista Leo Soares no manuscrito. Nas duas edições é dedicado a Antonio Carlos Barbosa Lima.

Dinâmica - As dinâmicas absolutas estão divididas no manuscrito em: *pp* (1), *mf* (2), *fp* (1) e *f* (3) e totalizam seis. As graduais são seis e divididas em: *cresc. pouco a pouco* (2), sinal de crescendo < (2) e sinal de decrescendo > (2). As relativas são: sinal de acento > (8) e a indicação *Bem Marcado* (1).

Na primeira edição, aparecem cinco indicações de dinâmica absoluta divididas em: *pp* (1), *mf* (1), *f* (1), *ff* (1) e *fp* (1). As graduais são seis, mas diferem do manuscrito, a saber: *cresc. poco*

a poco (em italiano) (2), *dim.* (1), sinal de crescendo < (2), e desaparecem os sinais de decrescendo. As relativas são as mesmas, mas diferem em quantidade: > (15) e *Marcato* (em italiano) (1).

A segunda edição apresenta diferenças em relação ao manuscrito e à primeira edição. As dinâmicas absolutas são cinco: *pp* (1), *mf* (1), *f* (1), *ff* (1) e *fp* (1). As graduais são cinco: *cresc. poco a poco* (em italiano) (2), *dim.* (1), sinal de crescendo < (2), e reaparecem os sinais de decrescendo > (2), ausentes na primeira edição. As relativas somam dezessete: > (16) e *Marcato* (em italiano) (1).

Tempo - A indicação que se vê nas três edições é *Comodo* (sem acento em todas as fontes) com semínima a 110. As outras indicações se referem à mudança de andamento: *rall.* (1) no manuscrito e na segunda edição. No início da terceira parte (A') lê-se no manuscrito *a tempo* (*um pouco mais*) e na segunda edição *a tempo* (*poco più del primer tempo*) (em italiano), indicação ausente na primeira edição.

A diferença mais importante aqui acontece com a indicação de dinâmica absoluta no início da parte B. Nas duas edições, a nota ré do primeiro tempo do compasso nove recebe a indicação de *ff* e, no manuscrito, *f*.

2.2.8 Estudo VIII

Dinâmica - O Estudo VIII é o único que não apresenta qualquer indicação de dinâmica. Portanto, a dinâmica deve ser deduzida pelo intérprete, a partir da estrutura melódico-harmônica.

Tempo - No manuscrito há uma indicação de andamento abreviada *Mod.*, seguida de uma indicação metronômica ilegível. Ao lado, vê-se uma indicação de interpretação que diz: *Cantando e poco rubato*. Na primeira e segunda edições, lê-se apenas *Moderato e poco rubato* e não há indicação metronômica.

Notas - A penúltima nota do terceiro tempo do compasso vinte e um no manuscrito é si bemol e, nas duas edições, é sol sustenido (optamos pelo si bemol).

No manuscrito e na primeira edição, os harmônicos dos compassos trinta, trinta e dois e trinta e quatro não apresentam diferenças. Na segunda edição, os mesmos harmônicos são escritos de maneira distinta. No compasso trinta da segunda edição, o primeiro harmônico (mi, casa 12) é escrito uma oitava abaixo das outras fontes. O segundo mi (quinta corda, casa 7) é indicado através da nota lá, como harmônico na casa sete da quinta corda. No compasso trinta e três dá-se o mesmo. No compasso trinta e quatro, as duas notas em harmônico (si e mi) também aparecem escritas uma oitava abaixo em relação ao manuscrito e à primeira edição, mas a indicação é sempre a mesma no que diz respeito à casa (XII).

2.2.9 Estudo IX

Dinâmica - As indicações de dinâmica absoluta no manuscrito são oito: *p* (4), *f* (3) e *pp* (1). Apenas uma indicação de dinâmica gradual, *dim.* A única dinâmica relativa são os acentos > (12).

Na primeira edição, observa-se um acréscimo no número de indicações de dinâmica absoluta (11). Estão divididas em: *p* (6), *mf* (2), *f* (2) e *pp* (1). As graduais são cinco: *dim.* (3) e o sinal de crescendo < (2). As relativas são apenas os acentos > (13).

Na segunda edição, há uma pequena variação em relação ao número de indicações de dinâmica em comparação com a primeira. Dez absolutas: *p* (4), *mf* (3), *f* (2) e *pp* (1). As graduais são cinco, como na primeira edição: *dim.* (3) e o sinal de crescendo < (2). As relativas são os acentos > (12).

Articulação e Expressão - O sinal de staccato aparece apenas três vezes no manuscrito, enquanto que nas duas edições aparece sete vezes. Essa diferença se dá porque, no compasso

oito, são acrescentados mais quatro sinais, embora não haja nada no manuscrito que nos leve a pensar nessa possibilidade.

Tempo - Nas três fontes, aparece a indicação de *rallentando* (*rall.*) uma vez e a indicação *ced.* e *dim.* duas vezes.

No manuscrito, na terceira variação (compasso 31), a indicação de andamento é *Allegro* enquanto que nas duas edições (compasso 33) lê-se *Allegro Ritmado*.

Notas - Na segunda edição, falta um sustenido na nota fá do acorde do primeiro compasso. No compasso três do manuscrito, as notas mi e si do segundo tempo e a nota sol do terceiro são harmônicos na casa doze, mas nas edições aparecem como notas naturais. No terceiro tempo do compasso seis do manuscrito há um baixo (mi grave) durando um tempo, mas essa nota está ausente nas duas edições. No manuscrito, quinto compasso da terceira variação, as notas são, por ordem de aparecimento: lá bemol, ré, sol, si e mi, e as duas últimas são harmônicos na casa doze. Nas duas edições, tem-se: mi bemol, lá bemol, ré, sol, si e mi e as duas últimas não são harmônicos. Optamos pelo manuscrito, já que as notas que lá aparecem configuram uma sonoridade octatônica.

2.2.10 Estudo X

Dinâmica - O manuscrito do Estudo X não apresenta indicações de dinâmica absoluta. Apenas uma indicação de dinâmica gradual, o sinal de crescendo (<) no compasso seis. As dinâmicas relativas são oito: dois acentos (>) no compasso sete e seis sinais de *staccato* (.).

Na primeira edição também não há indicação de dinâmica absoluta. Há três indicações de dinâmica gradual, sendo dois sinais de decrescendo (>) e um de crescendo (<). Os sinais de dinâmica relativa são sete, cinco de *staccato* (.) e dois de acentuação (>).

Na segunda edição, as dinâmicas absolutas totalizam quatro: *p* (2), *f* (2). As graduais são duas: < (1), > (1). As relativas são oito: sinal de *staccato* (.) (6), acento (>) (2).

Tempo - A indicação de caráter e de metrônomo é a mesma em todas as fontes: *Dolente*, com colcheia a 110. Na segunda parte do manuscrito a indicação é *Pouco Mais* e nas duas edições é *Poco Più*. Há também uma indicação de mudança de andamento: *ced.*, no manuscrito e na primeira edição, *cedez* na segunda edição.

Notas - No compasso seis da parte B do manuscrito a terceira nota é sol. Nas duas edições a nota é si bemol.

2.3 Conclusão

Nos dez estudos do manuscrito há um total de cento e quarenta e sete (147) indicações de dinâmica. Desse total, cinquenta e uma (51) são absolutas, divididas em *ff*, *f*, *mf*, *p* e *pp*; vinte e nove (29) são graduais, o sinal de crescendo, a palavra abreviada *cresc*, a abreviatura *dim*, o sinal de decrescendo e a frase *cresc. até o fim*. As dinâmicas relativas somam sessenta e sete, e são os sinais de acentuação (>) e (.).

Na primeira edição, encontramos um total de cento e oitenta e cinco (185) indicações de dinâmica divididas em sessenta e sete (67) absolutas, quarenta e uma (41) graduais e setenta e sete (77) relativas. A segunda edição possui também cento e oitenta e cinco (185) indicações de dinâmica sendo sessenta e seis (66) absolutas e quarenta e três (43) graduais. As dinâmicas relativas somam setenta e seis (76).

Através da análise comparada das três fontes, é possível tirar algumas conclusões. Em primeiro lugar, o manuscrito deixa claro que Radamés Gnattali permite ao intérprete definir as dinâmicas, deduzindo-as a partir do discurso musical em diversos estudos. Com relação ao manuscrito, as edições apresentam um considerável acréscimo de indicações de dinâmica. Poucas diferenças quanto a indicações de mudança de andamento foram observadas entre o manuscrito e a primeira edição. Quanto à articulação, foram observadas diferenças relevantes para indicações como legato e staccato nos estudos dois, três, cinco e seis.

A segunda edição parece ter sido baseada na primeira, mas, mesmo assim, encontramos diferenças entre elas na maior parte dos estudos.

3 Ferramentas de Análise

Este segundo capítulo trata de alguns fundamentos da análise musical que serão utilizados no decorrer da dissertação. Apresentaremos algumas ferramentas analíticas que surgiram ao longo do século XX, para poder situar a nossa visão e nossas escolhas. O objetivo é demonstrar a necessidade de múltiplos modelos analíticos no contato com o estilo de Radamés Gnattali.

Não podemos deixar de citar a importância das relações entre análise e história da teoria, propiciando o desenvolvimento de interações entre os vários sistemas de análise, o que nos possibilitará utilizar mais de uma abordagem no presente trabalho. Essas relações estão baseadas na idéia de que havia, até algum tempo atrás, uma tendência a substituir um modelo analítico precedente por um recém-nascido, que invalidava o anterior (Lima, 2000, p.36). Hoje, se vê uma convivência entre enfoques diversos que, segundo Lima (2000, p. 36), abre espaço ao desenvolvimento de interações.

Através de uma amostra das principais idéias elaboradas ao longo do século XX por alguns autores, tentaremos situar as técnicas que serão utilizadas ao longo da dissertação.

Passaremos pelas categorizações desses autores, extraíndo de cada uma aquilo que nos parece mais pertinente e, ao mesmo tempo, esclarecendo quais conceitos serão utilizados no presente trabalho.

Dentre os vários modelos analíticos representativos do século XX se destacam, segundo a grande maioria dos estudiosos, a análise Schenkeriana e a análise da harmonia, da forma e do motivo (*Grundgestalt*) de Schoenberg. Estas duas correntes estariam incluídas, segundo as categorizações de Ian Bent, nos métodos de operacionalização. A análise harmônica tradicional, como identificação dos acordes que fazem parte de uma determinada estrutura, se faz necessária como um dado primário. São extremamente interessantes, nesse sentido, as

propostas de Nattiez (1984, p. 246,248 e 251) para um discurso sobre harmonia. Ali ele estabelece alguns conceitos que nos parecem importantes como orientadores da direção a ser seguida nesse trabalho, e apresenta três pontos de vista para a questão: O que a análise de uma obra descreve?

O ponto de vista poiético de descrição analítica corresponde às “estratégias de produção do compositor, às suas categorias de pensamento, que explicam a organização das obras” (Nattiez, 1984, p. 258). O ponto de vista estésico trata da maneira como os fenômenos harmônicos são percebidos e o ponto de vista neutro não leva em consideração a visão poiética ou estésica, mas apenas descreve, a partir de um sistema de classificação, o que o compositor faz.

Através das ferramentas aqui utilizadas, ou seja, com os conceitos apreendidos, tentaremos descrever o que acontece nos estudos, principalmente no que diz respeito à harmonia. A partir disso foi possível definir um ponto de vista neutro no contato com a obra de Radamés Gnattali.

3.1 Douglass Green, Schoenberg e a Forma.

Com relação à questão formal, partiremos da mínima unidade estrutural, que é o motivo, passando pela definição de frase e suas possibilidades de combinação, tais como: frases indivisíveis; repetição de frases, seqüência de frases, grupo de frases, chegando ao período.

Depois passaremos às pequenas formas, binária e ternária.

3.1.1 Motivo

Para Schoenberg (1967, p. 8), o motivo tem como características os intervalos e os ritmos, combinados para produzir um contorno reconhecível que normalmente implica uma harmonia inerente.

Já segundo Green (1965, p. 31) o motivo tem como característica o contorno melódico, harmonia implícita e o ritmo. Como se vê, as duas definições são muito parecidas, e Green acrescenta ainda que o motivo seria a menor unidade melódica que, aparecendo pelo menos duas vezes, age como um elemento unificador. Visão também compartilhada por Schoenberg (1967), quando diz que “um motivo aparece constantemente numa obra: *é repetido*”.

Por ser usado como um “mínimo denominador comum” (Schoenberg 1967, p. 8) e, portanto, aparecendo diversas vezes ao longo da obra, o motivo requer variação para não causar monotonia.

Antes de descrever as várias possibilidades de variação, Green (1965, p.32.) explica que a simples repetição de um motivo, chamada seqüência, mesmo que em outra altura e ainda que com pequenas alterações no contorno melódico, para efeito de acomodação de uma nova harmonia implícita, não configura uma variação. Schoenberg (1967, p.9) diz que “transposições para diferentes graus|...|são repetições exatas se conservam estritamente as características e as relações entre notas”.

No estudo nº9, Gnattali estabelece logo no início da peça o motivo gerador que será posteriormente variado e desenvolvido, ex.1.

Ex. 1 – Estudo IX, compassos 1 e 2.

Ex. 2 – Estudo IX, compassos 8 e 9.

3.1.2 Variação Motívica

Para Schoenberg (1967 p. 8), apesar da variação ser necessária, ela deve se restringir a algumas características do motivo. Apenas as menos importantes devem ser variadas, enquanto as mais importantes devem ser preservadas, evitando o aparecimento de algo estranho e incoerente. Suas categorizações são detalhadas e agrupadas em quatro:

- 1) O ritmo é mudado;
- 2) Os intervalos são mudados;
- 3) A harmonia é mudada;
- 4) A melodia é adaptada.

As técnicas básicas de variação motívica são organizadas em três categorias por Green (1965, p. 35), a saber:

- 1) Mudança de intervalos com conservação do ritmo (intervalar, inversão);
- 2) Mudança rítmica com conservação dos intervalos (aumentação, diminuição);
- 3) Ornamentação do motivo.

No Estudo IV, o motivo inicial (ex. 3a) é variado (ex. 3b) através dos recursos de ornamentação e mudança de tessitura e textura (omitindo o acompanhamento presente na primeira parte do estudo), estabelecendo uma seção contrastante (B).

Ex. 3a – Estudo IV, compasso 1.

Ex. 3b – Estudo IV, compasso 21.

O motivo inicial é formado por uma nota longa (mínima pontuada, nota si) seguida de um movimento descendente por grau conjunto (nota lá) e um salto de terça menor descendente (fá sustenido). Na variação, além da mudança de tessitura e de textura, o espaço da nota longa é preenchido com a repetição da nota si em cada um dos três primeiros tempos do compasso. O si é então ornamentado pelo dó sustenido e pelo mi, criando o efeito de uma aceleração do movimento rítmico. O lá e o fá sustenido são ornamentados, respectivamente, com o dó sustenido e o lá, no último tempo do compasso quaternário.

No Estudo VIII, o trabalho motivico se encaixaria na primeira das três categorias de Green, ou seja, mudança intervalar com manutenção do ritmo, e na segunda das quatro categorias de Schoenberg, que seria a mudança de intervalos. O motivo gerador (a) (ex. 4) tem como característica um movimento por grau conjunto na voz superior em sentido descendente, da nota si bemol para o mi natural do compasso três. Esse motivo (a) é transposto uma terça menor acima no compasso cinco (ex. 5) e, na terceira (comp. 9, ex.4) e quarta (comp. 13) frases, há uma variação do motivo inicial pela mudança intervalar e de direção (a').

Ex. 4 – Estudo VIII, compassos 1-3 (motivo a).

Ex. 5 – Estudo VIII, compassos 5-8 (transposição do motivo a).

O que no motivo inicial (a) era um movimento descendente, agora, após uma bordadura inferior sobre a nota ré bemol (comp. 9), torna-se um movimento ascendente (a'), do ré bemol para o mi natural. O mesmo acontece na quarta frase (a'') (comp. 13 a 15), com transposição uma quarta justa acima, além da ornamentação do fragmento final (ex 7).

Ex. 6 – Estudo VIII, compassos 9-11 (motivo a' - mudança de intervalo e direção do motivo a).

Ex. 7 – Estudo VIII, compassos 13-16 (transposição e ornamentação do motivo a').

Se reduzirmos a idéia que finaliza a primeira seção do estudo (comp. 15 e 16, ex.7), teremos o mesmo movimento ascendente das duas frases anteriores (compassos 9-11 e 13-15), onde a nota lá do primeiro tempo do compasso 15 se dirige ao si do último tempo do compasso 16, o

que nos daria mais uma transposição não-litera! do motivo (a'), uma quinta aumentada acima (ex. 8).

Ex 8 – Estudo VIII, compassos 15 e 16 (redução do fragmento final do motivo a' transposto).

A segunda seção (comp. 21) apresenta o mesmo motivo inicial (a), em transposição não-litera! uma terça maior acima e, depois (comp. 25), uma segunda maior acima (ex 9).

Ex. 9 compassos 21-23 e 25-27 (transposição do motivo a).

3.1.3 Frase

Schoenberg diz que “A menor unidade estrutural é a frase, um tipo de molécula musical que consiste em um número integrado de eventos musicais, possuindo uma certa completude, e que se presta a combinações com outras unidades similares” (Schoenberg, 1967, p.3. Tradução nossa.). Acrescenta ainda que algumas características aparecem mais de uma vez dentro da frase e ressalta a importância do ritmo como fator determinante no reconhecimento e delimitação da frase, quando diz que “o fim da frase é normalmente diferenciado ritmicamente para providenciar uma pontuação” (Schoenberg, *idem*).

A frase seria, segundo Green, “a mais curta passagem musical que, tendo alcançado um ponto de repouso relativo, expressa um pensamento musical mais ou menos completo” (Green, 1965, p. 7. Tradução nossa.). Fatores relacionados à *estrutura harmônica da frase*, como atividade harmônica, relação de consonância e dissonância, cadências, organização harmônica, além de outros fatores ligados à *estrutura melódica*, tais como frases indivisíveis, subdivisão da frase, motivo, variação motívica, e ainda introduções, interpolações e extensões ligadas ao *desenvolvimento da frase*, podem ajudar na sua identificação.

Frases indivisíveis são aquelas que possuem um fluxo contínuo, onde não é possível estabelecer uma separação das idéias que dão forma à frase. Melodias do tipo *perpetuum mobile* se encaixam nessa categoria.

A repetição de uma frase enfatiza e confirma algo que havia sido ouvido, mas, na visão de Green, não contribui para a construção da forma musical. Portanto, frases repetidas não configuram uma seção.

Há, segundo Green, três possibilidades de classificação de frases combinadas: o grupo de frases, a seqüência de frases e o período.

Para que sejam consideradas um grupo, as frases precisam ser diferentes, embora similares e, se forem em maior número, é necessário que ao menos duas sejam parecidas (se agrupam por similaridade apesar das diferenças (a, a', a'')).

Green (p. 48) ainda nos fala da diferença entre frases variadas ou similares. Dadas duas frases que tenham as mesmas terminações melódicas e as mesmas cadências, mesmo com harmonizações diferentes, diz-se que a segunda é uma repetição variada da primeira e, portanto, uma frase variada. No caso de duas frases possuírem cadências diferentes, mesmo que possuam semelhanças melódicas e harmônicas, diz-se que a segunda não é uma repetição e sim uma outra frase, similar à primeira. “Se o movimento harmônico das duas frases se dirige para o mesmo objetivo, a segunda é uma frase variada. Se as cadências são

radicalmente diferentes, o que ocorre é uma mudança significativa, e a segunda é uma frase similar.”(Green p. 50).

Ao tratarmos do assunto “forma” é preciso que fique clara a semelhança entre o grupo de frases e a seqüência de frases, e a diferença destes em relação ao período. Todos eles se assemelham por serem formados por frases similares, frases diferentes ou uma combinação das duas possibilidades. O grupo e a seqüência de frases se assemelham por não possuírem uma cadência conclusiva ao final do trecho, característica essa que é fundamental na delimitação do período.

No Estudo IX, ouve-se um motivo inicial que começa no segundo tempo do compasso 1, é repetido no compasso dois e termina, ao alcançar a dominante, no compasso três.

Essa frase é delimitada pelo movimento harmônico e pelo desenho. No terceiro compasso, após a repetição do motivo, a dominante é alcançada e a duração maior (semínima) sugere um repouso momentâneo.

Ex. 10 compassos 1-3

No Estudo VI de Gnattali, há uma introdução de quatro compassos formada por duas frases de dois compassos cada (ex. 11). A delimitação acontece através do movimento melódico ascendente em arpejos por intervalos de terça – que forma acordes menores com sétima menor, sugerindo um movimento anacrúsico do primeiro compasso para o segundo – além da sensação cadencial causada pela interrupção do fluxo rítmico com o acorde final. Essa frase é

transposta uma terça menor acima nos dois compassos seguintes. O acorde do compasso dois possui uma sonoridade octatônica, ausente do acorde do compasso quatro.

Ex. 11a – compassos 1 e 2.

Ex. 11b – compassos 3 e 4.

3.1.4 Período

A delimitação do período se dá através de algumas características: a unicidade de estrutura tonal, a cadência final e o movimento harmônico. O período é composto por uma série de frases, mas o que o caracteriza como tal não é a questão das semelhanças de desenho entre elas e sim sua organização harmônica ou estrutura tonal. Isso significa que, por exemplo, dada uma primeira frase que parte da tônica e inicia um movimento em direção a outro ponto da estrutura tonal, sendo alcançado por uma cadência suspensiva, esse movimento harmônico é completado com o retorno à tônica através da cadência final da segunda frase. A cadência final apresenta um sentido conclusivo, o que não acontece em todas as anteriores. Aqui,

podemos falar de uma relação de antecedente e conseqüente entre frases que caracterizam um período.

Citando Green (1965, p.54): “A frase final do período completa um movimento harmônico que a(s) frase(s) precedente(s) havia(m) deixado incompleto.”

Serão abordados agora os diversos tipos de movimento harmônico no período.

O primeiro deles se dá, por exemplo, a partir de uma progressão harmônica que, saindo do acorde de tônica, se dirige a algum outro acorde da tonalidade – por exemplo, III – através de uma cadência secundária, e retorna à tônica, realizando uma cadência de finalização. Essa movimentação, que pode se estender por várias frases, é que fará um período possuir um *movimento harmônico completo*. O *movimento harmônico interrompido* se dá quando uma passagem progride em direção à dominante, mas não alcança a tônica, o que só acontece quando, após um retorno literal ou variado, o final é modificado para acomodar o acorde de tônica que finaliza a seção. O *movimento harmônico progressivo* ocorre quando a harmonia, partindo da tônica, se distancia dela sem um retorno imediato, e geralmente acontece através de modulação ou tonicização. O último tipo é a *repetição do movimento harmônico*, quando só é possível caracterizar as frases em termos de antecedente e conseqüente por suas diferentes terminações, já que do ponto de vista harmônico são movimentos completos, ou seja, finalizam com o acorde de tônica. A diferenciação acontece através da nota da melodia, podendo terminar na terça ou quinta do acorde de tônica, no antecedente, e finalizar com a fundamental no acorde de tônica, no conseqüente.

O período pode ser classificado ainda em relação ao seu desenho. Quando possui duas frases, uma antecedente e outra conseqüente, não importando a diferença de tamanho entre ambas, é chamado de *período simétrico*. Quando são duas as frases que formam o antecedente, e duas o conseqüente, diz-se que é um *período duplo*. No caso do *período assimétrico*, que possui três ou mais frases, podemos falar de grupo antecedente e grupo conseqüente, quando um certo

número de frases se liga mais à primeira ou à última idéia. Isso significa que, num período assimétrico, dado um número qualquer de frases, o grupo antecedente é formado por um conjunto de frases, seguido de uma única frase que é o conseqüente, ocorrendo o inverso no grupo conseqüente.

Ainda sobre a forma do período simétrico, diz-se que é paralelo quando suas duas frases são similares (a, a'), e contrastante quando não o são (a, b).

Um equivalente de período com movimento harmônico interrompido nos estudos de Gnattali seria a primeira seção do Estudo I, que vai do compasso um ao vinte e cinco. Esse período é formado por um grupo de três frases antecedente e outro conseqüente, portanto um período assimétrico. O antecedente realiza um movimento em direção à dominante do compasso doze. O conseqüente realiza o retorno ao acorde de tônica no compasso treze, e conclui todo o movimento harmônico do período alcançando o acorde de tônica no compasso vinte e cinco.

Ex. 12a – Resumo da parte A, compassos 1-25.

No Estudo X, Gnattali também organiza a seção A em ré maior como um período com movimento harmônico interrompido, mas aqui temos um período duplo. A primeira frase (a) tem quatro compassos (1 a 4), a segunda (b), que vai do compasso cinco ao oito, perfaz um movimento que se inicia com o acorde de tônica e caminha em direção à dominante (lá maior com sétima menor), formando o antecedente. O conseqüente se estende do compasso nove ao

dezesseis e se divide também em duas frases, a primeira (a) do compasso 9 ao 12 e a segunda (c) do compasso 13 ao 16, e que realizam o retorno ao acorde de tônica.

comp. 1-4 comp. 5-8

I V

Ex. 13a – Estudo X, compassos 1-8 (antecedente).

comp. 9-12 comp. 13-16

I ii V I

Ex. 13b – Estudo X, compassos 9-16 (consequente).

3.1.5 Forma

O livro de Green (1965, p. 70) nos fornece uma interessante sistematização no que diz respeito às formas binária e ternária presentes nos estudos de Gnattali.

A grande maioria dos estudos está dividida em duas ou três partes. Para Green, uma parte pode ser dividida em seções. Além disso, uma composição pode não conter divisões, e é chamada forma em uma parte.

Usaremos os termos *contínua* e *secional* para diferenciar as estruturas harmônicas da primeira parte de uma composição. Quando a estrutura harmônica da primeira parte é incompleta, ou seja, não termina com um acorde de tônica, diz-se que é *aberta* ou *contínua*. Quando o movimento harmônico é completo, terminando na tônica, a estrutura é *fechada* ou *secional*. O termo "contínua" refere-se, portanto, à primeira parte com uma estrutura tonal que sugere uma continuação. Uma estrutura fechada, "secional", pressupõe continuação também, mas através de outras seções, e há um certo sentido de completude na primeira parte, uma finalização.

No que diz respeito à forma binária contínua, Douglass Green (1965, p. 72) apresenta três tipos básicos: simples, cíclica e equilibrada. A *forma binária contínua simples* tem como característica de sua estrutura tonal básica um movimento harmônico único (I-V-I). No fim da primeira parte realiza-se uma cadência à dominante, e a segunda parte conclui esse movimento retornando à tônica. Seu modelo pode ser simbolizado pelas letras AB ou AA'. Na *forma binária contínua cíclica*, há um retorno imediato ao movimento harmônico inicial após a cadência na dominante. Acontece, freqüentemente, um prolongamento dessa dominante antes do retorno, através de uma sucessão¹ de acordes. Aqui também temos apenas o movimento harmônico único. O modelo exemplifica a idéia de exposição-digressão-reexposição sendo simbolizado pelas letras AB||A'. Na parte B, há uma diferença significativa no acorde de dominante que aparece no início e no final do trecho. Inicialmente, ele soa como uma tônica secundária em função da cadência e, no final, como dominante com sétima da tônica principal. Outra questão importante, na forma binária contínua cíclica, é a diferença

¹ A compreensão da organização harmônica da frase depende da distinção entre sucessão e progressão numa seqüência de acordes. A primeira (sucessão) se relaciona ao movimento harmônico dentro da área de um único acorde. A segunda ao movimento de uma região (acorde) para outra. (Green, Douglass. *Form in Tonal Music*. Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1965. New York. Pág. 27). Nas análises dos estudos, a chave (⌋) será usada para indicar a sucessão e a seta (→) para a progressão.

entre o desenho melódico e o cadencial: no primeiro, observamos uma divisão em três seções e, no segundo, temos apenas duas cadências conclusivas, pontuando o final das duas partes que dividem a estrutura completa. Por isso, a divisão ternária de uma forma binária AB||A'.

Na *forma binária contínua equilibrada*, a seção de finalização da primeira parte, geralmente uma cadência no III ou no V, é repetida no final da segunda, sendo apenas transposta para a região da tônica.

Forma Binária Contínua:

- a) simples: AB ou AA'.
- b) cíclica: AB||A'.
- c) equilibrada: AA'.

Na forma binária seccional, Green (p.77) também reconhece três tipos básicos: simples, cíclica e *Barform*. Possui um movimento harmônico duplo. Na *binária seccional simples*, a primeira parte compreende um movimento harmônico completo, que termina com uma cadência conclusiva no acorde de tônica. Pode ser simbolizada pelas letras A-B ou A-A'. O hífen entre as letras indica que a parte A compreende um movimento harmônico completo.

A diferença entre a forma binária seccional cíclica e a *binária contínua cíclica* é que, na primeira parte da seccional, temos um movimento harmônico completo, simbolizado pelas letras A-BA.

A *Barform* se diferencia da forma seccional simples pela repetição de sua primeira parte, possuindo também dois movimentos harmônicos completos. É simbolizada pelas letras A-A-B.

Forma Binária Seccional:

- a) simples: A-B ou A-A'.
- b) cíclica: A-BA.

c) *Barform*: A-A-B.

A forma ternária é dividida por Green (p.81) em três categorias: seccional, seccional completa e contínua. A *forma ternária seccional* tem como característica a divisão por dois movimentos harmônicos e pelo desenho. A primeira parte realiza um movimento harmônico completo, portanto, é harmonicamente fechada.

O que faz com que ela seja percebida como ternária e não binária, segundo Green (p.83), é o fato de a segunda parte não ser derivada da primeira com relação ao caráter, ou seja, melodia, textura e ritmo são contrastantes.

Na *forma ternária seccional completa*, cada uma das partes possui um movimento harmônico completo. A terceira parte pode ser uma repetição ou variação da primeira, e a segunda parte pode ou não contrastar com a primeira. É simbolizada pelas letras A-B-A. O hífen aqui informa que cada uma das partes é harmonicamente fechada.

A *forma ternária contínua* é idêntica à binária cíclica contínua, as duas são representadas graficamente pelas letras AB||A, mas a diferença se dá em relação ao material usado na segunda parte da forma ternária contínua, que contrasta com a parte A. Por causa desse contraste entre as duas partes, a sensação auditiva é a de uma forma ternária, o mesmo não ocorrendo na binária cíclica contínua, pelo fato do material motivico ou melódico da parte B geralmente ser derivado de A. No final da segunda parte, ocorre uma interrupção do movimento harmônico que, retornando à primeira parte, realiza a cadência final agora no acorde de tônica.

- Forma Ternária:
- a) seccional: A-BA.
 - b) seccional completa: A-B-A.
 - c) contínua: AB||A.

3.2 Harmonia

Os acordes, além da sua configuração básica (Tríades e Tétrades), podem apresentar notas acrescentadas. Para cada tipo de acorde há, na música popular, uma regra para o acréscimo dessas notas.

A tabela abaixo apresenta as possibilidades de acréscimo de notas. Na primeira coluna vêm-se os tipos de tétrades (a letra X representa qualquer nota como fundamental do acorde), na coluna do meio as tensões disponíveis e na terceira as notas de acorde que devem ser substituídas caso se queira acrescentar as tensões.

Tabela 1 – Tensões disponíveis para substituição de notas de acorde.

Acorde	Tensões disponíveis	Notas substituídas
X6	9 maj7 #11	1 6 5 ou 3
Xm7	9 11 11	1 b3 5
Xm7(b5)	9 11 ²	1 b3
Xm6	9 maj7 ³ 11 11	1 6 b3 5
X ^{o4}		
X7	b9, 9, #9 13, b13(#5), #11(b5)	1 5

² 11ª no lugar da 5ª descaracteriza o acorde.

Acorde menor não aceita nona menor.

³ Só quando a escala for menor melódica.

⁴ Qualquer nota que estiver um tom acima de qualquer uma das notas do acorde será tensão disponível.

Dentro dessa idéia, o acorde que aceita mais possibilidades de notas acrescentadas é o de sétima de dominante. Tradicionalmente na música popular se empregam quinze combinações de tensões disponíveis para esse tipo de acorde. Temos aqui um exemplo com o acorde de Sol maior com sétima menor e suas opções de notas acrescentadas.

G/7	9	b9	#9	13	b13	b5	13	b13	b5	13	b13	b5	13	b13	b5
							9	9	9	b9	b9	b9	#9	#9	#9

Ex. 14 – Acorde de Sol maior com sétima menor e possíveis notas acrescentadas.

O acorde abaixo (ex.15), do compasso sete do Estudo X (em Lá maior), possui a nona aumentada e a décima terceira (sol e dó sustenido), como notas acrescentadas. Compare-se com o antepenúltimo acorde da figura anterior (ex.14).

Ex. 15 – Estudo X, compasso 7

Piston (1982, p.504) apresenta uma outra interpretação dessa mesma sonoridade, falando da permutabilidade entre modos maiores e menores paralelos (*modal mixture*). A sonoridade que nos interessa para a análise deste acorde é descrita por ele como sendo uma relação cromática da sensível de lá (sol sustenido) com o sétimo grau menor (sol natural) numa harmonia de dominante, fazendo com que o acorde possua a terça maior e a menor simultaneamente. Na

harmonia tradicional, o movimento da sétima menor era sempre descendente, como parte da escala menor melódica (lá menor melódica, no acorde aqui tratado). No século vinte, ao invés de uma relação de appoggiatura, essa sonoridade passa a ser considerada uma entidade harmônica independente.

Uma outra configuração harmônica bastante utilizada por Radamés é aquela em que o acorde de dominante com terça maior e menor aparece sem fundamental, como no exemplo seguinte, tirado do compasso três do Estudo IX, na tonalidade de lá maior.

Ex. 16a – Estudo IX, compasso 3.

Esse acorde é descrito por Piston (p.507) como tendo “a estrutura de um acorde de dominante com nona menor em quarta inversão, com fundamental e sem sétima” (ex. 16b). Isso nos daria um sol maior com nona menor no baixo (funcionalmente V/bIII, em lá maior), situação incomum na harmonia tradicional mas observável, como no nosso exemplo, no século vinte. A notação tradicional (sol sustenido como baixo) teria como fundamental não a nota sol, e sim a nota mi. Enarmonizando o lá bemol por sol sustenido, teríamos então o acorde de dominante de lá maior (mi) com sétima, terça maior e menor sem fundamental.

Ex. 16b – análise harmônica.

As técnicas aqui apresentadas são incorporadas por Radamés Gnattali nos estudos, onde muitos acordes possuem notas acrescentadas. Porém, como não é o objetivo deste trabalho apenas descrever acordes, não haverá uma preocupação de indicar todas as tensões utilizadas a cada vez que elas aparecerem, justamente pelo fato de serem acréscimos e, portanto, não mudarem a função do acorde dentro de uma progressão. Se, por um lado, as notas acrescentadas não serão incorporadas aos graus dos acordes analisados nos gráficos das reduções, por outro, será possível encontrar algumas descrições ao longo dos textos das análises, no capítulo quatro.

3.2.1 Sonoridades Octatônicas

Os acordes acima observados (ex. 15 e 16) possuem um elemento em comum, que é a sonoridade octatônica. Essa sonoridade é baseada em uma escala de oito notas que possui três formas básicas (oct. 0, 1 e 2), segundo Forte (2000, p.25). A primeira delas começa na nota dó (0) e possui as seguintes notas: dó-réb-mib-mi-fá#-sol-lá-sib, e as outras duas são apenas “transposições dessa escala um semitom e dois semitons acima, respectivamente” (Forte, p. 25). A escala octatônica é freqüentemente representada por um “segmento escalar contíguo ou por componentes escalares que não são adjacentes” (p.25). O acorde do exemplo 15 é um exemplo do segundo tipo, onde as notas láb-ré-sol-si não são vizinhas. Forte (p.27) diz que a presença dessas sonoridades ilustra a possibilidade de que materiais octatônicos apareçam dentro de uma composição que tem uma orientação essencialmente tonal, e cita como exemplos o prelúdio “Feuilles mortes” de Debussy - apesar da armadura de clave enigmática, segundo ele próprio - e a canção popular americana. A presença de sonoridades octatônicas na música de Gnattali é constante, e não devemos descartar influências sofridas pelo compositor advindas dessas duas fontes.

3.2.2 Tons Inteiros

Schoenberg (2001, p.538), ironicamente, defende a origem espontânea da sonoridade de tons-inteiros. Ele cita como exemplos dessa origem duas situações: a primeira seria um movimento melódico por grau conjunto que alcança as notas de uma tríade aumentada através de uma nota de passagem que divide a terça maior em dois tons inteiros; e a segunda, sobre um acorde de sétima de dominante com quinta aumentada, onde a melodia caminha da mesma maneira.

A escala de tons inteiros (TI) possui seis notas e apenas uma possibilidade de transposição. A primeira apresentação da escala começa na nota dó (TI 0) e a segunda em dó# (TI 1). Gnatalli utiliza essa sonoridade em diversos momentos. No Estudo I (compassos 22 a 25), ao final da primeira parte, um movimento melódico descendente por tons inteiros realiza a cadência que encerra o período. Partindo da nota mi, temos um movimento descendente, passando pelas seis notas da escala de tons inteiros 0.

Ex.17 – compassos 22-25, escala TI 0.

No Estudo IX, na tonalidade de lá maior (compassos 49/50), ouve-se as mesmas seis notas da escala TI 0 do exemplo anterior, num movimento ascendente de si bemol a mi, também realizando uma cadência para o acorde de tônica do compasso 51.

Ex.18 - compassos 50-51, escala TI 0.

3.2.3 Campo Harmônico

Podemos definir o campo harmônico como o conjunto das tríades diatônicas construídas sobre cada grau de um modo.

Na construção do campo harmônico na música popular, usam-se tétrades e não apenas tríades, e as escalas menores natural, melódica e harmônica também servem de base para construção de campo harmônico.

Na análise dos acordes diatônicos, será usada a terminologia de Piston relativa às funções dos acordes, portanto com graus. Quando houver empréstimo modal, a cifragem representará o tipo de escala de onde procede o acorde em questão. Por exemplo, IV/imel significa o acorde diatônico maior do quarto grau da escala menor melódica (Ferreira, 2002).

Ex. 19a - Campo Harmônico do Modo Maior

Cifra de localização: i bII ii III iv v V VI VII

Ex. 19b - Campo Harmônico do Modo Menor Natural Expandido

Cifra de localização: i ii III iv V VI vii

Ex. 19c - Campo Harmônico do Modo Menor Harmônico

Cifra de localização: i ii III IV V vi vii

Ex. 19d - Campo Harmônico do Modo Menor Melódico

Quando analisarmos as dominantes secundárias, será utilizada a cifragem de Walter Piston (1987, cap. 16). Por exemplo: em dó maior, uma cadência com os acordes B7 (si maior com 7^a), Em7 (mi menor com 7^a) será analisada como "V do iii, iii" e aparecerá no texto grafada da seguinte maneira: V/iii, iii.

O acorde conhecido na música popular como VII7, ou seja, um acorde maior com sétima menor que tem como fundamental o sétimo grau de uma escala, que esteja meio tom abaixo da tônica, aparece muitas vezes disfarçado sob forma de acorde diminuto, por exemplo, na cadência C / C° / C. O acorde que esse diminuto substitui é B7 (si maior com 7^a menor), cujo acorde diminuto correspondente seria o ré sustenido diminuto, encontrado no sétimo grau da escala de mi menor harmônico, portanto, tom vizinho de dó. Esse acorde (B7 sob forma de diminuto), que seria analisado normalmente como V/iii, possui o trítone (lá, ré sustenido)

resolvendo em mi menor (notas mi e sol, fundamental e terça do acorde). Essas notas do acorde de mi menor são reinterpretadas como terça e quinta do acorde de dó maior, que caracteriza a cadência de engano.

O acorde VII7 é ouvido no quarto tempo do compasso doze do Estudo I. A tonalidade é ré maior e o acorde em questão está disfarçado sob forma de diminuto (ré diminuto), o que faz com que suas notas estejam enarmonizadas.

Ex. 20a - Estudo I, compassos 12-13

A nota fá, na verdade um mi sustenido, seria a fundamental aparente de um acorde diminuto (mi sustenido, sol sustenido, si, ré), que teria como fundamental ausente a nota dó sustenido, formando um acorde de dominante com nona menor cuja análise em ré maior seria V°9/iii (dominante de fá sustenido menor), tom vizinho de ré.

Ex. 20b – análise harmônica.

3.2.4 Harmonia Modal na Música Popular

A teoria modal na música popular diz que o empréstimo modal se dá quando, no decorrer de uma progressão tonal, são inseridos acordes que não possuem uma função tonal, mas são acordes primários de modos baseados na mesma tônica ou então, quando são inseridos, numa progressão modal, acordes primários de modos que não o modo de referência, baseados na mesma tônica (Ferreira, 2002).

Um acorde é primário quando possui a nota característica de um dado modo e secundário quando não a possui. O fato de um acorde não possuir a nota característica significa que ele não é importante para que se defina esse modo. Os acordes diminutos e aumentados são evitados em razão da instabilidade de suas quintas.

Outra questão relevante na teoria modal é a que trata das cadências. Uma cadência é simples quando possui a nota característica do modo, mas não todas as notas desse modo. São necessários apenas dois acordes para caracterizar um modo: um acorde primário e o acorde de tônica. Na cadência plena, todas as notas do modo estão presentes e são necessários ao menos três acordes.

Na análise de acordes primários, será usada a seguinte simbologia: em dó maior, a sequência de acordes C (dó maior) - Bbmaj7 (si bemol maior com sétima maior) - C (dó maior) será analisada como I, VII/Imixolídio, I. O que significa que o segundo acorde é emprestado do sétimo grau do modo mixolídio que tem como fundamental a nota dó.

Passamos agora a uma descrição mais detalhada do campo harmônico de cada um dos modos. O modo lídio tem o IV grau como nota característica. Portanto, os acordes primários são o II e o VII. Há duas cadências simples: I-II-I e I-VII-I e várias cadências plenas. Por exemplo: I-II-VII-I.

Ex. 21a – Acordes do modo Dó lídio.

A nota característica do modo mixolídio é o VII grau. Acordes primários são o V e o VII.

Cadências simples: I-V-I e I-VII-I. Cadência plena: I-IV-VII-I.

Ex. 21b – Acordes do modo Dó mixolídio.

A nota característica do modo dórico é o VI grau. Cadência simples: I-II-I e I-IV-I. Cadência plena: I-IV-VII-I.

Ex. 21c – Acordes do modo Dó dórico.

No modo eólio, a nota característica é o bVI grau. Cadência simples: I-IV-I e I-VI-I. Cadência plena: I-IV-V-I.

Ex. 21d – Acordes do modo Dó eólio.

A nota característica do modo frígio é o bII grau. Cadência simples: I-II-I e I-VII-I. Cadência plena: I-VII-VI-I.

Ex. 21e – Acordes do modo Dó frígio.

A nota característica do modo lírio é o bV grau. Cadência simples: I-II-I e I-V-I. Cadência plena: I-II-II-I.

Nesse modo, o acorde do primeiro grau deve ser evitado por sua instabilidade (quinta diminuta). Na prática, costuma-se alterar a quinta diminuta desse acorde ascendentemente, transformando-o numa tríade menor (com a quinta justa).

Ex. 21f – Acordes do modo Dó lírio.

Não será abordada, neste trabalho, a harmonia modal super-triádica, que trata dos acordes que possuem a nota característica na sétima, nona, décima primeira ou décima terceira.

No compasso dois do estudo número um, cuja tonalidade é ré maior, Radamés faz soar uma tríade de dó maior. Essa tríade aparece entre dois acordes de ré maior com sexta acrescentada e, como não há direcionamento para outra região da tonalidade, pode ser analisado como um acorde emprestado do modo mixolídio com fundamental na nota ré (ré mixolídio), onde essa tríade seria um acorde primário (P), por conter a nota característica desse modo. Esse movimento caracteriza uma cadência modal simples. Nesse estudo, percebe-se uma sonoridade brasileira muito presente, marcada pelo ritmo do baixo e pelo empréstimo modal do início e do final do estudo (compassos 31 a 34).

Ex. 22 – Estudo I, acorde primário. Compassos 1-3.

3.3 Salzer

Abordaremos alguns conceitos do livro *Structural Hearing*, de Felix Salzer, que desempenharão papel fundamental nas análises dos estudos de Gnattali.

A primeira distinção que nos parece relevante é estabelecida por Salzer (1982, p.10), com base nas idéias de Heinrich Schenker, entre o que ele chama de *Chord Grammar* (gramática do acorde) e *Chord Significance* (significado do acorde). Por gramática do acorde, entende-se o reconhecimento do status gramatical de cada acorde numa dada obra, o que não define seu papel em termos de movimento e direção, “apenas separando uma frase num grupo de acordes isolados” (Salzer, p.10. Tradução nossa.). “É uma maneira puramente descritiva de registrar e rotular cada acorde e relacioná-lo a tonalidades diferentes”(Salzer, p.10).

Por outro lado, o significado do acorde (*Chord Significance*) revela seu papel numa frase, seção ou na obra toda. Essa abordagem tenta explicar a relação do acorde dentro da frase, com questões relativas ao movimento e a função dele nesse movimento. Isso levou à conclusão de que um mesmo acorde, do ponto de vista da gramática, pode ter funções distintas dentro de uma única frase ou seção.

Por levar em consideração a questão da direção musical no que diz respeito ao movimento, Schenker, segundo Salzer (p.11), desenvolveu a idéia de estrutura e prolongamento. Essa idéia se baseia no princípio de que há acordes estruturais e acordes de prolongamento. Os acordes estruturais formam o trajeto mais curto para atingir um objetivo. Por outro lado, os contornos, expansões, ornamentações, seriam os prolongamentos, aquilo que torna uma obra um acontecimento singular. Os acordes também podem ter funções harmônicas e contrapontísticas. O conceito de acorde harmônico, ou melhor, acorde de origem harmônica, é baseado no intervalo de quinta justa da série harmônica. Essa relação intervalar é que dá origem à progressão harmônica fundamental I-V-I. Há também a relação mais fraca de terça maior. Daí surgem, a partir da progressão fundamental, as seguintes: I-II-V-I, I-III-V-I, I-IV-V-I. O que se vê é que os acordes II, III e IV mantêm uma relação direta com a progressão fundamental: o II está a uma quinta de distância do V, o III a uma terça maior do I e o IV uma quinta abaixo do I. Esses três acordes só têm função harmônica se aparecem entre os dois acordes fundamentais (I-V). Essas progressões não precisam aparecer em sucessão direta, podendo conter outros acordes entre aqueles que as delineiam.

“Por outro lado, todos os acordes não baseados numa associação harmônica são produtos de movimento, direção e ornamentação e, por mais paradoxal que soe, têm uma tendência horizontal”(Salzer, p. 15). Portanto, os acordes de prolongamento, que têm origem contrapontística, são produtos do movimento das vozes através da condução de vozes.

Resumindo, os acordes harmônicos são estruturais e os contrapontísticos são acordes de prolongamento⁵, “...porque eles prolongam e elaboram o espaço entre membros da progressão harmônica” (Salzer, p. 15).

A idéia de prolongamento se baseia na possibilidade de várias notas representarem aquela que domina um certo grupo de notas (Salzer, p.106).

Outra questão fundamental para a compreensão da idéia de prolongamento é o fato de que o aparecimento de outros acordes além do principal não anula o efeito de predominância desse acorde, ao contrário, o enfatiza e prolonga.

Salzer (p.106), resumindo, nos diz que: “Do conceito melódico-contrapontístico estabeleceu-se a percepção de que o valor estrutural de *um acorde* pode ser prolongado com a ajuda de *vários* outros acordes”.

3.3.1 Prolongamentos Harmônicos

Além da função estrutural que as progressões harmônicas podem exercer, estabelecendo e determinando a direção básica de uma obra, há ainda a possibilidade de que elas apareçam subordinadas a uma outra progressão harmônica, de ordem superior, prolongando um acorde dessa progressão. Progressões harmônicas têm uma tendência a criar organização tonal (Salzer 1982, p.149). Podem agir como um prolongamento de um acorde e também como um esquema estrutural.

É possível que duas progressões de ordem estrutural distinta aconteçam em um único trecho, seção ou obra. Salzer (p. 148) nos fala das várias possibilidades de prolongamento harmônico de acordes de uma progressão. A primeira delas é a que trata do prolongamento da tônica de

⁵ Isso não quer dizer que só existam essas duas funções. Progressões harmônicas podem ter função de prolongamento assim como acordes contrapontísticos podem exercer um papel estrutural.

uma progressão harmônica estrutural. Essa técnica é chamada de *progressão harmônica completa* como *prolongamento da tônica*. Pode acontecer da seguinte maneira: dada uma progressão estrutural I-V-I, o acorde de tônica é prolongado através de uma outra progressão harmônica (I-II-V-I). Portanto, dentro de uma frase, por exemplo, progressões harmônicas podem exercer uma função estrutural e de prolongamento, simultaneamente.

Ex. 23a - Progressão harmônica completa como prolongamento da tônica.

Outra possibilidade é o prolongamento da tônica através de uma *progressão harmônica incompleta*. Uma progressão harmônica completa é aquela que possui o acorde de tônica no início e no fim. Quando o acorde de tônica é prolongado através de uma progressão incompleta temos um efeito diferente de prolongamento com a omissão, por exemplo, da tônica final dessa progressão.

Ex. 23b - Progressão harmônica incompleta como prolongamento da tônica.

Um prolongamento parecido com o anterior, embora mais simples, se dá quando um acorde de dominante é adicionado à tônica estrutural. É chamado de *prolongamento dominante da tônica*.

Ex. 23c - Prolongamento dominante da tônica.

Há também o *prolongamento dominante* e a *progressão harmônica incompleta precedendo a tônica estrutural*. Aqui, a impressão é de uma introdução ao acorde de tônica ao invés de um prolongamento. “Essa técnica fascinante de prolongamento cria uma certa quantidade de tensão, ao revelar o significado dos acordes de prolongamento somente depois do aparecimento do I ao qual os outros acordes estão subordinados” (p. 154).

Ex. 23d - Prolongamento dominante e progressão harmônica incompleta precedendo a tônica estrutural.

Salzer (p. 155) estabelece a possibilidade de prolongamento de outros acordes das progressões harmônicas além da tônica. Isso acontece, por exemplo, no caso das dominantes secundárias que enfatizam e prolongam um acorde que não o I.

Ex. 23e - Progressão harmônica incompleta como prolongamento de um acorde harmônico.

A *progressão harmônica incompleta como prolongamento de um acorde harmônico* se dá quando um acorde da estrutura harmônica, que não a tônica, é enfatizado não só através de sua dominante, mas de uma progressão incompleta como, por exemplo, II-V ou IV-V.

Ex. 23f - Progressão harmônica incompleta como prolongamento de um acorde harmônico.

Quando Schoenberg (2001, p.258) aborda as dominantes secundárias, cita o pensamento de Schenker com relação a esse assunto e discorda, falando da impossibilidade de nomear esse procedimento como tonicalização (tonicização) e argumentando que “Tal processo seria o desejo ou a possibilidade de um grau secundário vir a ser tônica” (p.258).

Schoenberg discorda de Schenker porque, ao realizar-se uma cadência interrompida a partir de uma dominante secundária, a tônica secundária não aparece, o que nos levaria à explicação de tal procedimento como um “processo de tonicalização retardado através de uma cadência interrompida” (p.258). Schoenberg ainda acrescenta que, muitas vezes, a dominante secundária não tem como resolução o acorde esperado e esse acorde, por sua vez, não possui a dominante que lhe precederia numa cadência perfeita, daí concluindo-se que a tônica secundária pode nem aparecer. Portanto, associar esses acordes secundários à expressão “tônica” seria conferir-lhes “... uma importância que eles não possuem” (p.258).

O problema com a questão das dominantes secundárias e o processo de tonicalização de Schenker se dá quando Schoenberg afirma na sua nota que: “Dentro de uma tonalidade só existe uma tônica”. Essa afirmação poderia levar o leitor descuidado a imaginar que Schenker e, por conseguinte, Felix Salzer não compartilhariam dessa visão, algo totalmente equivocado, já que Salzer é categórico ao afirmar que:

“Como a audição estrutural mostra uma única tonalidade com todos os detalhes na forma de temas, passagens, motivos, acordes e etc., como expansões orgânicas dessa tonalidade única, o termo modulação para uma nova tonalidade e a concepção resultante de temas e passagens em tonalidades diferentes passa a não ter sentido. Ao invés de uma modulação, por exemplo, de Fá maior para Lá maior dever-se-ia dizer corretamente, “progressão (ou movimento direcionado) do acorde de Fá maior para o de Lá maior”. Se esse acorde de Lá maior aparece prolongado, deveria ser denominado, ao invés de uma passagem em Lá maior, “uma passagem prolongando o acorde de Lá maior...”” (Salzer 1982, p. 230. Tradução nossa.)

Com relação à tonicalização, para usar a expressão de Schenker, poderíamos oferecer vários exemplos de situações onde o acorde tonicalizado se estende por mais tempo numa dada obra através de confirmação cadencial, o que geralmente ocorre na tonicização diatônica, ao

contrário do exemplo oferecido por Schoenberg em sua nota, onde cada acorde diatônico é enfatizado por sua dominante, não havendo qualquer diferença de ênfase entre eles.

Salzer sempre enfatiza a necessidade de se perceber um sentido de direção musical e da importância preliminar, mas relativa, de nomear relações sonoras verticais. A música tonal ocidental possui direção, mas direção com um objetivo. No caminho que leva a esse objetivo encontramos acordes, motivos e todos os detalhes que vão dando forma a uma estrutura, mas esses contornos e detalhes não nos podem fazer esquecer o movimento direcionado com um objetivo final.

Daí a nossa busca por um pensamento musical que destaque questões como: Onde se inicia o movimento e para onde ele caminha? Como procede o compositor para que percebamos cada acorde ou acontecimento melódico como uma parte de um organismo musical e não como acontecimentos arbitrários colocados lado a lado?

Essas são perguntas que tentaremos responder utilizando os estudos de Radamés como material a ser analisado.

4 Análise dos estudos

4.1 Estudo I

O Estudo I possui três características relevantes. A primeira é um motivo de acompanhamento em forma de arpejo circular⁶. A segunda é a repetição da nota ré no baixo ao longo de todo o estudo, estabelecendo um ritmo que remete à música popular brasileira.

Ex. 24 – Ritmo da linha do baixo no Estudo I.

A terceira característica que chama a atenção é a melodia em notas longas, sobreposta ao acompanhamento.

Os primeiros doze compassos podem ser definidos como um grupo antecedente de três frases, e os treze seguintes como um grupo conseqüente de três frases que, pela unicidade de estrutura harmônica, por meio do movimento harmônico interrompido, formam um período assimétrico.

Esses primeiros vinte e cinco compassos mais os cinco seguintes, que preparam a parte B, formam a primeira parte do estudo.

Na primeira frase, que compreende os primeiros quatro compassos (Ex. 25a), ouve-se o arpejo do acorde de tônica com sexta acrescentada (ré-fá#-lá-si) seguido do acorde do sétimo grau do modo de ré mixolídio, portanto, um dó maior (dó-mi-sol). No terceiro compasso, há um

⁶ Pode ser definido como o movimento ascendente e descendente das notas de um acorde, sem interrupção; propício à execução rápida pela disposição natural dos dedos. In PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra – Libro Cuarto*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C., 1971.

retorno ao acorde de tônica com sexta acrescentada, seguido de uma sonoridade octatônica 1 (ré, mi, fá, sol, sol#, lá#, si, dó#).

Ex. 25a - compassos 1-4, primeira frase.

Ex. 25b - compassos 1-4, redução da estrutura harmônica.

As notas que formam esse aglomerado são: ré, fá, sol sustenido, dó sustenido e mi. Enarmonizando o fá para mi sustenido, teríamos uma tríade de dó sustenido maior (dó#-mi#-sol#) com uma nota acrescentada (mi) que poderia ser analisada como a terça menor do acorde em questão. Esse acorde teria uma função cadencial e aparece, geralmente, disfarçado sob forma de diminuto, no caso, o primeiro grau (I°). Quando o acorde de dó sustenido maior aparece como diminuto, ele possui a sétima do acorde substituído (si), mas o que se vê aqui é a fundamental do acorde (dó#).

Ex. 25c - Compasso 4

A segunda frase começa no quinto compasso, com o acorde de tônica, e ouve-se uma melodia em notas longas, separada do acompanhamento em semicolcheias. Essa melodia começa com a nota sol, uma apojatura do fá sustenido seguinte que é nota de acorde. No próximo compasso, ainda a sonoridade de tônica com uma apojatura (si) resolvida na quinta (lá). Os dois últimos compassos da segunda frase apresentam aquela sonoridade octatônica descrita anteriormente. Na melodia ouve-se uma bordadura inferior (fá, mi, fá), onde o fá seria a terça menor de um acorde de ré diminuto que, por sua vez, estaria substituindo o acorde de dó sustenido maior, analisado no tom de ré maior como V/iii (que não resolve).

Ex. 26a – segunda frase, compassos 5-8.

Ex. 26b – redução da estrutura harmônica, compassos 5-8.

A terceira frase começa com o acorde de tônica com sexta e nona acrescentadas (si, mi), e a melodia é uma transposição não literal da frase anterior, começando uma terça acima. No compasso dez, ouve-se um aglomerado composto pelas notas: ré-si-dó#-mi, sendo o mi agudo da melodia uma bordadura incompleta do ré seguinte. No compasso onze, há um acorde de sol menor com sétima menor e décima primeira (sol-dó-fá-sib), uma subdominante menor. No compasso doze, a sonoridade octatônica com fundamental em lá dos três primeiros tempos do compasso (sol-dó#-fá#-dó-ré#) (seguida de outra sonoridade octatônica, oriunda do acorde de

ré diminuto já ouvido anteriormente) funciona como acorde cadencial para concluir esse primeiro grupo de frases e que está marcado no gráfico como (V?).

Ex. 27a – Terceira frase, compassos 9-12.

Ex. 27b – Redução da estrutura harmônica, compassos 9-12

Há um retorno para o início da peça, e ouvimos novamente essas três primeiras frases sem qualquer modificação. Segue a redução da primeira parte:

Ex. 28 - Estudo I, redução da primeira parte.

O que se observa no gráfico acima é o prolongamento do acorde de tônica (ré maior com sexta ou sexta e nona acrescentadas) através dos acordes de VII/Imix. (dó maior) e VII7 (dó sustenido maior) sob forma de diminuto (I°). No final, uma cadência com os acordes de

subdominante e dominante com sonoridade octatônica, seguidos do VII7 sob forma de diminuto novamente.

A partir da nota mi do compasso vinte e dois, percebe-se na melodia um movimento descendente por tons inteiros que se estende até o compasso vinte e quatro. A escala teria as seguintes notas: ré-mi-fá#-sol#-lá#-dó.

I iv ? V/V? I

I

Ex. 29 – Redução, compassos 22-24.

O período se encerra com a resolução no acorde de tônica com sexta e nona acrescentadas, no compasso vinte e cinco.

No resumo abaixo, é possível ver toda a estrutura harmônica do período, com movimento harmônico interrompido. As primeiras três frases são reduzidas à progressão estrutural I-iv-V (VII7). As três frases seguintes formam um retorno ao acorde de tônica, através do movimento descendente por tons inteiros.

Frases 1-3	Frases 4-6
Frases 1 Frase 2 Frase 3	Frases 1 Frase 2 Frase 3'
<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> I VII/Imix I VII7 I VII7 I iv Voct (VII7) </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> I VII/Imix I VII7 I VII7 I iv Tons Inteiros I </div>
<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> I iv V? </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> I iv T.I. I </div>

Ex. 30 – Resumo da parte A, compassos 1-25.

A segunda seção começa com um acorde de ré maior com sétima menor e décima terceira acrescentada (si) com função de V/IV. Há também, a partir daqui, uma mudança no arpejo que, até então, era circular. O movimento cromático descendente com uma mesma posição na mão esquerda termina no acorde de tônica com sexta acrescentada, que finaliza o estudo.

No gráfico, vemos o segundo acorde como um acorde de passagem em direção à nota mi, segundo grau de ré maior.

Ex. 33 – Redução, compassos 37-43.

A forma do estudo é binária (A-B). A primeira parte pode ser considerada como um período assimétrico com movimento harmônico interrompido, seguido por uma transição para a parte B. A segunda parte está organizada em duas seções, a primeira realizando um movimento em direção ao quarto grau (sol) no compasso trinta e seis. A segunda seção conclui esse movimento que, saindo de I, caminha para IV e retorna ao I grau.

4.2 Estudo II

O Estudo II possui uma estrutura formal peculiar. A primeira parte é formada por um período com movimento harmônico interrompido, seguido por uma repetição variada da mesma estrutura harmônica, ou seja, o período é repetido, com o antecedente variado. Essa variação sugere uma segunda parte pelo contraste de caráter e de andamento. Se, ao invés de uma variação do antecedente do período que forma a primeira parte, o estudo possuísse uma segunda parte contrastante, mesmo que derivada da primeira parte, sua análise seria simbolizada pelas letras A-B. Mas, como isso não acontece, essa construção nos dá o padrão formal A-A'.

A peça está na tonalidade de si menor, embora não haja armadura de clave.

A primeira parte possui trinta e um compassos, divididos em antecedente e conseqüente. O antecedente está organizado à maneira de uma sentença.

A primeira frase possui quatro compassos e apresenta uma idéia que pode ser desmembrada em dois motivos, o primeiro (a) com as notas longas em semínimas pontuadas dos compassos um, três e quatro, e o segundo (b) no movimento de colcheias do segundo compasso.

Ex. 34 – Compassos 1-4.

A segunda frase (compassos 5-8) é uma repetição não-literal da primeira.

Ex. 35 - Compassos 5-8

A terceira frase (compassos 9-15) apresenta um pequeno desenvolvimento dos motivos anteriores. Por meio da omissão de fragmento inicial (a), o motivo (b) inicia a terceira frase. As notas longas do motivo (a) são variadas (a') com notas de passagem, que por sua vez são também ornamentadas. Segue-se uma seqüência de notas longas repetidas (sol), concluindo o antecedente. Está configurado, portanto, um grupo antecedente de três frases.

Ex. 36 - Compassos 9-15.

Ex. 37a – Redução, compasso 9-15.

Ex. 37b – Redução, compasso 9-15.

Harmonicamente, observa-se um movimento progressivo que parte do acorde de subdominante, no primeiro compasso, em direção a uma semicadência no quinto grau, no décimo quinto compasso.

A primeira frase começa com o acorde de subdominante (mi menor) e estabelece, do compasso dois ao cinco, um prolongamento da dominante através da dominante da dominante (V/V) sob forma de sexta alemã (sol maior com sétima menor e nona, no compasso quatro). Esse acorde de sol maior do compasso quatro é, por sua vez, enfatizado pelo acorde anterior, um lá menor acrescido de dissonâncias não-funcionais (fá# e lá#) e que pode ser analisado como acorde de prolongamento. Nota-se também que a soma das notas desse acorde do compasso três apresenta uma sonoridade octatônica 0. Em um clichê harmônico tradicional, esse acorde de lá menor poderia ser analisado como ii/Vi, podendo ser seguido da dominante individual do Vi que, em si menor, é ré maior com sétima menor (que não está presente no trecho em questão). O prolongamento da dominante se encerra com o acorde de sexta francesa (V) do compasso cinco.

A segunda frase começa com esse acorde de dominante (fá# maior), também com uma sexta francesa (dó maior com sétima menor e décima primeira aumentada), no quinto compasso. No compasso seguinte, há uma resolução no acorde de tônica (si menor sem a terça).

É importante salientar a existência de um movimento cromático descendente, com início na nota dó da melodia no compasso três e que caminha até a nota sol sustenido do acorde de mi maior com sétima menor do compasso nove. Esse sol sustenido, depois de uma transferência de registro, alcançará a nota sol do compasso doze.

Ex. 38 - Redução da melodia do antecedente, compassos 1-15.

O movimento cromático da melodia é que gera os acordes de prolongamento dos compassos sete e oito. O acorde do compasso sete possui sonoridade octatônica 0 e é interpretado como um acorde apojetura do acorde seguinte. O acorde do compasso oito, um fá maior com sétima maior e quinta aumentada, possui uma função cadencial em relação ao acorde de mi maior com sétima menor do compasso seguinte. Ainda seria possível analisá-lo como uma napolitana do quarto grau melódico (bII/IV).

Do compasso nove até o onze, observa-se um prolongamento do acorde de subdominante (mi maior) derivado da escala de si menor melódica. Esse prolongamento se dá através do acorde de subdominante melódica com décima primeira menor e nona menor no baixo, sem fundamental, do compasso dez. Um acorde de passagem, gerado pelo movimento paralelo das vozes, conduz novamente ao acorde de subdominante melódica do compasso onze. Após esse prolongamento, inicia-se o movimento cadencial que levará ao quinto grau. Pelo fato de haver uma mudança textural a partir do compasso doze, optamos por definir esse trecho como a cadência que finaliza a seção.

Comp. [1] [5] [10] [15]

iv V i AP IV/imel. iv VII VI(6ª Al) V (V/V)

Ex. 39 - Antecedente, compassos 1-15

O conseqüente possui dezesseis compassos, e começa no compasso 16. A primeira frase é idêntica à do antecedente. A partir da segunda frase tem início o movimento que conduzirá ao acorde de tônica que conclui o período. Assim como no antecedente, há um prolongamento da dominante, entre os compassos dezoito e vinte e um. A nota si bemol da melodia no compasso vinte é harmonizada com o acorde de mi bemol maior com sétima menor no baixo. Esse acorde pode ser interpretado como um acorde de prolongamento que resolve irregularmente no acorde de dó maior do compasso vinte e um. A partir do compasso vinte e dois, com o acorde de mi maior com sétima menor e quinta diminuta, que possui sonoridade octatônica, caminha-se por quartas (mi, lá, ré, sol) até a cadência final no acorde de tônica do compasso trinta. Por isso, o acorde de mi maior do compasso vinte e dois é ouvido como V/V/III, e o acorde seguinte (lá maior com sétima menor nona menor e quinta diminuta), como V/III, resolvendo no III (ré maior com sétima maior, compasso vinte e seis). Em seguida, encontramos o acorde do sexto grau (sol maior). A cadência final começa com uma sonoridade que nos remete a uma função de subdominante, já que a partir do compasso vinte e dois ouve-se uma estrutura harmônica tradicional. Sob esse enfoque, o acorde diatônico esperado seria o do segundo grau (dó sustenido menor com quinta diminuta), mas ouve-se

uma sonoridade que é gerada pela condução de vozes do compasso anterior (lá#, ré, lá, mi). A dominante é ouvida no compasso vinte e nove, acrescida da décima terceira maior (ré#). Um movimento ascendente na melodia, a partir da nota sol, conduz ao acorde de tônica, que finaliza o período.

A primeira parte (A), portanto, realiza um período com movimento harmônico interrompido.

The musical score for Ex. 40, measures 16-31, is presented on a single staff in treble clef. Measures 16, 20, 25, and 30 are marked with brackets above the staff. The harmony is indicated by Roman numerals below the staff: iv, Voct1, V/V/III (oct0), V/III (oct1), III, VI, V, and i. A horizontal arrow points from measure 20 to measure 30, indicating a continuation of the harmonic structure.

Ex. 40 - Consequente, compassos 16-31.

Do compasso trinta e dois ao quarenta e seis, há uma repetição da estrutura harmônica do antecedente da primeira parte. No entanto, a sensação é de uma seção contrastante, em função da mudança textural acentuada. Além da aceleração do andamento (*Poco Mas*), observa-se um contraste em relação ao ritmo da primeira parte. Na parte A', ouve-se um movimento ininterrupto das notas que compõem a variação. Também se percebe a utilização de técnicas de variação, como diminuições melódicas, transferência de registro (representada nos gráficos pela linha pontilhada) e a melodia composta. No compasso trinta e dois, por exemplo, o acorde de subdominante é delineado através das diminuições melódicas. Um movimento descendente por grau conjunto a partir do mi agudo conduz à nota sol do terceiro tempo desse compasso. Além disso, ouve-se um pedal na nota si, criando a sensação de uma melodia composta, onde elementos da condução de vozes estão presentes no delineamento de uma melodia. O movimento melódico do compasso trinta e quatro apresenta a sonoridade tons

inteiros 0, presente no compasso três do antecedente da parte A. Do compasso trinta e três ao trinta e seis, o prolongamento da dominante é realizado com os acordes de dominante (33-34) e dominante da dominante (35) sob forma de sexta francesa (V/V). O prolongamento se encerra com o acorde de sexta francesa com função dominante (36).

[32] [35]

iv V

I I7 bII 6ª Fr (V) I (6ªfr)

Ex. 41a - Seção A', compassos 32-36.

No compasso trinta e sete, fica claro o delineamento do acorde de tônica. Além de suas notas principais estarem presentes (si, ré, fá#), há uma clara cesura no compasso anterior, o que faz com que ele seja enfatizado ao dar início a uma nova unidade métrica. O acorde do compasso trinta e oito possui sonoridade octatônica 0 e a nota dó é acrescentada em relação ao mesmo acorde no compasso sete. A variação melódica se dá pela transferência de registro e do arpejamento. O mesmo acontece entre os compassos quarenta e quarenta e três.

[37] [38] [39]

i AP (oct 0) bII/iv

Ex. 41b - Seção A', compassos 37-39.

[40] [41] [42] [43] [46]

I I/b9 AP I7 iv VII VI (6³A1) (V/V) V

IV/imel.

Ex. 41c - Seção A', compassos 40-46

Após essa variação do antecedente, um retorno ao consequente finaliza o estudo.

A estrutura harmônica do Estudo II pode ser resumida a um movimento que, saindo do acorde do quarto grau, alcança a dominante, retorna ao início e é concluído com a resolução no acorde de tônica. O gráfico abaixo ilustra esse movimento e a sua repetição variada, como A'.

Ex. 42 - Estrutura harmônica, compassos 1-46.

4.3 Estudo III

A forma do Estudo III é ternária contínua (AAB-A'), com a parte B independente de A.

A primeira parte possui vinte e um compassos e tem a nota ré como centro tonal. Nos quatro primeiros compassos, ouve-se um movimento ao redor do acorde de ré com sonoridade octatônica, prolongado através do acorde de lá com sonoridade octatônica. Percebe-se, aqui, o acréscimo das sonoridades octatônicas aos acordes de tônica e dominante. O motivo principal (a) se caracteriza pelo arpejo em semicolcheias dos dois primeiros compassos. Esse motivo é repetido literalmente nos dois compassos seguintes.

Ex. 43 – Redução, compassos 1-4.

Nos próximos três compassos (5-7), são ouvidos conjuntos oriundos da escala octatônica 0. Esses conjuntos não possuem função harmônica definida. Com exceção do terceiro grupo (dó, fá, si) todos os outros pertencem à sonoridade octatônica 0. Outro dado a ser levado em conta é o arpejo descendente a partir do segundo tempo do compasso seis e de todo o compasso sete. A nota mais aguda (si) realiza um movimento cromático descendente em direção à nota lá do segundo tempo do compasso sete. As outras notas que compõem esse arpejo descendente (fá sustenido, dó sustenido, sol) também pertencem à sonoridade octatônica 0. É possível, a partir disso, considerar que esse trecho está sob influência do quinto grau de ré com sonoridade octatônica. No compasso oito, há um rompimento em relação a essa

sonoridade anterior, por meio de um motivo que possui como característica o movimento descendente por quintas (sol-dó-fá-dó) acrescido de apojeturas cromáticas superiores (lá bemol-ré bemol-sol bemol-ré bemol) e que se direciona para a nota si do compasso nove.

Ex. 44 – Redução, compassos 5-8.

Os oito compassos seguintes (9-16) exibem uma transposição não-literal dos oito primeiros compassos. A relação funcional entre as sonoridades dos compassos nove a doze é a mesma dos quatro primeiros, ou seja, a primeira delas (comp. 10) desempenha uma função de tônica secundária e a segunda (comp. 11) uma função de dominante secundária. Porém, as sonoridades aqui ouvidas nos remetem ao centro tonal de sol (subdominante). A primeira sonoridade (si, lá, ré, sol, dó#, fá, mi) poderia ser classificada como oriunda do modo de sol lídio (dó sustenido) com sétima menor (fá). A segunda (fá, mib, láb, dó, ré) originada do modo de sol frígio, sendo aí o seu sétimo grau. Percebe-se também a relação de quinta diminuta entre os baixos dos compassos nove e dez (si-fá).

Ex. 45 – Redução, compassos 9-12.

A partir do compasso treze, há um retorno para a região da dominante através do acorde de lá maior do primeiro tempo. Após esse acorde, segue-se o conjunto octatônico 1 (lá bemol-ré-sol) que se direciona para outro conjunto octatônico 0 (sol-do-sustenido-fá sustenido). Desse ponto até o final do compasso quinze, com exceção da nota sol sustenido do segundo tempo do compasso quatorze, todas as outras pertencem à escala octatônica 0.

No compasso dezesseis, da mesma forma que no compasso oito, há um rompimento com essa sonoridade. O arpejo descendente (mi-sol-dó-sol) acrescido de apojeturas cromáticas superiores (fá-lá b-ré b-lá b) leva a uma resolução da sonoridade anterior.

Ex. 46 - Redução, compassos 13-16.

Os quatro últimos compassos da primeira parte (17-20) perfazem um movimento em direção à dominante, com sonoridade octatônica representada pelos acordes de tônica com sexta acrescentada (comp. 17), de sexta aumentada com função V/ii (comp.18), e do segundo grau (mi, comp. 19). A primeira parte é repetida.

Ex. 47 – Redução, compassos 17-20.

Um pedal na tônica (ré) está presente em quase toda a parte B, que pode ser dividida em um grupo de quatro frases que estabelecem a relação a, a', b, a''. Observa-se também uma transferência de registro do ré agudo do compasso vinte e um para o ré do compasso vinte e nove e, depois, nova transferência de registro através de um retorno ao ré agudo no compasso trinta e cinco. Essa transferência de oitava é realizada através de um movimento descendente da melodia. Nos primeiros quatro compassos, ouve-se o motivo-frase principal (a) que domina a segunda parte.

Ex. 48 - Compassos 21-24.

Esse motivo-frase é harmonizado com os acordes de tônica no primeiro compasso. No segundo, ouve-se uma sonoridade octatônica 2. No terceiro, com a dominante da dominante (V/V) e no quarto compasso com o acorde de sexta napolitana. Os próximos quatro compassos (25-28), que completam a transferência de registro, são uma transposição não literal dos quatro anteriores (a'). Estão harmonizados com os acordes de tônica com sétima

maior (dó#), tônica menor (ré menor com sétima), dominante da dominante (mi) e dominante sob forma de sexta alemã, que implica uma sonoridade octatônica 0.

Ex. 49 - Compassos 25-28.

A transferência de registro se dá no compasso vinte e nove, ao resolver-se a cadência no acorde de tônica. Vemos esse movimento, portanto, como um prolongamento do acorde de tônica através da transferência de oitava.

I
oct.2
V/V
bII
I
III/Ieólio
V/V
V 6ªAl
I
oct.0

I

Ex. 50 – Redução, compassos 21-29.

Ao acorde de ré do compasso vinte e nove segue-se uma sonoridade (lá, fá#, dó, mi, sol#) oriunda da escala de lá menor melódica. Para que essa sonoridade seja analisada a partir do centro tonal em ré, é necessário pensar o primeiro grau como um ré lídio com sétima menor, modo derivado da escala de lá menor melódica. A partir disso, analisa-se a sonoridade em questão como o quinto grau desse modo de ré lídio com sétima menor. Novamente, é ouvido o acorde de ré no compasso trinta e um, formando um pequeno prolongamento da tônica.

Entre os compassos trinta e dois e trinta e quatro, percebe-se um prolongamento da dominante através do acorde de sol# diminuto com função V/V (dominante da dominante).

A última sequência de acordes (compassos 35-38) apresenta um movimento progressivo⁷ em direção a um acorde emprestado do modo frígio em ré. No terceiro grau do campo harmônico super-triádico de ré frígio (fá maior com sétima), a sétima é nota característica (mib), e é comum substituir a terça pela quarta nota do acorde. O resultado é o acorde conhecido como "sus" (*suspended fourth*), que é um acorde estável na harmonia modal da música popular. Aqui, a nota da melodia (sol) estabelece um intervalo de nona maior com a fundamental.

A melodia é a mesma do motivo (a), porém re-harmonizada com acordes de empréstimo modal. Ao acorde de ré maior do compasso trinta e cinco, segue-se o de fá maior, que pode ser analisado como um empréstimo do terceiro grau do homônimo menor. No compasso trinta e sete, o acorde de dó# menor com sétima pode ser ouvido como um empréstimo do sétimo grau do modo de ré lídio. E, finalmente, o acorde do terceiro grau do modo frígio em ré, que encaminha o retorno à parte A.

I v/I lídio b7. I V #iv° (V/V) V I III/I eólio vii/I lídio III/I frígio

I V

III/I frígio

Ex. 51 – Redução, compassos 29-38.

⁷ Entende-se o *movimento progressivo* como a flutuação tonal que se distancia da tônica e, *movimento recessivo*, a flutuação tonal em direção à tônica. (Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*, p. 84)

Após a repetição da primeira parte, caminha-se para o final com uma codetta que é uma ampliação dos quatro compassos que concluíam a primeira parte. O movimento que antes se dirigia para a dominante com o baixo caminhando descendentemente, agora desce cromaticamente do acorde de tônica com sexta acrescentada do compasso quarenta até o acorde de tônica com sexta e nona acrescentadas do compasso quarenta e quatro. Depois dessa resolução, ouve-se o arpejo do acorde de ré maior com quarta aumentada sugerindo uma sonoridade lídia e, nos compassos 47- 48, a resolução final no acorde de tônica com sexta e nona.

Comp. 40/47

The musical notation shows a sequence of chords in a treble clef. Below the staff, there are labels 'I' and 'Lídio' with arrows indicating harmonic movement. A bracket under the 'Lídio' section points to a final 'I' label below the staff.

Ex. 52 – Redução, compassos 40-47.

O acorde do compasso quarenta e três, mi bemol com nona menor e décima primeira, possui função dominante. Está escrito sob forma de sexta aumentada (mib - dó#). Visto como um acorde de lá, seria cifrado como a dominante com sétima e nona menores, sem fundamental e com a quinta diminuta no baixo. Mas, ao invés da terça maior (sol), ouve-se a nota sol# (lab) que forma um intervalo de quarta justa com a fundamental do acorde (mib), e a nota mi que forma um intervalo de nona menor. Podemos, portanto, definir essa sonoridade como sendo o acorde de sexta alemã com nona menor (mi) e décima primeira (láb).

6ª AI

A7 (b5, b9) (Eb7) Eb7 (b9, 11)

A7 (b9)/sf/b5

Ex. 53 – Acorde do compasso 43

O Estudo III realiza um movimento progressivo que, saindo do primeiro grau, alcança a dominante no final da parte A. Na segunda parte ocorre o mesmo movimento só que, ao invés de se dirigir para a dominante, dirige-se para um acorde que desempenha uma função cadencial, analisado como empréstimo modal. O retorno à parte A é um movimento recessivo em direção ao acorde de ré maior.

$$\underbrace{\text{I} \quad \text{V}}_{\text{A}} : || \underbrace{\text{I} \quad \text{III/Ifr}}_{\text{B}} - \underbrace{\text{I}}_{\text{A}'}$$

Ex. 54 - Estrutura harmônica e formal do Estudo III

4.4 Estudo IV

O estudo nº4 é uma melodia acompanhada que aparece primeiro na região média-grave e depois na aguda.

Sua estrutura fraseológica se encaixa na quadratura imperfeita. Nos quatro primeiros compassos temos a primeira frase, cuja estrutura harmônica possui três acordes que se intercalam a cada compasso. O primeiro acorde é delineado através das notas da melodia, onde uma dissonância de nona (si) resolve na fundamental do acorde maior (lá), e pelas duas notas que formam o acompanhamento sincopado (dó#, mi), respectivamente terça maior e quinta justa da tríade de lá maior. O segundo, uma tríade de mi menor com sétima menor, é ouvido logo no primeiro tempo do segundo compasso, tendo a fundamental na melodia (mi) e as outras notas do acorde no acompanhamento (sol, ré e mi). No terceiro compasso, ao invés do acorde de lá maior, há uma alteração de terça no acompanhamento (dó natural e mi) fazendo com que a tríade se transforme em menor. No quarto compasso, ouvimos novamente a tríade de mi menor, mas sem sétima. Esses acordes (lá maior e menor e mi menor) podem ser analisados na tonalidade de lá maior como I e V/I eólio, sendo esse acorde do V grau emprestado do modo eólio. O acorde de lá menor, como uma alteração súbita de terça, mas ainda com função tônica. A estrutura harmônica da primeira frase termina com uma semicadência no V grau do modo de lá eólio.

Melodicamente, ouve-se um movimento descendente de quinta justa da nota si do primeiro compasso para o mi do segundo compasso e novamente do terceiro para o quarto, o que sugere um sentido de repouso no final do quarto compasso.

Apesar dessa possibilidade da semicadência concluindo a frase, a impressão é de um repouso no acorde de mi menor do compasso quatro. A alternância de dois acordes durante esses

quatro primeiros compassos dá margem a uma interpretação diferente, onde o mi menor seria ouvido como tônica e os acordes de lá maior e menor, como subdominantes.

Ex. 55 - Primeira frase, compassos 1-4

O motivo principal, uma mínima pontuada seguida de duas colcheias, domina toda a peça, estabelecendo uma unidade temática.

Ex. 56 – Motivo principal.

A segunda frase também possui quatro compassos (5 a 8), onde o mesmo motivo da frase anterior é ouvido com variações no contorno melódico. O acorde de fá menor sugere um distanciamento do centro tonal de lá, a ele segue-se uma sonoridade diminuta (sib, dó sustenido, sol) que pode ser analisada como a dominante do fá menor anterior, tendo como fundamental a nota dó. As notas desse acorde seriam: ((dó), (mi), sol, sib, réb, onde dó e mi estão ausentes). Através de uma resolução irregular, esse acorde de si bemol diminuto caminha para o acorde seguinte, um si diminuto com função dominante e fundamental na nota mi. O último acorde da frase é a própria dominante, com sétima menor e décima terceira maior.

Ex. 57 – Segunda frase, compassos 5-8

A confirmação do tom de Lá Maior vem com a resolução dessa dominante no acorde de lá maior com sétima menor e décima terceira maior do compasso nove. A partir desse compasso, a estrutura melódica e harmônica dos oito primeiros é repetida, mas agora com a melodia uma oitava acima e na voz superior nos compassos nove a doze. Nos quatro compassos seguintes, a melodia passa para a voz inferior, mas continua na mesma oitava.

Ao invés do acorde de dominante do compasso oito, ouve-se, no compasso dezesseis, o acorde de mi menor como uma resolução da nota fá da melodia do último tempo do compasso quinze. Têm-se então quatro compassos (17-20) de finalização da parte A com uma tonicização para mi menor através de uma linha cromática descendente que começa na nota sol do compasso dezessete e chega ao mi do compasso vinte. A nota dó, que era um pedal junto com o mi grave, é resolvida na nota si do acorde de mi menor do compasso vinte. Esse acorde possui uma sonoridade advinda da escala de mi menor melódica (mi, fá sustenido, sol, lá, si, dó sustenido, ré sustenido).

Ex. 58 – Redução, compassos 16-20.

A partir do que foi dito acima, podemos pensar a primeira parte como um período com movimento harmônico repetido. O antecedente é formado por duas frases (compassos 1-8), caminhando harmonicamente para a dominante (considerando a tonalidade como sendo lá maior), e o conseqüente também um grupo de frases (comp. 9-20) que, ao invés de caminhar para a dominante maior, toniciza a dominante modal (mi menor). Pelo fato de ser repetido, o movimento harmônico é chamado “duplo”.

A parte A’ começa no compasso vinte e um e se estende por oito compassos até o vigésimo oitavo. Na verdade, os dezenove compassos iniciais que formam a primeira parte (A) são repetidos, mas os oito primeiros compassos são variados, dando a impressão de uma parte B independente. Aqui, observamos um recurso que será usado mais de uma vez por Radamés, que é a construção de uma seção contrastante baseada na mesma estrutura motívica e harmônica da seção anterior, utilizando apenas a técnica da variação.

O recurso de variação utilizado pode ser comparado com a “melodia composta”, que é a construção da melodia a partir de componentes distintos da condução de vozes. É diferente do arpejamento, que é a projeção de uma única voz através das notas de uma tríade, enquanto aquela envolve o arpejamento como veículo de duas ou mais vozes.

O que na parte A era uma nota longa (si da melodia) aparece agora repetida em semínimas. O acompanhamento em intervalos harmônicos (dó sustenido e mi) é agora apresentado melodicamente, e há uma sensação de aceleração do movimento rítmico devida às semicolcheias que dominam a seção.

Ex. 59^a – Motivo original.

Ex. 59b – Variação, compasso 21.

Esse procedimento continua por toda a primeira frase, que vai do compasso vinte e um até o vinte e quatro.

A segunda frase (compassos 25-28) é variada de uma maneira distinta. O que no motivo original era uma semínima pontuada (fá) aqui se transforma num prolongamento dessa nota, por meio de movimento ao redor de uma nota e da transferência de registro. Nos primeiros dois tempos do compasso vinte e cinco, ouve-se a nota fá sendo prolongada pelas notas sol, lá bemol e dó. No terceiro tempo, as notas da escala de fá pentatônica (fá, lá bemol, si bemol, dó, mi bemol) são utilizadas para uma transferência de registro uma oitava abaixo do fá anterior.

Ex. 60 – redução melódica, compasso 25

O restante da frase será ouvido agora na oitava grave (26/28). Nos compassos vinte e seis e vinte sete, o acompanhamento é arpejado. A finalização apresenta dois acordes de mi menor com sétima menor e tríade de fá sustenido maior sobreposta o que nos dá uma sonoridade dórica com quarta aumentada. Essa sonoridade é oriunda da escala de si menor melódico com as notas: si, dó sustenido, ré, mi, fá sustenido, sol, lá sustenido. O modo de mi seria o quarto grau dessa escala. Nas duas edições, o acorde de lá menor com sexta (fá sustenido) é ouvido

como resolução desse acorde. O acorde de mi do penúltimo compasso teria, portanto, função cadencial.

A forma do estudo quatro poderia ser classificada como uma forma binária contínua simples.

Teríamos a seguinte estrutura:

Ex. 61 – Estrutura harmônica e formal do estudo IV.

4.5 Estudo V

Esse estudo possui uma estrutura harmônica diatônica. Não encontramos tonicizações ou modulações, apenas os acordes das três funções principais da tonalidade de Sol maior (tônica, Subdominante e Dominante) articulados numa forma ternária A-B-A'.

Gnattali utiliza o arpejo como elemento constitutivo das idéias melódicas.

A forma pode ser definida como ternária seccional completa para designar uma composição com três partes, cada uma delas possuindo um movimento harmônico completo.

O estudo começa com uma introdução de oito compassos apresentando, nos quatro primeiros, um motivo sincopado sobre o acorde de tônica e, nos quatro seguintes, um ritmo percutido no tampo do instrumento sobre o acorde de dominante, sem terça.

Ex. 62a – Introdução, compassos 1-4.

Ex. 62b – Introdução, compassos 5-8.

Citando Green (1965, p.136): “Muitas formas ternárias começam a primeira frase com uma introdução (...). Tal introdução é sempre muito curta, algumas vezes apenas um compasso ou menos de duração, e raramente mais do que quatro compassos.”

Vê-se que a introdução possui oito compassos, mas apenas dois acordes que estabelecem a tonalidade de sol maior.

Segue-se a parte A, que está estruturada como um período assimétrico de 19 compassos divididos em três frases. A primeira frase possui oito compassos, nos quais se ouve um motivo inicial repetido três vezes como um prolongamento do acorde de tônica.

Ex. 63a – Motivo a.

Esse motivo tem como característica o movimento para dentro e fora da voz interior⁸ do acorde de sol maior (nota ré). O segundo motivo dessa frase, que possui dois compassos, é uma melodia que começa com a nota sol, realiza uma bordadura superior, alcança a bordadura incompleta (sib) da bordadura (lá) e volta à nota sol ainda sobre o acorde de tônica. O segundo motivo possui uma inflexão mixolídia (nota si bemol) em relação ao acorde seguinte (dó maior), que finaliza essa primeira frase.

Ex. 63b – Motivo b.

Ex. 63c – Redução, compassos 9-16.

⁸ Termo utilizado por Felix Salzer para designar as figurações ao redor de uma nota que pertence a um determinado acorde. Ver Salzer, Felix. Op. cit, p.121.

A segunda frase (compassos 17 a 19) utiliza o segundo motivo da primeira, harmonizado com o acorde de subdominante. Em seguida, ele é transposto uma quarta justa abaixo e harmonizado com os acordes: de dominante com dupla apojatura (6/4) e o de dominante emprestado do modo mixolídio em sol⁹.

Ex. 64a – Segunda frase.

Ex 64b – Redução da segunda frase, compassos 17-20.

A última frase é a repetição da anterior, com uma diferença de terminação: se antes esta frase terminava na nota ré, quinto grau de sol, agora termina na fundamental (sol), conferindo um caráter de finalização mais contundente.¹⁰

Ex. 65a - Terceira frase.

⁹ Quando harmonizamos o modo mixolídio em sol com tétrades, obtemos uma tétrade menor com sétima menor no seu quinto grau, aqui correspondendo ao acorde de ré menor com sétima menor. Também poderia este acorde ser interpretado como um empréstimo do modo de sol menor natural.

¹⁰“ Se a frase termina com um acorde de tônica, ela será mais forte se a fundamental, ao invés da terça ou da quinta, aparecer na voz superior desse acorde”. Green, Douglass. *Form in Tonal Music*. United States: Holt, Rinehart and Winston, 1965, p. 9

Ex. 65b – Redução da terceira frase, compassos 23-26.

Gnattali usa o arpejo do acorde de tônica no acompanhamento para ligar uma frase à outra, tanto na repetição da primeira parte (compasso vinte e sete) quanto na repetição da segunda seção da parte B (compassos 52-53).

A primeira parte pode ser resumida a uma progressão estrutural I-IV-V-I

Segue uma redução da primeira parte e suas respectivas frases.

Ex. 66 – Redução da parte A.

A parte B é um grupo de três frases similares repetidas, sendo cada uma delas um prolongamento do acorde de tônica. Um pedal de dominante (ré) é ouvido durante toda a segunda parte. A primeira frase (compasso 28 a 31) apresenta um arpejo de dominante e tônica sobre o pedal de dominante, a cada dois compassos. O movimento ininterrupto do fluxo de semicolcheias gera um contraste em relação à primeira parte. Nota-se também uma linha melódica descendente por graus conjuntos, partindo da nota dó do compasso 28 até

alcançar o sol do compasso 31. A alternância entre dois acordes (V-I-V-I) mais a linha melódica descendente nos sugerem a idéia da progressão harmônica incompleta como prolongamento da tônica¹¹, e passamos a ouvir esse trecho como um movimento recessivo na direção do acorde de tônica do compasso 31.

Ex. 67 – Primeira frase da parte B, compassos 28-31 (32-35).

Na segunda frase, que vai do compasso 36 ao 39, percebe-se a mesma idéia de prolongamento da tônica, mas agora com os acordes de subdominante e de dominante (IV-I-V-I). A linha melódica descendente parte da terça do acorde de subdominante, nota mi, e desce por graus conjuntos até alcançar a terça do acorde de tônica, nota si. Percebe-se uma relação conclusiva quando da repetição dessa frase, já que a nota de finalização da cadência (V-I) é agora a fundamental (sol).

Ex. 67 – Segunda frase da parte B, compassos 36-39 (40-42) e 43.

A terceira frase, que se repete como as outras, também estabelece a mesma relação de prolongamento da tônica com linha melódica descendente, além de uma relação antecedente/conseqüente nas terminações. Na primeira vez, um arpejo do acorde de tônica

¹¹ Ver capítulo 3.3.1, *Prolongamentos Harmônicos*, p.51.

finaliza a frase, enquanto que na segunda esse acorde é postergado pela interpolação do acorde de subdominante.

Ex. 68 – Terceira frase, compassos 44-47 (48-51).

Temos então um retorno literal à parte A, preparado através do motivo da introdução, ligando a segunda parte à terceira. O acorde de tônica do início do estudo, executado em harmônicos nas casas doze e cinco, reaparece na resolução da cadência final, que conclui o estudo (compassos 58-60).

4.6 Estudo VI

Dentre os dez estudos, este é o menos tonal. Apresenta algumas tonicizações que não podem ser relacionadas a uma tonalidade central e não apresenta uma estrutura formal tradicional. Em razão disso, me parece pertinente basear a análise desse estudo nas técnicas desenvolvidas no século XX para tratar das obras dos compositores da segunda escola de Viena. A teoria dos conjuntos pressupõe que existam alguns gêneros de classes de alturas. São eles: diatônico, cromático, tons inteiros, pentatônico e octatônico. Dependendo da configuração intervalar de um dado conjunto, ele pode ser relacionado a um desses gêneros. A configuração intervalar é indicada aqui pelos números que aparecem junto à indicação de gênero.

O Estudo VI apresenta uma predominância dos gêneros diatônico e octatônico. Texturalmente, é baseado em acordes com alternância de trechos em textura homofônica.

Os primeiros quatro compassos têm um sentido de introdução, talvez pela incerteza quanto ao estabelecimento de um centro tonal, ou ainda por causa das fermatas no segundo e quarto compassos.

Essa pequena seção introdutória começa com um movimento ascendente de arpejos de acordes menores com sétima menor (Xm7). Os acordes são mi, si, fá#, dó# menores com sétima, separados pelo intervalo de quinta justa. No compasso dois, esse movimento se dirige, por meio de uma bordadura inferior da nota si, para um acorde com sonoridade octatônica 0 (lá, fa#, dó, fá, si). No compasso três, ouve-se novamente o movimento ascendente em arpejos de acordes menores com sétima menor, mas dessa vez começando pelo acorde de sol menor. São ouvidos em seqüência os arpejos de ré, lá e mi¹² menores com sétima menor. No

¹² No manuscrito, a quinta do acorde de mi é si natural, portanto, uma quinta justa, fazendo com que o acorde seja do tipo Xm7.

compasso quatro, ouve-se o acorde de dó# maior com sétima menor e nona (ré#). A sensação de suspensão é sugerida pela fermata e pelo acorde de tipo dominante.

Compassos 1-4

Diagram illustrating the reduction of measures 1-4. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with a syncopated rhythm. Chords are indicated by 'Xm7' above the staff. Below the staff, four boxes contain diatonic scale patterns: 'Diat. 0137', 'oct2 012367', 'Diat. 0137', and 'Diat. 02469'. Arrows indicate the correspondence between the scale patterns and the chords. A '5aj' bracket is shown under the first and third chords.

Ex. 69 – Redução, compassos 1-4.

O motivo principal do estudo é formado por um ritmo sincopado e por um movimento melódico de segunda menor ascendente. Os dois acordes que formam esse motivo pertencem, respectivamente, aos gêneros diatônico e octatônico.

Diagram illustrating the main motif in measure 5. The notation shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with a syncopated rhythm. Two boxes above the staff indicate diatonic scale patterns: 'Diat. 0137' and 'oct0 0147'. Arrows point from these boxes to the corresponding chords in the measure.

Ex. 70 – Motivo principal, compasso 5.

analisado em dó como V/vi, e com o acorde de sol maior com sétima menor, décima terceira maior e nona menor com função de dominante, no compasso dez. Observa-se novamente a alternância entre os gêneros diatônico e octatônico. Há uma variação do motivo inicial no compasso nove, através de alteração no contorno melódico e do ritmo.

Compassos 8-12

10

oct1 02368

oct1 01469

oct1 01347

Diat. 0137

Diat. 0137

Diat.02479 (Sol Pentatônico)

DóM: V I V/vi I V

Ex. 73 – Redução, compassos 8-12.

A essa alternância, segue-se um trecho contrastante a duas vozes com sonoridade pentatônica em sol, onde um fragmento retirado da introdução é utilizado como motivo.

Ex. 74 – Compassos 11-12.

Nos compassos treze e quatorze, há um retorno do motivo principal na região aguda, embora haja uma mudança no conteúdo intervalar do primeiro acorde de cada compasso, que agora é também octatônico.

Ex. 75 – Redução, compassos 13-14.

A partir do compasso quinze, inicia-se o movimento em direção à tonicização para ré maior no compasso dezessete. Uma escala descendente de si bemol maior conduz a um acorde de lá maior com sétima menor, décima primeira aumentada e nona menor com função de dominante. Esse acorde possui uma sonoridade octatônica 0.

Ex. 76 – Redução, compassos 15-16.

A tonicização para ré maior se confirma através da resolução do acorde de lá maior em um acorde que poderia ser interpretado como um ré maior com sexta acrescentada e quinta no baixo (lá, fá#, si, lá), sem fundamental, no compasso dezessete.

oct0
02368

Diat.01358 02358

RéM: V I (s/f)?

Ex. 77 – Redução, compassos 16-18.

A voz superior é quem parece conduzir o movimento nesse trecho. A partir do compasso dezesseis, uma textura homofônica faz com que a voz superior se destaque do acompanhamento em acordes. A nota si bemol aguda do acorde de lá maior do compasso dezesseis resolve na nota lá da voz superior do acorde seguinte, e é harmonizada no compasso dezoito com o acorde de dó menor (dó, mib, sib). Do compasso dezenove em diante, com retorno da textura em acordes, a voz superior realiza um movimento ascendente em direção à nota ré# do compasso vinte, podendo ser percebida como sensível da nota mi que inicia a introdução, e servindo como ligação entre o fim desse trecho e o retorno ao início do estudo.

oct0
02368

Diat.01358 02358

RéM: V I (s/f)?

Ex. 78 – Redução da voz superior, compassos 16-20.

Os acordes dos compassos dezenove e vinte realizam um movimento progressivo em direção à introdução. Harmonicamente, parece haver uma tendência ao centro tonal em mi, já que o segundo acorde do compasso dezenove, si maior com nona menor no baixo (ré#, dó, fá#, si), resolve no acorde de mi maior com sétima e décima terceira maiores no compasso vinte e se

dirige para o acorde de si maior com sétima maior e quinta diminuta, que possui a sensível de mi (ré#) na voz superior.

Ex. 79 – Redução, compassos 19-20.

Após o retorno à introdução e ao motivo principal nos compassos cinco e seis, o estudo termina com o motivo (b) com o contorno melódico variado e em fá menor. Esse fragmento escalar resolve no acorde de mi maior com tríade de fá sustenido maior sobreposta, o que gera uma sonoridade lídia cujas notas seriam: mi, fá#, sol#, lá#, (si), dó#, (ré#).

Ex 80 – Redução, compassos 21-23.

O Estudo VI está construído como uma forma em uma parte, mas suas frases podem ser agrupadas a cada quatro compassos e divididas motivicamente a cada dois compassos, estabelecendo a seguinte configuração (os números na última linha indicam os compassos):

Intro	A	B	C	D	Intro	A'
	$\overbrace{\text{a-b}}$	$\overbrace{\text{a'-c}}$	$\overbrace{\text{a''-b}}$	$\overbrace{\text{c'-a'''}}$		$\overbrace{\text{a-b'}}$
1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	1-4	21-23

Ex. 81 – Esquema formal e fraseológico do Estudo VI.

4.7 Estudo VII

No Estudo VII, temos uma forma ternária seccional (A-BA') onde a parte A possui oito compassos organizados como um período com movimento harmônico completo. Faz uso de um motivo em arpejo que domina toda essa primeira parte.

Ex. 82 – Motivo principal.

A parte B possui dez compassos, é construída como um grupo de frases e apresenta dois motivos diferentes entre si (b e c) e em relação ao motivo da primeira parte. O motivo (b) tem como característica o movimento cromático descendente no primeiro compasso, e um movimento descendente por arpejo no segundo compasso. No segundo compasso, observa-se também uma aceleração do ritmo em direção ao primeiro tempo do compasso seguinte.

Ex. 82b – Motivo b.

O motivo (c) é formado por um arpejo ascendente em colcheias sobre um acorde maior com sétima menor e quinta aumentada nos dois primeiros tempos do compasso. No segundo tempo, o mesmo acorde arpejado em sentido descendente com uma bordadura superior. No

terceiro tempo, um outro arpejo descendente de uma tríade maior, precedido por uma bordadura incompleta superior.

Ex 82c – Motivo c.

Portanto, a parte B não deriva da parte A. A terceira parte (A') possui onze compassos e uma pequena variação em relação à parte A. A partir do terceiro tempo de cada compasso, há uma mudança no contorno melódico, em direção à região aguda.

83a – Motivo a'.

83b – Motivo a.

Observa-se, na primeira parte do estudo, o uso de sonoridades advindas da escala menor melódica com fundamental em ré, que teria as notas ré, mi, fá, sol, lá, si, dó sustenido. Essa sonoridade está presente nos acordes do primeiro, quarto, sexto e oitavo compassos. Os acordes do primeiro e oitavo compassos são a própria tônica acrescida de sétima maior (dó

Ex. 85 – Redução da melodia, compassos 9-11.

Esse movimento descendente é harmonizado com acordes de sétima de dominante (lá bemol com sétima e fá sustenido com sétima), que podem ser interpretados como acordes de passagem.

Ex. 86 – Redução, compassos 9-12.

A partir do compasso treze, observa-se um movimento recessivo em direção a uma resolução no compasso dezenove. Esse movimento se caracteriza por uma progressão sequencial simétrica. Ao acorde de dó maior com sétima menor e quinta aumentada do compasso treze, segue-se o de lá maior. Esses acordes estão separados pelo intervalo de terça menor. O próximo acorde (si bemol) está separado do anterior pelo intervalo de semitom (sib, lá) e forma o eixo que separa um grupo do outro.

Ex. 87 – Redução, compassos 13-14.

No compasso quatorze, há a mesma relação do compasso anterior transposta um tom abaixo; si bemol e sol. No compasso quinze, uma variação com relação ao segundo acorde da seqüência. Se a transposição fosse literal, haveria um acorde de fá maior após o de lá bemol maior com sétima menor e quinta aumentada dos três primeiros tempos. No entanto, o acorde de lá bemol continua a ser ouvido durante todo o compasso. No compasso dezesseis, o acorde de fá sustenido menor com sétima também está presente durante todo o compasso, e há uma pequena variação no ritmo e no contorno melódico do último tempo do compasso. Esse acorde poderia ser analisado como um empréstimo modal do homônimo maior e seria o terceiro grau de ré maior (iii/Imaior). O penúltimo acorde, no compasso dezessete, é o segundo grau diatônico de ré menor melódico (ii/imel.). O último acorde é a dominante com sonoridade octatônica 0.

Essa seqüência de acordes separados pelo intervalo de um tom, que aparece a cada compasso, possui uma particularidade interessante: o movimento do baixo delineando uma escala de tons inteiros. Ouvem-se cinco das seis notas da escala (dó, (ré), mi, fá sustenido, sol sustenido, lá sustenido). Apenas a nota ré está ausente, e essa é a nota para onde se dirige todo esse movimento recessivo desde o compasso treze.

Progressão Sequencial Simétrica

Tons Inteiros (dó, sib, láb, fá#, mi)

Ex. 88 – Redução, compassos 13-18.

A terceira parte possui uma diferença de dinâmica em relação à primeira. A parte A tem a indicação *pp* e a terceira parte começa com a indicação *f*. Além dessa diferença, o contorno melódico dos acordes que formam a terceira parte é modificado sempre no último compasso. No acorde do compasso vinte e sete, ouve-se o acorde de tônica: ré, lá, fá, si, dó sustenido, e no terceiro e quarto tempos uma tríade de mi maior é sobreposta a esse acorde. Colocadas em ordem escalar, essas notas nos darão um modo (cujas fundamental é ré) proveniente da escala de lá maior harmônica (lá, si, dó#, ré, mi, fá, sol#).

O movimento harmônico da primeira parte poderia ser reduzido simbolicamente ao acorde de tônica, portanto I. A segunda parte possui um movimento repressivo que se direciona para a dominante, simbolizado pelo V. E a terceira parte seria o retorno ao primeiro grau (I). Teríamos então uma redução simbolizando esse movimento que saindo do I alcança o V e retorna ao I representada da seguinte maneira:

A – B A'

I - V I

Ex. 89 – Esquema formal e estrutura harmônica do Estudo VII.

4.8 Estudo VIII

O estudo nº 8 possui uma estrutura harmônica aberta. Tendo a nota mi como centro tonal, a primeira frase (compassos 1 a 4), possui um movimento descendente na melodia que vai da nota si bemol até o mi natural do compasso três. O si bemol pode ser enarmonizado para lá sustenido (quarta aumentada) e o lá bemol para sol sustenido (terça maior). Com isso, o sol sustenido passa a ser a terça do acorde e o lá sustenido, uma bordadura incompleta. Ouve-se uma sonoridade lídia com a sétima menor nesse acorde de sétima de dominante do primeiro compasso, que tem como fundamental a nota mi. Esse aglomerado também poderia ser interpretado como um conjunto (0-2-3-6-8) com sonoridade octatônica 1.

Ex. 90 – Redução, compasso 1.

No segundo compasso, uma sonoridade diminuta (si bemol, dó sustenido, sol) aparece como um acorde cadencial que resolve no acorde de mi maior do compasso três. Enarmonizando o sol para fá dobrado sustenido e o si bemol para lá sustenido, obtemos a seguinte sobreposição de terças: fá dobrado sustenido, lá sustenido, dó sustenido. O fá dobrado sustenido é a fundamental aparente de um acorde diminuto onde a sétima diminuta (mi natural) está ausente e cuja fundamental real seria ré sustenido. Esse acorde de ré sustenido com sétima menor e nona menor (ré sustenido, fá dobrado sustenido, lá sustenido, dó sustenido, mi natural) aparece muitas vezes disfarçado sob forma de diminuto e tem função cadencial, sendo analisado como uma cadência de engano (V/III) na harmonia tradicional e como VII7 na música popular. A nota sol do primeiro tempo do segundo compasso, na verdade um fá

dobrado sustenido, é nota de acorde e, portanto, o fá sustenido é uma nota de passagem em direção ao mi natural do compasso seguinte.

Ex. 91 – Acorde do compasso 2.

Tem-se aqui dois acordes com mesma fundamental (mi), separados por um acorde cadencial que não é o do quinto grau (si), onde é claro o estabelecimento do tom de mi maior.

Ex. 92 – Redução, compassos 1-3.

A frase poderia terminar com o acorde de mi maior do terceiro compasso, mas à resolução do acorde segue-se uma extensão dessa frase com bordaduras incompletas (dó sustenido-si e sol sustenido-fá sustenido) e salto consonante (sol sustenido-mi, sol natural-mi e ré-si), prolongando o acorde de mi maior até o quarto compasso e ligando a primeira frase à segunda.

Prolongamento Mi maior

Ex. 93 – Redução, compassos 3-4.

Essa primeira frase realiza um movimento em direção à resolução, no terceiro compasso, no acorde de mi maior. Além da questão harmônica, o ritmo também desempenha papel definidor na delimitação da frase. O impulso do terceiro para o primeiro tempo nos dois compassos iniciais conduz o movimento em direção ao tempo forte do terceiro compasso.

A segunda frase começa no compasso cinco e termina no compasso oito. O mesmo motivo que delineia a primeira frase é transposto não-literalmente uma terça acima. A nota ré realiza um movimento diatônico descendente até a nota sol do compasso três. O que vemos aqui é uma tonicização não-diatônica para sol maior (bIII em relação a mi maior). O acorde do primeiro compasso é um lá bemol com sétima menor (6ª alemã de sol) com uma bordadura incompleta de ré para dó. O acorde do segundo compasso é um ré menor com sétima menor e tem função cadencial como V modal, resolvendo no acorde de sol maior do terceiro compasso. Em seguida, temos a mesma extensão da primeira frase, transposta para sol maior, com pequena variação no contorno melódico.

Sol Maior: $bII\ 6^aAl$ V_{modal} I

Mi maior: $(bIII)$

Ex. 94 – Redução, compassos 5-7.

A terceira frase utiliza o motivo principal, com o contorno melódico variado. Possui também quatro compassos (9 a 12) e o ritmo harmônico diminui, já que são ouvidos apenas dois acordes, ao invés dos três das frases anteriores. Tem-se outra tonicização não-diatônica para fá maior (bII em relação a mi maior), realizada com a introdução do acorde alterado de lá maior com sétima menor, nona menor e quinta diminuta. Esse acorde seria, na verdade, a dominante de um acorde relativo de fá (ré menor) mas, através de sua sonoridade octatônica 0 (que contém a téttrade de dó maior com sétima menor), desempenha a mesma função cadencial que a dominante do tom de fá maior.

oct.0

Fá Maior: V/vi V/vi I

Mi Maior: (bII)

Ex. 95 - Redução, compassos 9-11.

A quarta frase é uma variação da terceira, mas harmonicamente se revela mais elaborada que aquela. O acorde com função cadencial do compasso treze pode ser descrito como um ré

maior com nona menor, cujas notas seriam: ré, fá sustenido (sol bemol) e mi bemol, com mais um lá bemol (quinta diminuta) de passagem na melodia. Esse acorde também possui uma sonoridade octatônica, já que suas notas estão contidas na escala octatônica 2 (ré, mib, fá, fá sustenido, sol sustenido, lá, si, dó). O acorde de resolução tem como fundamental a nota si, mas é um acorde maior, a dominante de mi. Com exceção da nota sol, todas as outras notas pertencem à escala octatônica 2, que também contém a dominante de mi, sugerindo um movimento cadencial para mi. Em vez de pensar numa relação funcional dos acordes dos compassos treze a dezesseis, nos parece haver, na verdade, a preponderância da sonoridade octatônica 2, evidenciada pelos acordes octatônicos de ré, si e fá. Ao resolver o acorde de ré na dominante de mi (si), a extensão que se segue a cada uma das três frases anteriores é variada. O primeiro compasso da extensão é repetido com harmonias diferentes: um acorde de dominante (si) e um acorde de 6^a aumentada (fá-ré sustenido [mi bemol]).

Ré maior (b5, b9) Si maior(7) Fá maior (7)

octatônica 2

Ex. 96 – Redução, compassos 13-16.

A primeira parte do Estudo VIII possui dezesseis compassos divididos em quatro frases de quatro compassos cada. Essas quatro frases formam um “grupo de frases”, pelo fato de serem similares e por não possuírem, ao final, uma cadência conclusiva. São agrupadas em duas (a,a/b,b’) e apresentam semelhanças motivicas e de ritmo tonal. O motivo de

acompanhamento dos dois primeiros tempos da extensão, sempre um arpejo ascendente do acorde de resolução, é variado na repetição que leva à parte B. O acorde do compasso treze é resolvido irregularmente no acorde maior do IV grau de Mi (lá). Esse acorde inicia um movimento ascendente no baixo (lá, si, dó, dó sustenido), utilizando sempre o motivo de acompanhamento da extensão.

comp. 3 7 11 15 16 17-20

mi maior: I bIII bII V bII 6ª Al. IV V iv IV/3

IV

Ex. 97 – Parte A, resumo da estrutura harmônica.

A parte B possui quatorze compassos (21-34), divididos em duas frases de quatro compassos e uma de seis. Há uma semelhança em relação ao trabalho motivico da primeira parte e também no ritmo tonal das duas primeiras frases. Na primeira delas (compasso 21 a 24), observa-se uma tonicização para o tom de ré menor.

ré: V/V V I

Ex. 98 – Redução, compassos 21-23.

O mesmo motivo (a) é utilizado na melodia, mas agora há uma variação na finalização da frase onde antes estava a extensão (compassos 23 e 24). A frase começa com o acorde de mi maior com sétima menor e quinta diminuta, V/V em ré menor. O acorde seguinte é um lá maior com sétima menor e décima terceira maior, portanto dominante de ré menor, seguindo-se o acorde de ré menor nos compassos 23/24.

A segunda frase (compassos 24 a 27) é uma tonicização para o tom de Dó maior através dos acordes de V/V (ré maior com sétima menor e quinta diminuta) e V (sol maior com sétima menor), resolvendo no acorde de dó maior.

Ex. 99 - Redução, compassos 25-28.

A última frase da parte B (compassos 29 a 34) é uma sucessão de arpejos ascendentes em semicolcheias dos acordes de mi diminuto (mi, sol, sib, réb), ré menor com sétima menor (ré, fá, lá, dó) e sol sustenido diminuto (sol sustenido, si, ré, fá). Aqui, parece haver uma polarização da nota mi através do baixo pedal e dos harmônicos (mi). Os arpejos dos acordes de prolongamento mi diminuto e VII/Ifrígio ou lócrio (ré menor) funcionam como acordes cadenciais que resolvem sempre nos harmônicos (nota mi). O acorde seguinte (arpejo de um acorde diminuto cuja fundamental é a nota mi) pode ser interpretado como um retorno à sonoridade do início do estudo (mi maior com sétima menor e sonoridade octatônica 1).

Nesse trecho, não parece haver uma relação funcional entre os acordes e sim uma progressão no sentido de Salzer, ou seja, o acorde de dó maior, que é um ponto de chegada, progride para

o mi maior do compasso trinta e três através dos acordes de passagem de mi diminuto e ré menor com sétima menor.

Ex. 100 – Redução, compassos 29-34.

Reduzindo o movimento harmônico da segunda parte, temos uma tonicização para o sétimo grau rebaixado em relação a mi maior (ré menor) e, uma outra, para o sexto grau rebaixado de mi maior (dó maior). Após isso, segue-se um prolongamento de mi que leva ao retorno da primeira parte.

comp.	21	22	23	25	26	27	29-30	31-32	33-34
Ré:	V/V	V	I	Dó: V/V	V	I			
				Mi: V/III	V/VI	VI			
									I7

Ex. 101 – Redução, .

Ao retornar à parte A, o motivo de acompanhamento é variado e aparece em forma de quiálteras, como na parte B. Mas a estrutura motivica e harmônica permanece a mesma, exceto a partir do compasso 43 onde, além do baixo deslocado para o segundo tempo do

compasso, como na segunda parte, há uma interpolação (compassos 45 e 46) enfatizando a tonicização para Fá Maior por meio do acorde de 6ª Alemã (solb, sib, réb, mi) com função cadencial. Os acorde de lá maior e sol bemol maior dos compassos quarenta e três a quarenta e seis estão contidos na escala octatônica 0, assim como o de dó maior, que seria a dominante ausente do fá maior para onde se direciona todo esse movimento.

Ex. 102 – Redução, compassos 45-48.

A finalização se dá através do acorde de fá maior com sétima maior e quarta aumentada (nota si) sendo ouvido durante cinco compassos (47 a 51).

O desenho do Estudo VIII possui uma estrutura binária, ou seja, a segunda parte não se distingue da primeira em termos motivicos. Portanto, a parte B é derivada de A.

O estudo não pode ser classificado como uma forma binária contínua cíclica (AB-A') porque sua estrutura harmônica não está baseada nesse padrão formal. A primeira parte ainda poderia se encaixar na forma binária contínua cíclica, por ter a dominante como acorde de finalização e, portanto, uma estrutura aberta. Mas não há uma cadência para a dominante, há um retorno ao início seguido por uma conclusão da primeira parte por meio de uma cadência de engano para a subdominante (lá), que inicia a transição para a parte B. Mas o acorde que inicia a parte B não é a dominante de mi e, no final da seção, apesar de o acorde arpejado de sol sustenido diminuto com pedal em mi soar como um acorde cadencial, ele não é a dominante (si).

A forma binária contínua cíclica é caracterizada pelo movimento harmônico que, saindo do I, cadencia no V ao final da parte A. O V é prolongado na parte B e chega ao final dela como dominante. O retorno à parte A conclui o movimento ao I que antes havia sido deixado incompleto.

A estrutura harmônica não se desenvolve dessa maneira neste estudo. Apesar da estrutura motivica ser parecida com a da forma binária contínua cíclica, não há semelhança com a estrutura harmônica correspondente. Portanto, o fato da estrutura harmônica do estudo ser tonalmente aberta nos leva a registrá-lo simplesmente como um AAB-A'.

4.9 Estudo IX

O Estudo IX está na tonalidade de lá maior e é organizado à maneira de um tema com variações. Aqui também é possível aplicar o termo seccional para o tema, já que possui uma estrutura tonal fechada.

O tema tem sete compassos e está dividido num grupo de três frases. A primeira frase começa com o acorde de tônica com notas acrescentadas (sexta e nona). Segue-se o motivo principal (a): um arpejo descendente do acorde de lá maior com sétima menor começando pela quinta (mi) e terminando na sétima (sol) após uma transferência de registro do mi5 para mi4. O resultado é uma sonoridade mixolídia. Aqui, há um acoplamento por intersecção de extremidades: a última nota do motivo inicial é a primeira de sua repetição transposta.

Ex. 103 – Acoplamento, compassos 1-2.

Os dois primeiros acordes (lá maior com sétima menor e dó maior com sétima menor) contêm seis das oito notas da escala octatônica 0.

O acorde do compasso 3 (lá bemol-ré-sol-si) possui uma sonoridade octatônica 1, e pode ser analisado como V/bIII (sol maior com nona menor no baixo), ou como dominante sem fundamental de lá maior (opção escolhida aqui), pelo fato de dar início a um prolongamento da dominante. Enarmonizando o lá bemol para sol sustenido, temos o acorde octatônico de mi maior com sétima e terça menor (nona aumentada) finalizando a primeira frase.

A segunda frase possui também dois compassos e apresenta o motivo ligeiramente modificado através da mudança intervalar com manutenção do ritmo. Ainda dentro da

sonoridade octatônica 1, ouve-se o arpejo descendente de mi menor com sétima menor, que termina na nota fá do compasso seguinte. Assim como na primeira frase, este procedimento configura o acoplamento por intersecção de extremidades. A nota fá é seguida por um outro arpejo descendente (fá-ré-láb-mi-sol), configurando o acorde de dominante com sétima e nona menores, portanto, ainda dentro da sonoridade octatônica 1. A segunda frase termina com o acorde octatônico (solb-dó-fá-lá) relacionado á dominante da dominante (si), contido na escala octatônica 2. Esse acorde inicia um prolongamento da sonoridade octatônica 2.

A terceira frase tem início no segundo tempo do compasso cinco e apresenta o motivo principal variado (a1) através do recurso da diminuição, mas com manutenção do contorno melódico. O arpejo descendente do acorde de fá termina na nota mi bemol (sétima menor da fundamental de fá) que dá início ao arpejo de lá bemol maior. Por sua vez, este acorde também possui uma sonoridade mixolídia (sol bemol), a exemplo do acorde anterior e do motivo original. Assim como no primeiro compasso, os acordes de fá maior e lá bemol maior são separados pelo intervalo de terça menor e também estão contidos em uma escala octatônica (2). Por isso, podem ser interpretados como acordes de prolongamento, estendendo a função de dominante da dominante no tempo. A cadência que finaliza o tema apresenta o acorde de dominante seguido da tônica.

O tema possui um movimento harmônico completo que, partindo do acorde estrutural de tônica, caminha para o acorde do terceiro grau rebaixado (dó maior), configurando uma sonoridade octatônica 0. O movimento continua em direção à dominante octatônica, prolongada pelos acordes oriundos da escala octatônica 2 que podem ser interpretados como ligados à região da dominante da dominante (si). Alcançando novamente a dominante e resolvendo na tônica, a cadência se realiza. Fica estabelecida uma estrutura tonal com a progressão harmônica I-V-I, contendo sonoridades octatônicas (0, 1 e 2).

Motivo a a a1

 oct.0 oct.1 oct.2

I 3ªm bIII 3ªM V V/V(?) V I

I V I

Ex. 104 – Redução do tema, compasso 1-7.

4.9.1 Variação I

A primeira variação possui dezessete compassos e se resume, principalmente, a uma alternância entre os acordes de tônica e dominante. O motivo principal (a) é variado através da ornamentação, repetição, adição e diminuição. Os primeiros quatro compassos (8/11) podem ser divididos em dois grupos de dois. No primeiro compasso, o motivo principal é variado pela adição de uma bordadura inferior à nota mi (a2). No segundo compasso (9), há uma diminuição e também uma bordadura (sol, fá#, sol), mas a harmonia é de dominante (mi menor com sétima menor), e pode ser analisada como um empréstimo do quinto grau do homônimo menor (lá menor).

A nota sol é prolongada pela bordadura, pelo arpejo descendente (sol, ré, si) e pela transferência de registro do si para o si bemol que completa o prolongamento movimentando-se para a nota sol. Esse contorno melódico gera o motivo (b).

O outro par de compassos (10/11) apresenta primeiro o acorde de tônica menor e depois o de dominante menor com uma repetição da variação motívica do par anterior. A bordadura

inferior é, agora, sobre a terça (dó) do acorde de lá menor e depois sobre a nota mi, fundamental do acorde de dominante menor.

Motivo: a2 b a2 b

I vm i vm

Ex. 105 – Redução, compassos 8-11.

No compasso doze, observa-se uma variação no contorno melódico do motivo (a2), que agora realiza um arpejo ascendente do acorde de tônica maior (a3) e prolonga a nota dó sustenido com a transferência de registro. O motivo (b) no compasso treze tem o contorno melódico variado (b1), realizando um movimento ascendente entre as notas sol e si e preenchendo o espaço pelo cromatismo das notas de passagem. No compasso quatorze, há uma repetição do compasso anterior transposto um tom abaixo, o que faz com que seja ouvido o acorde do sexto grau de lá menor (fá maior), que realiza o mesmo movimento cromático do compasso anterior no segundo e terceiro tempos, prolongando agora a nota lá. No compasso seguinte, temos o motivo (b) com o contorno melódico variado, com a mudança de direção da primeira nota do segundo tempo (réb), prolongando, com o movimento cromático descendente, (réb, dó, dób, sib), a nota si bemol. No compasso dezesseis, o mesmo motivo (b2) prolonga a nota lá e o acorde é o de tônica menor.

Motivo a3 b1 b1 b2 b2

The musical notation for Motivo 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with various note values and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes. Above the first measure is the label 'Motivo'. Above the subsequent measures are labels 'a3', 'b1', 'b1', 'b2', and 'b2' respectively. Below the first measure is the Roman numeral 'I'. Below the second measure is 'v'. Below the third measure is 'bVI'. Below the fourth measure is 'V(?)'. Below the fifth measure is 'i'. A dashed line connects the first and second measures.

I v bVI V(?) i

Ex. 106 – Redução, compassos 12-16.

Do compasso dezessete até o vinte e um há uma alternância entre o acorde de dominante e o de tônica com sétima menor e décima primeira aumentada. O compasso vinte e dois tem o acorde de tônica menor e os dois últimos realizam a cadência dominante–tônica maior.

Motivo a4

The musical notation for Motivo a4 is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of several phrases, some of which are connected by dashed lines, indicating a continuous melodic line. The chords are labeled below the staff: V, I7, V, i, V, and I. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ex. 107 – Redução, compassos 17-24.

Essa seção apresenta uma progressão estrutural I-V-I. Segue abaixo um resumo da estrutura harmônica.

I vm im vm I vm bVI V oct. I V I7 V I7 V im

I V I

Ex. 108 – Estrutura harmônica, compassos 8-24.

4.9.2 Variação II

A segunda variação, em andamento lento, possui oito compassos (25/32) e, à maneira do tema, também está dividida em três frases. Porém, nos gráficos, a separação se dá em função da harmonia e não do desenho fraseológico.

A primeira frase (compassos 25/26) é uma variação do motivo (a) com mudança de direção do arpejo do acorde de tônica (lá maior). A nota lá é prolongada pela transferência de registro de duas oitavas e a frase termina na nota sol, harmonizada com o acorde cadencial do sétimo grau do modo frígio em lá (sol menor). A segunda frase (compassos 27/28) possui a mesma idéia anterior, mas ao invés de se encaminhar para a nota lá do último tempo, como no compasso anterior, salta para o dó natural para resolver, no compasso seguinte, na nota si bemol. Essa nota (sib) é harmonizada com o acorde de sol diminuto, que funcionalmente pode ser analisado como V/IV.

Motivo a3

The musical score for Motivo a3, measures 25-27, is shown in 3/4 time. The melody is on a treble clef staff, and the harmony is on a bass clef staff. The melody consists of eighth and quarter notes. The harmony consists of chords. The first measure has a chord of F#4 (I). The second measure has a chord of G4 (VII/I frigio). The third measure has a chord of F#4 (I). A bracket under the first two measures is labeled I.

Ex. 109 – Redução, compassos 25-27.

A última frase (29/32) começa com o acorde do quarto grau (ré maior), que inicia um movimento cromático ascendente até alcançar a dominante de lá na metade do penúltimo compasso. Aqui se percebe uma aceleração do ritmo harmônico, devida à diminuição do motivo (a1).

Como pode ser visto nos gráficos, entendemos como um prolongamento da tônica a relação I-VII/Ifrígio-I. O movimento em direção ao quarto grau através de sua dominante secundária disfarçada de diminuto é visto como um prolongamento de um acorde harmônico (IV) que não a tônica. A seqüência seguinte é um outro prolongamento de um acorde estrutural – começa com o acorde de mi bemol maior com sétima menor, alcança o quinto grau (mi), chega ao acorde de sexta alemã com função de dominante da dominante, retorna à dominante sem fundamental e só então conclui a variação com a cadência final V-I. Posto isso, temos uma progressão estrutural I-IV-V-I com as variantes a3 e a1 do motivo original.

Motivo a1

Harmonic analysis of Motivo a1:

Measures 28-29: $bVII^\circ$ (V/IV) and IV, grouped under IV.

Measures 30-31: bV and V, grouped under V.

Measure 32: 6^a alemã (V/V) and V? I, grouped under I.

Ex. 110 – Redução, compassos 28-32.

É interessante notar o contraste entre o movimento estrutural ascendente dos acordes (ré, mi, mi, fá) a partir do compasso vinte e nove e o movimento descendente da linha melódica que acontece por causa da transferência de registro por mudança de oitava (lá, si bemol e mi) e por inversão de intervalo, onde a segunda menor ré-mi bemol se transforma em sétima maior.

Ex. 111 – Redução da harmonia e da melodia da 3a frase, compassos 29-31.

4.9.3 Variação III

Na terceira variação, o andamento é rápido e o motivo (a3) é variado pela repetição das notas que compõem o arpejo e pelo ritmo que agora é sincopado. Essa variação possui quatorze compassos (33/45) e pode ser dividida em dois trechos, já que, a partir do compasso trinta e nove, tem-se uma repetição do período anterior, acrescido da cadência final. Os primeiros seis compassos (33/38) estão divididos em três frases de dois compassos cada. A primeira frase começa com um arpejo ascendente do acorde de lá maior (tônica). Esse arpejo realiza o mesmo movimento do motivo (a3) – uma transferência de registro que prolonga a nota lá por todo o compasso trinta e três e se movimenta para a bordadura inferior (sol). A nota sol é harmonizada com uma sonoridade octatônica 0 e, com transferência de registro, é repetida no terceiro tempo num arpejo descendente de mi bemol maior. A segunda frase começa com um retorno ao acorde de tônica concluindo o prolongamento de um acorde estrutural (I) através de uma sonoridade octatônica e do movimento de bordadura (lá-sol-lá) na melodia. Segue-se outro acorde oriundo da escala octatônica 0 (dó maior com sétima menor), que se movimenta

em direção ao acorde de dominante com sonoridade octatônica 1. A dominante do compasso trinta e oito conduz a uma repetição da variação, finalizada por uma cadência no acorde de tônica no compasso 45. A estrutura harmônica dessa variação nos remete a forma do período com movimento harmônico interrompido. Nele, partindo do acorde de tônica, a harmonia caminha para a dominante, retorna ao início, repetindo todo o movimento e conclui no acorde de tônica da cadência final. Portanto, nessa variação, tem-se uma progressão estrutural I-V-I, onde o acorde de tônica é prolongado por sonoridades octatônicas.

Motivo a3.1

I acorde oct0 I bIII

I oct0

Ex. 112a – Redução das duas primeiras frases da terceira variação, compassos 33-36.

V oct. I

Ex. 112b – Redução da terceira frase, compassos 37-38.

Ex. 112c - Resumo da estrutura harmônica da terceira variação, compassos 33-46

4.9.4 Variação IV

Esta variação apresenta um retorno do compasso ternário do tema e do andamento lento. A apresentação do motivo (a) é invertida: enquanto no tema original o acorde do acompanhamento está no primeiro tempo, aqui a melodia é antecipada para o primeiro tempo e o acorde do acompanhamento passa para o segundo. A nota mi (quinto grau do acorde de tônica maior) inicia o arpejo descendente no tema. Nesta variação, porém, o acorde é lá menor, e quem inicia o arpejo descendente desse acorde é a terça (dó). Na melodia dos três primeiros compassos (47-49) estão contidas seis das oito notas da escala octatônica 0 (dó, lá, mi, mib, sol, sib). Essa melodia é harmonizada com o acorde de lá menor com sétima menor no primeiro compasso (47). No segundo (48), um contraponto a duas vozes sugere uma harmonia de dominante da dominante, seguida da dominante. No terceiro compasso (49) ouve-se o acorde de dó maior. A sétima de dó (sib) é harmonizada com o acorde de dominante que possui sonoridade de tons inteiros 0. Após um movimento ascendente por tons inteiros que alcança o mi agudo do compasso cinquenta e um, ouvimos o motivo (a) harmonizado com o acorde de tônica. A última nota do motivo (sol) é harmonizada com o acorde de dominante, o que lhe confere sonoridade octatônica. A última frase (compassos 51-53) apresenta seis notas da escala octatônica 0. No compasso cinquenta e três, ouve-se a resolução no acorde de tônica com sexta e nona acrescentadas.

Motivo a5

oct0 TI0 a5 oct0

i V/V(?) V(?) III t.i. I6/4 V oct I

I → V I

Ex. 113 – Redução da Variação IV, compassos 47-53.

4.9.5 Variação V

A variação que conclui o estudo está em compasso binário e andamento rápido. Possui vinte e um compassos sendo que os cinco primeiros (54-58) apresentam um motivo (c) que é constituído por um movimento ao redor da nota mi, e pode ser descrito como do tipo ornamental, ou seja, uma bordadura (mi-fá-mi) prolongada com uma bordadura incompleta (sol-fá). Os acordes de tônica e dominante, com sonoridade octatônica 1, são ouvidos nesses cinco compassos. A isso se seguem mais quatro compassos (59-62), também prolongando o acorde de tônica, mas apresentando, no compasso cinquenta e nove, o motivo (a1) variado por adição (nota ré) e transferência de registro de duas oitavas descendentes. O movimento do baixo dos compassos sessenta e sessenta (dó, sib, fá, mi) e um é um prolongamento da nota lá, ultima nota do arpejo descendente do compasso anterior.

Motivo c

a1

oct. 1 oct. 1 oct. 0 oct. 1

I V I V I I oct. 6ª fr (V?) I

I I

Ex. 114 – Redução, compassos 54-62.

A partir do compasso sessenta e dois, tem início um movimento em direção ao acorde de dominante com sonoridade octatônica 1 do compasso sessenta e nove. Esse movimento é uma seqüência ascendente de acordes separados pelo intervalo de terça menor ou maior, que finalmente chega à dominante. Todos esses acordes (lá, dó, mib), assim como todas as notas da voz superior do compasso sessenta e três ao sessenta e sete, estão contidos na escala octatônica 0. A nota si bemol no segundo tempo do compasso sessenta e cinco, é harmonizada com o acorde de sol maior, gerando uma sonoridade octatônica 0 que prolonga o acorde de dó maior anterior. No segundo tempo do compasso sessenta e sete, a nota ré bemol é harmonizada com o acorde de si bemol maior, gerando uma sonoridade octatônica 0 que prolonga o acorde de mi bemol maior.

Motivo a6

Motivo c1

oct.0

oct.1

bord.

bord.

10

I I V oct. I V oct. VII/I mixto V I V I V I

I bIII bV VII V I

→

Ex. 115 – Redução, compassos 63-74.

4.10 Estudo X

O Estudo X está na tonalidade de ré maior. Os dezesseis primeiros compassos formam um período com movimento harmônico interrompido. Dividindo esse trecho em dois grupos de oito compassos temos, nos quatro primeiros compassos, uma sucessão de acordes e, nos quatro seguintes uma progressão (ver definição no Cap. 3.1.5, p.34). Nos oito compassos que se seguem, temos a mesma organização harmônica das frases. Portanto, esses dezesseis compassos formam a parte A do estudo.

A sucessão de acordes do compasso um ao quatro começa com o acorde de tônica com sexta acrescentada (ré, fá#, la, si) no primeiro compasso. No segundo, ouve-se o acorde de sol sustenido menor com quinta diminuta (VII/V), com função dominante da dominante (mi maior com sétima menor). O terceiro compasso apresenta o aglomerado: ré, sol, dó#, fá#, com função cadencial. Essa sonoridade pode ser interpretada como o acorde do quinto grau de ré maior com décima terceira acrescentada (fá sustenido), sem fundamental e com pedal na tônica. No quarto compasso, retoma-se o acorde de tônica. Temos então um movimento que sai da tônica e a ela retorna através dos acordes V/V e (V?) – um movimento dentro de uma mesma região, a região da tônica.

Ex. 116 – Redução, compassos 1-4.

Estabelecida a tonalidade de ré maior, inicia-se um movimento em direção à dominante a partir do quinto compasso que, alcançando a dominante no compasso oito, finaliza o antecedente do período. No quinto compasso, temos o acorde de fá sustenido maior com sétima menor, nona menor e décima terceira maior com função de V/vi que resolve no acorde de si menor (vi) do compasso seis. Esse acorde de si menor pode ser analisado, no tom de lá maior (tom da dominante), como II. No compasso sete, temos o acorde de mi com sonoridade octatônica 1 (mi, sol#, ré, sol, dó#) com função V/V em ré e V em lá. No compasso oito, ouve-se o acorde de dominante com sonoridade octatônica 0. Temos aqui um movimento que, partindo do acorde de fá sustenido maior com sétima menor do compasso cinco, alcança a dominante de ré, portanto um movimento de uma região para outra.

Ré:	V/vi	vi	V/V	V
Lá:	V/ii	ii	V	V/IV

$\xrightarrow{\hspace{1.5cm}}$
 V/vi V

Ex. 117 – Redução, compassos 5-8.

Observa-se uma diferença motivica no antecedente entre os primeiros quatro compassos e os quatro seguintes, assim como no conseqüente. Um motivo (a) em semicolcheias se repete ao longo dos primeiros quatro compassos e, nos quatro seguintes, formas motivicas remotas¹³ realizam o movimento cadencial.

¹³ Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Faber and Faber, Londres, 1967. pp. 27-28.

Ex. 118 – Motivo a.

Após esses oito compassos, que podem ser resumidos a um movimento da tônica em direção à dominante (I-V), temos um retorno ao início nos compassos nove a doze e o início do conseqüente, sendo que o décimo segundo compasso já inicia a modificação que conduzirá à cadência final.

Ex. 119 – Redução do antecedente, compassos 1-8.

A partir do compasso treze, temos novamente uma progressão de acordes que precede a cadência e, também, uma aceleração do ritmo harmônico, passando de um a dois acordes por compasso.

No compasso treze, ouve-se o acorde de dó sustenido menor com sétima menor e quinta diminuta (dó#, sol, si, mi) que desempenha a função de ii/vi. Nos dois tempos restantes do compasso, o acorde de lá sustenido diminuto (lá#, mi, sol, dó#) tem função de V/vi, portanto, substituindo o acorde de fá sustenido maior com sétima menor e nona menor (fá#, lá#, dó#, mi, sol). No compasso quatorze, temos um arpejo descendente do acorde de si menor com função de vi em ré maior. Percebe-se aqui uma tonicização para o sexto grau através de uma cadência completa: ii-V-i do vi. A partir do terceiro tempo do mesmo compasso, ouvimos o

acorde de dó menor com sexta acrescentada (dó, mib, sol, lá), como substituto do acorde de si maior com sétima menor, décima terceira menor, sem fundamental, com a nona menor no baixo (dó, lá, ré sustenido, sol), cuja função harmônica é V/ii. Segue-se a cadência que finaliza a parte A e que consiste no acorde do segundo grau (mi menor) seguido do acorde de dominante com sonoridade octatônica 0 (lá, dó#, sol, sib, mib).

ii/vi vii°/vi vi vim6/ii ii V I
 (V/vi) (V/ii)

→

ii V I

Ex. 120 – Redução, compassos 13-16.

No resumo do conseqüente, é possível observar o movimento, com a utilização de uma progressão de acordes, em direção à cadência que confirma a tonalidade de Ré maior.

I

→

ii V I

Ex. 121 – Redução do conseqüente, compassos 9-16.

Ex. 122 – Redução, período com movimento harmônico interrompido, compassos 1-16.

A segunda parte do Estudo X possui também dezesseis compassos e está organizada harmonicamente da mesma maneira que a parte A, ou seja, como um período com movimento harmônico interrompido. A tonalidade é sol maior (subdominante). E a estrutura motivica também se assemelha à da parte A, onde um motivo (a) é seguido por formas remotas que concluem cada frase, tanto do antecedente quanto do conseqüente.

Nos primeiros quatro compassos do antecedente, ouve-se uma progressão de acordes prolongando o acorde de tônica (sol maior). Esses acordes têm origem contrapontística, portanto, são o resultado da condução de vozes. Acordes de passagem como o do segundo compasso (fá, lá, si, lá) não possuem função harmônica. Os acordes do compasso dezenove, também de passagem, poderiam ser analisados respectivamente como vi e #ivm7 (b5) com função V/V. Mas o que se ouve aqui é mais um prolongamento contrapontístico do acorde de tônica, através do movimento descendente do baixo, do que uma relação harmônica entre os acordes que estabelecem esse prolongamento.

Ex. 123 – Redução, compassos 17-20.

Nos quatro compassos que se seguem, o movimento se distancia da tônica em direção à região da dominante, através de uma sucessão de acordes. Porém, antes de alcançar a dominante no compasso vinte e quatro, há uma tonicização para o bVI (mi bemol maior) no compasso vinte e dois, acorde diatônico no tom de sol menor e que pode ser analisado também como o acorde de napolitana da dominante (bII/V). Esse acorde de mi bemol maior com sétima maior e nona acrescentadas (mi bemol, sol, si bemol, ré, fá) é tonicizado através de sua dominante (V/bVI) – si bemol maior com sétima menor nona menor, nona aumentada, décima primeira aumentada e décima terceira (sib, ré, fá, láb, si, dó#, mi, sol) – no compasso vinte e um. O acorde de si bemol possui sonoridade octatônica 1.

O acorde seguinte tem sonoridade octatônica 0, mas sua fundamental é a nota lá, e sua função é de dominante da dominante. A cadência para a dominante (ré) é retardada pelo acorde de lá menor, ii grau de sol maior. Em seguida, a dominante realiza o retorno ao tom de sol. O acorde de lá menor com sétima menor ouvido no compasso vinte e quatro anula o efeito do acorde anterior que se dirigia à região da dominante. Mas, ainda assim, ouve-se a semicadência para a dominante.

V/bVI bVI V/V ii V

V

Ex. 124 – Redução, compassos 21-24.

O antecedente pode ser resumido a um movimento que, depois de estabelecer a tonalidade de sol maior com uma sucessão de acordes, se dirige à região da dominante através de uma progressão.

Ex. 125 – Redução do antecedente da parte B, compassos 17-24.

No conseqüente, assim como nos primeiros quatro compassos do antecedente, ouvimos um movimento contrapontístico prolongando o acorde de tônica. Aqui, o movimento cromático descendente do baixo (ré, dó#, dó, si) gera uma estrutura que estende o acorde de sol maior por quatro compassos.

As sonoridades geradas por esse movimento do baixo poderiam ser analisadas funcionalmente. O primeiro acorde depois de sol maior, no compasso vinte e seis, possui função dominante da dominante [$\sharp ivm7(b5)$], o segundo acorde ouvido no primeiro tempo do compasso vinte e sete pode ser analisado como a subdominante (dó maior) com sétima maior (si) e sem terça (mi) e o último acorde (dó#, fá#, lá), como a dominante com sétima sem fundamental (VII/I). Mas o que realmente importa aqui é o movimento cromático descendente do baixo, prolongando o acorde de tônica.

Ex. 126 – Redução, compassos 25-28.

O ritmo harmônico dos compassos vinte e oito a trinta e dois é de duas mudanças por compasso, assim como o do conseqüente da parte A. O segundo acorde do compasso vinte e oito possui as notas mi, sol#, ré, fá, si. O lá sustenido ouvido junto com as notas do acorde depois do baixo (mi) pode ser analisado como uma bordadura incompleta do si, no qual resolve, ou como parte da sonoridade octatônica 1 desse acorde de mi que teria a função de V/ii. O acorde seguinte, lá menor com sétima menor, é analisado como o acorde diatônico do segundo grau de sol maior, portanto ii. O terceiro acorde é a dominante com sonoridade octatônica 2 (ré, dó, mib, sol#, lá). Essa dominante realiza uma cadência de engano, resolvendo no acorde do terceiro grau de sol maior, si menor (iii).

Em uma cadência secundária (ii-V-i) para o acorde do segundo grau de sol maior (lá menor), temos o acorde de si menor, analisado como ii/ii. O acorde seguinte, um fá menor com sexta acrescentada, é a própria dominante de lá menor (segundo grau de sol) com sétima menor, décima terceira menor e nona no baixo sem fundamental (V/ii). Segue-se a cadência (ii-V-I) para o tom de sol maior com os acordes do segundo (lá menor) e do quinto graus, sob forma de diminuto (bVI°).

V/ii ii V iii bvim6/ii ii bvi° I
(ii/ii) (V/ii) (V)

Ex. 127 – Redução, compassos 28-32.

O conseqüente realiza um movimento em direção à tônica da mesma maneira que na parte A do estudo com uma pequena diferença em relação aos acordes que compõem a progressão.

Ex. 128 – Redução do conseqüente, compasso 25-33.

Ex. 129 – Redução do período com movimento harmônico interrompido da parte B, compassos 17-33.

É interessante salientar que o antecedente da primeira parte possui uma curta ênfase no sexto grau (si menor) através de tonicização diatônica. Na segunda parte o antecedente possui uma tonicização não-diatônica para o sexto grau rebaixado de sol maior (mi bemol).

A estrutura harmônica do Estudo X pode ser resumida a um movimento que prolonga o acorde de tônica através do acorde de subdominante.

$$\begin{array}{c} A - B - A' \\ I - IV - I \end{array}$$

Ex. 130 – Redução da estrutura harmônica do Estudo X.

5 Conclusão

Ao longo desse trabalho pude observar a constante incidência, nos estudos, das sonoridades octatônicas e de tons inteiros. Isso me levou, na conclusão, a comparar uma amostra dessas sonoridades com as influências estilísticas mais importantes na formação do universo sonoro dos estudos.

Para que se tenha uma visão completa das análises, os estudos serão agrupados levando em conta os aspectos de forma e harmonia. Após isso, mostrarei as sonoridades presentes nos estudos e na música do século XX através de uma pequena comparação utilizando trechos de obras de outros compositores que apresentaram essas mesmas sonoridades.

Portanto, com relação à forma, os estudos serão agrupados primeiramente em função da estrutura completa e depois a partir de cada uma de suas partes constitutivas.

Os Estudos III, V, VII e X possuem uma forma ternária. Os estudos I, II e IV possuem uma forma binária. O Estudo VIII pode ser considerado uma forma binária cíclica contínua do ponto de vista do desenho melódico, mas não do harmônico. O Estudo IX é um tema com variações seccional e o Estudo VI é organizado em uma parte. Com isso, é possível salientar as diferenças entre as partes de cada estudo.

Os estudos com forma ternária possuem diferenças na parte A. A primeira parte do Estudo III é organizada como um movimento que, partindo do I grau, se dirige à dominante (V), portanto, uma estrutura aberta (contínua). Suas frases podem ser agrupadas como ab-ab-c e apresenta grande ocorrência de sonoridades octatônicas. No Estudo V, após uma introdução de oito compassos, as frases que formam essa primeira parte podem ser resumidas a um movimento harmônico que, saindo da tônica, regressa a ela através de uma progressão cadencial (I – IV – v modal - I). A primeira parte do Estudo V possui uma estrutura tonal fechada (seccional) e uma sonoridade que nos remete à atmosfera da música popular brasileira

para viola caipira. A estrutura harmônica da primeira parte do Estudo VII é fechada e um único movimento dos arpejos dos acordes parece não deixar margem a uma divisão em frases. As sonoridades advindas da escala menor melódica predominam nessa primeira parte. No Estudo X, um período duplo com movimento harmônico interrompido - uma estrutura harmônica fechada - é ouvido na parte A.

Dos quatro estudos com forma ternária, pudemos observar que três deles (V, VII, X) possuem uma estrutura harmônica fechada (secional) na primeira parte, sendo que os Estudos V e VII realizam um movimento harmônico completo, enquanto que o Estudo X realiza um movimento harmônico interrompido e apenas o Estudo III possui uma estrutura aberta (contínua), dependendo das outras partes para concluir esse movimento.

A primeira parte, nos estudos com forma binária (I, II e IV), também apresenta diferenças. O Estudo I tem sua primeira parte formada por um período assimétrico com movimento harmônico interrompido, portanto, de estrutura harmônica fechada (secional). Na parte A do Estudo II, ouve-se um movimento harmônico interrompido (secional). O Estudo IV apresenta, na parte A, um período com movimento harmônico repetido e de estrutura aberta (contínua), dirigindo-se para a dominante modal no final.

Estudos com forma ternária:

Estudo III: ABA' Ternária contínua (Parte A – Movimento harmônico progressivo [Ioct.- V]; B independente de A).

Estudo V: A-B-A Ternária seccional completa (Parte A- Período assimétrico com movimento harmônico completo; B independente de A).

Estudo VII: A-BA' Ternária seccional (Parte A- Movimento harmônico completo; B independente de A).

Estudo X: A-B-A Ternária seccional completa (Parte A – Período com movimento harmônico interrompido; B derivado de A).

Ex. 131a – Quadro descritivo dos estudos em forma ternária.

Estudos com forma binária:

Estudo I: A-B Binária seccional simples (Parte A – Período assimétrico com movimento harmônico interrompido; Parte B derivada de A).

Estudo II: A-A' Binária seccional (Parte A - Período com movimento harmônico interrompido; Parte A' é a parte A variada).

Estudo IV: AA' Binária contínua (Parte A – Período com movimento harmônico repetido; Parte A' é a parte A variada).

Ex. 131b – Quadro descritivo dos estudos em forma binária.

<p>Estudo com forma em uma parte:</p> <p>Estudo VI: Introdução, a, b, c, d, introdução, a'.</p>
<p>Estudo em forma de Tema com variações:</p> <p>Estudo IX: Variação seccional (tema – em forma de seqüência - var. 1-2-3-4-5).</p>
<p>Estudo VIII: AABA' (Parte A – Movimento harmônico progressivo[I - V]; Parte B derivada de A).</p>

Ex. 131c – Quadro descritivo dos estudos em uma parte e em forma de tema com variações.

5.1 Octatonicismo e Tons Inteiros

Nos dez estudos de Radamés Gnattali, as sonoridades que podem ser associadas às escalas octatônica e tons inteiros se destacam. A sonoridade octatônica só não é ouvida nos estudos 4 e 5. A sonoridade de tons inteiros é utilizada de diversas maneiras nos estudos 1, 7, 8, 9 e 10. É possível estabelecer pontos de contato entre as sonoridades presentes nos dez estudos, na música popular americana (jazz) e em Debussy. Para que esses pontos de contato sejam percebidos, é interessante observar o caminho percorrido por essas sonoridades através da música de alguns compositores.

Em meados do século XIX, alguns compositores começam a explorar construções simétricas, utilizando a escala octatônica como a base de progressões triádicas. O movimento da música tradicional em direção a estruturas não-funcionais começa com essas construções simétricas.

Citando Antokoletz (1984, pg 25):

“Enquanto as propriedades simétricas foram em grande parte comumente derivadas (por ex., por compositores russos e franceses) dos materiais modais e pentatônicos da música folclórica do leste europeu, o conceito de simetria emergiu nos trabalhos de outros (por ex., compositores alemães e vienenses) a partir do tonalismo cromático da música romântica do final do século dezanove. Alguns tipos de conjuntos de alturas simétricos foram associados a determinados compositores: alguns exemplos são as escalas pentatônicas e modais de Debussy e Stravinsky, a escala de tons inteiros (e octatônica) de Debussy, a escala octatônica de Rimsky-Korsakov, Scriabin e Stravinsky, e o uso de procedimentos de inversão simétricos estritos nas obras atonais dos compositores vienenses.” (Tradução nossa).

A partir dessa colocação podemos estabelecer o caminho percorrido por essas sonoridades até alcançarem a música dos dez estudos de Radamés Gnattali. Partindo dos compositores russos e incorporando-se à música de Debussy principalmente, os sons que nos remetem às escalas octatônica e de tons inteiros alcançam o universo sonoro de Radamés. Na mesma época em que os compositores da segunda escola de Viena as estão utilizando, essas sonoridades são

também incorporadas à canção popular americana, como bem observou Forte (2000, pg 5), provavelmente via Debussy.

Esse compositor, na sua busca por um idioma que incorporasse os sons alheios ao sistema tonal, acaba por estabelecer novas relações sonoras não baseadas nos modos maior/menor. Forte (2000, pg 6) demonstra haver uma confluência, inclusive temporal, entre a vanguarda européia e a canção popular americana, com sonoridades comuns a ambos os idiomas. No caso de Gnattali, e dos estudos em particular, apesar da defasagem temporal, pode-se estabelecer pontos em comum com Debussy. Mas se por um lado a diferença conceitual entre o idioma atonal da segunda escola de Viena e a canção popular americana é acentuada, o mesmo não acontece ao compararmos esteticamente os estudos com as sonoridades tão belamente entrelaçadas da canção americana e do jazz.

Estabelecidas as relações que nos interessam entre os dez estudos de Gnattali, a canção popular americana e Debussy, podemos partir para uma comparação mais detalhada das sonoridades comuns aos três.

A sonoridade octatônica está baseada em um conjunto de oito notas de alturas distintas que, agrupadas em formação escalar, envolvem a ordenação intervalar alternada de semitom e tom. Existem duas possibilidades de ordenação; uma iniciando com o intervalo de semitom (1) e a outra com o intervalo de tom (2). São possíveis apenas duas transposições, o que totaliza três coleções distintas.

Ordem dos Intervalos: 1 2 1 2 1 2 1 2 2 2 1 2 1 2 1 2

Numeração das Alturas: 0 1 3 4 6 7 9 10 (0) 0 2 3 5 6 8 9 11

Ex. 132 – Escalas octatônicas, transposições e ordenamento.

Na coluna da esquerda, as escalas iniciam com o intervalo de semitom e, à direita, com o intervalo de tom. A nota dó receberá o número zero (0) para fins de identificação, portanto, a escala que tem a nota dó como inicial será a octatônica 0, a que começa com a nota dó# será a octatônica 1 e a seguinte (ré) octatônica 2.

Diversos conjuntos de notas estão contidos na escala octatônica, os mais comuns são as tríades maiores e menores, o tetracorde 0, 2, 3, 5, acordes de sétima de dominante, conjunto 0, 3, 6, 9 (diminuto), âmbito 0-5/6, 11. Nos estudos, observamos a utilização de alguns desses conjuntos como tríades, acordes de sétima de dominante, âmbito 0-5/6, 11 e também 0, 3, 6, 9. Seguem abaixo as escalas octatônicas e seus respectivos conjuntos.

(0, 3, 6, 9)

Tetracordes
(0, 2, 3, 5) Âmbito
0-5/6, 11 Tríades, acordes de
sétima de dominante

0,2,3,5,6,8,9,11

Ex. 133a – Conjuntos da escala octatônica 0.

(0, 3, 6, 9)

Tetracordes
(0, 2, 3, 5) Âmbito
0-5/6, 11 Tríades, acordes de
sétima de dominante

0,2,3,5,6,8,9,11

Ex. 133b – Conjuntos da escala octatônica 1.

(0, 3, 6, 9)

Tetracordes
(0, 2, 3, 5) Âmbito
0-5/6, 11 Tríades, acordes de
sétima de dominante

0,2,3,5,6,8,9,11

Ex. 133a – Conjuntos da escala octatônica 2.

O conjunto 0-5-6 aparece em vários contextos ao longo dos dez estudos. No Estudo X (compasso 21, segundo tempo) as notas láb, ré e sol formam o conjunto em questão. Esse conjunto pertence à octatônica 1 e aparece num contexto tonal, inserido em um acorde de si bemol maior com sétima menor cuja função, em sol maior, é de dominante do sexto grau rebaixado (V/bVI), portanto, uma tonicização não-diatônica.

Ex. 134 – Estudo X, compassos 19-21.

No prelúdio *Ondine*, Debussy utiliza a mesma sonoridade, embora num contexto extremamente distinto, sobreposta a um baixo em lá.

Ex. 135 – Claude Debussy, *Ondine*, compasso 4-7.

No Estudo IX (compasso 52), a mesma sonoridade (0-5-6) é utilizada sobre uma harmonia de dominante (mi maior com sétima menor no tom de lá maior).

Ex. 136 – Estudo IX, compasso 52.

Apesar da semelhança entre os dois exemplos tirados dos estudos, o conteúdo intervalar dos dois acordes em que se encontra a sonoridade octatônica é diferente, como tão bem salienta Forte (2000, pg.24).

Em um contexto mais próximo ao de Debussy, o Estudo VIII apresenta um trecho sem função tonal clara em que a sonoridade octatônica é ouvida por um período maior de tempo. Do compasso 43 até o 46, ouve-se dois acordes, o primeiro um lá maior com sétima menor e quinta diminuta e o segundo um sol bemol maior com sétima menor. Esses acordes estão separados pelo intervalo de terça menor. As notas ouvidas ao longo desses quatro compassos pertencem à escala octatônica 0.

Lá maior com sétima e quinta diminuta (tétrade). oct 0 Sol bemol maior com sétima (tétrade).

42 43 44 45 46

cedez *a tempo*

Ex. 137 – Estudo VIII, compassos 42-46.

Em *Ondine*, ouve-se um contexto octatônico 0 durante quatro compassos (44-47), onde o mesmo conjunto 0-5-6 (mi-lá#-ré#) é sobreposto a um ostinato na mão esquerda também com o conjunto 0-5-6 (fá#-dó#-sol), seguidos por uma melodia octatônica 0 (compassos 46-47).

The image displays two musical excerpts from a score. The top excerpt, measures 44-47, is in D major (two sharps) and features a piano (*pp*) *murmurando* texture. The right hand plays a continuous eighth-note scale, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Two callout boxes identify specific intervals: 'mi-lá#-ré# (0-5-6)' pointing to the first three notes of the right-hand scale, and 'fá#-dó#-sol (0-5-6)' pointing to the 4th, 5th, and 6th notes. The bottom excerpt, measures 48-51, is marked *doucement marqué*. It features a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A callout box labeled 'Melodia octatônica 0' points to the right-hand melody, which is an octatonic scale starting on D.

Ex. 138 – *Ondine*, compasso 44-47.

Uma outra sonoridade da escala octatônica 2 está presente no Estudo VII. No segundo compasso, temos um acorde que seria descrito como um ré maior com sétima menor, nona menor e décima primeira aumentada (ré, fá#, lá, dó, mib, sol #) na música popular.

Ex. 139a – Estudo VII, compasso II.

O mesmo tetracorde superior é ouvido no início do prelúdio *Feuilles Mortes* de Debussy, que apresenta grande ocorrência de sonoridades octatônicas. Forte (2000, pg 28) encontra a mesma sonoridade na música dos compositores americanos. Cole Porter a utiliza no final da canção *I Concentrate on You*. Na última ocorrência da palavra *concentrate*, um acorde de dominante (si bemol maior com sétima, nona menor e décima terceira) sobre um pedal tônica (mib) gera esta sonoridade octatônica 1. Ainda segundo Forte, essas sonoridades (que não têm denominação na música tonal) são classificadas na teoria dos conjuntos como 4-18, uma numeração que revela seu conteúdo intervalar.

Ex. 139b – Claude Debussy, *Feuilles Mortes*, compasso 1.

Mi bemol Maior: V7 (b9,13)

Ex. 139c - Cole Porter, *I concentrate on You*, compasso 77.

O exemplo mais contundente da utilização das sonoridades octatônicas nos estudos acontece no tema do Estudo IX. Ali, estão presentes as três possibilidades de escalas octatônicas e há uma grande diversidade de conjuntos que, em nossa análise, foram relacionados às funções tonais (I, V e V/V). Nos dois primeiros compassos, com exceção do primeiro acorde do compasso um, todas as notas seguintes pertencem à escala octatônica 0. Nos compassos 2-3, a octatônica 1 está representada pelos conjuntos 0-1-4-7, 0-3-5-8, 0-1-3-4-6. No compasso cinco a octatônica 2 é representada pelos conjuntos octatônicos 0-1-4-7 e 0-3-7.

Ex. 140 – Estudo IX, compassos 1-7.

Passaremos agora à descrição da escala de tons inteiros.

A escala de tons inteiros apresenta apenas duas possibilidades. A primeira delas começando com a nota dó e a segunda com a nota dó#, e neste trabalho elas são denominadas tons inteiros 0 e 1. Assim como as sonoridades octatônicas, as de tons inteiros também são representadas de diversas maneiras por meio de tríades, tétrades, conjuntos de notas e segmentos escalares.

0, 2, 4, 6, 8, 10

Tríades
aumentadas
0, 4, 8

Tétrades
X7 (#5)
0, 2, 4, 8

Ex. 141a - Conjuntos da escala de tons inteiros 0.

0, 2, 4, 6, 8, 10

Tríades
aumentadas
0, 4, 8

Tétrades
X7 (#5)
0, 2, 4, 8

Ex. 141b - Conjuntos da escala de tons inteiros 1.

Nos Estudos I, VII, VIII, IX e X, a sonoridade de tons inteiros é ouvida em contextos diferentes.

Nos compassos 22-24 do Estudo I, essa sonoridade aparece como uma melodia descendente sobreposta a uma harmonia cromática.

Ex. 142 – Redução, Estudo I, compassos 22-24.

No Estudo VII, a sonoridade de tons inteiros é sugerida no compasso vinte e um da segunda parte, onde um acorde inicia uma progressão harmônica que se dirige para a tonicização do acorde de ré menor no compasso vinte e três. E, no compasso vinte e cinco, ouvem-se tons inteiros em uma transposição um tom abaixo da mesma progressão anterior. O acorde de mi maior com sétima menor e quinta diminuta e a nota dó (b13) de passagem do compasso vinte e um, se colocadas em ordem escalar, formam o conjunto tons inteiros (0) 0-2-4-6-8, assim como o acorde de ré maior com sétima menor e quinta diminuta com o si bemol de passagem (b13) do compasso vinte e cinco.

Tons inteiros 0
0-2-4-6-8

ré: V/V V I

Tons inteiros 0
0-2-4-6-8

Dó: V/V V I

Ex. 143 – Redução, Estudo VIII, compassos 21 e 25.

Nos compassos dezessete e dezoito do Estudo X, correspondendo ao início da segunda parte em sol maior, ouve-se um movimento descendente que prolonga o acorde de sol maior (tônica),

cujas notas somadas (fá, sol, lá, si) nos remetem ao conjunto 0-2-4-6, contido na escala de tons inteiros 1.

Ex. 144 – Estudo X, –compassos 17-18.

No prelúdio *La terrasse des audiences du clair de lune*, Debussy faz uso da sonoridade de tons inteiros (1) através dos conjuntos 026 e 0248.

Debussy - *La terrasse des audiences du clair de lune*, compassos 21/23

Ex. 145 – Debussy, *La terrasse des audiences du clair de lune*, compassos 21-23.

Em um contexto tonal, George Gershwin também faz uso do mesmo conjunto 0248 na canção *I'll Build a Stairway to Paradise* onde, no primeiro compasso da introdução ao piano, um acorde com função dominante apresenta as notas fá, si, ré#, sol que, em ordem escalar, formam o conjunto tons inteiros (1) 0248. Citando Forte (2000 pg. 15): “Aqui a música entra na esfera dos tons inteiros ao elevar a quinta de um acorde de sétima de dominante invertido...”.

Dó maior: V(#5)/7

Ex. 146 - George Gershwin *I'll Build a Stairway to Paradise*, introdução, compasso 1.

Ouve-se a mesma sonoridade, embora não com a mesma função harmônica, no compasso vinte e quatro do Estudo I de Gnattali.

Ex. 147 - Estudo I, compassos 22-24.

Um exemplo final, tirado de uma outra obra de Gnatalli para violão, o chorinho da Brasileira nº13, contém as duas sonoridades aqui descritas (octatônica e tons inteiros) sobrepostas à cadência final (V-I), na tonalidade de ré maior. Sobre o acorde de dominante (lá), ouve-se o conjunto tons inteiros (1) 0-2-4-6-8 e, sobre o acorde de tônica (ré), o conjunto octatônico (2) 0-1-3-6-7.

Tons Int.1 02468	Oct. 2 01367

ré maior: V I	

Ex. 148 - Radamés Gnattali, *Brasileira n. 13 (chorinho)*, cadência final.

É possível agrupar a maneira pela qual essas sonoridades são usadas nos estudos.

Em uma primeira categoria, elas estão subordinadas a uma função harmônica, seja ela principal ou secundária (I, V ou um movimento cadencial que não com o acorde de dominante – por exemplo, VII7 sob forma de diminuto). Portanto, os conjuntos que nos remetem a essas sonoridades aparecem em contextos tonais ou quase tonais.

Num segundo grupo essas sonoridades são utilizadas em um contexto não tonal, que pode ser uma estrutura harmônica não-funcional.

Dentro do primeiro grupo ouve-se, ao longo dos dez estudos, uma grande variedade de conjuntos que nos remetem às sonoridades octatônicas e de tons inteiros, mas que sempre aparecem representando uma função tonal definida.

No segundo grupo temos a sonoridade octatônica como uma substituição das relações funcionais tonais (ver Estudo IX), onde conjuntos de notas pertencentes a uma ou outra das sonoridades descritas são usados para sugeri-las e prolongá-las no tempo.

Bibliografia

Livros:

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali; O Eterno Experimentador*. RJ: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1987. 447p.

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice: 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: W. W. Norton & Company, Inc., 1992. 376p.

DAHLHAUS, Carl. *What is “developing variation”? / Schoenberg and Schenker*. In: DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 320p.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton and Company, 1982. 402p.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music – An Introduction to Analysis*. New York; Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965. 320p.

McCRELESS, Patrick. *Schenker and Chromatic Tonicization: A Reappraisal*. In: Schenker Studies, ed. Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 125-45.

NATTIEZ, Jacques Jean. “*Som/ruído, escala, harmonia, melodia, rítmica/métrica, tonal/atonal*”. In: Enciclopédia Einaudi: vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1984, p. 212-356.

PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*. New Haven: Yale University Press, 1989. 366p.

PISTON, Walter. *Harmony – Revised and expanded by Mark Devoto*. London: Victor Gollancz Ltd., 1982. 594p.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra – Libro Cuarto*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C., 1971. 255p.

SALZER, Felix. *Structural Hearing – Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1982. 2 volumes em 1: 283p. + 349p.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Faber and Faber, Queensquare, London, 1967. 224p.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Leonard Stein (ed.); Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004. 224p

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia – Introdução, tradução e notas de Marden Maluf*. São Paulo: Editora UNESP, 1999. 579p.

Teses e dissertações:

DUDEQUE, Norton Eloy. *Harmonia Tonal e o conceito de Monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg*. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

LIMA, Paulo Costa. *Capítulo 2 – Método e Fundamentação Teórica; o Campo da Análise Musical*. In: LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: As estratégias octatônicas*. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, 2000, 450p.

OLIVEIRA, Ledice F. de. *Radamés Gnattali e o Violão: Relação entre os campos de produção na música brasileira*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três Compositores da Música do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim: uma análise comparativa que abrange o período do choro à bossa-nova*. São Paulo: PJS Tiné, 2001. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, Escola da Comunicações e Artes.

Artigos em periódicos e apostilas:

BROWN, Matthew. *The Diatonic and the Chromatic in Schenker's Theory of Harmonic Relations*. Journal of Music Theory 30/1, pp. 1-33, 1986.

FORTE, Allen. *Harmonic Relations: American Popular harmonies (1925-1950) and their European Kin*. Overseas Publishing Association: Contemporary Music Review, Vol. 1, part 1, pp. 5-36, 2000.

McCRELESS, Patrick. *Schenker and Chromatic Tonicization: A Reappraisal*. In: Schenker Studies, ed. Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 125-45.

FERREIRA, Cláudio Leal. *Apostilas do curso de harmonia*. São Paulo, 2002.

Partituras:

GNATTALI, Radamés. 10 Estudos para Violão. Rio de Janeiro, 1967. Manuscrito.

BRAZILLIANCE MUSIC PUBLISHING, INC. *Radamés Gnattali: 10 Studies for Guitar – fingered by Laurindo Almeida*. Sherman Oaks, 1968 (Nota: primeira edição oficial dos Estudos para Violão de Radamés Gnattali).

ZALKOWITSCH, Gennady. *Radamés Gnattali: 10 Studies for Guitar – fingered by Laurindo Almeida*. Heidelberg: Chanterele Verlag, 1968. 23p. (Nota: segunda edição oficial dos Estudos para Violão de Radamés Gnattali).

SIMON & SCHUSTER. *The Cole Porter Songbook*, New York, 1959, 215p.

FRANCIS DAY & HUNTER LTD. *The best of George Gershwin*, London, 143p.

Anexos

ANEXO A – Manuscrito dos 10 Estudos de Radamés Gnattali

N.º _____
 AUTORIA: _____
 INTERPRETE: _____
 PROGRAMA: _____

Estudos
 NOME DA MÚSICA: **I para Violão**
 I

GÊNERO: _____
 DURAÇÃO: **Roda Guitar**
 TOM: _____
 DATA: **De 1967**

Defassa o pestil
 Sempre ligad. no datar, atmat, acm, d'guy
 Lament. 2.º e 3.º fls
 Cresc.

ORQUESTRADOR: _____

a. Waller Brauco

II

Pebis Serente

Handwritten musical score for a piece titled "Pebis Serente" by Waller Brauco. The score is written on ten staves, with the first staff marked "II". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff is marked "II". The second staff has a tempo marking "Pebis Serente". The third staff has a tempo marking "Pebis Serente". The fourth staff has a tempo marking "Pebis Serente". The fifth staff has a tempo marking "Pebis Serente". The sixth staff has a tempo marking "Pebis Serente". The seventh staff has a tempo marking "Pebis Serente". The eighth staff has a tempo marking "Pebis Serente". The ninth staff has a tempo marking "Pebis Serente". The tenth staff has a tempo marking "Pebis Serente".

N.º _____
 AUTORIA: _____
 INTERPRETE: _____
 PROGRAMA: _____

III
 JORNAL DE MÚSICA

GÊNERO: _____
 DURAÇÃO: _____
 TOM: _____
 DATA: _____

05-04-80
 1. 05-04-80

2. 05-04-80

3. 05-04-80

4. 05-04-80

5. 05-04-80

6. 05-04-80

7. 05-04-80

8. 05-04-80

9. 05-04-80

10. 05-04-80

11. 05-04-80

12. 05-04-80

13. 05-04-80

14. 05-04-80

15. 05-04-80

16. 05-04-80

17. 05-04-80

18. 05-04-80

19. 05-04-80

20. 05-04-80

21. 05-04-80

22. 05-04-80

23. 05-04-80

24. 05-04-80

25. 05-04-80

26. 05-04-80

27. 05-04-80

28. 05-04-80

29. 05-04-80

30. 05-04-80

31. 05-04-80

32. 05-04-80

33. 05-04-80

34. 05-04-80

35. 05-04-80

36. 05-04-80

37. 05-04-80

38. 05-04-80

39. 05-04-80

40. 05-04-80

41. 05-04-80

42. 05-04-80

43. 05-04-80

44. 05-04-80

45. 05-04-80

46. 05-04-80

47. 05-04-80

48. 05-04-80

49. 05-04-80

50. 05-04-80

51. 05-04-80

52. 05-04-80

53. 05-04-80

54. 05-04-80

55. 05-04-80

56. 05-04-80

57. 05-04-80

58. 05-04-80

59. 05-04-80

60. 05-04-80

61. 05-04-80

62. 05-04-80

63. 05-04-80

64. 05-04-80

65. 05-04-80

66. 05-04-80

67. 05-04-80

68. 05-04-80

69. 05-04-80

70. 05-04-80

71. 05-04-80

72. 05-04-80

73. 05-04-80

74. 05-04-80

75. 05-04-80

76. 05-04-80

77. 05-04-80

78. 05-04-80

79. 05-04-80

80. 05-04-80

81. 05-04-80

82. 05-04-80

83. 05-04-80

84. 05-04-80

85. 05-04-80

86. 05-04-80

87. 05-04-80

88. 05-04-80

89. 05-04-80

90. 05-04-80

91. 05-04-80

92. 05-04-80

93. 05-04-80

94. 05-04-80

95. 05-04-80

96. 05-04-80

97. 05-04-80

98. 05-04-80

99. 05-04-80

100. 05-04-80

Nelson Solo

IV

Lento - Espansivo - $\text{♩} = 80$

Handwritten musical score for Nelson Solo, IV, Lento - Espansivo. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with various ornaments and a circled '5' at the end. The second staff continues the melody with similar ornaments. The third staff shows a change in texture with more complex rhythmic patterns. The fourth staff includes the word 'Ham' written below the staff. The fifth staff features a series of slurs and a 'rubato' marking. The sixth staff has a '4 tempo' marking. The seventh staff continues the melodic development. The eighth staff shows a change in the bass line. The ninth staff has a 'Ham' marking. The tenth staff concludes the piece with a final chord.

[illegible]

a. Gerald Vespaz
VI

Relman $d = 108$

Handwritten musical score for a piece titled "Rit. mod. ♩ = 108". The score is written on ten staves, with the first nine staves containing musical notation and the tenth staff being empty. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is indicated as "Rit. mod." and the tempo marking "♩ = 108" is present. The score is written in a cursive, handwritten style.

a Leo Soares
VII

Quarta 4 = 110

68 c. 10

pp cresc. piano a poco

f marcato 3

Polegna

Allegro (moderato)

f marcato

3.c.

3.c.

3.c.

OBSERVAÇÕES: _____

a. Garay Vilaverde

VIII

N.º DE COMPASSOS _____

Mod. 12

Cad. Amp. 2 Proconulato

cedm Atemp

ced... Atemp

A memória de Aníbal Augusto Sandrine = Grande

OBSERVAÇÕES: _____

X

N.º DE COMPASSOS _____

Andante $\text{♩} = 110$

ppp

f

cresc.

1 2 3 4 5 6

ANEXO B – Primeira edição dos 10 Estudos de Radamés Gnattali

ESTADOS DOE (Particular)
URIBO DE ALMEIDA

Dedicated to Turibio Santos

Estudo nr. I

1

Presto possible

With String Tuned down to D

By RADAMÉS GNATTALI, Rio, 1967

f

sempre legato

dim.

? meo Alka
a 1: ny?

Copyright 1968 by BRAZILLIANCE MUSIC PUBLISHING, INC., P.O. Box 5265, Sherman Oaks, Calif. 91403
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

Handwritten musical score on seven staves, featuring complex melodic lines with many accidentals and fingerings. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings like "cresc." and "sempre cresc.".

The score is written on seven staves, each containing a single melodic line. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-4). The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript.

Key features of the notation include:

- Staff 1: A series of eighth and sixteenth notes, mostly ascending, with many accidentals.
- Staff 2: Similar to Staff 1, with a mix of eighth and sixteenth notes and frequent accidentals.
- Staff 3: Continues the melodic development, with some notes marked with a "b" (flat) and a "p" (piano).
- Staff 4: Includes a "cresc." (crescendo) marking. The notation becomes more complex with many accidentals and slurs.
- Staff 5: Features a "cresc." marking. The music includes a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, and 4, suggesting a technical exercise or a specific fingering pattern.
- Staff 6: Includes a "sempre cresc." (sempre crescendo) marking. The notation is highly complex, with many accidentals and slurs.
- Staff 7: Continues the melodic line, with many accidentals and fingerings.

The image displays a handwritten musical score on page 180, consisting of seven staves of music. The notation is written in ink on aged paper. The first six staves are arranged in three pairs, each pair containing a treble clef staff and a bass clef staff. The seventh staff is a single treble clef staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Some staves include circled numbers, such as (1) and (3). The notation includes slurs, ties, and other standard musical symbols. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a musical composition.

Dedicated to Waltel Blanco

II

By RADAMÉS GNATTALI

Valsa seresteira (♩=82).

The musical score is written for guitar and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 82 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', 'dim.', and 'a tempo'. The score is divided into sections labeled C III and C V. The piece is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#).

Harm. 7 *Fine*

ced.

Poco prest

mf

ced.

a tempo

p

vresc.

f

dim. e rall.

pp

D.S. al Fine

Dedicated to Jodacil Damasceno

III

8

By RADAMÉS GNATTALI

Moderato ($\text{♩} = 110$)

6th String to D

MC IX

MC VIII

MC IX

MC VIII

C V

C VII

C VIII

C IV

MC II

Poco meno

rall.

cresc. e rall.

A tempo 1^o

mf

cresc.

Poco meno

rall.

f

sempre a tempo

cresc.

f

C IV

D. C. al C

C VII

C IX

[illegible]

Dedicated to Sergio Abreu

V

Allegretto (♩=96)

Tune: (6th St. to D, 5th St. to G and 1st St. to D)

By RADAMÉS GNATTALI

Tap on the bridge

mf

(Imitating the Brazilian Farmer's Guitar: "Viola Caipira")

Thumb
Pulgar

1

Thumb
pulg.

p

C V

f

p

f

cresc.

Handwritten musical score on page 188, featuring six staves of music. The notation includes treble clefs, key signatures of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

- Staff 1:** Contains a handwritten "13" and a circled "2" with a small drawing of a guitar headstock.
- Staff 2:** Starts with a circled "5" and the text "C III". It includes fingerings like "0", "1", and "2".
- Staff 3:** Includes a circled "4" and a "1" above a note.
- Staff 4:** Features extensive fingerings (4, 3, 2, 1, 0) and the text "Harms. 12".
- Staff 5:** Ends with the text "MC V-----" and a dynamic marking "p".
- Staff 6:** Divided into two parts labeled "1." and "2.". The first part includes "Harms. 12" and fingerings. The second part includes "Tap on bridge" and "D.S. al".
- Staff 7:** Includes the text "Harm. 7", "H. 12", and "Natural sound". It features a dynamic marking "f" and a circled "4".

Dedicated to Geraldo Vespag

VI

By RADAMÉS GNATTALI

Ritmado (♩=108)

p *cresc.* *f* *p*

a tempo *cresc.* *f* *p* C IV

a tempo *mf secco* ③ ② ④ ③

rall. e dim. *p*

a tempo *p* C III

The image displays a handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1: Features a treble clef and a key signature of one flat. The music begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section, and returns to forte. The tempo is marked *Menos*. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4.

Staff 2: Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked *a tempo*. The music begins with a forte (*f*) dynamic and a *secco* instruction. It includes a section marked *MCX---* and another marked *MC VII*. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4.

Staff 3: Features a treble clef and a key signature of one flat. The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *rall. e dim.* instruction. It includes a section marked *C III---*. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4.

Staff 4: Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked *a tempo*. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *cresc. e rall.* instruction. It includes a section marked *D. C. al* and a *ff* dynamic. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Staff 5: Features a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked *a tempo*. The music begins with a forte (*f*) dynamic and a *Muff---* instruction. It includes a section marked *C VI---*. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Dedicated to Antonio Carlos Barbosa Lima

Estudo nr. 4

VII

16

Comodo ($\text{♩} = 110$)

6th String to D

By RADAMÉS GNATTALI

pp
p p i a m a i p
p i m a m a i p
cresc. poco a poco

MC IV— 2

1

1

1

1

1

1

Handwritten musical score on page 192, featuring seven staves of music. The notation includes various musical symbols, accidentals, and performance instructions.

Staff 1: A melodic line with slurs and ties. A handwritten number "17" is in the top right corner.

Staff 2: Starts with a forte (*ff*) dynamic and the instruction *marcato*. It features a triplet of eighth notes and other rhythmic markings.

Staff 3: Includes the instruction *mf* and the marking "MC III-". It contains a triplet of eighth notes.

Staff 4: Includes the instruction *f-p* and *cresc. poco a poco*. It features a triplet of eighth notes and the marking "MC II-----".

Staff 5: Continues the melodic line with slurs and ties.

Staff 6: Continues the melodic line with slurs and ties.

Staff 7: Continues the melodic line with slurs and ties, including a triplet of eighth notes.

18

MCIX

MC VII

C III

p p i m a m i p p i m a m i p p

dim.

Dedicated to Darcy Vilaverde

VIII

By RADAMÉS GNATTALI
MC VIII-----

Moderato e poco Rubato

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is 'Moderato e poco Rubato'. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a piano (p) dynamic marking. The music is characterized by frequent triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and breath marks are shown as vertical lines. Performance instructions 'C V-----' and 'C III-----' are placed above the second and eighth staves. A first ending bracket is present above the sixth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation for guitar contains ten staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- Staff 1:** Features a series of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. A dynamic marking of *p.* (piano) is present.
- Staff 2:** Includes markings for *H. 12*, *H. 7*, *C V*, *MC VII*, and *H. 12*. It shows a sequence of eighth-note triplets and sixteenth-note runs.
- Staff 3:** Contains markings for *MC III*, *MC VI*, *H. 12*, and *H. 7*. The notation includes eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.
- Staff 4:** Continues the melodic line with eighth-note triplets and sixteenth-note runs.
- Staff 5:** Includes a marking for *C III*. The notation features eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.
- Staff 6:** Contains a marking for *ced.* (crescendo). The notation includes eighth-note triplets and sixteenth-note runs.
- Staff 7:** Includes markings for *a tempo* and *ced.*. The notation features eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.
- Staff 8:** Includes a marking for *H. 12*. The notation includes eighth-note triplets and sixteenth-note runs.

Estudo nr. 9

Dedicated to Eduardo Abreu

IX

By RADAMÉS GNATTALI

Lento

p

MC V----- MC I-----

Allegretto

mf

ced. e dim.

The musical score is written for a piano and consists of several staves. The first section is marked *Lento* and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated by a large 'L' and the word 'Lento'. The music features a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The second section is marked *Allegro Ritmado* and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is indicated by a large 'A' and the word 'Allegro Ritmado'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. The first section ends with a double bar line and a repeat sign. The second section continues with a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano).

7

②

Lento

p

2 1 2

p

3

2 1 2

④

C I

1 2 3 4

ced. e dim.

p

Allegro Ritmado

f

p

i m i m i m i m i

MC VI

1 2 3 4

1 2 3 4

④

⑤

⑥

④

③

④

②

fp

MC VI

3

Lento

MC V

rall.

mf

dim.

Movido ($\text{♩} = 112$)

MC II

C III

C I

C III

The musical score is written for guitar and consists of several staves. The first staff is labeled 'MC VI' and contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a circled '3'. The second staff is labeled 'Lento' and 'MC V', featuring a bass line with a 'rall.' marking and a 'mf' dynamic. The third staff continues the bass line with various fingerings. The fourth staff is marked 'dim.' and 'Movido (♩ = 112)', showing a change in tempo and dynamics. The fifth staff is labeled 'MC II' and contains a melodic line. The sixth staff is labeled 'C III' and 'C I', showing a change in section. The seventh staff is labeled 'C III' and contains a melodic line. The eighth staff is a continuation of the previous one, showing complex rhythmic patterns and fingerings.

In Memoriam of Anibal A. Sardinha "Garoto"

X

Dolente (♩=110)

By RADAMÉS GNATTA
(Based on a theme by GARO)

3

1 2 4 3

4 6

2 1

4 3

H. 7 H. 7

Poco più

p p

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of six staves. The notation includes various fret numbers (0, 2, 3, 4, 6, 7), accidentals (sharps, flats, naturals), and performance markings such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* and *ced.* (crescendo). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

The first staff shows a sequence of chords and single notes with fret numbers 0, 2, 3, and 4. The second staff continues with more complex chordal structures and single notes, including a double bar line and a key signature change to one flat (Bb). The third staff features a series of chords and single notes, with a key signature change to one sharp (F#) and a double bar line. The fourth staff includes a key signature change to one flat (Bb) and a double bar line. The fifth staff contains two measures labeled "MC VII---" and "MC V---", followed by a key signature change to one sharp (F#) and a double bar line. The sixth staff begins with a key signature change to one flat (Bb) and a double bar line, followed by a series of chords and single notes, including a key signature change to one sharp (F#) and a double bar line.

At the bottom of the page, there is a line of text: "H. 12 H. 7 H. 12 H. 7 H. 7 H. 7 H. 7 H. 7 N. S." This likely refers to a specific guitar model or a set of specifications.

ANEXO C – Segunda edição dos 10 Estudos de Radamés Gnattali

para Turibio Santos

I

RADAMES GNATTALI
Rio de Janeiro, 1967

Presto possibile

⑥ = D

f

3 *sempre legato*

5

7

9

11

dim.

13

pp

Detailed description of the musical score: The score is written on a single staff in G major (one sharp, F#) and common time (C). It consists of 13 measures. The first measure is marked with a circled '6' and an equals sign followed by 'D', indicating a natural D. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic. The second measure has a slur over it. The third measure is marked 'sempre legato'. The fourth measure has a '4' above it. The fifth measure has a '4' above it. The sixth measure has a '4' above it. The seventh measure has a '4' above it. The eighth measure has a '4' above it. The ninth measure has a '4' above it. The tenth measure has a '4' above it. The eleventh measure has a '4' above it. The twelfth measure has a '4' above it. The thirteenth measure is marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

2

15

Example 15

Measures 17-20 of the piece. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides a steady accompaniment.

19

23

25

27

4

para Waltel Blanco

II

RADAMÉS GNATTALI

Valsa seresteira (♩ = 82)

p

CV

6

4 CIII

8

11

f

dim.

poco rall.

14

a tempo

pp

p

17

CV

21

4

3

3

3

cresc.

Poco Mas

6

para Jodacil Damasceno

III

RADAMÉS GNATTALI

Moderato (♩ = 110)

⑥ = D

mf

CIX

CVIII

CV

CVII

CVIII

CIV

CII

rall.

Poco meno

cresc. e rall.

f

Tempo I

21 *mf*

25

29 *cresc.*

33 *rall.* *Poco meno* *f*

37 CIV *D.C. al* *sempre a tempo* *cresc.* *f*

41

45 CVII CIX

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 21 with a half note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked with a circled '2'. The melody continues with various intervals and rests. The first staff (measures 21-24) is marked 'Tempo I' and 'mf'. The second staff (measures 25-28) continues the melody. The third staff (measures 29-32) is marked 'cresc.'. The fourth staff (measures 33-36) is marked 'rall.' and 'Poco meno', ending with a forte 'f' dynamic. The fifth staff (measures 37-40) is marked 'CIV', 'D.C. al', and 'sempre a tempo', with a 'cresc.' marking and ending with a forte 'f' dynamic. The sixth staff (measures 41-44) continues the melody. The seventh staff (measures 45-48) is marked 'CVII' and 'CIX', ending with a final cadence.

8

para Nelson Pilò

IV

RADAMÉS GNATTALI

Lento espressivo (♩ = 80)

4 XII

8 XII

12 XII

16 V dim.

20 mf accel. rall.

22 *sempre rubato*

[illegible]

26

dim.

34

Sheet music for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. This is followed by a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The melody continues with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The piece concludes with a final quarter note G3.

Musical notation for measures 38-42. Measure 38 starts with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a half note G4, a quarter rest, and a half note A4. Measure 39 continues with a half note B4, a quarter rest, and a half note C5. Measure 40 features a half note D5, a quarter rest, and a half note E5. Measure 41 has a half note F#5, a quarter rest, and a half note G5. Measure 42 concludes with a half note A5, a quarter rest, and a half note B5. The piece ends with a double bar line.

10

para Sergio Abreu

V

Allegretto (♩ = 96)

RADAMÉS GNATTALI

Tuning *

XII----- V

XII----- V

Percussion **

mf

6

p

11

15

CV

f

19

p *cresc.* *f*

23

28

[* This tuning imitates the "Viola Caipira"]

[** Tap on bridge]

32

36 CV

40

44 XII

48 CV

52 1. XII 2. Percussion D.S. al

58 VII XII f

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 32-35) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a bass line with sustained notes. The second staff (measures 36-39) continues the melodic line, marked with a 'CV' (Crescendo) and includes some slurs. The third staff (measures 40-43) shows a similar melodic pattern. The fourth staff (measures 44-47) is more complex, featuring many triplets (indicated by a '3' in a circle) and sixteenth-note runs. A 'XII' (harmonic) is marked above the staff. The fifth staff (measures 48-51) continues the melodic line, ending with a 'CV' and a 'p' (piano) dynamic. The sixth staff (measures 52-57) is divided into two parts: the first part (measures 52-54) has a first ending bracketed and marked '1.', and the second part (measures 55-57) is marked '2.' and 'Percussion', with 'D.S. al' (Da Capo, alla fine) at the end. The seventh staff (measures 58-60) shows a melodic line with a 'VII' (harmonic) and a 'XII' (harmonic) marked, ending with a 'f' (forte) dynamic.

12

para Geraldo Vespag

VI

RADAMÉS GNATTALI

Ritmado (♩ = 108)

p *cresc.* *f*

3 *a tempo* *cresc.* *f* *p* CIV

5 *a tempo* *mf secco* ③ ② ④... ③

7 *rall. e dim.* *p*

9 *a tempo* *p* CIII

11

f

p

f

p

f

② ①

2 3

13 *a tempo* CX--- CVII

f *secco*

④ ④ ③ ② ④ ④ ③ ②

15

rall. e dim.

p

a tempo

17 ① ② 3 4 4 III

mf

CHII

19 *cresc. e rall.* 5 5 4 3 2 1 *ff*
D.C. al fine

21 *a tempo* CVI-----

③ ----- ④ ② ----- ③ ① ----- ② ----- *f*

cresc. ⑤ [étouffez]

14

para Antonio Carlos Barbosa Lima

VII

RADAMÉS GNATTALI

Comodo (♩ = 110)

⑥ = D

pp *cresc. poco a poco*

CIV

3

5

7

9

ff *marcato* *mf*

11

f *mf* CIV

13

CIII CII

f-p *cresc. poco a poco*

The musical score is written for piano and guitar. The piano part is in treble clef with a common time signature. It begins with a tempo marking of 'Comodo (♩ = 110)' and a key signature of one sharp (F#). The guitar part is in bass clef. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, and 13 indicated. Dynamics include *pp*, *cresc. poco a poco*, *ff*, *marcato*, *mf*, and *f-p*. Articulations such as accents and slurs are used throughout. The score includes repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

para Darcy Vilaverde

VIII

Moderato e poco Rubato

RADAMÉS GNATTALI

CIV

p

CVIII----- CV----- CIII-----

CV-----

1. 2.

CV----- CIII-----

27

30 XII 0 VII CV CVII XII 0 VII

33 CIII MCVI XII

36

39 CIII

42 cedez

45 a tempo cedez a tempo

49 XII 0 0

Detailed description: This page contains eight staves of musical notation for guitar. The notation includes various fret numbers (XII, VII, CV, CVII, CIII, MCVI) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The music features a mix of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often grouped in triplets. There are also rests and accidentals (sharps, flats, naturals). The piece includes dynamic markings like 'cedez' (cease) and 'a tempo' (at tempo). The notation is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

para Eduardò Abreu

IX

RADAMÉS GNATTALI

Lento

p

4

CV-----CI-----

Allegretto

mf

7

10

12

14

20

33 Allegro ritmato

35

37

39

41

43 CVI

45