

João Vital de Araujo Santos

**Perspectivas teóricas sobre os *Dez Estudos*  
para violão de Radamés Gnattali: Um olhar  
para a harmonia**

São Paulo

2021



João Vital de Araujo Santos

**Perspectivas teóricas sobre os *Dez Estudos* para violão de Radamés Gnattali: Um olhar para a harmonia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Universidade de São Paulo – USP

Escola de Comunicações e Artes - ECA

Programa de Pós-Graduação em Música

Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Santos, João Vital de Araujo  
Perspectivas teóricas sobre os Dez Estudos para violão  
de Radamés Gnattali: Um olhar para a harmonia / João  
Vital de Araujo Santos; orientador, Marcos Branda  
Lacerda. - São Paulo, 2021.  
191 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Radamés Gnattali. 2. Análise musical. 3. Violão  
Solo. 4. Gêneros de CCA. I. Lacerda, Marcos Branda. II.  
Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

João Vital de Araujo Santos

**Perspectivas teóricas sobre os *Dez Estudos* para violão de Radamés Gnattali: Um olhar para a harmonia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

São Paulo, 14 de setembro de 2021.

---

**Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda**  
Orientador

---

**Professor**

---

**Professor**

São Paulo  
2021



*Aos meus pais e à minha esposa Fernanda.*



# Agradecimentos

Defino este trabalho como o apogeu dos meus anseios pelo conhecimento teórico sobre a música, especificamente em relação à harmonia. Em minhas primeiras descobertas, paralelas aos primeiros acordes ao violão, a compreensão da harmonia ocupou um espaço estimado em minha vida como músico. Hoje consigo reconhecer que o alicerce pela busca do conhecimento foi impulsionado indiretamente (ou diretamente) pela minha mãe, Silvia Maria, que através de seus hábitos e, principalmente, pelo seu amor ao conhecimento, propiciou o meu despertar para além de uma simples curiosidade. Sem deixar de mencionar meu pai Gileno Álvares que, através do exemplo transmitiu valores fundamentais com muito bom humor, sempre me apoiando com muito orgulho. Agradeço também a minha irmã Ana Paula que esteve sempre ao meu lado em minhas decisões.

Agradeço ao meu orientador Marcos Branda Lacerda pelos diálogos concisos, significativos e precisos. Aos professores da pós-graduação: Paulo de Tarso e Edelson Gloenden por compartilharem seus conhecimentos e experiências com muita dedicação. Aos professores participantes da banda de qualificação: Paulo Tiné e Paulo de Tarso pelas valiosas contribuições para esta pesquisa. Aos meus professores da graduação: Marcelo Fernandes, Evandro Higa, Jorge Geraldo e, principalmente meu orientador de TCC Luis Felipe Oliveira que, inclusive, durante tal período foi meu professor de Harmonia e Análise.

Agradeço aos colegas de trabalho Denise Santos, Júlio Figueredo e Cristina Schroden pela boa convivência, boas conversas e amizade durante esses vários anos. Aos meus amigos da turma da graduação (2013-2016), onde compartilhamos experiências musicais e ótimos diálogos: Caio Bressan, Diego Toledo, Demétrius Alexandre e Jean Espíndola. Aos meus amigos músicos de longa data pelos momentos vividos com boas experiências e aprendizados: Cleber Aguero, Renato Batista, Angelo Raibida, Douglas Paixão, Marcelo "Cello", Nilson Luis, Jeth Wilson e Robson Vilela.

Agradecimentos especiais para a minha esposa Fernanda Elias Pires pela compreensão e paciência durante todo esse período, transmitindo dedicação, companheirismo e amor.



# Resumo

O objetivo desta pesquisa é analisar os *Dez Estudos* (1967) para violão solo do compositor Radamés Gnattali, concentrando-se nos aspectos harmônicos. A elaboração de arranjos para música popular e, concomitantemente, a produção de peças direcionadas às salas de concerto, resultaram em características singulares nos trabalhos do compositor. Dessa forma, referenciais como Tiné (2011) e Almada (2012) – voltados à harmonia com inclinação popular – são significativos para instituir determinadas propensões. Contudo, nos *Dez Estudos* observam-se questões que excedem particularidades habituais do tonalismo e/ou modalismo, concebendo, até certo ponto, particularidades cromáticas. À vista disso, a teoria de *Gêneros de Conjuntos de Classes de Alturas*, de Richard Parks (1998), é uma ferramenta na análise que ampliam possibilidades e concepções harmônicas. A proposta é compreender similaridades harmônicas entre as peças e, até certa medida, relacionar proposições idiossincráticas do compositor.

**Palavras-chave:** Radamés Gnattali. Análise Musical. Violão Solo. Gêneros de CCAs.



# Abstract

The aim of this research is to analyze the *Dez Estudos* (1967) for solo guitar by the composer Radamés Gnattali, focusing on the harmonic aspects. The elaboration of arrangements for popular music and, concurrently, the production of pieces directed to the concert halls, resulted in singular characteristics in the composer's works. Thus, references such as Tiné (2011) and Almada (2012) - aimed at harmony with a popular inclination - are significant for instituting certain propensities. However, in the *Dez Estudos* there are issues that go beyond the usual particularities of tonality and/or modalism, conceiving, to a certain extent, chromatic particularities. Therefore, Richard Parks (1998) *Pitch-Class Set Genera* is a tool in the analysis that expands possibilities and harmonic conceptions. The proposal is to understand harmonic similarities between the pieces and, to a certain extent, to relate the composer's idiosyncratic propositions.

**Keywords:** Radamés Gnattali. Musical Analysis. Solo Guitar. Pitch-Class Set Genera.



# Lista de ilustrações

Figura 1 – Redução gráfica - <i>Estudo V</i> , Parte A (c. 1-27) . . . . .	34
Figura 2 – Redução gráfica - <i>Estudo V</i> , Parte B (c. 28-61) . . . . .	34
Figura 3 – Redução gráfica - <i>Estudo I</i> , Parte A (c. 1-12) . . . . .	36
Figura 4 – Redução gráfica - <i>Estudo I</i> , final da Parte A' (c. 22-24) e <i>Seção de transição</i> (c. 25-30) . . . . .	37
Figura 5 – Redução gráfica - <i>Estudo I</i> , Parte B (c. 31-43) . . . . .	38
Figura 6 – Exemplo de acordes terciários estendidos - Fonte: Roig-Francolí (2020, p. 671) . . . . .	41
Figura 7 – Redução gráfica - <i>Tocata em Ritmo de Samba n. 1</i> , Parte B (c. 33-36) . . . . .	45
Figura 8 – Redução gráfica - <i>Estudo II</i> (c. 1-46) . . . . .	48
Figura 9 – Redução gráfica - <i>Gracioso</i> (Garoto), Parte A (c. 1-17) . . . . .	52
Figura 10 – Redução gráfica - <i>Estudo X</i> , Parte A (c. 1-16) . . . . .	54
Figura 11 – Redução gráfica - <i>Gracioso</i> , Parte C (c. 36-51) . . . . .	56
Figura 12 – Redução gráfica - <i>Estudo X</i> , Parte B (c. 17-32) . . . . .	58
Figura 13 – Redução gráfica - <i>Estudo X</i> , <i>Codetta</i> (c. 34-39) . . . . .	59
Figura 14 – <i>Dança Brasileira</i> - Compassos 9 à 16 . . . . .	66
Figura 15 – Invariância entre os CCA 7-34 e 7-35 . . . . .	66
Figura 16 – Intersecção entre subconjuntos e superconjuntos dos CCAs 6-35, 7-34, 7-32, 7-35 e 8-28. . . . .	69
Figura 17 – Comparativo entre manuscrito e edição do compasso final do <i>Estudo IV</i> . Fonte: Lima (2017, p. 84) . . . . .	70
Figura 18 – <i>Estudo IV</i> - Excerto da edição, c. 1-11. . . . .	70
Figura 19 – Melodia <i>Estudo IV</i> . . . . .	71
Figura 20 – Redução Gráfica - <i>Estudo IV</i> , Seção A e B (c. 1-20) . . . . .	71
Figura 21 – Redução Gráfica - <i>Estudo IV</i> , Seção C e B' (c. 21-42) . . . . .	73
Figura 22 – Redução gráfica - <i>Estudo III</i> , (c. 1-6) . . . . .	77
Figura 23 – Redução gráfica - <i>Brasileira n° 13 - II. Valsa</i> , (c.1-4) . . . . .	77
Figura 24 – Redução gráfica - <i>Estudo I</i> , Tons Inteiros (c. 22-30) . . . . .	78
Figura 25 – Redução gráfica - <i>Estudo IX</i> , Tons Inteiros (c. 47-53) . . . . .	79
Figura 26 – Redução gráfica - <i>Dança Brasileira</i> , (c. 17-24) . . . . .	81
Figura 27 – Redução gráfica, <i>Feuilles Mortes</i> - Debussy   Fonte: Parks (1989, p. 81). . . . .	86
Figura 28 – Redução gráfica, <i>Feuilles Mortes</i> - Debussy   Fonte: Parks (1989, p. 82) . . . . .	87
Figura 29 – Redução gráfica - <i>Estudo III</i> , Parte A (c. 1-20) . . . . .	90
Figura 30 – Redução gráfica - <i>Estudo III</i> , Parte B (c. 21-38) . . . . .	91
Figura 31 – Redução gráfica - <i>Estudo III</i> , Parte A' (c. 39-48) . . . . .	92
Figura 32 – Matriz dos principais CCAs do <i>Estudo III</i> . . . . .	93

Figura 33 – Redução gráfica - <i>Estudo VI</i> , Seção 1 (c. 1-4) . . . . .	94
Figura 34 – Redução Gráfica - <i>Estudo VI</i> , Seção 2 (c. 5-8) . . . . .	95
Figura 35 – Matriz <i>Estudo VI</i> - Seção 2 (c. 5-8) . . . . .	96
Figura 36 – Redução gráfica - <i>Estudo VI</i> , Seção 3 (c. 9-12) . . . . .	96
Figura 37 – Redução gráfica - <i>Estudo VI</i> , Seção 4 (c. 13-16) . . . . .	97
Figura 38 – Matriz <i>Estudo VI</i> - Seção 4 (c. 13-14) . . . . .	97
Figura 39 – Redução gráfica - <i>Estudo VI</i> , Seção 5 (c. 17-20) . . . . .	98
Figura 40 – Matriz <i>Estudo VI</i> - Seção 5 (c. 17-20) . . . . .	98
Figura 41 – Redução gráfica - <i>Estudo VI</i> , Coda (c. 21-23) . . . . .	98
Figura 42 – Redução gráfica - <i>Estudo VII</i> , Parte A (c. 1-8) . . . . .	100
Figura 43 – Matriz de inclusão entre CCA - <i>Estudo VII</i> , Parte A (c. 1-8) . . . . .	101
Figura 44 – Redução gráfica - <i>Estudo VII</i> , Parte A' (c. 19-29) . . . . .	101
Figura 45 – Redução gráfica - <i>Estudo VII</i> , Parte B (c. 9-12) . . . . .	102
Figura 46 – Redução gráfica - <i>Estudo VII</i> , Parte B (c. 13-18) . . . . .	102
Figura 47 – Redução gráfica - <i>Estudo VIII</i> , Parte A (c. 1-8) . . . . .	104
Figura 48 – Redução gráfica - <i>Estudo VIII</i> , Parte A (c. 9-16) . . . . .	104
Figura 49 – Redução gráfica - <i>Estudo VIII</i> , Parte A (c. 17-20) . . . . .	105
Figura 50 – Matriz <i>Estudo VIII</i> - Parte A . . . . .	105
Figura 51 – Redução gráfica - <i>Estudo VIII</i> , Parte B (c. 21-34) . . . . .	106
Figura 52 – Redução gráfica - <i>Estudo VIII</i> , Parte A' (c. 35-42) . . . . .	106
Figura 53 – Redução Gráfica - <i>Estudo VIII</i> , Parte A' (c. 43-46) . . . . .	106
Figura 54 – Redução gráfica - <i>Estudo VIII</i> , Parte B (c. 47-52) . . . . .	107
Figura 55 – Redução gráfica - <i>Estudo IX</i> , Seção A (c. 1-7) . . . . .	108
Figura 56 – Matriz - <i>Estudo IX</i> , Seção A (c. 1-7) . . . . .	109
Figura 57 – Redução gráfica - <i>Estudo IX</i> , Seção B (c. 8-24) . . . . .	110
Figura 58 – Redução gráfica - <i>Estudo IX</i> , Seção C (c. 25-32) . . . . .	110
Figura 59 – Redução gráfica - <i>Estudo IX</i> , Seção D (33-46) . . . . .	111
Figura 60 – Redução gráfica - <i>Estudo IX</i> , Seção E (c. 47-53) . . . . .	111
Figura 61 – Redução gráfica - <i>Estudo IX</i> , Seção F (c. 54-74) . . . . .	112
Figura 62 – Conjuntos de Classes de Alturas - Propriedade de Inversão . . . . .	127
Figura 63 – Conjuntos de Classes de Alturas - Propriedades de Inversão em mos- tradores de relógio . . . . .	127
Figura 64 – <i>Brasiliiana n° 13 - I. Samba Bossa-Nova</i> (compassos 1-3) Fonte: Telles (2017, p. 96) . . . . .	129
Figura 65 – <i>Estudo I</i> . . . . .	139
Figura 66 – <i>Estudo II</i> . . . . .	140
Figura 67 – <i>Estudo III</i> . . . . .	141
Figura 68 – <i>Estudo IV</i> . . . . .	142
Figura 69 – <i>Estudo V</i> . . . . .	143

Figura 70 – <i>Estudo VI</i> . . . . .	144
Figura 71 – <i>Estudo VII</i> . . . . .	145
Figura 72 – <i>Estudo VIII</i> . . . . .	146
Figura 73 – <i>Estudo IX</i> . . . . .	148
Figura 74 – <i>Estudo X</i> . . . . .	150



# Lista de tabelas

Tabela 1 – Plano Formal do <i>Estudo V</i> . . . . .	33
Tabela 2 – Transformações das coleções de alturas diatônicas do <i>Estudo I</i> (c. 1-12)	37
Tabela 3 – Plano Formal do <i>Estudo I</i> . . . . .	37
Tabela 4 – Extensões aplicadas aos acordes de um campo harmônico . . . . .	43
Tabela 5 – Extensões aplicadas aos acordes de um campo harmônico . . . . .	44
Tabela 6 – Plano Formal do <i>Estudo II</i> . . . . .	46
Tabela 7 – Relação dos acordes com extensões no <i>Estudo II</i> . . . . .	49
Tabela 8 – Plano formal - Gracioso/ <i>Estudo X</i> . . . . .	51
Tabela 9 – Estruturas harmônicas - <i>Gracioso/Estudo X</i>   Parte A . . . . .	55
Tabela 10 – Estruturas harmônicas - <i>Gracioso</i>   Parte C - <i>Estudo X</i>   Parte B . . . . .	59
Tabela 11 – Gênero Simples 8-z15 . . . . .	64
Tabela 12 – Escalas associadas ao sistema tonal . . . . .	65
Tabela 13 – Subconjuntos e superconjuntos relacionados entre 7-35, 7-32 e 7-34 . . . . .	67
Tabela 14 – Plano Formal do <i>Estudo IV</i> . . . . .	72
Tabela 15 – Coleções Octatônicas - Fonte Straus (2012, p. 158) . . . . .	75
Tabela 16 – Gênero Octatônico . . . . .	75
Tabela 17 – Gênero Tons Inteiros . . . . .	78
Tabela 18 – Membros primários e secundários do gênero cromático . . . . .	81
Tabela 19 – Membros primários e secundários do gênero cromático - <i>Dança Brasileira</i> (c. 17-24) - . . . . .	82
Tabela 20 – Plano Formal em <i>Voiles</i> - Debussy . . . . .	84
Tabela 21 – Plano Formal em <i>Feuilles Mortes</i> - Debussy . . . . .	85
Tabela 22 – Plano Formal do <i>Estudo III</i> . . . . .	89
Tabela 23 – Membros do gênero cromático - <i>Estudo III</i> , (c. 6-8) . . . . .	91
Tabela 24 – Plano formal do <i>Estudo VI</i> . . . . .	94
Tabela 25 – Estrutura harmônica do <i>Estudo VI</i> . . . . .	99
Tabela 26 – Plano Formal do <i>Estudo VII</i> . . . . .	100
Tabela 27 – Plano Formal do <i>Estudo VIII</i> . . . . .	103
Tabela 28 – Plano Formal do <i>Estudo IX</i> . . . . .	108
Tabela 29 – Centros tonais nos <i>Dez Estudos</i> . . . . .	113
Tabela 30 – Progressões cadenciais nos <i>Dez Estudos</i> . . . . .	115
Tabela 31 – Progressões cadenciais nos <i>Dez Estudos</i> . . . . .	115
Tabela 32 – Exemplos de cifragem popular . . . . .	123
Tabela 33 – Campo Harmônico com extensões . . . . .	128
Tabela 34 – Substituição de acordes em cadências . . . . .	129
Tabela 35 – CCA e os acordes do Campo Harmônico Maior - 7-35* . . . . .	130

Tabela 36 – CCA e os acordes do Campo Harmônico Menor Melódico - 7-34* . .	131
Tabela 37 – CCAs e os acordes do Campo Harmônico Menor Harmônica - 7-32A	133
Tabela 38 – CCAs e os acordes do Campo Harmônico Maior Harmônica - 7-32B .	135

# Lista de abreviaturas e siglas

CCA	Conjunto de Classe de Altura
OSI	Ordem sucessiva de intervalos
c.	Compasso
Cr	Coleção referencial
IC	Classe de intervalo ( <i>Interval classes</i> )



# Sumário

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>23</b>
<b>1.1</b>	<b>Objetivos e Fundamentação Teórica</b>	<b>24</b>
<b>1.2</b>	<b>Métodos e Notação Gráfica</b>	<b>27</b>
<b>2</b>	<b>ASPECTOS DA TONALIDADE</b>	<b>31</b>
<b>2.1</b>	<b>Disposições Diatônicas</b>	<b>31</b>
<b>2.2</b>	<b>A expansão do pensamento vertical de acordes em terças</b>	<b>39</b>
2.2.1	Harmonia Tercial	39
2.2.2	As extensões no Jazz	41
2.2.3	Ambiguidades em Terciais Estendidos no Estudo II	45
<b>2.3</b>	<b>A intertextualidade no <i>Estudo X</i></b>	<b>50</b>
<b>3</b>	<b>GÊNEROS DE CONJUNTOS DE CLASSES DE ALTURAS</b>	<b>61</b>
<b>3.1</b>	<b>Gêneros simples e as coleções familiares</b>	<b>63</b>
<b>3.2</b>	<b>Gênero Diatônico</b>	<b>65</b>
3.2.1	O <i>Estudo IV</i> e o Gênero Diatônico	68
<b>3.3</b>	<b>Gênero Octatônico</b>	<b>75</b>
<b>3.4</b>	<b>Gênero Tons Inteiros</b>	<b>78</b>
<b>3.5</b>	<b>Gênero Cromático</b>	<b>80</b>
<b>3.6</b>	<b>Gêneros de CCAs em Debussy</b>	<b>83</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISES</b>	<b>89</b>
<b>4.1</b>	<b>Estudo III</b>	<b>89</b>
<b>4.2</b>	<b>Estudo VI</b>	<b>94</b>
<b>4.3</b>	<b>Estudo VII</b>	<b>100</b>
<b>4.4</b>	<b>Estudo VIII</b>	<b>103</b>
<b>4.5</b>	<b>Estudo IX</b>	<b>108</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>113</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>119</b>
	<b>APÊNDICE A – TABELA COM EXEMPLOS DE CIFRAGEM DE ACORDES</b>	<b>123</b>

**APÊNDICE B – A FORMA NORMAL COMO SUCEDÂNEO DAS  
CIFRAS NA ANÁLISE DE ACORDES TERCIAIS  
ESTENDIDOS . . . . . 125**

<b>B.1</b>	<b>Tabelas . . . . .</b>	<b>130</b>
B.1.1	Subconjuntos do CCA 7-35 . . . . .	130
B.1.2	Subconjuntos do CCA 7-34 . . . . .	131
B.1.3	Subconjuntos do CCA 7-32A - Menor Harmônica . . . . .	133
B.1.4	Subconjuntos do CCA 7-32A - Maior Harmônica . . . . .	135

**APÊNDICE C – REDUÇÃO GRÁFICA DOS DEZ ESTUDOS - PÁ-  
GINA INTEIRA . . . . . 139**

<b>C.1</b>	<b>Estudo I . . . . .</b>	<b>139</b>
<b>C.2</b>	<b>Estudo II . . . . .</b>	<b>140</b>
<b>C.3</b>	<b>Estudo III . . . . .</b>	<b>141</b>
<b>C.4</b>	<b>Estudo IV . . . . .</b>	<b>142</b>
<b>C.5</b>	<b>Estudo V . . . . .</b>	<b>143</b>
<b>C.6</b>	<b>Estudo VI . . . . .</b>	<b>144</b>
<b>C.7</b>	<b>Estudo VII . . . . .</b>	<b>145</b>
<b>C.8</b>	<b>Estudo VIII . . . . .</b>	<b>146</b>
<b>C.9</b>	<b>Estudo IX . . . . .</b>	<b>148</b>
<b>C.10</b>	<b>Estudo X . . . . .</b>	<b>149</b>

**ANEXOS 151**

<b>ANEXO A – OS DEZ ESTUDOS - PARTITURAS . . . . .</b>	<b>153</b>
--	------------

<b>ANEXO B – GRACIOSO (GAROTO) - PARTITURA . . . . .</b>	<b>177</b>
--	------------

<b>ANEXO C – “OS TRÊS ESTUDOS DE CONCERTO” - PARTITURAS</b>	<b>181</b>
---	------------

# 1 Introdução

Radamés Gnattali nasceu em fevereiro de 1906, na cidade de Porto Alegre. Aos seis anos iniciou seus estudos de piano com sua mãe e aos quatorze, ingressou no conservatório de música do *Instituto de Belas Artes* de Porto Alegre, onde estudou piano com Guilherme Fontainha<sup>1</sup>. Face ao desejo em tornar-se um instrumentista erudito, peças como “as rapsódias de Listz, os estudos de Chopin, os prelúdios e fugas de Bach iam tomando forma e expressividade” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 14). “Entre 1925 e 1930, Gnattali recebeu as melhores críticas que os jornais brasileiros podiam conceder, sendo favoravelmente comparado aos pianistas europeus daquele tempo” (LIMA, 2017, p. 13). Afastou-se, posteriormente, da carreira de concertista que tanto almejava, ampliando sua atuação no campo de música popular como arranjador, compositor e regente. Apesar da grande demanda destas atividades, nunca abandonou o campo musical erudito, principalmente, enquanto compositor (SILVA, 2014, p. 41).

Apesar do grande volume de trabalho com arranjos e gravações, Gnattali sempre seguiu compondo música de concerto: *Acalanto para Orquestra de Câmara*; *Trio n.1 para Violino, Violoncelo e Piano* (ambas de 1932); *Concerto para Violino e Piano com Quarteto de Cordas* (1933); *Concerto n.1 para Piano e Orquestra* (1934), que foi estreado pelo próprio compositor como solista no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; entre outras obras. (LIMA, 2017, p. 14).

Estudar a vida e a obra de Gnattali é deparar-se com a dicotomia entre o que é popular e o que é erudito.<sup>2</sup> Sua trajetória na criação de arranjos para a música popular nas rádios do Rio de Janeiro e suas composições destinadas ao ambiente de concerto, de certa maneira, o colocaram em uma posição dúbia e, até mesmo controversa, para a crítica em certo período. Segundo Neves (2008, p. 113), essa dualidade resultou em um descrédito de seu trabalho como músico, qualificando-o “demasiadamente erudito pelos compositores de música popular, que já não mais o disputam como o orquestrador perfeito, e demasiadamente popular pelo público de música erudita”. Apesar do tom depreciativo dessa afirmação, ela ressalta uma das grandes características da produção de Gnattali: a ausência de fronteiras evidentes entre o dito popular e o erudito. De acordo com Silva (2014, p. 16):

<sup>1</sup> Guilherme Fontainha foi pianista, musicólogo e professor. Em 1934 lançou a primeira revista de musicologia do Brasil, a *Revista Brasileira de Música*.

<sup>2</sup> Em meados de dezembro de 2020, o site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br) retoma suas atividades de divulgação e consulta da obra do compositor. Na seção *Catálogos*, o site apresenta a subdivisão *Música de Concerto* e *Música Popular*, distinguindo, dessa maneira, a produção de Radamés nessas duas categorias.

Radamés Gnattali interagiu com diferentes campos de produção cultural, transitou por diferentes dimensões culturais (...) Trabalhou tanto com as peculiaridades estilísticas, rituais, estilos de vida e gostos relacionados ao campo de produção musical erudito, quanto transitou pelos mesmos elementos na sua relação com o campo de produção musical popular, assim como, do mesmo modo, realizou processos de hibridação utilizando elementos dos dois campos. (SILVA, 2014, p. 16).

Vale ressaltar o eminente apreço de Gnattali pela música destinada ao repertório de concerto e pela música popular. Em Barbosa e Devos (1984, p. 63) há uma passagem na qual ele declara: “amo a música popular, mas se pudesse trabalhava exclusivamente sobre a música erudita.” Apesar de usar o vocábulo “erudita”, o compositor esclarece: “a palavra erudita para mim não se justifica, porque a música ou é boa ou é má. Prefiro a expressão música de concerto.” (LIMA, 2017, p. 16). Havia, também, o apreço pela música popular: “nunca me frustrei em fazer música popular, faço isso com todo o prazer e gosto muito.” (GNATTALI, s.d.).

Hoje encontra-se notória, quiçá axiomática, a relevância de Gnattali para música brasileira, inclusive para o violão brasileiro. Antunes (2012, p. 138) destaca Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Radamés Gnattali como os principais compositores que receberam atenção em pesquisas acadêmicas sobre o violão, os quais juntos compõem mais de vinte por cento de todas as pesquisas analisadas. As convicções de Gnattali sobre o fazer musical originou uma obra singular. Sua disposição em incluir práticas da música popular, bem como seus instrumentos, e sua capacidade de dominar a linguagem e possibilidades sonoras dos mesmos, converteram-no em um compositor de identidade ímpar para a música de concerto.

## 1.1 Objetivos e Fundamentação Teórica

O objetivo desta pesquisa foi compreender aspectos harmônicos em peças para violão de Gnattali. Na musicografia do compositor encontra-se uma quantidade enorme de obras para esse instrumento em diversas formações. Dessa forma, limitou-se em escolher peças destinadas ao violão solo, das quais, constam as seguintes<sup>3</sup>:

- *Tocata em Ritmo de Samba n.1* (1950);<sup>4</sup>
- *Dança Brasileira* (1958);

<sup>3</sup> Lima (2017, p. 9) reitera que “duas outras peças, embora não tenham sido originalmente escritas ou sequer arranjadas para violão pelo compositor, foram incorporadas ao seu catálogo de obras para o instrumento: *Alma Brasileira* e *Saudade*.”.

<sup>4</sup> O título da “coletânea” – *3 Concert Studies* – é creditado a editora *Chanterelle Verlag, Heidelberg* da Alemanha. Nessa edição, a editora reúne em um único volume as peças: *Dança Brasileira* e as *Tocatas em Ritmo de Samba n.1 e n.2*. Contudo, Lima (2017, p. 66, nota de rodapé) comenta que “não há qualquer registro de Gnattali mencionando a intenção de reunir estas três peças em uma publicação.”.

- *Dez Estudos*<sup>5</sup> (1967);
- *Tocata em Ritmo de Samba n.2* (1981);
- *Brasiliiana n.13* (1983);
- *Petite Suite* (1985).

Todas as peças apresentam potencial para o estudo da harmonia. Não há como abarcá-las em um único trabalho, principalmente pela limitação temporal. À vista disso, concentraram-se as análises nos *Dez Estudos*, considerada a maior obra para violão solo do compositor e, potencialmente, entre as citadas, a que mais distancia-se de um tonalismo estrito. Não obstante, alguns excertos dessas outras peças foram analisados e mencionados.

...

Versar sobre a harmonia na obra de Radamés não é uma tarefa simples. Durante as análises um questionamento foi recorrente: é possível estabelecer uma fronteira entre o que é e o que não é tonal? De acordo com Lima (2017, p. 8), “a linguagem musical de Gnattali não permite identificar imediatamente uma nota ou um acorde errado; dependendo do contexto, a diferença se encaixa e torna-se familiar por repetição”. Oliveira (1999) conclui que a “gramática musical” do compositor “pertence a um estágio transitório; muitas vezes tonal, muitas vezes adotando regras formais gerais ou clichês rítmicos e harmônicos; é, no entanto, absolutamente flexível, não-ortodoxo com tais regras.”.

À vista disso, torna-se importante delimitar quais são os elementos potencialmente vinculados à literatura com perspectivas tonais. Para isso, o segundo capítulo está destinado a evidenciar alguns desses conceitos. Vale destacar que revisitar os trabalhos *Radamés Gnattali e o Violão: Relação Entre Campos de Produção na Música Brasileira* (OLIVEIRA, 1999) e *Os Dez Estudos Para Violão de Radamés Gnattali: Uma Análise* (ARMADA JUNIOR, 2006) foram substancias para as análises, uma vez que os mesmos ressaltam aspectos harmônicos relacionado aos *Dez Estudos*.

Como inicialmente observado, na trajetória musical de Gnattali não há demarcações claras entre o popular e erudito. Partindo desse pressuposto, optou-se em articular referenciais voltados ao repertório popular com os que dispõem do repertório de concerto como escopo analítico. Dentre eles: *Harmonia Funcional* (ALMADA, 2012), *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação* (TINÉ, 2011), *The Jazz Theory Book*

<sup>5</sup> Segundo o site [www.radamesgnattali.com.br](http://www.radamesgnattali.com.br), o compositor deixou mais três estudos esboçados e inacabados.

(LEVINE, 1995); *Funções Estruturais da Harmonia* (SCHOENBERG, 1996), *Harmonia* (SCHOENBERG, 2011), *Harmony* (PISTON, 1987), *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music* (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018) e *Harmony in Context* (ROIG-FRANCOLÍ, 2020).

...

É imprescindível ressaltar os aspectos tonais dessa obra de Gnattali, contudo, o excesso de ambiguidades deixa insuficiente tais descrições, visto que certos excertos distanciam-se consideravelmente desse sistema. Embora Gnattali não tenha sido um entusiasta da vanguarda de seu tempo e seu desinteresse estendeu até mesmo pela música serial, é notório que havia um apreço por compositores *impressionistas*, como Debussy. E, bem como, uma admiração pelo trabalho de Villa-Lobos.

Quando o Villa-Lobos apareceu, eu tinha uns quinze anos; foi um negócio que calou fundo no músico. Não em todos, mas pra mim mudou muito. Foi a época em que comecei a tocar também Debussy. Villa-Lobos foi o primeiro a escrever música brasileira tirada do ambiente do folclore e do ambiente da cidade. Eu não gostava muito dele, mas não vamos discutir já que ele é mesmo um gênio. (DIDIER, 1996, p. 93).

Tais inclinações podem justificar a predisposição de Gnattali em distanciar-se, de alguma forma, do tonalismo. Constatado essa questão, o terceiro capítulo demonstra uma perspectiva analítica que classifica e organiza *Conjuntos de Classes de Alturas* (CCA), dispondo de coleções familiares (diatônica, octatônica e tons inteiros) como referenciais. Tal teoria é alicerçada nos conceitos desenvolvidos por Richard Parks e foi intitulada como *Gêneros de Conjuntos de Classes de Alturas*.

A teoria de gêneros foi apresentada, inicialmente, na monografia *Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species* de Allen Forte (1988) e certamente influenciou Parks a elaborar suas concepções. Parks aplicou sua teoria na obra de Debussy, evidenciada no livro *The Music of Claude Debussy* (PARKS, 1989). Anos depois, ele publicou um artigo intitulado *Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte's Theory* (PARKS, 1998), confrontando seu modelo analítico com o modelo de Forte (1988). De modo geral, esta pesquisa esboça uma parte da teoria que abarca particularidades da obra de Gnattali.

Esses dois capítulos oferecem possibilidades analíticas sobre a harmonia dessas peças. O capítulo 4 condensa análises em peças que apresentem uma forma integrada sobre os conceitos abordados nos capítulos anteriores.

## 1.2 Métodos e Notação Gráfica

A primeira etapa do processo analítico baseou-se em confrontar a edição<sup>6</sup> com as revisões realizadas por Lima (2017)<sup>7</sup>. Nesses procedimentos, em momentos de desacordos entre edição e manuscrito, considerou as classes de alturas dos manuscritos, ocasionando em divergências entre os gráficos e a edição. Após a revisão, foi realizada uma análise funcional, confrontada com as análises de Oliveira (1999) e Armada Junior (2006). E, posteriormente, foi iniciada a preparação dos gráficos.

Buscou-se descrever nos gráficos os materiais de alturas em termos estruturais e formais. Ao longo do trabalho, quatro recursos de notação foram utilizados: reduções gráficas das partituras com inspirações *Schenkerianas*; *Análise Tradicional por Graus*; *Cifragem "Popular"*<sup>8</sup>; e *Teoria dos Conjuntos*. A seguir, para clarificar o emprego dessas formulações, apresentam-se noções basilares das mesmas e como elas foram dispostas nas análises.

As aplicações analíticas de H. Schenker (1868-1935) no repertório tonal dos séculos XVIII e XIX estão consolidadas. Em comparação a uma análise tradicional da harmonia, Cook (1992, p. 34) declara que a análise *Schenkeriana* é uma técnica para responder perguntas de uma maneira muito mais clara e específica. Segundo ele, ela é particularmente projetada para mostrar a importância especial que as formações lineares de larga escala têm na criação de um movimento direcionado por objetivos harmônicos. Sob a ótica do livro de Forte e Gilbert (1982), esta pesquisa apresenta concepções dessa teoria nas peças de Gnattali. Uma vez que elas escapam em muitos momentos dos axiomas schenkerianos, a maioria dos gráficos analíticos apresentam fundamentos elementares desta teoria, concebendo um gráfico com *inspiração schenkeriana* e não uma análise schenkeriana de fato.<sup>9</sup>

Em muitos excertos, ao longo dos *Dez Estudos*, constataram-se progressões cadenciais. Portanto, a cifragem tradicional por graus, que clarifica adequadamente essas funções, foram empregadas. Contudo, haja vista a quantidade significativa de ambiguidades e, em virtude de um distanciamento considerável de um pressuposto centro tonal, a análise por graus foi apresentada parcialmente. Dessa forma, em grande parte

<sup>6</sup> Nos anexos A, B e C contêm as partituras das peças para confronto com os gráficos desta pesquisa.

<sup>7</sup> O livro de Luciano Lima (2017) foi imprescindível no rigor das análises. A revisão apresenta de forma detalhada as diferenças entre as edições e o manuscrito.

<sup>8</sup> O termo "popular" alude a utilização assídua dessa notação por músicos de música popular.

<sup>9</sup> Segundo Viegas (2014, p. 130), "revisões dos conceitos originais de Schenker foram realizadas por analistas musicais como Salzer (1962), alinhados à vertente chamada neo-schenkeriana, resultando em pressupostos teóricos aplicáveis ao repertório pós-tonal." Levando em conta as inclinações estruturais do repertório selecionado para esta pesquisa, um aprofundamento nessa corrente de análise seria pertinente. Contudo, as análises conservaram-se no que em análise schenkeriana intitularia de nível *foreground* ("superficial", levando em conta todas as notas), não sucedendo em explicações aos níveis de *background* ("profundo", evidenciando estruturas que alicerçam a obra). Esse último nível demandaria clarificações voltadas ao que consiste em alguma das sub-áreas do neo-schenkerianismo.

do trabalho, essa notação analítica enfatiza progressões cadenciais, evidenciando as funções harmônicas fundamentais – *subdominante, dominante e tônica*.

As *cifras* são recursos de notação amplamente difundidas na música popular brasileira e norte-americana. Esta representação gráfica denota uma tríade maior completa em um único um signo. Dispondo as letras A = Lá, B = Si, C = Dó, D = Ré, E = Mi, F = Fá e G = Sol como ferramenta central, cada um destes signos carregam em si a *qualidade* maior de um acorde – *fundamental, terça maior e quinta justa*. Novos signos são incorporados a estrutura base para construção de outras possibilidades harmônicas: “X”m (tríade menor), “X”7 (tríade maior com 7ª menor), “X”7M(9) (tríade maior com 7ª maior e 9ª maior). A problemática desse sistema está na ausência de consenso na padronização desses “acréscimos”, ocorrendo divergências entre os autores.

Segundo Camara (2008, p. 121), no Brasil, “uma padronização se instaurou quase hegemonicamente” em decorrência da proposta de Almir Chediak, “criada justamente para divulgar seus trabalhos: ‘*Dicionário de Acorde*’, ‘*Harmonia e Improvisação*’ (vols. I e II) e os já bem famosos ‘*Songbooks*’.”. Apesar de ressaltar essa característica como favorável, Camara (2008, p. 122) observa que no decorrer de sua pesquisa, em contanto com os estudantes<sup>10</sup>, haviam obstáculos no entendimento concernente aos intervalos compostos. Almada (2012, p. 267) declara que o modelo de cifragem apresenta “incongruências”, e constata que “no tópico referente à formação das tétrades, alguns intervalos que até então eram representados de uma determinada maneira, assumem, sem qualquer aviso ou motivo, simbologia totalmente diferente.”.

No que se refere a padronização de cifragem deste trabalho<sup>11</sup>, optou-se por uma proposta similar a do livro *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*, de Paulo Tiné (2011), visto que a mesma apresenta uma representação mais factível ao nosso idioma mas, no entanto, com pequenas alterações dos símbolos. No apêndice A é possível consultar uma lista com exemplos explicativos das mesmas.

A Teoria dos Conjuntos, segundo Schuijjer (2008, p. 9), “[...] é em si uma consequência da teoria do serialismo dodecafônico. Seu pioneiro foi o compositor Milton Babbitt (nascido em 1916), que dedicou-se a estender e fortalecer a base teórica da técnica dodecafônica de Schoenberg.”<sup>12</sup>. Anos depois, Allen Forte adota significativa parte dos conceitos de Babbitt, adaptando a análise em música não serial (SCHUIJER, 2008, p. 10). Visto que as possibilidades de inclusão realizadas entre várias combinações

<sup>10</sup> Convém destacar que a pesquisa de Camara (2008) sobre harmonia é apresentada à Faculdade de Educação de Minas Gerais como uma elaboração conceitual e didática.

<sup>11</sup> Não existe a pretensão de determinar como verdadeira mais uma nova regra de cifragem. A preferência é apenas por uma questão de padronização em benefício da organização desta pesquisa.

<sup>12</sup> Tradução de: “[...] for this theory is itself an outgrowth of the theory of twelve-tone serialism. Its pioneer was the composer Milton Babbitt (b. 1916), who had dedicated himself to extending, and strengthening the theoretical underpinning of, Schoenberg’s twelve-tone technique.” (SCHUIJER, 2008, p. 9).

de classes de alturas impõem poucos limites ao número e à natureza nas análises, atualmente, a literatura sobre essa ferramenta é vasta. Como apresentado, a teoria de gêneros é elaborada mediante os Conjuntos de Classes de Alturas (CCAs). Nesta pesquisa, utilizou-se fundamentos basilares, oriundos do livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, de Joseph Straus (2012).

Observou-se que, em muitos excertos, a análise funcional apresentava-se ineficiente, ou, de certa forma, resultava em ambiguidades. Para ampliar as possibilidades descritivas de um acorde (ou um conjunto de classes de alturas) foi organizado uma tabela, instituindo um vínculo entre os acordes com estruturas *terciais*<sup>13</sup> e os CCAs. No apêndice B é possível consultar a tabela e verificar como essa concepção foi realizada.

---

<sup>13</sup> O emprego do termo em textos em língua inglesa é mais expressivo do que em textos em português. Seu correspondente nesse idioma é *tertian*. No capítulo 2 há uma seção explanando algumas concepções do mesmo.



## 2 Aspectos da Tonalidade

Ao longo dos anos, uma infinidade de musicólogos vêm se esforçando para compreender e/ou elucidar significações em padrões delineados no campo da harmonia. Essa atividade, que percorre séculos, serve-se da análise de diversos significantes e significados através de um processo nem sempre contínuo de diluição e/ou consolidação. Dentre todas as categorias aptas a serem elencadas, possivelmente os estudos sobre o *sistema tonal* abarcam a maior produção.

Compreende-se, hoje, que o advento do sistema tonal decorre de um conjunto de ideias constituídas pela *prática comum* ao longo dos séc. XVIII e XIX. “Engendrado” pelo “contrário” desse sistema, um dos movimentos posteriores, pelo qual alcançou seu apogeu no séc. XX, foi o *atonalismo*<sup>1</sup>. Evidentemente, é inteligível reconhecer que a ruptura do tonalismo para o atonalismo foi um processo gradual. Segundo Kostka e Santa (2018, p. 8), “o declínio do sistema tonal como a principal força organizadora da música coincidiu em grande parte devido à ascendência do cromatismo.”<sup>2</sup>. Vale destacar que, “embora o cromatismo conduziu historicamente para a atonalidade”, pode-se compreender que uma “música tonal cromática não é a mesma que a música atonal.”<sup>3</sup> (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 8).

Na obra para violão solo de Gnatalli, principalmente nos *Dez Estudos*, definir com exatidão a tonalidade é uma tarefa, em muitas vias, árdua. Em determinadas condições é possível identificar um centro e, em certa medida, até confirmá-lo como tonal. Entretanto, muitos excertos apresentam particularidades obscuras ou ambíguas como, por exemplo, a estruturação funcional dos acordes e a definição de um modo (maior ou menor) principal. Neste capítulo, constam algumas concepções compreendidas como *tonal* nas peças selecionadas.

### 2.1 Disposições Diatônicas

Evidenciar com distinção o material diatônico à frente de outros materiais, é primordial para que uma obra saliente propensões tonais. Schoenberg (2004, p. 29) aponta que “uma tonalidade é expressa pela utilização de todas as suas notas. Uma

<sup>1</sup> Convém esclarecer que a concepção adotada por esta pesquisa é proporcional a de Kostka e Santa (2018, p. 9), na qual a “atonalidade significa música sem um centro tonal. Mais especificamente, refere-se à evitação sistemática da maioria dos materiais e dispositivos musicais que tradicionalmente têm sido usados para definir um centro tonal.”

<sup>2</sup> Tradução de: “The decline of the tonal system as the primary organizing force in music coincided with and was largely due to the ascendancy of chromaticism.” (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 8).

<sup>3</sup> Tradução de: “Although chromaticism led historically to atonality, chromatic tonal music is not the same as atonal music.” (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 8).

escala (ou parte dela) e uma certa disposição dos acordes irão afirmá-la com maior clareza.”

Tanto na música clássica, quanto na popular, a mera alternância entre o I e V será suficiente, desde que não seja contrariada por harmonias não-tonais. Na maioria dos casos, para haver uma melhor definição, é acrescentada uma *cadência* ao final de uma peça ou de umas das seções, segmentos e, inclusive, unidades menores. (SCHOENBERG, 2004, p. 29).

Segundo Schoenberg (2004, p. 30), a proximidade entre tonalidades vizinhas resulta em “muitas notas e tríades em comum”. Para distanciar-se das ambiguidades, o primeiro passo é “distinguir uma tonalidade das demais”. O autor enfatiza que (exemplo em *Dó Maior*), “os acordes que expressam inequivocamente uma tonalidade são as três tríades principais: I, IV e V. O IV, negando o Fá $\sharp$  exclui a Dominante de *Sol Maior*; o Si $\flat$  do V exclui o Si $\flat$  da Subdominante.” (SCHOENBERG, 2004, p. 31). Essas definições de Schoenberg (2004) são substanciais para a compreensão do que o autor designa como *região*.

O *Estudo V* de Gnattali, dedicado a Sergio Abreu, apresenta uma *scordatura* peculiar.<sup>4</sup> A primeira, quinta e sexta corda do violão estão um tom abaixo (*Ré, Si, Sol, Ré, Sol e Ré*), resultando a tríade de Sol maior. Zorzal (2005, p. 35) corrobora a “intenção explícita do compositor de imitar um típico instrumento do regionalismo brasileiro, a viola caipira.”<sup>5</sup> As progressões harmônicas do estudo direcionam o *Sol* como centro e, inclusive, a armadura de clave ratifica tal disposição (ver redução gráfica da partitura em figura 1).<sup>6</sup> Na parte A, os fundamentos mencionados acima por Schoenberg (2004) não são constatados. Contudo, na parte B (Figura 2), não há nenhuma alteração das classes de alturas e, até mesmo, é possível delinear axiomas *schenkerianos* ao final do excerto. A tabela 1 apresenta uma divisão mais detalhada da peça.

Os primeiros compassos (c. 1-8, figura 1) integram a seção de introdução. Essa seção é dividida em duas frases, *a* e *b*. O primeiro acorde é um Sol maior (c.1-4) em segunda inversão. O segundo acorde (c. 5) é constituído pelo tricorde Ré, Lá e Si. Sua potencialidade de dominante não apresenta vigor tonal, haja vista a ausência da terça (Fá $\sharp$ ), sensível da tonalidade.

A parte A, segundo Armada Junior (2006, p. 89), “está estruturada como um período assimétrico de 19 compassos divididos em três frases. A primeira frase pos-

<sup>4</sup> Na edição consta o texto: “*This tuning imitates the ‘Viola Capira’.*”.

<sup>5</sup> Segundo Zorzal (2005, p. 36) esse tipo de *scordatura* é conhecida na viola caipira como “*Rio Abaixo*”. Convém acrescentar que artistas do *Blues*, em destaque Robert Johnson, utilizou essa *scordatura* em músicas como: “*Come on in My Kitchen*”, “*Crossroad Blues*” e “*Walkin’ Blues*”. Todavia, dentro das dimensões desta pesquisa, não é possível afirmar com clareza qual a relação de Radamés com esse repertório.

<sup>6</sup> Para confrontação com a edição da partitura, as mesmas encontram-se no Anexo A. Nesta peça não houve nenhuma discrepância entre as notas da edição com o manuscrito que resultassem em alterações harmônicas significativas.

Tabela 1 – Plano Formal do *Estudo V*

<i>Divisão Formal</i>	<i>Frases</i>	<i>Compassos</i>	
Introdução	<i>a</i>	1-4	
	<i>b</i>	5-8	
Parte A	<i>c</i>	9-12	
	<i>c'</i>	13-15	
	<i>d</i>	16-21	
	<i>d'</i>	22-27	
	<i>e</i>	28-31	
Parte B	<i>e</i>	32-35	
	<i>f</i>	36-39	
	<i>f'</i>	40-43	
	<i>g</i>	44-47	
	<i>g'</i>	48-52	
	Ritornelo	<i>g</i>	44-47
		<i>g''</i>	48-56
Parte A	<i>c</i>	9-12	
	<i>c'</i>	13-15	
	<i>d</i>	16-21	
	<i>d'</i>	22-27	
Coda	<i>h</i>	58-61	

sui oito compassos, nos quais se ouve um motivo inicial repetido três vezes como um prolongamento do acorde de tônica.”. Os padrões motivicos dessa passagem são constituídos por bordaduras inferiores de semitom (c. 9 e 11) e notas de passagem (c. 13).

Até o compasso 14, as notas que não pertencem ao modo diatônico de Sol Maior são inflexões melódicas. Nos compassos 18-27, o quinto grau conserva a *qualidade* menor (Ré, Fá $\flat$  e Lá), resultando em uma dominante menor. O Sol maior aporta uma posição central nas progressões, sua sensível (Fá $\sharp$ ), entretanto, não é evidenciada na introdução e na parte A. Dessa forma, a coleção diatônica de Sol maior não ajusta-se a este excerto. A interpretação do mesmo é concebida pelo modo mixolídio. Outra alteração observada (c. 15) é a nota Si $\flat$ , sétima menor da subdominante (IV), delineada através de um movimento de ligado no descanto.

A estrutura motivica da parte B (c. 28-56) consiste em acordes arpejados. Na redução (figura 2), a condução das vozes está verticalizada em alguns acordes. A frase *e* (c. 28-31) é reiterada de forma integral (c. 32-35). As frases *f* (c. 36-39) e *g* (c. 44-47) apresentam uma variação nos compassos finais quando retomadas. Este excerto não apresenta nenhuma alteração do modo jônico. Suas estruturas funcionais são claras ficando, dessa forma, evidente a estrutura tonal em Sol Maior. Nas frases *f* e *f'* (c. 36-43) há uma progressão de subdominante, dominante e tônica.

C. 1 5 9 10 11 12 13 14

I V I

C. 15 16 18 19 20 21 22 24 25 26-27

IV I V I IV I V I

*mixolídio*

Figura 1 – Redução gráfica - *Estudo V*, Parte A (c. 1-27)

C. 28 29 30 31 32 33 34 35

V I V I

C. 36 37 38 39 40 41 42 43

IV I V I IV I V I

C. 44 45 46 47 48 49 50 51 52-55 56 58-61

II I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I II I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I V I

Figura 2 – Redução gráfica - *Estudo V*, Parte B (c. 28-61)

Nas frases *g* e *g'* é possível estabelecer um axioma *schenkeriano*, a *Urlinie* (FORTE; GILBERT, 1982, p. 132). A grosso modo, a *Urlinie* é uma “linha” descendente localizada no descanto e é iniciada por uma das três notas da tríade, finalizando na fundamental da tônica. Na *análise schenkeriana*, “a combinação da linha fundamental [*Urlinie*] e do arpejo do baixo constitui a *estrutura fundamental* (*Ursatz*) de uma composição tonal, e representa o nível de *background* da análise.”<sup>7</sup> (FORTE; GILBERT, 1982, p. 132).

<sup>7</sup> Tradução de: “The combination of fundamental line and bass arpeggiation constitutes the *fundamental*

Essas duas partes correspondem a estrutura formal da peça, articuladas em “forma ternária A-B-A’ ” (ARMADA JUNIOR, 2006, p. 88). A parte A apresenta uma estrutura diatônica com propensão ao modo mixolídio e a parte B é uma estrutura tonal; ambas em Sol maior. No que se refere aos atributos fundamentais do tonalismo, Piston (1987, p. 528) elenca os “elementos que tendem a estabelecer ou preservar a tonalidade”. Os seis itens descritos abaixo são encontrados na parte B do *Estudo V* de Gnatalli, ratificando sua organização tonal.

1. Centro tonal, relacionado intrinsecamente pela escala, mas estabelecido pelo processo composicional, e incluindo a possibilidade de modos maiores e menores. 2. Progressão harmônica das tríades. Na prática comum, esses são fundamentalmente os organizadores mais importantes da tonalidade. Fatores harmônicos dissonantes reforçam as progressões por meio de suas resoluções contrapontísticas. 3. Cadências claras. Uma frase não precisa revelar imediatamente seu centro tonal, e deve-se ganhar interesse adiando sua chegada. 4. Pontos de pedais de dominantes e tônicas e ostinatos. 5. Evitar outras notas que não sejam os graus da escala maior e menor. 6. Reforço de um centro de tonal por sua restauração após uma partida temporária.<sup>8</sup> (PISTON, 1987, p. 528).

Os apontamentos de Schoenberg (2004) e Piston (1987) demonstram que a organização diatônica tonal demanda de uma estruturação funcional para distinguir-se distintamente. O *Estudo V* apresenta o que é entendido por Telles (2017, p. 100) como “livre trânsito entre elementos do tonalismo e do modalismo”.<sup>9</sup>

No *Estudo I*, dedicado a Turibio Santos, a melodia da parte A (c. 1-24) apresenta uma característica sonora significativa. Gnatalli escreveu o estudo com armadura de clave<sup>10</sup>, pela qual, com o reforço do pedal, pressupõe-se a tonalidade de Ré maior. Contudo, nota-se algumas alterações, possivelmente calculadas, em intervalos do modo jônico. Inclusive, em graus que são fundamentais para a coerência tonal<sup>11</sup>. A tonalidade só é constatada pelas relações de consonância/dissonância entre os acordes.

Nos compassos 1, 3, 5, 6 e 9 (figura 3) a tríade – nem sempre completa – de Ré maior apresenta extensões de 6<sup>a</sup> e/ou 6<sup>a</sup> e 9<sup>a</sup>. O pentacorde nos compassos 4, 7 e 8 – Ré, Fá $\sharp$ , Dó $\sharp$ , Mi e Sol $\sharp$  – configuram-se como uma possibilidade insólita de dominante.

structure (Ursatz) of a tonal composition, and the represents the background level of the analysis.” (FORTE; GILBERT, 1982, p. 132).

<sup>8</sup> Tradução de: “The following elements tend to establish tonality or to preserve it: 1. Tone Center, related intrinsically by scale, but established by the compositional process, and including the possibility of major and minor modes. 2. Harmonic progression of triads. In common practice, these are fundamentally the most important organizers of tonality. Dissonant harmonic factors reinforce progressions by their contrapuntal resolutions. 3. Clear cadences. A phrase need not immediately reveal its tonal center, and interest is to be gained by postponing the arrival. 4. Dominant and tonic pedal points and ostinati. 5. Avoidance of notes other than the major and minor scale degrees. 6. Reinforcement of a tone center by its restoration after a temporary departure.” (PISTON, 1987, p. 528).

<sup>9</sup> Em sua pesquisa ele aponta alguns exemplos na obra *Brasilianas* de Gnatalli.

<sup>10</sup> Dentre os dez estudos, apenas os *Estudos I, V e X* apresentam armadura de clave.

<sup>11</sup> Vale destacar que as alterações não se configuram como *dominantes secundárias*.

Armada Junior (2006, p. 59) analisa o acorde como um I<sup>o</sup> (primeiro grau diminuto). Segundo Almada (2012, p. 140), *função auxiliar* é o termo adotado em música popular nas análises desses acordes e declara que “o diminuto funciona como um ‘acorde-apogiatura’ e sempre se refere a um grau diatônico maior (I, IV ou V) com idêntica fundamental.”. De maneira precisa, o pentacorde atende em partes essa definição e pode ser descrito como um Dm5<sup>o</sup>(7M)9<sup>12</sup>. Considerando a explanação de Almada (2012), o acorde apresenta três alturas em intervalos de semitom da tríade de Ré maior: Sol#, Dó# e Fá#. O resultado é uma estrutura diferente da tríade diminuta com 7<sup>a</sup> diminuta. Não obstante, a condução das vozes não é convencional dentro das possibilidades habituais de uma bordadura inferior. Ainda assim, esse acorde configura-se como dominante, uma vez que resulta de uma “resolução de sonoridade dissonante para sonoridade mais consonante”<sup>13</sup> (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 8).

Figura 3 – Redução gráfica - *Estudo I, Parte A* (c. 1-12)

Com base nessas relações de dominante-tônica, dividem-se os doze primeiros compassos em três frases: *a* (c. 1-4), *b* (c. 5-8) e *c* (c. 9-12). Durante esse excerto, três alturas que distanciam-se do Ré jônico são constatadas: Dó#, Fá# e Si<sup>b</sup>.<sup>14</sup> Na primeira frase (c. 1-4), o Dó# é a primeira alteração substancial. A união da tríade de Dó maior (c. 2) e o acorde de tônica (D6, c. 1 e 3) constituem o modo mixolídio (ver figura 3). Nos compassos 5, 6, 9 e 10, o acorde de tônica é a estrutura harmônica e, integrando as inflexões melódicas, observam-se seis alturas: Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Si. Nos compassos 7 e 8, a nota Fá# – acompanhada de uma bordadura inferior – é destacada na melodia. No compasso 11, observam-se todas as alterações citadas com acréscimo do Si<sup>b</sup>, pressupondo o modo eólio como referência. Essas alterações ocorrem de maneira parcimoniosa. A tabela 2 apresenta o desenvolvimento dessas progressões e as coleções consideradas referenciais desse excerto.

<sup>12</sup> A 5<sup>o</sup> é a enarmonização do Sol# para Lá<sup>b</sup>.

<sup>13</sup> Em Kostka e Santa (2018, p. 8), o autor estabelece critérios para obras com propensão tonal e um dos itens listado é: “Resolution of dissonant sonorities to more consonant ones.”

<sup>14</sup> Vale ressaltar que Sol# (c. 4, 7 e 8) e Ré# (c. 12) também são alterações do modo jônico, entretanto, estão dispostas no acorde de dominante em vozes internas, mostrando-se não relevantes.

Tabela 2 – Transformações das coleções de alturas diatônicas do *Estudo I* (c. 1-12)

c. 1-3	c. 4	c. 5-6	c. 7-8	c. 9-10	c. 11	c. 12
<i>Mixolídio</i>	<i>M. Harmônica?</i>	<i>Jônico?</i>	<i>M. Harmônica?</i>	<i>Jônico?</i>	<i>Eólio?</i>	?
Ré	Ré	Ré	Ré	Ré	Ré	Ré
Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	-	Ré#
Fá#	Fá <sub>4</sub>	Fá#	Fá <sub>4</sub>	Fá#	Fá <sub>4</sub>	Fá#
Sol	Sol#	Sol <sub>4</sub>	Sol#	Sol <sub>4</sub>	Sol <sub>4</sub>	Sol   Sol#
Lá	-	Lá	-	Lá	Lá	-
Si	-	Si	-	Si	Si <sub>b</sub>	Si <sub>4</sub>
Dó <sub>4</sub>	Dó#	-	Dó#	-	Dó <sub>4</sub>	Dó <sub>4</sub>   Dó#

No compasso 13 há uma repetição literal do início e, até o compasso 23, o mesmo não sofre nenhuma alteração. Portanto, divide-se a parte A em duas: parte A (c. 1-12) e parte A' (c. 13-24). Os compassos 25-30 são uma transição entre a parte A' e a parte B. Na parte B, o material harmônico analisado sugere uma separação em duas seções. A tabela 3 ilustra o plano formal da peça e seus compassos.

Tabela 3 – Plano Formal do *Estudo I*

Partes	Subdivisão	Compasso
Parte A	Seção 1	1-12
Parte A'	Seção 2	13-24
<i>Transição</i>	Seção 3	25-30
Parte B	Seção 4	31-36
	Seção 5	37-43

A seção de transição (c. 25-30) denota uma progressão tonal tangível – dominante-tônica. A figura 4 apresenta uma redução dos compassos finais da parte A' e a transição. Vale destacar que no último compasso da Parte A' (c. 24) – o único que difere da primeira parte – a melodia realiza a escala de tons inteiros a partir de Mi (ver figura 4 (c. 22-25)). Dessa forma, a transição inicia na finalização dessa escala com o acorde de tônica.

Figura 4 – Redução gráfica - *Estudo I*, final da Parte A' (c. 22-24) e *Seção de transição* (c. 25-30)

A progressão harmônica da transição apresenta extensões harmônicas na tônica de 6ª e 9ª e na dominante de 7ª menor, 9ª menor e 13ª menor. No compasso 29, a dominante secundária (vii°/V) antecede a finalização da seção.

A primeira seção da parte B (c. 31-36, figura 5) finaliza com a subdominante antecipada pela sexta napolitana (II♭). A coleção referencial dos compassos iniciais da primeira seção dessa parte (c. 31-34) é o Ré mixolídio, reiterando a harmonia dos primeiros compassos da peça (c. 1-3). O último acorde da peça é um D6, sem a 3ª. Na segunda seção (c. 37-43), o movimento cromático é resultado de um padrão de digitação instrumental, deslocado por movimento descendente, resultando em uma progressão paralela.

The figure shows a musical score for guitar, measures 31-43. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are arranged in a way that suggests a modal scale, Ré Mixolídio. Below the staff, the chord reductions are listed for each measure:

c.	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40-43
	D	C	D6	C	E♭7M	G				D6
	I	VII♭	I	VII♭	II♭	IV				I

A bracket labeled "Ré Mixolídio" spans measures 31 to 36. Another bracket spans measures 37 to 43.

Figura 5 – Redução gráfica - *Estudo I*, Parte B (c. 31-43)

Esta peça apresenta uma síntese de vários elementos encontrados na maioria das composições para violão solo de Gnattali e que, de forma geral, resumem-se em ambiguidades, acordes com extensões intervalares e um aberto diálogo com elementos modais.

## 2.2 A expansão do pensamento vertical de acordes em terças

Uma tríade é indispensável na concepção das estruturas do sistema tonal, bem como suas propriedades funcionais. Kostka e Santa (2018, p. 43) esclarecem que este fator “não foi o resultado de uma decisão consciente da parte de ninguém, mas sim o resultado de classificações de consonância e dissonância e do desenvolvimento ao longo dos séculos de vários procedimentos de condução de voz.”<sup>15</sup>.

Ao passo que foram atribuídas mais classes de alturas à tríade, constituíram-se novas formações de acordes com sonoridades distintas. Essas sistematizações adquiriram diferentes terminologias. No *jazz*, por exemplo, termos como *extentions* (LEVINE, 1995, p. 35) ou *extensões* (TINÉ, 2011, p. 2) são utilizados. No repertório, cuja análise é a música de concerto, o termo *tercial* confere significação ampla aos acordes constituídos em intervalos de terça.

### 2.2.1 Harmonia Tercial

Tercial é um termo habitualmente empregado<sup>16</sup> em livros de língua inglesa para clarificar o predicado de uma tríade. Piston (1987, p. 499)<sup>17</sup> elucida que o seu significado compreende a “harmonia baseada em acordes construídos pela superposição de intervalos de terça.”<sup>18</sup>. No Brasil, pouco se vê o emprego dessa terminologia. Almada (2012, p. 35) – um dos poucos referencias em português que o menciona – esclarece que harmonia tercial é quando as notas de um acorde apresentam-se superpostas em intervalos de terças.

Evidencia-se que a partir de um determinado período, essa natureza estrutural da tríade instaura-se com características expansivas, delineando, a contar da fundamental, acordes com intervalos de 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>. Segundo Kostka e Santa (2018, p. 44), “as sonoridades terciárias ‘mais altas’ que o [limite estabelecido pelo] acorde de 7<sup>a</sup> – acordes de 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> – não são uma parte importante do vocabulário harmônico antes do final do século XIX ou início do século XX.”<sup>19</sup>. Contudo, não retrata a ausência plena

<sup>15</sup> Tradução de: “That tonal music used tertian harmony was not the result of a conscious decision on anyone’s part but instead was the result of classifications of consonance and dissonance and the development over centuries of various voice-leading procedures.” (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 43).

<sup>16</sup> Além dos referencias citados no corpo do texto, o termo também foi constatado em Persichetti (1961, p. 82) e Tymoczko (2011, p. 126).

<sup>17</sup> Dentro dos referencias citados, o livro do Piston (1987) é o único que apresenta o termo *tercial*, ao invés de *tertian*.

<sup>18</sup> Tradução de: “The term tertial harmony means harmony based on chords constructed by superposing intervals of the third.” (PISTON, 1987, p. 499).

<sup>19</sup> Tradução de: “Tertian sonorities ‘taller’ than the 7th chord—9th chords, 11th chords, and 13th chords—are not an important part of the harmonic vocabulary before the late nineteenth or early twentieth century.” (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 44).

de sua utilização, uma vez que “acordes de dominante com 9<sup>a</sup>, embora muito menos comuns do que acordes de dominantes com 7<sup>a</sup>, podem ser encontrados na música de compositores como Schumann, Chopin e Beethoven.”<sup>20</sup> (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018, p. 464). Todavia:

“os acordes de 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>, por outro lado, raramente eram encontrados antes do século XX. Por esse motivo, o aumento do uso de acordes de 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>, por parte de alguns compositores do século XX, representa uma extensão óbvia da tradição pós-romântica de harmonia tercial. Esses acordes podem ocorrer em configurações funcionais e não funcionais.”<sup>21</sup> (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018, p. 464).

Roig-Francolí (2020, p. 671) define esse “alargamento” na sobreposição das terças como *tercial estendido*, apresentando suas características:

1. Eles são altamente dissonantes e, na maioria das vezes, são tratados como tal. (A dissonância é resolvida de alguma maneira convencional e, às vezes, mas nem sempre, também é preparada.)
2. Eles são mais frequentemente usados com uma função dominante, embora também possam aparecer, como veremos, em qualquer grau da escala além do 5.
3. Na prática musical, nem sempre encontramos esses acordes em sua forma completa. Embora muitas vezes sejam escritos em mais de quatro vozes (geralmente cinco ou às vezes mais), em texturas de quatro vozes algumas notas precisam ser deixados de fora. A sétima, entretanto, geralmente não é omitida em nenhum desses acordes.
4. Acordes terciais estendidos geralmente aparecem na posição fundamental. As inversões desses acordes raramente são encontradas na música.<sup>22</sup> (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 671)

A figura 6 apresenta um exemplo em que Roig-Francolí (2020, p. 671) ilustra a construção tercial em um acorde de dominante.

Formulações similares são constatadas em estudos de harmonia em música popular como o *jazz*, entretanto, o termo tercial não é averiguado.

<sup>20</sup> Tradução de: “Functional dominant ninth chords, although far less common than dominant seventh chords, may be found in the music of such composers as Schumann, Chopin, and Beethoven.” (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018, p. 464).

<sup>21</sup> Tradução de: “Eleventh and thirteenth chords, on the other hand, were rarely encountered prior to the twentieth century. For that reason, the increased use of ninth, eleventh, and thirteenth chords on the part of some twentieth-century composers represents an obvious extension of the post-Romantic tradition of tertian harmony. These chords may occur in both functional and nonfunctional settings.” (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018, p. 464).

<sup>22</sup> Tradução de: “1. They are highly dissonant and, most often, they are treated as such. (The dissonance is resolved in some conventional manner, and sometimes, but not always, is also prepared.) 2. They are most often used with a dominant function, although they can also appear, as we will see, on any degree of the scale besides 5. 3. In musical practice we do not always find these chords in their complete form. Although they are often written in more than four voices (usually five, or at times more), in four-voice textures some pitches need to be left out. The seventh, however, is usually not left out in any of these chords. 4. Extended tertian chords usually appear in root position. Inversions of these chords are very rarely found in music.” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 671).

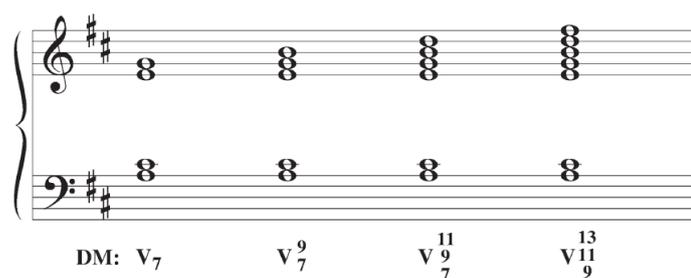


Figura 6 – Exemplo de acordes terciários estendidos - Fonte: Roig-Francolí (2020, p. 671)

## 2.2.2 As extensões no Jazz

Atualmente há uma extensa literatura sobre conceitos de harmonia aplicados no jazz, onde se examinam/discutem/propõem aplicações principalmente nas demandas sobre a improvisação. Livros como *Jazz Harmony* (JAFFE, 1997), *The Jazz Theory Book* (LEVINE, 1995), *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony* (NETTLES; GRAF, 1997) e *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação* (TINÉ, 2011) abordam conceitos desse repertório, possibilitando ao leitor uma compreensão de procedimentos recorrentes. De modo geral, há um elemento comum entre eles. Esses trabalhos orientam os estudantes na concepção conjunta entre as construções de acordes e as escalas. Levine (1995, p. 33) enfatiza que é interessante que se “comece a pensar nos símbolos dos acordes como símbolos das escala ou, melhor ainda, como *símbolos de acorde/escala*.”<sup>23</sup>.

Nos estudos desse repertório, a primazia é a compreensão do termo *extensões* (indissolúvel do entendimento das aplicações harmônicas). É possível afirmar que, nos dias de hoje, é raríssimo um livro/método sobre a harmonia do jazz que não aborde essa questão. Essa terminologia (*extensões*), apesar de não ser consensual entre os referenciais voltados à música popular, é adotada por Tiné (2011). O autor esclarece que preferiu o termo *extensões* “no lugar dos mais comuns ‘dissonâncias’ ou ‘tensões’ por sua precisão simbólica no sentido de que, inclusive historicamente, notas que foram tensas e dissonantes se tornaram ‘ex-tensões’ dos acordes” (TINÉ, 2011, p. 2, nota de rodapé). Almada (2012, p. 82) utiliza a expressão *tensões harmônicas*. Ainda que o seu livro não tenha a pretensão de clarificar aspectos harmônicos com orientações jazzística, o termo *tensão* é uma expressão habitual na literatura de música popular.

De maneira concisa, tensões ou extensões harmônicas são classes de alturas aptas a integrar-se com uma tríade, constituindo novas formações harmônicas. Por exemplo, uma 7ª menor adicionada a uma tríade maior se torna uma extensão da mesma. Levine (1995, p. 31) destaca que, historicamente, “na década de 1930, um músico mais avançado como *Duke Ellington, Coleman Hawkins, Art Tatum* ou *Lester Young* poderia dizer ‘você também pode tocar E-G-B, a 9ª, 11ª e 13ª do acorde D-7 [Ré menor com sétima menor]’

<sup>23</sup> Tradução de: “Start thinking of chord symbols as scale symbols, or even better, as chord/scale symbols.” (LEVINE, 1995, p. 33).

”24.

Encontram-se similaridades no confronto entre as significações basilares dos termos *extensões/tensões* e *terciais estendidos*. Contudo, visto que são abordados em repertórios com estéticas distintas, apresentam divergências.

## Escalas dos acordes

No livro *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*, Tiné (2011) condensa conceitos harmônicos aplicados à música popular, constatando que “nos estudos de jazz e da música popular brasileira com orientação jazzística, principalmente instrumental, alguns conceitos foram se espalhando sem que se soubesse exatamente a sua proveniência” (TINÉ, 2011, p. 1). Em tópicos intitulados como *Notas Evitadas no Campo Harmônico Maior*, o autor demonstra usos significativos das *extensões*, empregadas de acordo com as escalas que as “concebem”. A elaboração desses campos harmônicos com extensões relaciona-se ao termo conhecido como *escalas dos acordes*.

Segundo Almada (2012, p. 83), uma “escala pode ser também encarada como um espécie de *projeção horizontal* do arpejo completo (isto é, uma superposição de terças, partindo da fundamental, até sua repetição duas oitavas acima).”. Em outras palavras, a superposição em terças constitui uma coleção diatônica, quando esse “empilhamento” completa duas oitavas: Dó, Mi (3<sup>a</sup>), Sol (5<sup>a</sup>), Si (7<sup>a</sup>), Ré (9<sup>a</sup>), Fá (11<sup>a</sup>), Lá (13<sup>a</sup>), Dó (15<sup>a</sup>). Uma vez que esse processo de superposição é aceitável em todos os graus da escala, cada acorde teria a capacidade de incluir em sua tríade quatro novos intervalos. Contudo, levando em conta que a aplicação dessas estruturas harmônicas estão alocadas, em sua maioria, em repertórios com propensões tonais, nem todas as extensões são admissíveis, resultando, dessa forma, em *notas evitadas* em algumas formações harmônicas. Esse é ponto no qual ocorrem as divergências entre os referenciais, visto que não há consenso entre as escolhas.

Tiné (2011, p. 2) salienta que os critérios para evitar uma nota na formação de um acorde diatônico estão limitadas quando há uma “composição de intervalo de nona menor com alguma nota da tríade; obstrução da cadência II V e falsa inversão (evitada condicional)” (TINÉ, 2011, p. 2). A tabela 4 apresenta os acordes do campo harmônico maior e os modos correspondentes. As notas abstraídas do acorde estão em destaque.

Em Almada (2012) e Tiné (2011), quase todos os intervalos apresentam critérios similares de restrição. Por exemplo, a nota que corresponde ao intervalo de 11<sup>a</sup> do modo jônico, segundo Almada (2012, p. 85), “não deve ser considerada nota estrutural do modo, já que se encontra à distancia de segunda menor de uma componente da tríade

<sup>24</sup> Tradução de: “In the 1930s, a more advanced musician such as Duke Ellington, Coleman Hawkins, Art Tutam, or Lester Young might say ‘you can also play E-G-B, the 9th, 11th, and 13th of de D-7 chord.’” (LEVINE, 1995, p. 31).

Tabela 4 – Extensões aplicadas aos acordes de um campo harmônico

Acorde	Modo								
C7M(9)6	Jônico	Dó	Ré	Mi	<b>(Fá)</b>	Sol	Lá	Si	Dó
Dm7(9)11(6)	Dórico	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	<b>(Si)</b>	Dó	Ré
Em7(11)	Frígio	Mi	<b>(Fá)</b>	Sol	Lá	Si	<b>(Dó)</b>	Ré	Mi
F7M(9)11+(6)	Lídio	Fá	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mi	Fá
G7(9)13	Mixolídio	Sol	Lá	Si	<b>(Dó)</b>	Ré	Mi	Fá	Sol
Am7(9)11	Eólio	Lá	Si	Dó	Ré	Mi	<b>(Fá)</b>	Sol	Lá
Bm7(5°)11	Lócrio	Si	<b>(Dó)</b>	Ré	Mi	Fá	<b>(Sol)</b>	Lá	Si

Fonte: Tiné (2011).

básica.” Tiné (2011, p. 1) ressalta a mesma questão: “por compor um intervalo de nona menor (altamente dissonante) com a 3ª do acorde, interfere na sua clareza, sendo, por isso, considerada nota a ser evitada neste grau da escala.”

Em Almada (2012, p. 85-88) os graus VI e VII dos modos jônico, dórico, frígio<sup>25</sup>, lídio e eólio são *notas intercambiáveis*. Como o nome sugere, a presença de uma carece a ausência da outra. Para Tiné (2011, p. 1-2), a nota do VI grau do modo dórico

... é considerada uma **nota evitada condicional**. Isso significa que ela só será evitada em uma condição: quando esse II grau for um II da cadência II V. Isso porque a 6ª do acorde menor antecipa a sensível (3ª) do acorde dominante (V grau), estragando a cadência. Se o II grau não estiver na cadência II V essa nota não precisa ser evitada. (TINÉ, 2011, p. 1-2)

Dado que em Almada (2012, p. 85) a análise funcional é substancial nos princípios de seus fundamentos, o autor esclarece que há atuantes na admissão de determinadas tensões, até então restritivas. “As tensões de nona menor (meio tom acima da fundamental) e décima terceira menor (meio tom acima da quinta) serão perfeitamente aceitáveis em acordes dominantes.”

Em Tiné (2011), os critérios para a estruturação das extensões estão fundamentados pelos campos harmônicos engendrados pelas escalas/modos. Dentre elas: escala maior (como ilustra a tabela 4), menor harmônica, menor melódica e maior harmônica. Sobre a restrição da 9ª menor, até então evidada, o autor esclarece sua importância no campo harmônico da escala menor harmônica.

Aqui surge o único intervalo de 9ª menor que não se torna nota evitada, assim como a 13ª menor no mesmo modo. Também importante é a relação de 2ª menor entre a 5ª justa e a 13ª menor neste modo, pois a convivência dessas duas notas é complicada, gerando ambiguidades e intervalos de 9ª. Entretanto do ponto de vista jazzístico, é uma extensão muito importante para ser descartada. (TINÉ, 2011, p. 14).

<sup>25</sup> Neste modo, Almada (2012, p. 86) destaca que “apesar de ser possível, o intercâmbio 6m/7, seu uso é muito raro.”

Tiné (2011, p. XI) esclarece que as suas classificações sobre as notas evitadas não são regras absolutas, “há sempre o campo das exceções que terminam por confirmar a regra”. A tabela 5 destaca as extensões resultantes das seguintes escalas: *menor harmônica*, *menor melódica* e *maior harmônica*.<sup>26</sup>.

Tabela 5 – Extensões aplicadas aos acordes de um campo harmônico

<i>Menor Harmônica</i>	<i>Menor Melódica</i>	<i>Maior Harmônica</i>
Im7M(9)11	Im7M(9)11(6)	I7M(9)
IIIm7(5°)11	IIIm7(11)	IIIm7(5°)
III+7M(9)6	III+7M(9)11+	IIIIm7
IVm7(9)6	IV7(9)11+(13)	IVm7M(6)9
V7(9 <sub>b</sub> )13 <sub>b</sub>	V7(9)13 <sub>b</sub>	V7(9 <sub>b</sub> )13
VI7M(6)11+	VIIm7(5°)9(11)	VI+7M(11+)6
VII°13 <sub>b</sub>	VII7(9)9 <sub>b</sub> (13 <sub>b</sub> )11+	VII°11(13 <sub>b</sub> )

Fonte: Tiné (2011, p. 13, 38 e 65)

Como visto na análise do *Estudo I*, acordes com extensões são recorrentes nas peças de Gnattali. Em *Tocata em Ritmo de Samba n. 1*, a primeira peça para violão solo do compositor (1950), há outros exemplos dessas formações. Nos compassos 33-34 (início da parte B), a cadência enfatiza a tonalidade de Ré Maior (figura 7). A subdominante (c. 33) é o acorde de Em7(9) e a dominante o acorde de A7(9<sub>b</sub>)13. A tônica é compreendida de maneira implícita, tendo como referência a coleção diatônica de Ré maior (c. 34).

As extensões da subdominante (7<sup>a</sup> = Ré; 9<sup>a</sup> = Fá#) são classes de alturas que fazem parte da coleção diatônica de Ré maior. Entretanto, a dominante dispõe de uma extensão que não está presente na mesma, o Si<sub>b</sub>. Essa extensão está a distancia de 9<sup>a</sup> menor da fundamental da dominante (Lá maior). Na construção do modo, pela qual a alteração consiste na mudança dessa classe de altura diante a coleção diatônica de Ré maior, resultaria na seguinte disposição: Lá, Si<sub>b</sub>, Dó#, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá. Na seção “Notas Evitadas da Escala Maior Harmônica”, Tiné (2011, p. 66) aponta que a 4<sup>a</sup> justa (Ré), uma vez que “compõe 9<sup>a</sup> menor com a 3<sup>a</sup> do acorde”, está dispensada na construção das extensões desse acorde.

Nos compassos 35-36, a cadência está em Sol maior. As classes de altura Sol#, Ré#, Lá, Dó# e Fá# são compreendidas conforme o processo de enarmonização. Com a disposição em Lá<sub>b</sub>, Mi<sub>b</sub>, Si<sub>b</sub>, Ré<sub>b</sub> e Sol# resultam em um A<sub>b</sub>7(9<sub>b</sub>)11, desempenhando a função de *SubV* na passagem (II<sub>b</sub>, figura 7). Em uma dominante com essas extensões, segundo Tiné (2011, p. 14), a nota evitada seria 4<sup>a</sup> (Ré<sub>b</sub>), uma vez que a mesma poderia gerar um

<sup>26</sup> De modo geral, essas três coleções e a escala maior sintetizam o conceito *diatônico*. Segundo Houaiss e Villar (2001, p. 1033), diatônico é o “que procede de acordo com a sucessão natural dos tons e semitons”. Dispondo do conceito de intervalo, que é diferente de distância, entende-se que diatônico são coleções formadas por progressões de segundas.

c. 33 34

Ré Maior

II V I

Em7(9) A7(9b)13

c. 35 36

Sol Maior

IIb/IV V/IV IV

Ab7(9b)11 D7 G7M

Figura 7 – Redução gráfica - *Tocata em Ritmo de Samba n. 1*, Parte B (c. 33-36)

intervalo de 9<sup>a</sup> menor com a 3<sup>a</sup>. Neste exemplo, essa extensão (Ré<sup>b</sup>, representada por 11<sup>a</sup> na cifra) substitui este intervalo da tríade.

### 2.2.3 Ambiguidades em Terciais Estendidos no Estudo II

Nas peças de Gnattali, acordes com extensões aparecem com frequência. A questão principal é que, à medida que projeta-se mais extensões aos acordes (7<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup> ...) e levando em conta a limitação do número de vozes pela qual uma formação instrumental é capaz de executar, a necessidade de completude de uma tríade diminui. Em alguns casos, pode-se constatar a ausência da fundamental e a definição do acorde é delineada pelo contexto, intermediada pela análise funcional. Por exemplo, as classes de alturas que compõem o acorde de Gm7(11) são: Sol, Si<sup>b</sup>, Ré, Fá e Dó. Se ocorrer uma inversão verifica-se outras possibilidades: B<sup>b</sup>6(9), com a presença de todas as notas mensuradas da tríade e as extensões; Dm7(11)13 com a ausência da 5<sup>a</sup>; C7(9)11, sem a 3<sup>a</sup>; e E<sup>b</sup>7M(9)6, com a ausência da fundamental.<sup>27</sup>

No *Estudo II*, o primeiro acorde da peça é constituído pelas classes de alturas Si, Sol, Ré e Mi (figura 8<sup>28</sup>, c. 1). Levando em conta as extensões, três possibilidades descritivas norteiam este conjunto: Bm(6<sup>b</sup>)11, G6/B e Em7/B. Segundo Oliveira (1999), “o mais plausível” seria o acorde com a fundamental em Mi. Contudo, reitera que, “toda a movimentação subsequente (sic) se oriente para a primeira opção”. Para Armada

<sup>27</sup> No apêndice B encontram-se outros exemplos dos quais as progressões apresentam-se sem a fundamental.

<sup>28</sup> Segundo Lima (2017, p. 79), no compasso 3, a “cabeça do compasso, não há a nota Lá no baixo. Desta forma, mantém-se o mesmo padrão de duas notas explorado ao longo da peça, além de ser o mesmo intervalo de sexta menor (Mi e Dó) empregado no primeiro compasso (Si e Sol)”. No compasso 10, o “primeiro tempo, há uma apogiatura (Mi bemol) que encerra o paralelismo de sextas maiores iniciado no terceiro tempo do compasso anterior”. No compasso 31, “o harmônico aparece [...] indicando que se trata do Si da segunda corda na casa XII.”

Junior (2006), o primeiro acorde é uma subdominante, ou seja, um Em7/B.

Embora a ambiguidade apresente-se em muitas formações harmônicas da peça, a cadência localizada nos compassos 29-30, que conclui a parte A e, concomitantemente, é o final da peça, determina a tonalidade de Si menor. A dominante F#7(9b)13 (c. 29), convergindo-se em F#7(9)13b no mesmo compasso<sup>29</sup>, resolve no acorde de Bm7 (c. 30). Com essa clara evidência tonal, a análise inclina-se no vínculo de subordinação estrutural e funcional dos acordes, tal como na organização formal com centro tonal em Si menor.

Segundo Armada Junior (2006, p. 65), a peça divide-se em uma única parte, em que “o período é repetido, com o antecedente variado”, resultando em uma parte A e outra A'. Na tabela 6 é possível visualizar o plano formal da peça de acordo com Armada Junior (2006, p. 65-72).

Tabela 6 – Plano Formal do *Estudo II*

<i>Partes</i>	<i>Divisão</i>	<i>Frases</i>	<i>Compassos</i>
Parte A	<i>Antecedente</i>	<i>a</i>	1-4
		<i>b</i>	5-8
		<i>c</i>	9-15
	<i>Consequente</i>	<i>a</i>	16-19
<i>d</i>		20-31	
Parte A'	<i>Varição antecedente</i>	<i>a'</i>	32-35
		<i>b'</i>	36-39
		<i>c'</i>	40-46
	<i>Consequente</i>	<i>a</i>	16-19
		<i>d</i>	20-31

Embora há evidências de um centro tonal, a análise dos demais acordes – sob a ótica diatônica – não é clara. Considerando que o *lugar de chegada*<sup>30</sup> da peça é o Si menor, na finalização do primeiro e segundo antecedente (*frases c e c'*, c. 15 e 46), o acorde F#9b(13b) configura-se com uma pré-disposição à função de dominante (figura 8).

A primeira adversidade que compromete essa qualidade é que, segundo Almada (2012, p. 142), a alteração em acordes dominantes “*não* pode comprometer o *trítone* (isto

<sup>29</sup> Com base nos manuscritos, segundo Lima (2017, p. 79), no compasso 29, “a partir do contratempo do segundo tempo, a décima terceira do acorde de F#7(9) desce meio tom, ou seja, o Ré é bequadro.”

<sup>30</sup> De acordo com Freitas (2010, p. 1), “a metáfora ‘lugares de chegada’ procura representar a noção bastante genérica de que as escolhas e combinações dos acordes, regiões e tonalidades se fazem por meio de dois comportamentos (ou funções, ou vontades de construção) complementares e essencialmente distintos.”. Alguns acordes, regiões ou tonalidades cumprem o papel de ‘meta’ (o ponto de mira que se procura atingir; o objetivo a ser alcançado; a razão de ser; o princípio e o fim, etc.) e outros são ‘meios’ (aquelas harmonias que possibilitam a preparação e o alcance da meta; os passos que nos tiram de um estado de repouso e nos dirigem a um determinado fim, etc.). Diversas analogias expressam esta dualidade que, ao mesmo tempo, é simples e complexa, abstrata e concreta: alguns (acordes, regiões ou tonalidades) cumprem o papel de ‘centro’ enquanto outros ‘exercem atração’ ou ‘são atraídos’ para tal centro. Alguns são ‘de repouso’ e outros ‘de movimento’.”

é, a terça e a sétima do acorde), já que este é quem responde pela qualidade dominante ao acorde.". Observa-se, dessa forma, que o mesmo não contém a 7<sup>a</sup>, ocasionando a ausência do trítone (Mi e Lá $\sharp$ ). Outra condição a ser destaca é a sua ambiguidade descritiva. De acordo com Oliveira (1999), existem duas possibilidades descritivas para o mesmo: "D5+/7+/11 ou um F $\sharp$ 6 $\flat$ /9 $\flat$ ". Considerando essa nova opção, poder-se-ia concluir que o primeiro acorde difunde-se com a fundamental em Sol, G6/B (c. 1). Contudo, também não há trítone corresponde (Fá $\sharp$  e Dó $\sharp$ ). À vista disso, consoante a um segundo princípio destacado por Almada (2012, p. 142), "além do trítone, a fundamental é outra referência inabalável, já que é o alicerce harmônico do acorde, responsável, entre outras coisas, pelo característico movimento de 4 $\uparrow$  em direção ao acorde de resolução." Levando em conta que o compasso 15 e 46 é uma cadência, e é a retomada aos padrões harmônicos iniciais<sup>31</sup>, entende-se que o primeiro acorde da peça denota sua fundamental em Si, mesmo reconhecendo sua disposição insólita – Bm(6 $\flat$ )11.

Na tabela 7 é possível ver uma lista de acordes com extensões analisados no *Estudo II* (ver figura 8). As extensões neste estudo – e em grande parte das peças para violão solo de Gnattali –, em sua maioria, não são ponderadas como dissonâncias que necessitem de um tratamento com resolução ou preparação. Como pode ser constatado na tabela, a maioria dos acordes podem ter outra interpretação de nomeação alterando sua fundamental. Uma medida favorável para a distinção de um acorde é considerar a nota mais grave como fundamental – contudo, isso não calha como regra, visto que inversões são constatadas –; outro ponto, não menos relevante, é a análise funcional do excerto, considerando prováveis movimentações cadencias.

As estruturas analisadas neste estudo nem sempre se limitam as possibilidades diatônicas mais recorrentes apontadas por Tiné (2011). As extensões empregadas por Gnattali ajustam-se a algo singular. Uma hipótese é que o compositor detinha a habilidade de distinguir o que era recorrente e, em suas obras, suas predileções findavam-se ao menos usual e/ou "inédito". Dessa forma, processos harmônicos idiossincráticos foram constatados, afastando-se dos critérios mais gerais sobre as estruturas terciárias estabelecidas por Roig-Francolí (2020, p. 671).

<sup>31</sup> Na edição (Apêndice A), nota-se que os compassos 1-4 e 16-20 são idênticos.

c. 1 2 3 4 5 6 7 8



I Bm(6b)11 V F# F#7(11+) V/II $\flat$  G7(9) II $\flat$  C7(11+) I Bm? ? F+7M(13b)

c. 9 10 11 12 13 14 15



E7 Fm7(6) E $\flat$ m6 E7 Em11 A7 II $\flat$ /V G7(9) V F#9 $\flat$ (13b)

c. 16 17 18 19 20 21 22 23



I Bm(6b)11 V F# F#7(11+) V/II $\flat$  G7(9) II $\flat$  C

c. 24 25 26 27 28 29 30 31



V/III A7(11+) V/III A7(9 $\flat$ )11+ III D7M VI G V F#7(9 $\flat$ )13 F#7(9)13 $\flat$  I Bm7

c. 32 33 34 35 36 37



I Bm(6b) V F# F#7(11+) V/II $\flat$  G11+(13) II $\flat$  C7(11+) I Bm

c. 38 39 40 41 42 43 44 45 46



? F7M(13b) IV E Fm7(6) E $\flat$ m6 E7 Em11 A7 G7(9) II $\flat$ /V F#9 $\flat$ (13b) V

Figura 8 – Redução gráfica - *Estudo II* (c. 1-46)

Tabela 7 – Relação dos acordes com extensões no *Estudo II*

<i>Cifra</i>	<i>Alturas</i>	<i>Compassos</i>	<i>Outras possibilidades</i>
Bm(6 <sup>b</sup> )11	Si, Sol, Ré e Mi	1 e 16	Em7/B e G6/B
F#7(11+)/E	Mi, Dó, Fá# e Lá#	3 e 18	C7(11+)/E
G7(9)	Sol, Si, Fá e Lá	4 e 19	-
C7(11+)	Dó, Si <sup>b</sup> , Mi e Fá#	5	F#7(11+)/E
F+7M	Fá, Lá, Dó# e Mi	8 e 39	-
Fm6	Fá, Ré, Sol# (Lá <sup>b</sup> ) e Dó	10 e 41	B <sup>b</sup> 7(9)/F (Sf*) e Dm7(5°)/F
E <sup>b</sup> m6	Mi <sup>b</sup> , Dó, Fá# (Sol <sup>b</sup> ) e Si <sup>b</sup>	11 e 42	A <sup>b</sup> 7(9)/E <sup>b</sup> e Cm7(5°)/E <sup>b</sup>
Em11/B	Si, Mi, Lá e Sol	12 e 43	B4(7)13 <sup>b</sup>
G7(9)/F	Fá, Lá, Si e Sol	14 e 45	F9(11)
F#9 <sup>b</sup> (13 <sup>b</sup> )	Fá#, Ré, Lá#, Dó# e Sol	15 e 46	D+7M(11)
A7(11+)	Lá, Sol, Dó# e Ré#	24	D#7(11+)/A
A7(9 <sup>b</sup> )11+	Lá, Sol, Dó#, Ré# Si <sup>b</sup>	25	D#7(11+)
F#7(9 <sup>b</sup> )13	Fá#, Mi, Lá#, Ré# e Sol	29	-
F#7(9)13 <sup>b</sup>	Fá#, Mi, Lá#, Ré e Sol#	29	-

\*Sf: Sem fundamental

## 2.3 A intertextualidade no *Estudo X*

De acordo com Lima (2017, p. 17), “o início da produção para violão de Gnattali coincide com sua convivência com Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915 – 1955)”, reconhecendo o seu grande potencial como interprete. Garoto foi um multi-instrumentista de música popular com habilidades notáveis. Suas influências e inclinações jazzísticas tornaram suas composições – principalmente os *choros* – distintas.

Na edição do *Estudo X*, de Gnattali, consta que tal composição foi escrita com base no tema de *Gracioso*, choro de Garoto e dedicado em sua memória. Oliveira (1999) aponta que “as duas versões guardam melódica e harmonicamente alguma – embora pouca – diferença, construída, no Estudo, de tal forma descompromissada que dir-se-ia não se tratar de mais do que um improviso sobre um tema.”

Cabe ressaltar que, nesta seção, foi elaborado um paralelo entre os aspectos harmônicos dessas duas obras com o objetivo de evidenciar aspectos intertextuais. Sumariamente, a intertextualidade que teve sua origem na literatura é considerada um caminho para interpretação do sentido de um texto por intermédio de um vínculo com outros textos. Para Klein (2005, p. 11), a “intertextualidade é um espaço crítico fora dos limites de um texto, a partir do qual o crítico compara duas ou mais obras literárias.”<sup>32</sup>. Afirmar que o *Estudo X* “restringe-se” em uma improvisação do tema, faz menção que:

Da perspectiva de um autor à de um leitor, das fronteiras do histórico à ilimitada do trans-histórico, das competências de compreender um estilo à de compreender um cânone, as formas que definimos e confinamos a intertextualidade dominam nossas perspectivas sobre o texto e como o entendemos. Visto que, como leitores, trazemos textos à nossa compreensão de um único texto, alguma noção de intertextualidade, qualquer que seja sua definição, deve-se sustentar explicitamente nossa luta para dar sentido a um texto.<sup>33</sup> (KLEIN, 2005, p. 12).

A comparação do plano formal é um primeiro indício de quais aspectos do *Estudo X* são onerados ao choro *Gracioso*. Segundo Oliveira (1999), a estrutura formal de *Gracioso* constitui-se de um Rondó: “|| A (a, a’) | B (b, b’) | A (a, a’) || : C (c, d) : || A (a, a’) | |<sup>34</sup>”; e o *Estudo X*, uma estrutura ternária com codetta: “|| A (a, a’) || : B (b, c) : || A (a, a’), codetta | |”. Confrontando as tonalidades, pela tabela 8 observa-se a correlação entre as Partes A e C de *Gracioso* correspondente à A e B do estudo.

<sup>32</sup> Tradução de: “[...] intertextuality is a critical space outside of a text’s boundaries, from which the critic compares two or more literary works.” (KLEIN, 2005, p. 11).

<sup>33</sup> Tradução de: “From the perspective of an author to that of a reader, from the boundaries of the historical to the boundlessness of the transhistorical, from the competencies of understanding a style to those of understanding a canon, the ways that we define and confine intertextuality hold court over our perspectives on the text and how we make sense of it. Since as readers we bring texts to our understanding of the single text, some notion of intertextuality, however defined, must underpin explicitly our struggle to make meaning of a text.”. (KLEIN, 2005, p. 12).

<sup>34</sup> De acordo com Oliveira (1999), “este choro, seguindo a tradição no gênero, adota a forma rondó, com a peculiaridade de que apenas a parte C é repetida.”

Tabela 8 – Plano formal - Gracioso/Estudo X

<i>Gracioso</i>	<i>períodos</i>	<i>c.</i>	<i>tonalidade</i>	<i>Estudo X</i>	<i>períodos</i>	<i>c.</i>	<i>tonalidade</i>
Parte A	<i>a</i>	1-9	Ré maior	Parte A	<i>a</i>	1-8	Ré maior
	<i>a'</i>	10-17			<i>a'</i>	9-16	
Parte B	<i>b</i>	18-25	Fá# menor	-	-	-	-
	<i>b'</i>	26-33		-	-	-	-
Parte C	<i>c</i>	36-43	Sol maior	Parte B	<i>b</i>	17-24	Sol maior
	<i>d</i>	44-51			<i>c</i>	25-32	
				Codetta	<i>d</i>	34-39	Ré maior

De fato, as partes equivalentes compartilham ideias motivicas e harmônicas. A parte B de *Gracioso* não apresenta correspondente no *Estudo X*.

### Parte A - *Gracioso*

A parte A de *Gracioso* tem 17 compassos e está dividida em duas seções: *a* (c. 1-9) e *a'* c. (10-17). As primeiras duas frases destas seções (c. 1-6 e 10-15) são equivalentes e estão finalizadas na tônica relativa (Bm7, ver figura 9). O acorde que encerra a seção *a* (c. 9) é a dominante (A7) e a seção *a'* conclui com a tônica (D6, c. 17).

Na primeira seção (c. 1-9), após a tônica com 6<sup>a</sup> acrescentada (c. 1), o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta é analisado como  $\flat iii^{\circ} - F^{\circ}$  (figura 9, c. 2). De acordo com Almada (2012, p. 140), este acorde apresenta *função cromática*, visto que resolve cromaticamente “de forma descendente e sempre num grau diatônico de qualidade menor”. Kostka, Payne e Almén (2018, p. 428) classificam esse tipo de acorde como “acorde diminuto com sétima diminuta por nota comum”<sup>35</sup>. Os autores clarificam que, por meio de notas comuns, encadeiam-se a tônica com algum acorde subsequente, não resultando como habitual em uma dominante. No compasso 4, o acorde de C#m7(5<sup>o</sup>) inicia a cadência secundária para o relativo menor (Bm7, vi) finalizando a primeira frase.

Na segunda frase da primeira seção (*a*, c. 6-9 – figura 9) ocorre variação do motivo. As bordaduras superiores são elementos estruturais do mesmo, desenrolando-se em uma cadência (c. 9) – finalizada na dominante. Neste trecho, a coleção diatônica de Ré maior não sofre alteração na melodia. Nos compassos 7 e 9 são averiguadas extensões de 9<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> no acorde de dominante da dominante (V/V)<sup>36</sup>.

Na análise funcional em música popular, o segundo acorde do compasso 8 (figura 9) é conhecido como *SubV*. Almada (2012, p. 124) comenta que “a classe dos acordes

<sup>35</sup> O termo é a tradução de *Common-Tone Diminished Seventh Chord*, apresentado por Kostka, Payne e Almén (2018, p. 428) como uma progressão de acordes não muito usual.

<sup>36</sup> Vale destacar que, na primeira vez que o acorde aparece, o movimento de bordadura resolve a 13<sup>a</sup>, resultando em um acorde de E7(9). Na segunda, a resolução é da extensão de 9<sup>a</sup>, resultando no acorde de E7(13).

c. 1 2 3 4 5 6 7

I  $\flat$ iii $^\circ$  ii ii $^\circ$ /vi V/vi vi V/V  
 D6 F $^\circ$  Em7 C#m7(5 $^\circ$ ) F# Bm7 E7(9)

c. 8 9 10

V  $\flat$ II/III V/vi vii $^\circ$ /ii V/V ii V I  
 A7 G7 F#7 D# $^\circ$  E7(13) Em7(13 $\flat$ ) A7 D6

c. 10 11 12 13 14 15 16 17

I  $\flat$ iii $^\circ$  ii ii/vi V/vi vi V/ii ii V I V/iii  
 D6 F $^\circ$  Em7 C#m7(5 $^\circ$ ) F# Bm7 B7 Em7 A7(9)13 D6 C#7

Figura 9 – Redução gráfica - *Gracioso* (Garoto), Parte A (c. 1-17)

SubV é um interessante exemplo do quanto os estudos de Harmonia, a Tradicional e a Funcional, podem se distanciar<sup>37</sup>. O acorde de G7 (c. 8) substitui a dominante individual (C#7) do terceiro grau<sup>38</sup>. O Mi# (3<sup>a</sup>) e Si (7<sup>a</sup>) são os intervalos de trítone encontrados na dominante primária (C#7). A substituição para o acorde de G7 conserva essas duas alturas (Si, 3<sup>a</sup> e Fá, 7<sup>a</sup>), categorizando-o como função *SubV* ( $\flat$ II/III, c. 8), a *dominante substituta*.

As progressões harmônicas da parte A convergem à tonalidade em Ré maior. No último compasso (c. 17) da mesma, o acorde C#7 é o “agente” modulador, uma vez que a parte B de *Gracioso* está em Fá# menor.

### Parte A - Estudo X

Os padrões motivicos das duas peças são similares<sup>39</sup>. Gnattali desenvolve o estudo considerando certas progressões harmônicas de *Gracioso* e, inclusive, a disposição

<sup>37</sup> A *dominante substituta*, ou *SubV*, “relativiza” a propriedade de inversão do trítone – “elemento responsável pelo caráter dominante” (ALMADA, 2012, . 124). Dessa forma, é possível endereçar duas fundamentais para um único trítone, possibilitando a substituição da dominante principal e, inclusive, suas “fundamentais se posicionam à distancia de trítone” (ALMADA, 2012, p. 124).

<sup>38</sup> Neste exemplo, o terceiro grau é Fá# maior, uma vez que apresenta-se como dominante secundária (V/vi) do relativo menor (Bm).

<sup>39</sup> No apêndice A e B é possível confrontar as edições das partituras das peças.

das notas do acorde inicial é mantida (ver figura 10 e 9). A parte A do estudo dispõe de duas seções: *a* (c. 1-8) e *a'* (c. 9-16). A primeira seção é finalizada na dominante (c. 8) e a segunda seção na tônica (c. 16), corroborando a tonalidade em Ré maior e a coerência estrutural entre as peças.

Uma característica recorrente nos estudos de Gnattali são acordes que denotam propensões para a qualidade de dominante, porém, a disposição intervalar de suas fundamentais não estão posicionadas a distancia de quarta/quinta justa da tônica. Alguns desses acordes são abordados por Armada Junior (2006), Telles (2017, p. 96) e Oliveira (1999). A *dominante substituta* ou *SubV* é um exemplo familiar dessas disposições harmônicas. De acordo com Oliveira (1999):

Os acordes substitutos são considerados, nos campos de produção musical com origem no jazz, todos aqueles que substituem os acordes que têm função dominante. Para as demais funções, suas possibilidades de substituição não são tão variadas, nem tão comuns. Fazem parte dos acordes substitutos amplamente empregados aqueles derivados dos acordes meio-diminuto e suas inversões, diminuto e suas 8 possibilidades modulatórias, aumentado e suas seis possibilidades modulatórias, os substitutos por trítone e aqueles derivados dos modos eclesiásticos e das escalas alteradas, mais suas inversões. (OLIVEIRA, 1999).

Por conseguinte, de acordo com Oliveira (1999), “muitos dos acordes que se apresentam com 9<sup>a</sup> maior e sétima, cumprindo o papel de dominantes, aparecem sem fundamental, constituindo um acorde ‘meio-diminuto’”. À vista disso, nos compassos 2 e 10, observam-se que após a tônica, o acorde de G<sub>#</sub>m7(5<sup>o</sup>) é dominante da dominante. As classes de alturas que os compõem – Sol<sub>#</sub>, Si, Ré e Fá<sub>#</sub> – estão relacionadas ao E7(9), sem fundamental. Neste mesmo trecho, Armada Junior (2006, p. 131) declara que as classes de alturas do compasso 3 e 11 – Ré, Sol, Do<sub>#</sub> e Fá<sub>#</sub> – podem ser interpretadas “como o acorde do quinto grau de ré (sic) maior com décima terceira acrescentada (fá (sic) sustenido), sem fundamental e com pedal na tônica”. Dessa forma, A7(13) configura outra possibilidade de substituição da função dominante – sem conter a sua respectiva fundamental (ver figura 10).

Outra particularidade na harmonia do *Estudo X* são as extensões. Conforme Oliveira (1999), as extensões do acorde F<sub>#</sub>7(9<sub>b</sub>)13 (c. 5)<sup>40</sup> remetem “à chamada escala ‘dim-dom’, responsável por incorporar formas inusitadas do acorde diminuto”. Tiné (2011, p. 103) explana que a coleção octatônica é conhecida “no meio da música popular por seus modos *Dom-Dim* e *Dim-Dom*. Ela divide a oitava em oito partes desiguais e as tipologias harmônicas se repetem dois em dois, ora um acorde diminuto, ora um acorde dominante”. Deste modo, resultando-se nas seguintes extensões harmônicas: para as dominantes a 9<sup>a</sup> menor e aumentada, 11<sup>a</sup> aumentada e 13<sup>a</sup> maior; para os diminutos

<sup>40</sup> Na peça, as extensões estão deslocadas ritmicamente do baixo (Fá<sub>#</sub>).

c. 1 2 3 4 5 6 7 8

I vii°V V? I vii°/vi V/vi vi V/V V

D6 G#m7(5°) A7(13) D A#° Bm7 E7(9+)13

Octatônica  
Dó, Dó#, Ré#, Mi, (Fá#), Sol, Lá e Si

c. 9 10 11 12 13 14 15 16

I vii°V V? ii/vi vii°/vi vi V/ii? ii V I

D6 G#m7(5°) A7(13) C#m7(5°) A#° Bm B7(9b)13b Em7 A7(9b)11+ D

Figura 10 – Redução gráfica - *Estudo X*, Parte A (c. 1-16)

7<sup>a</sup> maior, 9<sup>a</sup> maior, 11<sup>a</sup> justa e 13<sup>a</sup> menor. Almada (2012, p.136-137) aponta, “no caso específico dos acordes diminutos, abandonar o conceito habitual de tensão harmônica, tratando as notas disponíveis como simples resultantes do padrão intervalar simétrico assumido.”.

No compasso 8 e 15, a dominante apresenta as extensões de 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup><sub>b</sub> e 11+. Somando as notas subsequentes que integram a melodia no compasso 8, este acorde apresenta sete notas de uma coleção octatônica – Lá, Si<sub>b</sub>, Dó, Dó#, Ré#, Mi, (Fá#) e Sol. Vale destacar que a dominante da relativa F#7(9<sub>b</sub>)13 (c. 5), anexada ao conjunto de classe de altura da dominante desse compasso, complementa esta coleção. A octatônica também é evidenciada no acorde de E7(9+)13 (c. 7) – Mi, (Fá), Sol, Sol#, (Lá#), (Si), Dó# e Ré.

### Considerações sobre a Parte A de *Gracioso* e *Estudo X*

Na parte A, destaca-se a equivalência da estrutura harmônica e formal entre as duas peças. Evidentemente, com exceção dessas condições, elas apresentam características distintas e, possivelmente, provenientes de demandas idiossincráticas de cada autor. Na tabela 9 é possível confrontar as semelhanças e diferenças das disposições harmônicas analisadas. Mediante a mesma, a primeira distinção é o emprego das extensões. No estudo, nota-se um emprego mais amplo. Em *Gracioso*, Garoto desenvolve uma condução de voz mais sistematizada e o uso do cromatismo é um aspecto significativo para as alterações harmônicas não condizentes à coleção diatônica de Ré maior.

Em *Gracioso*, verifica-se que as alterações das classes de alturas referentes a escala de Ré maior ocorrem por preparação e/ou resolução. A preparação é realizada por movimentos cromáticos. As classes de alturas Fá<sub>4</sub> e Lá<sub>b</sub> (c. 2 e 11), Lá# (c. 5 e 14,

Tabela 9 – Estruturas harmônicas - *Gracioso/Estudo X* | Parte A

<i>Compassos</i>	<i>Gracioso</i>	<i>Compassos</i>	<i>Estudo X</i>
1	D6	1	D6
2	F°	2	G#m7(5°)
3	Em7	3	-
4	C#m7(5°)	4	D, A#°
5	F#	5	A#° e F#7(9b)13
6	Bm7	6	Bm7
7	Bm7 E7(9)	7	E7(9+)13
8	A7, G7, F#7 e D#°	8	A7(9b)11+
9	E7(13) e A7		
10	D6	9	D6
11	F°	10	G#m7(5°)
12	Em7	11	-
13	C#m7(5°)	12	D
14	F#	13	A#° e F#7(9b)13
15	Bm7	14	Em7 e A7(9b)11+
16	Em7 e A7(9b)13	15	D
17	D e C#7	16	-

segundo tempo), Sol# (c. 7 e 9), Lá# (c. 8) Dó# (c. e 8), Ré# (c. 8) e Si# (c. 16) “surgem” pelo movimento cromático da condução das vozes que, na redução gráfica (figura 9), assemelham-se com uma textura coral. Nas outras alterações observadas, há uma resolução da nota por grau conjunto descendente. A única exceção é o Dó# do compasso 9, em que o acorde formado – Em7(13b) – é resultado da bordadura estrutural<sup>41</sup> sobre o Dó# (c. 9-10). As extensões em *Gracioso*, em sua maioria, são resolvidas por grau conjunto descendente, inclusive as 7<sup>as</sup>. Quando as mesmas não são resolvidas, nota-se que não há movimentação da voz correspondente.

No *Estudo X*, as alterações diatônicas de Ré maior não são conferidas sob uma perspectiva cromática da condução das vozes, como em *Gracioso*. O emprego do cromatismo integra a estrutura melódica de maneira autônoma, não submetendo-se como inflexão estabelecida pela compreensão harmônica, mas sim pela relação de dissonância e consonância entre as partes, como pode ser observado no compasso 12, figura 10. A coleção octatônica exerce influência na formação das extensões. Não submetidas a condição de “dissonância”, elas são elementos estruturais dos acordes e não apresentam um padrão de resolução e/ou preparação.

No compasso 14 do estudo e no compasso 15 de *Gracioso*, as classes de alturas Dó, Lá, Ré# e Sol estão dispostas de modo equivalente. Am7(5°) e Cm6 são possibilidades

<sup>41</sup> A bordadura nesse sentido é compreendida através da movimentação dos acordes, não em um sentido de inflexão melódica.

descritivas para as mesmas. Em *Gracioso*, as notas Dó $\sharp$  e Sol deslocam-se por movimento descendente de semitom, resultando na dominante (B7) da tônica relativa (Em7). No estudo, diferente de *Gracioso*, o acorde é compreendido como a própria dominante da tônica relativa, uma dominante substituta sem fundamental: B7(9 $\flat$ )13 $\flat$  (ver figura 9 e 10).

Procedimento similar ao realizado por Garoto, de acordo com Oliveira (1999), “oferecem à resolução a impressão de uma cadência frígia, em que o segundo grau (sensível superior) encontra-se meio tom acima da tônica; seu efeito também se aproxima daquele produzido pelo chamado ‘acorde napolitano’.” Sensíveis superiores são encontradas no estudo com características de inflexões melódicas. No compasso 1, a bordadura (Dó $\sharp$ ) resolve na 6<sup>a</sup> (Si) do acorde de Ré maior. Na parte B (figura 12, c. 23), o Si $\flat$  é outro exemplo de sensível superior no acorde de Am7.

### Parte C - *Gracioso*

A estrutura harmônica e formal da parte C de *Gracioso* é equivalente à parte B do estudo de Gnattali. Esta parte está na tonalidade de Sol maior e apresenta duas seções: *c* (c. 36-43) e *d* (c. 44-51). Na segunda frase da seção *c*, observa-se um pequeno afastamento da tonalidade. Os acordes B $\flat$ 7(9) e E $\flat$ 7M concernem uma mudança da região de Sol maior para o Sol menor. Como na primeira parte da peça, a primeira seção (*c*) finaliza na dominante (D7) e a segunda (*d*) na tônica (G) – figura 11.

Figure 11 shows the harmonic reduction for Part C of *Gracioso*, measures 36-51. The score is in G major (one sharp). The chords are as follows:

Measure	Chord	Figured Bass
36	I	G
37	$\sharp$ iv $^{\circ}$	C $\sharp$ m7(5 $^{\circ}$ )
38	IV	C7M
39	iv	Cm7M
40	vii $^{\circ}$	F $\sharp$ $^{\circ}$
41	I	G
42	V/ $\flat$ vi	B $\flat$ 7(9)
43	$\flat$ vi	E $\flat$ 7M
44	V/V	A7
45	vii $^{\circ}$	F $\sharp$ $^{\circ}$
46	V	D7
47	ii $^{\circ}$ /ii	Bm7(5 $^{\circ}$ )
48	V/ii	E7
49	ii	Am
50	V/ $\flat$ vi	B7
51	vi	Em7
52	V/V	A7(13)
53	ii	Am
54	V	D7
55	V	D7(13)
56	I	G

Figura 11 – Redução gráfica - *Gracioso*, Parte C (c. 36-51)

No compasso 37 (figura 11), o acorde cifrado como  $\sharp$ IV $^{\circ}$  – C $\sharp$ m7(5 $^{\circ}$ ) –, “não se trata da aplicação natural ou diatônica de uma téttrade tipo meio-diminuta, e nem tão pouco da sua cultura como ‘dominante secundária’ ” (FREITAS, 2010, p. 138). Neste exemplo, a téttrade Dó $\sharp$ , Mi, Sol e Si não desempenha um papel de dominante da

dominante – um acorde de Lá com 7ª e 9ª sem fundamental –, “mas sim de um emprego especificamente diferenciado em que essa antiga agregação de sons – como valor *residual* e *emergente* – se apresenta diatonicamente (sic) deslocada e, por isso, re-significada.” (FREITAS, 2010, p. 138).

Não se trata do emprego do *próprio* (embora o tipo meio-diminuto o seja, o  $\sharp\text{IVm}^{7(b5)}$  não é um grau próprio do campo harmônico diatônico maior e nem do menor), mas sim do *impróprio*, de sons que deixam seu lugar e função de origem e, *ambíguos*, passam a atuar em outra parte num tipo de migração em que o conhecido-desconhecido carrega consigo a força poético-expressiva do movimento inconcluso. (FREITAS, 2010, p. 138).

Segundo Almada (2012, p. 148), este acorde “exercerá a função de *subdominante*, já que é diretamente subordinado ao IV grau.”. Dessa forma, o mesmo dispõe de pelo menos três possibilidades de análise no âmbito funcional: dominante da dominante, II cadencial, e “empréstimo modal” como subdominante “emancipado” (ALMADA, 2012, p. 148). As demais progressões consistem em dominantes individuais e/ou cadências secundárias.

### Parte B - Estudo X

Como em *Gracioso*, duas seções são evidenciadas: *b* (c. 17-24), finalizada na dominante (D7) e *c* (c. 25-32), finalizada na dominante para o ritornelo e na tônica na “casa 2” (c. 33).

No início da parte B, Armada Junior (2006, p. 135) declara que os quatro primeiros compassos (17-20) correspondem a “um prolongamento contrapontístico do acorde de tônica” sem funções harmônicas definidas (Figura 12). Considerando a estrutura diatônica em Sol maior, os acidentes encontrados na passagem (Fá $\flat$  e Dó $\sharp$ ) sucedem nos intervalos de 4ª aumentada e 7ª menor. Essas alterações resultam no IV modo da escala menor melódica, o *mixo*  $\sharp 11$  (ALMADA, 2012; TINÉ, 2011, p. 176).

No compasso 21, observa-se uma nova coleção octatônica – Si $\flat$ , Si, Dó $\sharp$ , Ré, Mi, Fá, Sol, Lá $\flat$ . Poder-se-ia considerar que seria um emprego independente da mesma, visto que essas classes de alturas apresentam-se em sua completude e em um único compasso, gerando inúmeras possibilidades na análise. Contudo, em *Gracioso*, no quinto e sexto compasso da parte C (c. 40-41), o acorde B $\flat$ 7(9) resolve em E $\flat$ 7M. No estudo, a octatônica encontra-se no quarto compasso da parte B (c. 21); e no compasso posterior, o acorde é o E $\flat$ 7M(9), corroborando as semelhanças. Entende-se que esta coleção distende as extensões no acorde com inclinação à função de dominante, resultando em algo como um acorde de V/ $\flat$ VI, um B $\flat$ 7(9 $\flat$ )9+(11+)13.

No compasso 23 (figura 12), o acorde A+7(11+) apresenta cinco classes de alturas da escala de tons inteiros – Lá, (Si), Dó $\sharp$ , Ré $\sharp$ , Fá e Sol –, aparentemente com a função de

c. 17 18 19 20 21  
 Pentatônica  
 Modo Mixo 11#  
 I G  
 V/bVI Bb7(9b)9+(11+)13 ?  
 c. 22 23 24 25 26 27  
 Tons Inteiros  
 bVI Eb7M(9) V/V A+7(11+) ii Am7 V ? D7 G iv° C#m7(5°) IV C7M vii° F#°  
 c. 28 29 30 31 32  
 Octatônica  
 I G V/ii E7(9) ii Am7 ? D7(9b) iii Bm V/ii Dm7(5°) ii Am vii° F#° I G V D4(7)9

Figura 12 – Redução gráfica - *Estudo X*, Parte B (c. 17-32)

dominante da dominante. Na sequência, o acorde é a subdominante (Am7) que inicia a cadência. A segunda seção inicia com a tônica sem fundamental (c. 25).

Na seção *c* (c. 28-32), notam-se acordes substitutos com função de dominante sem fundamental. No compasso 29, o Ré no baixo complementa a progressão em quinta dos acordes anteriores, concebendo a expectativa de dominante da tonalidade, um D7(9b). Nesse tetracorde – Ré, Dó, Mi $\flat$  e Sol $\sharp$  –, o trítono é Ré e Sol $\sharp$ , o que proporciona outras expectativas de resolução – E $\flat$ , E $\flat$ m, Am e A. O acorde subsequente é a mediante (Bm) e, possivelmente, essas classes de alturas correspondem as extensões da dominante da mediante, um F $\sharp$ 7(9)11+<sup>42</sup>. O acorde Dm7(5°) (c. 30) é outra evidência de dominante sem fundamental. As classes de alturas Fá, Ré, Sol $\sharp$  e Dó correspondem às extensões do acorde de E7(9b)13 $\flat$ .

A contar do final do compasso 29 até o início do compasso 31, a progressão harmônica do estudo distancia do choro de Garoto. Na tabela 10 é possível visualizar essa diferença. A complexidade desse excerto resulta em uma coleção octatônica – Ré, Mi $\flat$ , Fá, Fá $\sharp$ , Sol $\sharp$ , Lá, Si e Dó<sup>43</sup>. Diferente dos outros exemplos, em que a octatônica adequava-se como “justificativa” no emprego das extensões das dominantes, neste excerto, ela é resultado da progressão harmônica.

<sup>42</sup> Dó, Mi $\flat$  e Sol correspondem aos intervalos de 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 11+ de Fá $\sharp$ .

<sup>43</sup> A única classe de altura que não pertence a coleção é o Lá $\sharp$  que aparece no início do compasso 30 através de um movimento cromático.

Tabela 10 – Estruturas harmônicas - *Gracioso* | Parte C - *Estudo X* | Parte B

Compassos	<i>Gracioso</i>	Compassos	<i>Estudo X</i>
36	G, G7	17	G
37	C#m7(5°)	18	-
38	C7M, Cm7M e F#°	19	-
39	G	20	-
40	Bb7(9)	21	Bb7(9b)9+(11+)13
41	Eb7M	22	Eb7M(9)
42	A7	23	A+7M(11+) e Am7
43	F#°, D7	24	Am7 e D7
44	G	25	G
45	C#m7(5°)	26	C#m7(5°)
46	C7M e F#°	27	C7M e F#°
47	Bm7(5°) e E7	28	G e E7(9)
48	Am e B7	29	Am7 e F#7(9)11+?
49	Em7 e A7(13)	30	Bm e Dm7(5°) = E7(9b)13b
50	Am, D7 e D7(13)	31	Am e F#°
51	G	32	G e D4(7)9
		33	G e A7(9b)11+

Na *codetta* (Figura 13) – seção exclusiva do estudo –, a tonalidade de Ré maior é evidenciada. Lima (2017, p. 96) sublinha que nos compassos 36 e 37, “os harmônicos na edição pouco têm a ver com o que consta no manuscrito. [...] Talvez por garantia (e por sorte), Gnattali escreveu na pauta inferior as notas que deveriam soar ao tocar a passagem em harmônicos.”. Na figura 13, a redução da *codetta* consta as notas como deveriam soar de acordo com Lima (2017). No acorde de dominante A7(9b)11+ (c. 35), o intervalo de 11+ (Ré#) é compreendido através da enarmonização do Mi♭.

Figura 13 – Redução gráfica - *Estudo X*, *Codetta* (c. 34-39)

### Considerações finais

Nas duas peças, as semelhanças harmônicas e formais são significativas. Alguns conceitos de harmonia observados em *Gracioso* são arquétipos disseminados pelo repertório popular com inclinação jazzística, bem como na literatura do mesmo. No estudo, considerar certas condições harmônicas de *Gracioso* evidenciaram algumas inclinações

funcionais. Contudo, em certa medida, proporciona uma predisposição a alcançar o que foi analisado no choro de Garoto, considerando que a ambiguidade é uma característica inerente das composições para violão de Gnattali. Segundo Klein (2005, p. 4):

“as fronteiras da música nunca são claras: para além de sua silenciosa circunscrição, por trás de sua forma interna, ela está presa em uma teia de referências a outras músicas: a sua unidade é variável e relativa. Textos musicais falam entre si.”<sup>44</sup> (KLEIN, 2005, p. 4).

O estudo provém de uma homenagem e é uma notável impressão estética de Gnattali. À vista disso, as duas peças são obras distintas e emancipadas, carregando diferenças que ressaltam as singularidades de seus compositores.

A presença da octatônica e tons inteiros são notórias no estudo. No próximo capítulo dispor-se-á da teoria de *Gêneros de Conjuntos de Classes de Alturas* para ampliação das análises com tais inclinações.

---

<sup>44</sup> Tradução de: “The frontiers of music are never clear-cut: beyond its framing silence, beyond its inner form, it is caught in a web of references to other music: its unity is variable and relative. Musical texts speak among themselves.” (KLEIN, 2005, p. 4).

### 3 Gêneros de Conjuntos de Classes de Alturas

As principais abordagens teóricas de *Gêneros* estão correlacionadas aos *Conjuntos de Classes de Alturas* (CCA), transversalmente fundamentadas pelo livro *The Structure of Atonal Music* de Allen Forte (1973), o qual, entretanto, não depreendia de proposições de gêneros. As proposições iniciais são apresentadas pelo mesmo autor no artigo “*Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species*” (FORTE, 1988). Nesse artigo, ele apresentou doze gêneros estruturados em relações de inclusões mediante conjuntos referenciais marcantes – especificamente em tricordes –, designados como conjunto *progenitor* (FORTE, 1988, p. 190). Forte (1988, p. 187) afirma que este estudo “pode iluminar certos desenvolvimentos gerais em aplicações harmônicas, talvez de natureza evolutiva, que podem ser vistos em músicas relativamente recentes.”<sup>1</sup>

No ano seguinte, Richard Parks publica o livro *The Music of Claude Debussy* (PARKS, 1989), e pela inclusão convergente à várias escalas e outros meios, Parks apresenta cinco gêneros. Anos mais tarde elucida que os seus “fundamentos eram arbitrariamente pragmáticos e não idealistas.”<sup>2</sup> (PARKS, 1998, p. 211)

Meus limites surgiram do desejo de ter as alças pelas quais eu esperava entender o vocabulário harmônico de Debussy para ser referível a sons prontamente identificáveis (embora talvez exóticos) e a padrões cinestésicos familiares (embora talvez exóticos) do dedilhar em instrumentos musicais.<sup>3</sup> (PARKS, 1998, p.211)

No artigo “*Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte’s Theory*” (PARKS, 1998), como o próprio título sugere, Parks confronta aspectos de sua teoria com a de Forte, assegurando-se que os gêneros na teoria de Forte “servem como modelos de inclusão desejado, para cada um dos quais, as construções de altura de um determinado objeto musical podem ser comparadas para um ‘bom ajuste’.”<sup>4</sup> (PARKS, 1998, p. 206). E a mesma pode ser entendida como um “caso especial”, dentro dos termos mais gerais de sua teoria. (PARKS, 1998, p. 206).

<sup>1</sup> Tradução de: “[...] I feel that study of the pitch-class set genera may illuminate certain general developments in harmonic usage, perhaps evolutionary in nature, that can be seen in relatively recent music.” (FORTE, 1988, p. 187)

<sup>2</sup> Tradução de: “[...] my grounds were arbitrarily pragmatic rather than idealistic.” (PARKS, 1998, p. 211)

<sup>3</sup> Tradução de: “My limits sprang from a wish to have the handles by which I hoped to get a grip on Debussy’s harmonic vocabulary to be referable to readily identifiable (although perhaps exotic) sounds, and to familiar (although perhaps exotic) kinaesthetic patterns of fingering on musical instruments.” (PARKS, 1998, p.211)

<sup>4</sup> Tradução de: “In Forte’s theory, the genera serve as models of inclusion desiderata, to each of which the pitch constructs of a given musical object may be compared for ‘good fit’.” (PARKS, 1998, p. 206)

Proponho que há uma escolha entre duas teorias que requerem abordagens bastante diferentes para modelagem. Eu tenho uma imagem mental de suas diferenças que se segue. Uma teoria é como abrir um armário com doze modelos na prateleira. O investigador alcança e tira os modelos, vira-se para o objeto e tenta encaixar cada modelo nele. Nenhum modelo se encaixa exatamente, mas vários se aproximam. A outra teoria é como abrir um armário tão cheio de modelos que eles explodem, caindo em cascata das prateleiras, derrubando o investigador no chão. Mas, enquanto ela se levanta, o investigador sabe que em algum lugar daquele monte de modelos existe um ou mais que se encaixam *exatamente*, ou quase, no objeto que está sobre a mesa atrás dele, se ele conseguir encontrá-lo.<sup>5</sup> (PARKS, 1998, p. 113)

Isolando os aspectos comparativos, Parks (1998) esclarece parâmetros basilares dos seus modelos de gêneros de CCAs, descrevendo critérios para escolha na análise de determinados objetos musicais, que, além de ilustrar competência na análise de músicas de compositores pós-tonais do século XX – como Bartok, Scriabin e compositores da Segunda Escola de Viena (PARKS, 1998, p. 213) –, também clarifica procedimentos analíticos anteriormente aplicados à música de Debussy em Parks (1989).

Alicerçado nos conceitos de Richard Parks, Lacerda (2011, p. 278) define que “o conceito de gênero refere-se, portanto, a uma coleção de notas dita *cynosural*<sup>6</sup>, isto é, *focal*. [...] um conjunto referencial marcante, do qual se originam ou ao qual se relacionam outros conjuntos.” Vale ressaltar “também o fato de que o termo *cynosural* redefine o que Allen Forte designava por *progenitor-set*.” (LACERDA, 2011, p. 278).

Os artigos de Forte e Parks possuem distinções substanciais, ainda que compartilhem ideias “orientadas para abarcar um espaço maior da modernidade” (LACERDA, 2011, p. 279). Contudo, não compete a este trabalho apurar de maneira mais acurada as diferenças singulares entre as fundamentações citadas. Dessa maneira, levando em conta o escopo que concerne esta pesquisa, abranger-se-á em específico a teoria de Richard Parks, priorizando os conceitos de gêneros simples, haja vista que “podemos afirmar pragmaticamente, portanto, que gêneros simples representam um recorte no universo de conjuntos referenciais abstratos qualificados como focal, progenitor e familiar.” (LACERDA, 2011, p. 279).

<sup>5</sup> Tradução de: “I propose that there is a choice between two theories that require quite different approaches to modelling. I have a mental image of their differences that goes as follows. One theory is like opening a closet with twelve templates sitting on its shelf. The investigator reaches up and takes down the templates, turns to the object, and tries to fit each template onto it. No template fits exactly but several come close. The other theory is like opening a closet that is so packed full of templates that they burst out, cascading off the shelves knocking the investigator to the ground. But as she struggles to her feet, the investigator knows that somewhere in that heap of templates exists one or more which will fit *exactly*, or nearly so, the object resting on the table behind her, if only she can find it.” (PARKS, 1998, p. 113).

<sup>6</sup> *Cynosural* é um termo utilizado por Parks e não apresenta correspondente em língua portuguesa. Seu significado corresponde a algo que auxilia como ponto focal de atenção, servindo para guiar.

### 3.1 Gêneros simples e as coleções familiares

No livro *The Music of Claude Debussy* (PARKS, 1989), os critérios na escolha dos gêneros, em sua maioria, constituíam-se na evidencia proeminente de características distintas de um conjunto focal, dando importância para que os mesmos detivessem propriedades conhecidas pelos músicos, ou facilmente aprendidas por eles, atestando-se, dessa maneira, que esses conjuntos focais atenderiam critérios para modelos pertinentes e, por intermédio dessas propriedades, fosse realizável o estudo de características desconhecidas de determinados objetos musicais (PARKS, 1998, p. 211). Com base nesses conceitos Parks definiu cinco gêneros, dentre eles, quatro simples: diatônico, tons inteiros, octatônico e cromático; e um gênero complexo: 8-17/18/19.

Em *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, Straus (2012, p. 153) afirma que, além de atrair “amplamente a atenção compositiva e teórica”, grandes coleções detêm “propriedades estruturais e recursos harmônicos notáveis”, das quais, em particular, destaca as coleções: diatônica, octatônica, hexatônica e tons inteiros. No subcapítulo *Constructing Common Scales*, do livro *A Geometry of Music*, Dmitri Tymoczko (2011) categoriza oito escalas: diatônica, acústica, tons inteiros, octatônica, harmônica menor, harmônica maior, hexatônica e pentatônica<sup>7</sup>. Levando em conta as transformações em parcimônia entre as escalas, Salles (2016, p. 15) afirma que este “conceito é de certa forma análogo ao de coleções referenciais, pois Tymoczko estabelece uma narrativa analítica em torno dessas transformações.”

Destaca-se também mais dois trabalhos: *A Construção da Sonoridade Modernista de Heitor Villa-Lobos por Meio de Processos Harmônicos: Um Estudo Sobre os Choros*, uma tese de doutorado de Gabriel Moreira (2014), que apresenta conceitos de gêneros simples, concebendo nas obras analisadas seis gêneros: diatônico, pentatônico, tons inteiros, cromático, octatônico e superlórico; e a dissertação *Coleções Referenciais do Mikrokosmos de Bartók e da Prole do Bebê n. 1 de Villa-lobos* de Rodrigo Vasconcelos (2014), que definiu coleções referenciais como “grandes conjuntos de classes de alturas (não ordenados), dos quais se retiram conjuntos menores e que atuam como elementos unificadores, por suas propriedades abstratas específicas.” Nessa dissertação são apresentadas seis coleções: pentatônica, diatônica, acústica, octatônica, tons inteiros e cromática. Observado o ponto central dessas pesquisas, constata-se as mesmas escalas referenciais como suporte de análise, haja vista que, tanto a coleção acústica (VASCONCELOS, 2014) quanto o gênero superlórico (MOREIRA, 2014), constituem o mesmo CCA de Forte, o 7-34 (013468A).

A coerência entre as coleções referenciais – ou escalas referenciais – e os gêneros simples de Parks (1989), evidenciados na música de Debussy, é substancial. Entretanto, em Parks (1998, p. 206), uma vez que determinados conjuntos demonstrem entre si um

<sup>7</sup> Salientado por Tymoczko (2011) a condição da pentatônica ser um subconjunto diatônico.

grau de vínculo estrutural significativamente mais elevado do que o universo com um todo, e “dentro do amplo âmbito de 208 conjuntos de classes de altura que preenchem a faixa entre as cardinalidades três e nove, subgrupos menores podem ser identificados, ou seja, *gêneros*”<sup>8</sup>; e “um gênero simples é uma coleção de CCAs relacionados a um único conjunto focal por inclusão, tal como os seus subconjuntos e superconjuntos”<sup>9</sup>. A tabela 11 apresenta o gênero simples cujo conjunto focal 8-z15 não é uma coleção familiar. Este gênero contém 129 membros.

Tabela 11 – Gênero Simples 8-z15

8-z15		
2	1 2 3 4 5 6	6
3	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	12
4	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29	29
5	1 2 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 36 38	35
6	2 5 9 12 16 17 18 19 21 22 24 25 26 27 28 29 30 31 34 36 37 38 40 41 42 43 45 46	28
7	6 9 10 14 19 28 30 32	8
<b>8</b>	<b>15</b>	1
9	3 5 7 8	4
10	1 2 3 4 5 6	6
		<u>129</u>

Para Lacerda (2011, p. 278-279), eliminar a menção clara a escalas familiares e recair nos exercícios matemáticos, “têm lamentavelmente a tendência de encobrir a possibilidade de estabelecer um vínculo mútuo sob a luz de problemas estéticos, históricos e de outra natureza”. Levando em conta esta premissa e também que Gnattali tinha um largo domínio das coleções diatônicas, inclusive dentro do sistema tonal, a pesquisa busca observar de maneira cuidadosa determinados processos idiossincráticos que possam vir a resultar em coleções não tão familiares para nomeação de um gênero, haja vista que, em algumas obras o compositor busca alargar possibilidades harmônicas do sistema tonal.

<sup>8</sup> Tradução de: “Theories of pitch-class set genera proceed from the general premise that within the larger universe of 208 pitch-class set-classes that fill the range of from three to nine elements, smaller sub-groups may be identified – that is, *genera* – whose members evince a markedly higher degree of structural relatedness than is the case for the universe as a whole.(PARKS, 1998, p. 206)

<sup>9</sup> Tradução de: “A simple genus is a collection of scs related to a single cynosural sc by inclusion, as either subsets or supersets of that sc.” (PARKS, 1998, p. 207)

## 3.2 Gênero Diatônico

O *Gênero Diatônico* é representado pelo CCA 7-35. Segundo Parks (1989, p. 57), “suas propriedades incorporam a essência do diatonismo e servem como o principal ponto focal para inter-relações entre sua família de subconjuntos e superconjuntos.”<sup>10</sup> Uma vez que, as escalas maiores e menores são instrumentos que dão suporte a compreensão do sistema tonal, pelas quais elas “funcionam como inventários”, ajustando-se como “recursos de alturas abstratos e concretos” (PARKS, 1989, p. 57), Parks (1989, p. 57) salienta que é importante “separar a questão da tonalidade – que tem a ver com as *maneiras* especiais de emprego dos materiais de alturas - dos próprios materiais.”<sup>11</sup>

No capítulo anterior foi observado um pouco de como Gnattali dialoga com aspectos do tonalismo. Colocando as cadências em foco, a interação entre as escalas menor harmônica, menor melódica e maior harmônica não ressalta contingências rígidas, independente da qualidade – maior/menor – do centro tonal. Dessa forma, é possível agrupar todas essas coleções como concernentes ao sistema tonal. A Tabela 12 apresenta essas escalas.

Tabela 12 – Escalas associadas ao sistema tonal

<i>Escala</i>	CCA
Maior e menor pura	7-35*
Menor harmônica	7-32A
Maior harmônica	7-32B
Menor melódica, ascendente	7-34*
Menor melódica, ascendente e descendente combinadas	9-7A

Parks (1989, p. 59) pondera que as escalas *menor melódica ascendente* e *menor harmônica* são componentes do gênero diatônico, justificando que as mesmas “podem ser entendidas como decorrentes de um processo de distorção por meio do cromatismo aplicados aos conjuntos diatônicos,” e considera que é uma manifestação de tendências pós-românticas de Debussy. Ainda que seus CCAs não estejam enquadrados na regra de inclusão de membros do gênero.

Os conjuntos diatônicos 7-35 e 7-34 dispõem de seis classes de alturas comuns, em seu maior ponto de invariância. Dessa forma, para obter um a partir do outro, simplesmente altera-se uma das classes de alturas, através de um deslocamento de semitom. Com base nessa fórmula é possível, apenas, delinear duas novas escalas. Haja vista que “isso não se dá com qualquer uma das notas da coleção, mas apenas

<sup>10</sup> Tradução de: [...] “its properties embody the essence of diatonicism and it serves as the primary focal point for interrelations among its family os subsets and supersets” (PARKS, 1989, p. 57).

<sup>11</sup> Tradução de: “It is useful, therefore, to separate the issue of tonality – which has to do with special *ways* of using pc materials – from the materials themselves.” (PARKS, 1989, p. 57).

em duas das sete” (VASCONCELOS, 2014, p. 77). A figura 14 apresenta uma redução de um excerto de *Dança Brasileira* de Gnattali. A progressão iniciada no compasso 13 apresenta o CCA 7-34. Considerando o baixo do excerto, denomina-se Lá menor melódica ascendente como *coleção referencial* (Cr). Dessa forma, para que, por intermédio do “movimento cromático”, resulte em uma coleção diatônica “pura”, existem duas alternativas para modificação:  $D\acute{o}\flat$  em  $D\acute{o}\sharp$ , convergindo em uma escala de Lá Maior; e  $Sol\flat$  em  $Sol\sharp$ , convergindo em uma escala de Lá no modo dórico. A figura 15 demonstra um exemplo dessas possibilidades.

Compassos: 9-12 13 14 15 16

5-26  
[4,6,8,9,0]

7-34 [8,9,11,0,2,4,6]

6-1 [11,0,1,2,3,4]

4-20 [3,4,8,11]

7-34 [8,9,11,0,2,4,6]  
Cr: Escala menor melódica - Lá menor

Cromático

Figura 14 – *Dança Brasileira* - Compassos 9 à 16

7-34  
Cr: Lá menor melódica ascendente

7-35  
Cr: Lá maior (jônico)

7-35  
Cr: Lá Dórico

Figura 15 – Invariância entre os CCA 7-34 e 7-35

A mesma relação de invariância dos CCA 7-35 e 7-34, ocorre entre os CCAs 7-34 e 7-32. Devido a esse vínculo, Parks (1989) reitera que essas coleções (7-32 e 7-34) compartilham muitos subconjuntos com o gênero diatônico (7-35). Por esse motivo inclui essas escalas como *conjuntos alternativos* ao gênero diatônico. Na tabela 13, Parks (1989, p. 60) demonstra a relação dos subconjuntos e superconjuntos entre 7-35, 7-32 e 7-34.

Ao que foi verificado, vale ressaltar que certos referenciais empregam uma atenção exclusiva ao CCA 7-34 (menor melódica ascendente), apresentando nomenclaturas diferentes em suas abordagens: *Escala/Coleção Acústica* em Lendvai (1971), Tymoczko

Tabela 13 – Subconjuntos e superconjuntos relacionados entre 7-35, 7-32 e 7-34

A. Conjuntos e superconjuntos de 7-35 compartilhados com 7-32 e 7-34					
CCA	7-32	7-34	CCA	7-32	7-34
2-1	X	X	5-z12	X	
2-2	X	X	5-20	X	
2-3	X	X	5-23	X	X
2-4	X	X	5-24		X
2-5	X	X	5-25	X	X
2-6	X	X	5-27	X	
			5-29	X	X
3-2	X	X	5-34		X
3-4	X	X	5-35		X
3-5	X	X			
3-6	X	X	6-z25	X	
3-7	X	X	6-33		X
3-8	X	X			
3-9	X	X	8-22		X
3-10	X	X	8-26	X	
3-11	X	X			
			9-6		X
4-8	X		9-7	X	X
4-10	X	X	9-9		X
4-11	X	X	9-11	X	X
4-13	X	X			
4-14	X	X	10-2	X	X
4-16	X	X	10-3	X	X
4-20	X		10-4	X	X
4-21		X	10-5	X	X
4-22	X	X			
4-23	X	X			
4-26	X	X			
4-27	X	X			
4-z29	X	X			

B. Conjuntos e superconjuntos de 7-35 excluídos por 7-32 e 7-34					
CCA	7-32	7-34	CCA	7-32	7-34
4-8		X	6-z25		X
4-20		X	6-z26	X	X
4-21	X		6-32	X	X
			6-33	X	
5-z12		X			
5-20		X	8-22	X	
5-24	X		8-23	X	X
5-27		X	8-26		X
5-34	X				
5-35	X		9-6	X	
			9-9	X	

Fonte: Parks (1989, p. 60)

(2011), Vasconcelos (2014), “*Heptatonia Secunda*”<sup>12</sup> em Wilson (1992 apud VASCON-

<sup>12</sup> Em nota de rodapé Vasconcelos (2014, p. 74) esclarece que: “Segundo Wilson o termo ‘heptatonia

CELOS, 2014) e *Gênero Superlórico* em Moreira (2014). No capítulo “*Diatonic System*”, Lendvai (1971, p. 67) descreve que “a forma mais característica do sistema ‘diatônico’ de Bartók é a escala *acústica* (harmônica), C-D-E-F $\sharp$ -G-A-B $\flat$ -C. (...) É chamada de acústica porque suas notas derivam da série harmônica natural.”<sup>13</sup>. Tymoczko (2011, p. 126) inclui que a mesma é “equivalente ao modo mixolídio com quarta aumentada ou o modo lídio com a sétima menor”.<sup>14</sup>. A terminologia empregada por Moreira (2014), *Gênero Superlórico*, é clarificada por intermédio dos modos “aplicados” à escala menor melódica em música popular, pelos quais, cada grau da escala conjuga uma nomenclatura diferente, resultando em: I = Dórico7M, II = Frígio 6, III = Lídio Aumentado, IV = Mixo 11+ (ou Lídio  $\flat$ 7), V = Mixo 13-, VI = Lórico 9 e VII = Superlórico ou escala alterada. (TINÉ, 2011, p. 38). No geral, a inclinação pela a escolha da terminologia está relacionada com a classe de altura “escolhida” como inicial da escala, ou “preponderante”.

Ademais, o vínculo que o CCA 7-34 tem com outros gêneros familiares – octatônico e tons inteiros – é fundamental para atenção que lhe é dada. Visto também que entre os citados, é o único que apresenta convergência com todos os gêneros. A figura 16 ilustra subconjuntos e superconjuntos significativos desses gêneros, demonstrando que o CCA 7-34 é o único que apresenta membros comuns – de até 5 elementos – com os demais gêneros.<sup>15</sup>

Nos *Dez Estudos* é visto um significativo conteúdo diatônico. Os CCAs relacionados por inclusão aos conjuntos 7-34 e 7-32 são recorrentes, e apresentam-se com uma “ferramenta” na transição para outros gêneros.

### 3.2.1 O Estudo IV e o Gênero Diatônico

Dedicado a Nelson Piló, o *Estudo IV* apresenta uma estrutura harmônica singular, embora seja possível atribuir aspectos tonais à mesma. Segundo Armada Junior (2006, p. 84): “A confirmação do tom de Lá Maior vem com a resolução dessa dominante [E7(13)] no acorde de lá maior com sétima menor e décima terceira maior do compasso nove.” Progressão similar é observada no compasso 28, a dominante, E7(9)13, resolve no acorde descrito por Armada Junior (2006, p. 84) (figuras 20 e 21). De fato, essas passagens apontam uma forte tendência para que o Lá seja um centro tonal, com um “sabor” mixolídio. Na edição, o acorde Em7(9)11+(13) (compasso 42, ver figura 21),

seconda’ foi cunhado por estudiosos de Bartók na Hungria, sendo que o termo ‘heptatonia prima’ refere-se à coleção diatônica (WILSON, 1992, p. 27).”

<sup>13</sup> Tradução de: “The most characteristics form of Bartók’s ‘diatônico’ system is the *acoustic* (overtone) scale, C-D-E-F $\sharp$ -G-A-B $\flat$ -C. (...) It is called acoustic because its tones derive from the natural overtone series.” (LENDVAI, 1971, p. 67).

<sup>14</sup> Tradução de: “This is equivalent to either the mixolydian mode with raised fourth degree or the lydian with lowered seventh.” (TYMOCZKO, 2011, p. 126).

<sup>15</sup> No artigo *Pitch-Class Set Genera: My Theory, Fortes Theory*, Parks (1998) estabelece algumas matrizes de inclusão de CCA preponderantes em passagens analisadas. A proposta desse gráfico é similar, demonstrar o vínculo entre CCA.

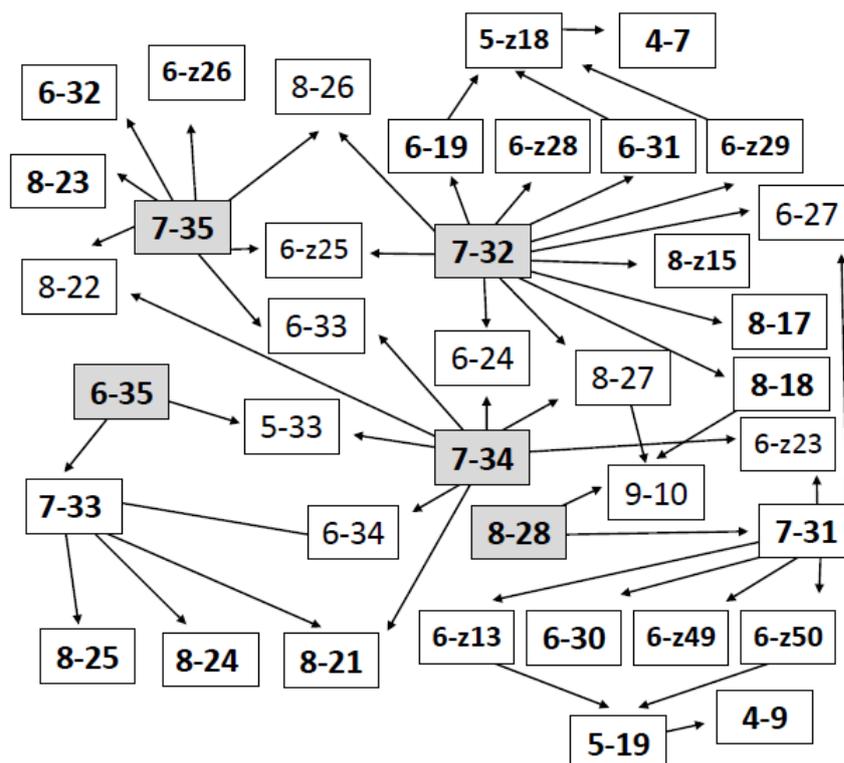


Figura 16 – Intersecção entre subconjuntos e superconjuntos dos CCAs 6-35, 7-34, 7-32, 7-35 e 8-28.

com inclinações à função dominante, resolve no acorde de Am6 (último compasso da peça), corroborando essa premissa (apesar da ambiguidade na troca de qualidade da tríade, conferidas pelas cadências anteriores). Entretanto, quando confrontado com o manuscrito, Lima (2017, p. 84) aponta:

**42 (último compasso):** aqui há um erro que interfere no resultado harmônico. De acordo com o manuscrito, o acorde deveria ter somente três notas, que seriam tocadas como harmônicos naturais nas três primeiras cordas na casa V, gerando assim uma tríade de Mi menor e não o acorde de Am6 que aparece na edição. (LIMA, 2017, p. 84).

A figura 17 apresenta um comparativo entre o manuscrito e edição do compasso final do *Estudo IV*. Lima (2017, p. 84) esclarece: “O que acontece é que, novamente, as três notas superiores deste acorde na edição correspondem às casas onde os harmônicos deveriam ser produzidos.” Provavelmente, uma vez constatadas as cadências em Lá, o editor assumiu a tonalidade, ignorando – ou desatenção – o resultado sonoro dos harmônicos da 5ª casa do violão; acrescentando ao baixo uma fundamental (Lá) e uma extensão (6ª maior, Fá#).

Tal fato dificulta a confirmação mais precisa do pressuposto centro tonal, uma vez que o Mi apresenta-se como outra probabilidade. Ao analisar os acordes, através de uma perspectiva funcional, constatou-se um dualismo na qualidade maior/menor das

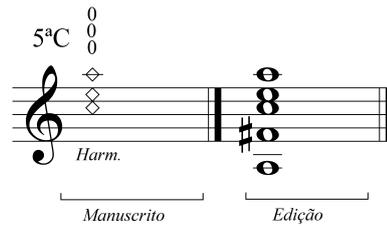


Figura 17 – Comparativo entre manuscrito e edição do compasso final do *Estudo IV*.  
Fonte: Lima (2017, p. 84)

tríades pretensas ao centro, por consequência, um enfraquecimento de suas funções. Ademais, existe um elemento organizador que concede unidade estrutural ao longo peça: a melodia.

Na primeira exposição, a melodia é apresentada em oito compassos. A figura 18 é um excerto dos compassos iniciais da edição da peça (c. 1-11). Observa-se pela disposição das hastes uma separação na condução das vozes, clarificando o movimento melódico.

Figura 18 – *Estudo IV* - Excerto da edição, c. 1-11.

Através das divisões motívicas, clarificadas pela redução (figura 19), nota-se que as transposições dos subconjuntos são resultado de padrões simétricos intervalares. À vista disso, o conjunto inicial 4-23  $T_0$  [4,6,9,11] é o mesmo do compasso quatro, deslocado pelo intervalo de trítone, resultando no conjunto 4-23  $T_6$  [10,0,3,5], tal como ocorre com o conjunto 3-2 nos compassos 4 e 6. Embora no decorrer da peça ocorram mudanças nos padrões motívicos, a melodia sempre será o fator que estabelece o movimento harmônico, e ao longo da peça verifica-se quatro repetições da mesma.

Figura 19 – Melodia *Estudo IV*

A escolha harmônica do compositor, incluindo a melodia, configura um padrão entre coleções referenciais diferentes do CCA 7-35 (gênero diatônico). Nos compassos 1-6, verifica-se uma mudança de coleção a cada dois compassos: *Ré maior* (c. 1-2), *Dó maior* (c. 3-4) e *Lá♭ maior* (c. 5-6). A figura 20 denota a redução dos vinte compassos iniciais da peça, e nela é possível observar a melodia com o acompanhamento.<sup>16</sup> Todas essas coleções estão dispostas em sua totalidade, sem acréscimos ou diminuições de classes de alturas.

Figura 20 – Redução Gráfica - *Estudo IV*, Seção A e B (c. 1-20)

Com base nesses dois fatores, que agregam unidade à peça – melodia e organização das classes de alturas –, a divisão formal é definida em uma parte única, estruturada através das variações motivicas acerca da melodia e está dividida em quatro seções: A, B, C, B'. Outro fator importante é que as coleções referenciais centradas em Ré, Dó e Lá♭ maior abarcam os seis primeiros compassos de cada seção (A = c. 1-6, B = c. 9-14, C = c. 21-26 e B' = c. 29-34), corroborando características de unidade para as estruturas harmônicas. A tabela 14 mostra o plano formal, elucidando as transformações dessas coleções.

<sup>16</sup> Para melhor visualização da melodia nas reduções, ela estará disposta em figuras de semibreves.

Tabela 14 – Plano Formal do Estudo IV

<i>Seção</i>	<i>Compassos</i>	<i>Coleção referencial</i>	<i>CCA</i>
Seção A	1-2(8)*	<i>Ré maior</i>	7-35
	3-4	<i>Dó maior</i>	7-35
	5-6	<i>Lá<sup>b</sup> maior</i>	7-35
	7-8	<i>Lá maior harmônica</i>	6-27
Seção B	9-10 (12)	<i>Ré maior</i>	7-35
	11-12	<i>Dó maior</i>	7-35
	13-14	<i>Lá<sup>b</sup> maior</i>	7-35
	15-19	<i>Dó maior harmônica</i>	8-z15
	20	<i>Mi menor melódico</i>	7-34
Seção C	21-22 (8)	<i>Ré maior</i>	7-35
	23-24	<i>Dó maior</i>	7-35
	25-26	<i>Lá<sup>b</sup> maior</i>	8-23
	27-28	<i>Lá maior harmônica</i>	6-27
Seção B'	29-30 (13)	<i>Ré maior</i>	7-35
	31-32	<i>Dó maior</i>	7-35
	33-34	<i>Lá<sup>b</sup> maior</i>	7-35
	35-39	<i>Dó maior harmônico</i>	8-z15
	40-42	<i>Si menor harmônica</i>	7-32

\*Quantidade de compassos.

Na seção A (c. 1-8), a melodia é realizada na voz mais grave (figura 20). Em uma análise que considere as tríades significativas, é necessário a realização de diminuições melódicas para que as mesmas sejam evidenciadas. Contudo, resultaria em uma progressão peculiar sob uma perspectiva tonal, encaixando-se de maneira inequívoca, apenas a cadência nos compassos 8 e 9: E7(13) (dominante) e A7(9)13 (tônica). A resolução em um acorde maior com 7<sup>a</sup> menor apontam uma ambiguidade na tônica, haja vista que suas extensões (7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>) refere-se, usualmente, à qualidade de dominante. Dessa forma, pensar-se-ia em combinação entre aspectos tonais (cadência) e modais (“tônica” com sétima menor, modo mixolídio - Cr: Ré maior).

Na seção B (9-20) há uma transferência de registro na melodia, apresentando-se uma oitava acima e na voz superior. Após a finalização da melodia, ao longo de cinco compassos (c.16-20) não há alteração harmônica, visto que essa passagem é um prolongamento do acorde de Mi menor. Dessa forma, há um aumento no grau de importância desse acorde, em detrimento da cadência em Lá. O CCA 8-15 corresponde ao total das classes de alturas desses compassos e é um superconjunto de 7-32. Sua coleção referencial é o Dó maior harmônico, uma vez que o Fá<sup>#</sup> (c. 18) é compreendido como nota de passagem por movimento cromático. E na finalização desse excerto, observa-se o CCA 7-34<sup>17</sup> (c. 20).

<sup>17</sup> A classe de altura Lá<sup>#</sup> foi descartada desse conjunto, compreendida como uma aproximação cromática na passagem.

Na seção C (c. 21-28), com uma alteração considerável do motivo inicial, a melodia reaparece quase implícita em meio as figuras de semicolcheias que abrange o novo motivo. Contudo sua estrutura está eminentemente relacionada à seção A. Com essa alteração do motivo, a coleção de Lá $\flat$  apresenta uma classe de altura a mais, resultando no CCA 8-23 (c. 25-26). Esse conjunto é um superconjunto do gênero diatônico, com isso membro do mesmo. A inclusão dessa classe de altura na passagem é compreendida por uma voz superior cromática. A melodia principal estava na voz superior, exclusivamente nessa passagem ela retorna ao baixo. Dessa forma, enquanto a melodia principal continua seu movimento (Lá $\flat$ , Si $\flat$  e Si, c. 26-27), a voz superior realiza uma movimento cromático descendente (Sol, Fá $\sharp$  e Fá, c. 26-27).

The musical score consists of three systems of measures, each with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor).  
 System 1 (measures 21-26):  
 - Measures 21-23: CCA 7-35, Cr: Ré Maior.  
 - Measures 24-25: CCA 7-35, Cr: Dó Maior.  
 - Measures 25-26: CCA 8-23 (Superconjunto), Cr: Lá $\flat$  Maior.  
 System 2 (measures 27-32):  
 - Measures 27-28: CCA 6-27 (Subconjunto), Cr: Lá Maior Harmônico.  
 - Measures 29-30: CCA 7-35, Cr: Ré Maior.  
 - Measures 31-32: CCA 7-35, Cr: Dó Maior.  
 System 3 (measures 33-42):  
 - Measures 33-35: CCA 7-35, Cr: Lá $\flat$  Maior.  
 - Measures 36-39: CCA 8-z15 (Superconjunto), Cr: Dó Maior Harmônico.  
 - Measures 40-41: CCA 7-32, Cr: Si menor Harmônico.  
 Measure 42 is the final measure of the section.

Figura 21 – Redução Gráfica - *Estudo IV*, Seção C e B' (c. 21-42)

A seção B' (c. 29-42, figura 21) inicia exatamente como a seção B. A única variação ocorre na finalização dessas seções: B = 7-34 (c. 20) e B' = 7-32 (c. 40-41). A seção B encerra com quiálteras de colcheias com saltos em arpejos, movimentos em graus conjuntos e cromáticos, totalizando o CCA 7-34 (c. 20). Na seção B', o acorde Em7(9)11+(13) – CCA 6-z28, um subconjunto da coleção menor harmônica (7-32) – é apresentado na peça de modo vertical, tocado simultaneamente (c. 40-41). Como destacado por Lima (2017, p. 84), o tricorde final (Mi menor, c. 42) é realizado em *harmônicos* e conclui a peça. Considerando o gênero diatônico como “organizador” estrutural da peça, essas alterações são provenientes das coleções ponderadas por Parks (1989, p. 59) como

*alternativas* e, visto que estão dispostas nas finalizações das seções, não “prejudicam” a essência do gênero.

O Mi menor como centro é factível para a peça. Contudo, não há cadências que consolide esse centro como tonal. Dentro de um contexto modal, devido as várias mudanças entre as coleções referencias do CCA 7-35, não há uma classificação pertinente. A peça não apresenta vínculos com outras coleções como octatônica ou tons inteiros. Embora exista a orientação do Mi menor como um “agente” *focal*, este fator não desgasta a natureza distintiva do gênero *diatônico*, visto que os seus membros e/ou coleções referenciais são intercambiáveis sem “seguir” critérios com motivações exclusivamente tonais.

### 3.3 Gênero Octatônico

No capítulo *Modes of Limited Transpositions* do livro *The Technique Of My Musical Language*, Olivier Messiaen (1988, p. 58) aponta sete coleções de classes de alturas com notáveis disposições simétricas. O segundo modo de transposição limitada é a escala octatônica. A sua considerável propriedade simétrica reduz a capacidade de transposição, uma vez que realizado um deslocamento de 3<sup>a</sup> menor, resulta nas mesmas classes de alturas de uma coleção anterior. À vista disso, três possibilidades de “agrupamentos” é provável, como pode ser observado na tabela 15. Straus (2012, p. 157) afirma que ela “tem sido outra favorita da música pós-tonal, particularmente na música de Bartók e Stravinsky.”

Tabela 15 – Coleções Octatônicas - Fonte Straus (2012, p. 158)

OCT <sub>0,1</sub>	[0,1,3,4,6,7,9,10]
OCT <sub>1,2</sub>	[1,2,4,5,7,8,10,11]
OCT <sub>2,3</sub>	[2,3,5,6,8,9,11,0]

Segundo Parks (1989, p. 87), acerca dos membros do gênero octatônico, existem “muitos conjuntos simétricos cujas propriedades sonoras os tornam distintivos e prontamente identificáveis.” A organização dos membros do gênero está classificada em *primários*, que são subconjuntos e superconjuntos de 8-28; e *auxiliares*, incluídos devido sua relação Z com membros primários – quatro hexacordes não octatônicos: 6-z28, 6-z29, 6-z42, e 6-z45 –. A tabela 16 apresenta uma relação com os membros do gênero octatônico.

Tabela 16 – Gênero Octatônico

<i>Tricorde</i>	<i>Tetracorde</i>	<i>Pentacorde</i>	<i>Hexacorde</i>	<i>Heptacorde</i>	<i>Octacorde</i>	<i>Nonacorde</i>
3-2	4-3	5-10	6-z13	7-31	<b>8-28</b>	9-10
3-3	4-9	5-16	6-z23			
3-5	4-10	5-19	6-27			
3-7	4-12	5-25	6-30			
3-8	4-13	5-28	6-z49			
3-10	4-z15	5-31	6-z50			
3-11	4-17	5-32	(6-z28)			
	4-18		(6-z29)			
	4-25		(6-z42)			
	4-26		(6-z45)			
	4-27					
	4-28					
	4-z29					

Armada Junior (2006, p. 43) destaca que a “presença de sonoridades octatônicas na música de Gnattali é constante”, advindas provavelmente de duas fontes: a música de Debussy e a canção popular americana (referindo-se ao jazz). Esta conclusão é fundamentada na amplitude de ocorrências de subconjuntos octatônicos nos *Dez Estudos*, sobrepostos ou não a progressões tonais. A ocorrência dessas “sonoridades”, como a condição de fusão diatônico/octatônico, não apresentam limites claros nos *Dez Estudos*. Considerando que o gênero diatônico atribui os CCAs 7-32 e 7-34 como conjuntos alternativos nas análises, admite-se que oito conjuntos, membros do gênero octatônico, são exclusivos: 4-9, 5-19, 6-z13, 6-30<sup>18</sup>, 6-z49, 6-z50, 7-31 e 8-28; e outros dois conjuntos são adicionados pela sua relação Z como membros auxiliares: 6-z42 e 6-z45<sup>19</sup>.

Nos primeiros compassos do *Estudo III*, há três conjuntos exclusivos do gênero octatônico: 6-z50, 6-30 e 8-28. A figura 22 apresenta um redução gráfica das notas desse estudo. Nos dois primeiros acordes há uma transposição<sup>20</sup> das notas indicadas pelo CCA 5-32. Os compassos 3 e 4 são uma repetição literal dos primeiros, e o segundo conjunto é o 6-z50. Quando ocorre sua repetição (c. 4), agrupado com o conjunto do compasso 5 – CCA 6-30 –, resulta no CCA 9-10, um superconjunto octatônico. Ainda que o conjunto 9-10 não seja restrito ao gênero octatônico, a nota Sol $\sharp$  no baixo (c. 4), apresenta-se em movimento de semicolcheia por cromatismo, reduzindo-se em uma inflexão melódica, e uma vez descartada obtém-se o conjunto 8-28, disposição integral da coleção octatônica OCT<sub>0,1</sub>.

O movimento realizado pelo baixo nesse excerto sugere aspectos tonais, e de fato, no decorrer da peça, o Ré maior encaminha-se como centro tonal. Contudo, esses primeiros compassos, levando em conta sua construção motivica, apresentam uma progressão de acordes insólita: Dm7M(6)9(11+) e sua dominante Am5°(9 $\flat$ ). Uma vez que o primeiro conjunto do excerto é um subconjunto octatônico, certifica-se a natureza do gênero octatônico em detrimento do diatônico nessa passagem.

Em *Brasiliiana n° 13*, como evidenciado por Telles (2017, p. 120), nos primeiros

<sup>18</sup> O hexacorde 6-30 é conhecido como *acorde de Petrouchka* (SALLES, 2016, p. 18), que, trivialmente, é a justaposição de duas tríades maiores divididas pela distância de tritono. Segundo Berger (1963, p. 22), nas observações de Stravinsky, ele considerava que havia concebido a música em dois centros como “o insulto de Petrouchka ao público”, entretanto, este hexacorde, pode ser incluído “em uma única coleção com uma única ordem referencial”, e o “duvidoso conceito de ‘politonalidade’ não precisa mais ser invocado; pois isso pode ser feito inteiramente dentro da coleção referencial da escala octatônica, por meio de partições” Tradução de: “[...] since the entire configuration may now be subsumed under a single collection with a single referential order, i.e. the octatonic scale, the dubious concept of “polytonality” need no longer be invoked; nor does such an interpretation make it impossible to acknowledge a certain compound nature of the configuration, since this can be done entirely within the referential collection of the octatonic scale, by means of the partitions.” (BERGER, 1963, p. 23).

<sup>19</sup> Os outros dois conjuntos auxiliares 6-z28 e 6-z29 são subconjuntos do CCA 7-32.

<sup>20</sup> No violão essa transposição ocorre “naturalmente” pelo deslocamento da digitação realizada pela mão esquerda.

Figure 22 is a musical score for 'Estudo III' (c. 1-6). It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six measures, numbered 1 through 6. Measure 1 contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 2 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 3 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 4 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 5 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 6 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Below the staff, there are several annotations: '5-32 T<sub>0</sub>' above measure 1, '5-32 T<sub>11</sub>' above measure 2, '9-10 Cr: OCT<sub>0,1</sub>' above measure 4, and '3-5' and '6-7' above measure 6. Below the staff, there are also annotations: '6-27 Cr: OCT<sub>1,2</sub>' below measure 1, '6-z50 Cr: OCT<sub>0,1</sub>' below measure 2, '6-27 Cr: OCT<sub>1,2</sub>' below measure 3, '6-z50 Cr: OCT<sub>0,1</sub>' below measure 4, and '6-30 Cr: OCT<sub>0,1</sub>' below measure 5.

Figura 22 – Redução gráfica - *Estudo III*, (c. 1-6)

compassos do segundo movimento intitulado *Valsa* (c. 1-4)<sup>21</sup>, observa-se a coleção octatônica OCT<sub>1,2</sub>. O trecho apresenta uma estrutura motívica em arpejos. Na redução, ilustrada pela figura 23, é possível visualizar os CCA 6-27 e 6-z13, que juntos correspondem a coleção OCT<sub>1,2</sub>. Toda a passagem é abarcada pelo CCA 9-10, pela qual a nota Lá não faz parte da coleção. Concebe-se ao excerto uma estrutura do gênero octatônico com predisposição a um centro, o acorde de Ré menor.

Figure 23 is a musical score for 'Brasiliiana nº 13 - II. Valsa' (c. 1-4). It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures, numbered 1 through 4. Measure 1 contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 2 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 3 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 4 contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Below the staff, there are several annotations: '6-27' below measure 1, '6-z13' below measure 2, '9-10' below measure 3, and '8-28 OCT<sub>1,2</sub> / Lá' below measure 4.

Figura 23 – Redução gráfica - *Brasiliiana nº 13 - II. Valsa*, (c.1-4)

<sup>21</sup> Na edição, a nota Lá<sup>b</sup> do compasso 2, aparentemente, assemelha-se a um Si<sup>b</sup>, na pesquisa de Lima (2017, p. 109) ele ratifica que a nota é uma Lá<sup>b</sup>.

### 3.4 Gênero Tons Inteiros

A escala de tons inteiros é apresentada em Messiaen (1988, p. 59) como o primeiro modo de transposição limitada, dispõe de um elevado grau de simetria, tanto transpositiva como inversiva e apenas dois “agrupamentos” de classes de alturas são possíveis. Na notação por número inteiros, haja vista sua disposição, essas duas coleções são classificadas como par:  $TI_0$  [0,2,4,6,8,10]; e ímpar:  $TI_1$  [1,3,5,7,9,11] (STRAUS, 2012, p. 161).

Por intermédio de inclusão dos subconjuntos e superconjuntos do CCA 6-35, o *Gênero Tons Inteiros* contém 21 membros, vale destacar que os membros dos gêneros em Parks (1989) inclui conjuntos com dois e dez elementos. Nas análises, essas duas cardinalidades não foram prolíficas, portanto, optou-se em verificar apenas membros entre três a nove elementos. A tabela 17 apresenta os conjuntos inclusos ao gênero.

Tabela 17 – Gênero Tons Inteiros

Tricorde	Tetracorde	Pentacorde	Hexacorde	Heptacorde	Octacorde	Nonacorde
3-6	4-21	5-33	<b>6-35</b>	7-33	8-21	9-6
3-8	4-24				8-24	9-8
3-12	4-25				8-25	9-12

Nas análises dos *Dez Estudos*, o gênero tons inteiros é constatado em níveis diferentes. Na parte B (c. 22-23) do *Estudo I*, ele é constatado pelo movimento melódico. A figura 24 apresenta a redução do excerto, e nela verifica-se que a melodia na voz superior, iniciada pela nota Mi (c. 22), realiza um movimento descendente até concluir o fechamento da oitava (c. 25).

Figura 24 – Redução gráfica - *Estudo I*, Tons Inteiros (c. 22-30)

Verifica-se que esta passagem (c. 22-24) localiza-se em um momento transitório entre seções da peça. No compasso 24, o pentacorde 5-33, membro do gênero tons inteiros, finaliza o trecho, possibilitando, dessa forma, integrar mais singularidade ao gênero. Na sequência, inicia uma progressão dominante-tônica, clarificando referências tonais.

O *Estudo IX*, segundo Armada Junior (2006, p. 118) “é organizado à maneira de um tema com variações.” Verifica-se em sua penúltima variação (figura 25) o gênero tons inteiros. O excerto é curto, e é a única variação da peça que inicia com a tônica com a qualidade menor (Am7). O gênero tons inteiros é constatado na articulação para a mudança do modo e início da cadência (c. 52-53).

The musical score for 'Estudo IX, Tons Inteiros' (measures 47-53) is presented in a single staff with a treble clef and a 'Lento' marking. The tempo is indicated as '8'. The score shows a melodic line with various intervals and chords. The chords are labeled as Am7, A°, C7, A, E7(9+), and A6(9). The intervals are labeled as 6-z50, 4-18, 4-27, 6-35 T10, and 3-11. The measures are numbered from 47 to 53.

Figura 25 – Redução gráfica - *Estudo IX*, Tons Inteiros (c. 47-53)

Uma passagem breve, concebida em um único compasso. Os movimentos simétricos com 3<sup>as</sup> maiores e 6<sup>as</sup> menores evidenciam uma predileção para a coleção de tons inteiros, supostamente calculada pelo compositor.

### 3.5 Gênero Cromático

Para Parks (1989, p. 4-5), nos modelos shenkerianos, “o cromatismo é sempre relegado em algum nível de posição subordinada em relação à estrutura diatônica”.<sup>22</sup> Em última análise, ao invés de obscurecer, ele afirma essa estrutura, evidenciando a base da qual se afasta. À vista disso, ele clarifica que o cromatismo na música de Debussy nem sempre enriquece resoluções tonais no sentido schenkeriano de misturar graus alternativos de escalas extraídas de armaduras paralelas. Assegurando que certas passagens são decorrentes do gênero cromático, bem como da simultaneidade do mesmo com outros gêneros.

Parks (1989, p. 75) declara que tal como os gêneros diatônicos e tons inteiros, “o gênero cromático dispõe de um importante aspecto cinestésico, e geralmente está sintetizado com outro gênero, assumindo um papel ocasionalmente independente.” E acrescenta que “em tais casos, os conjuntos cromáticos tendem a estar dispostos linearmente, não como acordes, mas atribuídos a registros distintos dos outros materiais de CCA.”<sup>23</sup> (PARKS, 1989, p. 75). Em Debussy, segundo Parks (1989, p. 76), o gênero cromático não é um recurso para um material temático/harmônico crucial. Desse modo, divergindo-se dos outros gêneros. Ele é constatado como uma fonte de manipulação e enriquecimento por meio de adição de cores sonoras, associados a outros gêneros.

O gênero cromático não possui um conjunto focal. Segundo Parks (1989, p. 74), a distinção dos membros é classificada em *membros primários* e *secundários*. Os membros primários são os CCAs em que a sua *ordem sucessiva de intervalos*<sup>24</sup> estejam dispostas em semitons e/ou que apresentem até – o máximo – um tom de intervalo. Os membros secundários são CCAs dispostos em semitons contendo um intervalo acima de tom em sua ordenação sucessiva. Consoantes as orientações demonstradas, na tabela 18 é possível ver a ordem sucessiva de intervalos (OSI) dos CCAs 4-1, 4-2, 6-1 e 6-z4, que são membros primários e dos membros secundários, os CCAs 4-4, 6-z6, 6-z36 e 7-6.

Em *Dança Brasileira*, algumas progressões de acordes resultam em diferentes níveis de cromatismo, e o excerto, compreendido entre os compassos 17-24, apresenta alguns exemplos, como pode ser observado na redução pela figura 26. A melodia da voz superior inicia na nota Ré# (c. 17), e em um movimento cromático descendente

<sup>22</sup> Tradução de: [...]chromaticism is always relegated at some level to a subordinate position vis-à-vis diatonic structure. Parks (1989, p. 4)

<sup>23</sup> Tradução de: “In such instances chromatic sets tend to be disposed linearly, not as chords, assigned to registers distinct from the other pc materials.” (PARKS, 1989, p. 75)

<sup>24</sup> Parks (1989) utiliza esse conceito para averiguar características distintas dos CCAs. Basicamente é a disposição intervalar da forma primária calculada pela distância entre seus elementos. No CCA 4-4 a forma primária é (0125), o intervalo entre o primeiro e o segundo e do segundo para o terceiro elemento é de semitom, entre o terceiro e o quarto é um intervalo de três semitons e do quarto para o primeiro é um intervalo de sete semitons, com isso a ordem sucessiva de intervalos (*successive-interval arrays (sias)*) desse conjunto é 1-1-3-7.

Tabela 18 – Membros primários e secundários do gênero cromático

CCA	Forma primária	OSI
<i>Membros primários</i>		
4-1	(0123)	1-1-1-9
4-2	(0124)	1-1-2-8
6-1	(012345)	1-1-1-1-1-7
6-z4	(012456)	1-1-2-1-1-6
<i>Membros secundários</i>		
4-4	(0125)	1-1-3-7
6-z6	(012567)	1-1-3-1-1-5
6-z36	(012347)	1-1-1-1-3-5
7-6	(0123478)	1-1-1-1-3-1-4

finaliza a passagem na nota Mi (c. 23.). Nos primeiros compassos (c. 17-20), observa-se que nas vozes internas ocorrem movimentos cromáticos mais curtos (c. 17, 19), tal como observado no baixo (c. 18, 23). A primeira progressão de acordes, representadas pelos CCAs 5-26, 4-14 e 4-11 resulta no CCA 8-5. No compasso 19 esse encadeamento é transposto para T<sub>9</sub>. Essa transposição é gerada por um procedimento instrumental, uma vez que as duas progressões são executadas com a mesma digitação em ambas as mãos no violão.

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 20. Measure 17 starts with a 6-1 chord. The progression continues through 5-26, 4-14, 4-11, 5-1, 5-26, 4-14, 4-11, and 4-11. The second system covers measures 21 to 24. Measure 21 starts with an 8-2 chord. The progression continues through 4-26 (Bbm), 4-11, 4-22, 4-11, 4-22, 3-9, 4-5, and 4-27 (D7). Brackets indicate the overall structure, showing 8-5 T0 for measures 17-18 and 8-5 T9 for measures 19-20.

Figura 26 – Redução gráfica - *Dança Brasileira*, (c. 17-24)

Os conjuntos 6-1, 8-5, 5-1, 8-2, 8-1 e 4-5, observados no exemplo, são membros do gênero cromático. Na tabela 19 é possível analisar suas ordenações sucessivas de

intervalos (OSI) e constatar suas qualidades como membros do gênero.

Tabela 19 – Membros primários e secundários do gênero cromático - *Dança Brasileira* (c. 17-24) -

CCA	OSI	Qualidade de membro
6-1	1-1-1-1-1-7	<i>primário</i>
8-5	1-1-1-1-2-1-1-4	<i>primário</i>
5-1	1-1-1-1-8	<i>primário</i>
8-2	1-1-1-1-1-1-2-4	<i>primário</i>
8-1	1-1-1-1-1-1-1-5	<i>primário</i>
4-5	1-1-4-6	<i>secundário</i>

No excerto é notável que a construção vertical de alturas resultam em CCAs que não são membros do gênero, como 4-22, 4-14, 4-11, 3-9, 4-26 e 4-27. Todos esses CCAs são membros do gênero diatônico. Como comentado, Parks (1998, p. 226, nota de rodapé) declara que o gênero cromático normalmente se manifesta de forma linear, por meio de conjuntos que regem sucessões de harmonias associadas a um dos outros gêneros.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Tradução de: “[...] the chromatic genus normally manifests itself linearly, through sets that govern successions of harmonies associated with one of the other genera” (PARKS, 1998, p. 225, nota de rodapé).

## 3.6 Gêneros de CCAs em Debussy

Antes de iniciar os apontamentos sobre Gnattali, torna-se relevante demonstrar como os gêneros de CCA contribuem nas análises de Parks (1989) sobre a música de Debussy. De maneira concisa, duas peças são apresentadas como exemplo da abordagem do autor sobre a obra de Debussy: *Voiles* e *Feuilles Mortes*.

Em *Voiles*, segundo Parks (1989, p. 64), “o isolamento rigoroso dos gêneros tons inteiros e diatônicos, com suas características nitidamente distintas, adequam-se bem aos imperativos da forma, vitalidade, contraste e coerência estrutural.”<sup>26</sup> Em *Feuilles Mortes* o autor declara que há o uso de quatro gêneros: diatônico, tons inteiros, cromático e octatônico. Acrescenta, ainda, que a síntese dos gêneros diatônico, tons inteiros e octatônicos criam superfícies de CCAs complexas em momentos formais cruciais e que “o intrincado esquema formal em dois níveis de ‘Feuilles mortes’ é típico dos trabalhos posteriores de Debussy.”<sup>27</sup> (PARKS, 1989, p. 77).

### **Voiles**

O plano formal em *Voiles* divide-se em três seções principais, definidas por mudanças na armadura de chave (c. 42 e 48) e “pela homogeneidade interna do tema e textura” (PARKS, 1989, p. 26).

A textura contrapontística da primeira seção apresenta uma série de ostinatos e linhas dobradas em oitavas. A segunda seção é heterofônica e combina, idiomáticamente, glissandos pianísticos com motivos extremamente breves. A terceira seção sintetiza esses glissandos com a textura contrapontística e ostinatos da primeira seção. Como as características distintivas das duas primeiras seções se unem na terceira, o plano tripartido geral é descrito com mais precisão pelo esquema A B-A/B do que pelo familiar A-B-A.<sup>28</sup> (PARKS, 1989, p. 26).

Na tabela 20 é possível visualizar o plano formal estabelecido por Parks (1989) com seus respectivos gêneros.

Para além das estruturas texturais e motívicas, as alturas favorecem notavelmente na constituição do plano formal. As seções A e C ostentam uma coleção única

<sup>26</sup> Tradução de: “In *Voiles*, the rigorous isolation of whole-tone and diatonic genera, with their sharply distinctive characteristics, serve well the imperatives of form, vitality, contrast, and structural coherence.” (PARKS, 1989, p. 64).

<sup>27</sup> Tradução de: “The intricate, bilevel formal scheme of ‘*Feuilles mortes*’ is typical of Debussy’s later work.” (PARKS, 1989, p. 77).

<sup>28</sup> Tradução de: “The first section’s contrapuntal texture features a series of ostinati and lines doubled in octaves. The second section is heterophonic and idiomatically combines pianistic glissandi with extremely brief motives. The third section synthesizes these glissandi with the contrapuntal texture and ostinati of the first section. Because distinguishing characteristics of the first two sections conjoin in the third, the overall tripartite plan is more accurately described by the scheme A B-A/B than by the familiar A-B-A.” (PARKS, 1989, p. 26).

Tabela 20 – Plano Formal em *Voiles* - Debussy

<i>Plano geral</i>	<i>Compasso</i>	<i>Gênero</i>
Seção A	1-41	Tons Inteiros - 6-35 [10,0,2,4,6,8]
Seção B	42-47	Diatônico - 5-35 [6,8,10,1,3]
Seção A/B	48-64	Tons Inteiros - 6-35 [10,0,2,4,6,8]

da escala de tons inteiros [0,2,4,6,8,10], ao passo que na seção B, a escala pentatônica apresenta-se como exclusiva [6,8,10,1,3]<sup>29</sup>. Como constatado por Parks (1989, p. 60), esta justaposição de gêneros não ocorre de forma deliberada. De acordo com o autor:

As classes de alturas 6,8,10 são invariantes cujo significado como referentes é rapidamente estabelecido: a classe de altura 10 é onipresente nos ostinatos do baixo, onde seu registro é fixado como B<sub>b1</sub>; as classes de alturas 6 e 8 aparecem consistentemente como notas iniciais dos motivos e como objetivos de movimentos musicais.<sup>30</sup> (PARKS, 1989, p. 26).

Outros apontamentos de CCAs que concebem unidade à peça foram oferecidos pelo autor. Em resumo, o contraste entre as seções principais é condizente com as mudanças dos gêneros (c. 42 e 48), ratificando a divisão formal.

### ***Feuilles Mortes***

Como já mencionado, em *Feuilles Mortes* há quatro gêneros: diatônico, tons inteiros, cromático e octatônico. Nesse prelúdio, conforme Parks (1989, p. 77), os materiais temáticos e harmônicos procedentes do gênero octatônico adequam-se como contraste para os dos gêneros diatônico e tons inteiros. O gênero cromático, contudo, “é usado como um recurso secundário de CCA, sempre associado aos outros gêneros, sobrepostos ou integrados a eles, e geralmente associado a transições que esboçam eventos importantes no esquema formal.”<sup>31</sup> (PARKS, 1989, p. 77).

Os gêneros diatônico, tons inteiros e octatônicos são usados separadamente como recursos do CCA para passagens que contrastam nitidamente entre si, e na maioria das vezes são as mutações que dividem a parte em seções e subdivisões. Uma nova característica é a síntese dos gêneros diatônico, tons inteiros e octatônicos para criar superfícies de CCA complexas em momentos formais cruciais.<sup>32</sup> (PARKS, 1989, p. 77).

<sup>29</sup> Essa coleção pentatônica equivale às teclas pretas do piano.

<sup>30</sup> Tradução de: “Pitch classes 6,8,10, are invariants whose significance as referents is quickly established: pc 10 is ubiquitous in the bass ostinati, where its register is fixed as B<sub>b1</sub>; pcs 6 and 8 consistently appear as initial notes of motives and as goals of musical motions.” (PARKS, 1989, p. 26).

<sup>31</sup> Tradução de: “The chromatic genus serves as a secondary pc resource, always conjoined to other genera, superimposed against or integrated into them, and usually associated with transitions that adumbrate important events in the formal scheme.” (PARKS, 1989, p. 77).

<sup>32</sup> Tradução de: “The diatonic, whole-tone, and octatonic genera are used separately as pc resources for passages that contrast sharply with one another, and most often it is mutations that partition the piece

A peça divide-se em nove seções principais, subdivididas em unidades menores (ver tabela 21). Cada subdivisão é associada a um ou mais gêneros. As seções 1, 3, 5 e 8 são predominantemente ou inteiramente octatônicas; na seção 2, o gênero diatônico prevalece; a seção 4 é representada pelo gênero tons inteiros; nas seções 6 e 7 há uma síntese entre gêneros; e a seção 9 é inicialmente octatônica e finalizada com o gênero diatônico.

Tabela 21 – Plano Formal em *Feuilles Mortes* - Debussy

Seções	Subdivisão	Compassos	Gênero
1	1	1	Octatônico
	2	4	Octatônico + Diatônico + Tons Inteiros + Cromático
2	3	6	Diatônico + Cromático
	4	8	Diatônico
	5	10	Diatônico
3	6	15	Octatônico
	7	17	Octatônico + Tons Inteiros + Cromático
4	8	19	Tons Inteiros + Cromático
	9	21	Tons Inteiros
5	10	25	Octatônico
6	11	31	Síntese do Octatônico + Diatônico + Tons Inteiros
7	12	37	Octatônico + Diatônico + Tons Inteiros
8	13	41	Octatônico
	14	44	Octatônico + Diatônico + Tons Inteiros + Cromático
9	15	47	Octatônico
	16	50-52	Diatônico

Fonte: Parks (1989, p. 78).

Conforme Parks (1989, p. 77), os procedimentos para a alternância entre os gêneros em *Feuilles Mortes* foram empregados do mesmo modo que *Jimbo's Lullaby*: “um ou mais CCAs deslocam um semitom para criar contrapartes do outro gênero; e CCAs adicionais agregam-se a um pequeno conjunto comum a ambos os gêneros e formam um conjunto maior cuja associação genérica é inequívoca.”<sup>33</sup> Parks (1989, p. 66).

Nas análises de Parks (1989, p. 80) (ver figura 27 e 28), a primeira subdivisão (1/1) da peça (c. 1-3) é inteiramente octatônica. Os CCAs 5-31 (c. 1 e 3) e 6-27, divididos entre os registros em 3-10 e 4-27, integram o superconjunto octatônico 9-10 da passagem. A subdivisão 2 (c. 4-5) é uma transição. Em conformidade com Parks (1989, p. 80), os CCAs 3-10 configura-se como octatônico; o CCA 4-24 representa o gênero tons inteiros;

into sections and subdivisions. A new feature is the synthesis of diatonic, whole-tone, and octatonic genera to create complex pc surfaces at crucial formal junctures.” (PARKS, 1989, p. 77).

<sup>33</sup> Tradução de: “[...] one or more pcs shift a semitone to create set-counterparts of the other genus; and additional pcs accrete to a small set common to both genera and form a larger set whose generic association is unambiguous.” Parks (1989, p. 66).

e o CCA 4-22 é um membro diatônico. Esses CCAs compõem a mudança da subdivisão octatônica inicial para as subdivisões diatônicas subsequentes (seção 2, c. 6-14).

SECTION/UNIT:  
1/1

outer parts = 7-Z36 (11,1,2,4,5,6,7)

1/2

4-27 (11,1,2,4) 4-27 (11,1,2,4) 4-27 3-10 3-1 Chromatic 4-1 Diatonic 3-11

3-10 3-12 3-10 4-24 Whole-Tone 4-22

5-31 5-31 5-31 5-26 (5,7,9,10,1) 5-Z36 (9,0,2,3,4)

( 9-10 (4,5,6,7,8,10,11,1,2) )

Octatonic rc = Type A rc = Type B rc = Type A

Octatonic - Diatonic - Whole-Tone + Chromatic rc = F Major

Invariants from 3,4,6,8,9,11,1 collection 1,3,4,8 9,1,3,4  
Invariants from 10,0,2,5,7 collection 5,7,10,2 5,7,10,2

2/3 2/4 2/5

8-11 (11,0,1,2,3,4,6,8)

4-23 (11,1,4,6) 4-23 (1,3,6,8) 4-11 (11,0,2,4) 4-26 (4,7,9,0) 4-11 4-22

3-9 s 3-9 s 4-13 + 4-22 s 8-23 (1,2,4,6,7,8,9,11) 3-7 3-7 5-23

4-27 4-22 4-22 4-22 8-22 (6,7,8,9,11,1,3,4) 3-7 3-7 3-7

5-34 6-32 (2,4,6,7,9,11) 7-32 5-24 4-22 6-33

7-34 (3,4,6,7,9,11,1) 9-9 (1,2,3,4,6,7,8,9,11) 9-7 (2,3,4,5,6,7,9,11,0)

Diatonic + Chromatic rc = E major? Diatonic rc = E major rc - D major rc = C major or G major or G major

Invariants (3,4,6,8,9,11,1) 4,6,9,11,1,3 4,6,9,11,3 11,3,4,6  
Invariants (10,0,2,5,7) 7,2 7,2 7,2 5,7,2

3/6 3/7

5-32 3-1 4-24

6-27 (8,11,1,2,4,5) 5-32 (10,1,3,6,7) 3-10 3-12 4-1 3-12

Octatonic rc = Type B rc = Type A Octatonic - Whole-Tone + Chromatic (rc = indeterminate)

Invariants (3,4,6,8,9,11,1) 1,3,4,8 4,8  
Invariants (10,0,2,5,7) 5,7,10,2 5,7,10,2

Example 3.11. PC reduction of "Feuilles mortes"

Figura 27 – Redução gráfica, *Feuilles Mortes* - Debussy | Fonte: Parks (1989, p. 81).

O gênero diatônico é distintivo pelos CCAs da seção 2. No compasso 7, as transposições em semitons dos CCAs 4-22 realçam a interação com o gênero cromático

4/8 4/9 theme = 5-33 (4,6,8,10,0) 5/10 8-28 (0,1,3,4,6,7,9,10)

19 5-33 (0,2,4,6,8) 4-24 4-24 5-33 5-26 25 3-11's 3-11's 5-32 (7,10,0,3,2)

4-24 5-10 (4,6,7,9,10) 3-10 4-27 4-27

4-24 7-33 (0,1,2,4,6,8,10) Whole-Tone rc = Type 0 Invariants (3,4,6,8,9,11,1) 4,8 Invariants (10,0,2,5,7) 0,2

(...ostinato...) 5-33 5-33 (...ostinato...) 9-10 (6,7,8,9,10,0,1,3,4) Octatonic rc = Type A 4,6,8,1 0,10 1,4,6,8,9 10,0

6/11 upper line = 4-17 (9,0,1,4) 3-11's 31 6-Z49 (9,10,0,1,4,6) 5-34 (0,2,4,6,9) 37 7/12 3-12 3-7 3-8 3-10 (same as m. 37) (same as m. 38)

6-Z49 5-34 5-21 6-Z49 (5,6,8,9,0,2) 5-33 (4,6,8,10,0) Whole-Tone rc = Type 0 6-27 (0,3,5,6,8,9) Octatonic rc = Type C W-Tone Octatonic 4,6,8,9 5,10,0 6,8,0 6,8,0 6,8,0 6,8,0 5,10 6-27

7-26 (9,10,0,1,2,4,6) 9-12 (4,5,6,8,9,10,0,1,2) Octatonic Invariants (3,4,6,8,9,11,1) Invariants (10,0,2,5,7) 4,6,8,9 5,10,0 6,8,0 6,8,0 6,8,0 5,10

8/13 8/14 Octatonic Chromatic Diatonic 9/15 9/16

41 5-32 3-10 3-1 4-22 47 4-3 4-11 3-11

4-24 4-1 Whole-Tone 3-11 (6-Z49 (0,2,5,6,8,9) 4-19 (6-Z49 (0,2,5,6,8,9) 5-26 (2,5,6,8,10) 3-11 10,0,2) 5-27 (5,6,8,10,1))

9-10 (4,5,6,7,8,10,11,1,2) Octatonic rc = Type B Octatonic + Whole + Diatonic rc = F major 8-19 (8,9,10,0,1,2,5,6) Octatonic rc = Type C Diatonic rc = F# major or C# major Invariants (3,4,6,8,9,11,1) Invariants (10,0,2,5,7) 1,4,8 5,7,10,2 8,9 0,2,5,10 6,8 5,10

Example 3.11. Continued

Figura 28 – Redução gráfica, *Feuilles Mortes* - Debussy | Fonte: Parks (1989, p. 82)

da seção anterior, constatado pelos CCAs 3-1 e 4-1 (c. 4-5). Na seção 4, o tetracorde 4-24 é o CCA que integra a passagem dos acordes, enquanto o CCA 5-33 viabiliza o conteúdo de alturas nos compassos 21-24, corroborando o gênero tons inteiros (com exceção da última nota (Dó#), figura 28 - c. 24).

Na seção 5, de acordo com Parks (1989, p. 80), o gênero octatônico é determinado pelo CCA 5-10, “que gera a melodia da voz média, e no ostinato, que utiliza a coleção completa da escala octatônica (conjunto 8-28)”<sup>34</sup> (figura 28).

Na seção 6 (figura 28), as tríades (3-11) nos compassos 31-36 são membros dos gêneros diatônico e octatônico. Essa passagem resulta em CCAs maiores, e os mesmos concebem alternância entre os gêneros, precisamente os CCAs 6-z49 (octatônico) e 5-34 (diatônico por inclusão - 7-34). Conforme Parks (1989, p. 80), “o conteúdo total da passagem é o CCA 9-12, um superconjunto de tons inteiros, o que é estranho aos gêneros diatônico e octatônico.”<sup>35</sup>. Dadas tais circunstâncias, a autor compreendeu que essa seção é uma “síntese” dos gêneros. Algo similar ocorre na seção 7, os CCAs 5-33 (tons inteiros) e 6-27 (octatônico) alternam-se a cada novo compasso.

Segundo Parks (1989, p. 83), o tratamento da tonalidade em *Feuilles Mortes* são característicos de trabalhos posteriores de Debussy. Ratifica que “o papel da harmonia e da condução das vozes como determinantes tonais é visivelmente fraco e, embora a armadura de clave implique para um Mi maior ou Dó# menor, a evidência é insuficiente para sustentar uma atribuição de tônica para ambos.”<sup>36</sup>.

As análises dessas peças esboçam brevemente o trabalho de Parks (1989) sobre os gêneros de CCA. Através das mesmas é possível delinear alguns aspectos dos procedimentos abordados pelo autor e ancorar o que pode ser considerado nas análises sobre os gêneros nos *Dez Estudos* de Gnattali.

<sup>34</sup> Tradução de: “[...] which generates the middle-voice melody, and in the ostinato, which utilizes the complete octatonic scale collection (set 8-28)” (PARKS, 1989, p. 80).

<sup>35</sup> Tradução de: “The total pc content of the passage forms set 9-12, a whole-tone superset that is foreign to both the diatonic and octatonic genera.” (PARKS, 1989, p. 80).

<sup>36</sup> Tradução de: “The role of harmony and voice leading as tonal determinants is conspicuously weak, and although the key signature implies either E major or C# minor, the evidence is insufficient to support a tonic ascription for either.” (PARKS, 1989, p. 83).

## 4 Análises

Este capítulo discorre sobre procedimentos analíticos averiguados nos *Estudos III, VI, VII, VIII e IX*. Levando em conta as particularidades tonais, o objetivo é demonstrar como os gêneros compõem parte do discurso harmônico de Gnattali.

### 4.1 Estudo III

Dedicado a Jodacil Damasceno, o *Estudo III* apresenta uma característica recorrente nas peças para violão solo de Gnattali, a *scordatura* da sexta corda em Ré. A peça apresenta particularidades tonais e, mediante os movimentos cadenciais, efetiva-se a tonalidade em Ré Maior. Porém, em alguns excertos, a organização das classes de alturas, figuram-se os gêneros diatônico, octatônico e cromático.

Segundo Armada Junior (2006, p. 74) a estrutura formal desse estudo “é ternária contínua (AAB-A’), com a parte B independente de A.” Considerando os padrões motivicos<sup>1</sup>, dividi-se a peça em subseções. A tabela 22 apresenta essa divisão incluindo as suas características de classes de alturas.

Tabela 22 – Plano Formal do *Estudo III*

<i>Plano geral</i>	<i>Motivo</i>	<i>Compasso</i>	<i>Análise das alturas</i>
Parte A	<i>a</i>	1-4	Gênero octatônico
	<i>b</i>	5-8	Gênero octatônico/cromático
	<i>a'</i>	9-12	Gênero diatônico
	<i>b'</i>	13-16	Gênero diatônico/cromático
	<i>c</i>	17-20	<i>Cadência</i> (Dominante)
Parte B	<i>d</i>	21-24	Gênero octatônico
	<i>d'</i>	25-28	Gênero diatônico/cromático
	<i>e</i>	29-34	<i>Cadência</i>
	<i>f</i>	35-38	<i>Cadência</i> (II <sup>b</sup> )
Parte A'	<i>a</i>	1-4	Gênero octatônico
	<i>b</i>	5-8	Gênero octatônico
	<i>a'</i>	9-12	Gênero diatônico
	<i>b''</i>	13-15/39	Gênero diatônico
	<i>h</i>	40-48	<i>Cadência</i> (Tônica)

Nos compassos iniciais (c. 1-2), os CCAs 5-32 (destacados na figura 29) correspondem as classes de alturas dos dois primeiros arpejos. A transposição T<sub>0</sub> em T<sub>11</sub>

<sup>1</sup> Os padrões motivicos podem se conferidos com a versão da edição no apêndice A.

é resultado do deslocamento instrumental ao violão<sup>2</sup>. Nos compassos 3-4 há uma repetição literal dos primeiros (c. 1-2). Com acréscimo do baixo, cada compasso abarca um hexacorde: 6-27 e 6-z50. No compasso 4, o CCA 6-z50, que finaliza o motivo *a*, agrupado com o CCA 6-30, que inicia o motivo *b*, integram o CCA 9-10, um superconjunto octatônico. Ainda que o CCA 9-10 não seja exclusivo como um superconjunto octatônico, a nota Sol $\sharp$  no baixo (c. 4) apresenta-se em movimento em semicolcheia por cromatismo, reduzindo-se a uma inflexão melódica cromática. Uma vez descartada obtém-se o conjunto 8-28 OCT<sub>0,1</sub>.

Figure 29 shows a musical score for 'Estudo III, Parte A' (measures 1-20) with intervallic analysis. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many accidentals and a bass line. Intervallic analysis is provided for various groups of notes across the measures. Labels include CCA numbers (e.g., 5-32 T<sub>0</sub>, 6-27, 6-z50), chromatic classes (Cr: OCT<sub>1,2</sub>, Cr: OCT<sub>0,1</sub>, Cr: OCT<sub>0,1</sub> s/ Sol $\sharp$ , Cr: Ré Menor Melódica, Cr: Doh Lócio s/ Láb), and chord symbols (D/F $\sharp$ , F7(11+), E<sub>4</sub>, A7(9 $\flat$ )11+).

Figura 29 – Redução gráfica - *Estudo III*, Parte A (c. 1-20)

Nos compassos 6-8 (motivo *b*) a melodia é cromática, na qual o Ré $\flat$  (c. 6) desloca-se até o Lá $\flat$  (c. 8). Nessa passagem há um pedal nas três vozes mais graves, integrada pelo tricorde 3-5 (Sol, Dó $\sharp$  e Fá $\sharp$ ). No compasso 8, a estrutura intervalar das alturas assemelha-se a um arpejo. Para cada nota há uma outra, a distância de semitom, constituindo uma ideia de bordadura. À medida que não há um centro bem estabelecido, impossibilita uma relação hierárquica dessas classes de alturas. Em uma redução, têm-se as notas Dó, Fá e Sol, bem como, em outra redução, o Lá $\flat$ , Ré $\flat$  e Sol $\flat$ . No total, as alturas dessa passagem é um hexacorde 6-z38. A *ordem sucessiva de intervalo* desse CCA é 1-1-1-4-1-4, configurando-o como membro secundário do gênero cromático. A tabela 23 apresenta os CCAs do gênero cromático desse excerto.

<sup>2</sup> Essa transposição ocorre “naturalmente” pelo movimento paralelo da digitação realizada pela mão esquerda.

Tabela 23 – Membros do gênero cromático - *Estudo III*, (c. 6-8)

CCA	Forma Primária	OSI	Qualidade
3-1	(012)	1-1-10	Primário
3-5	(016)	1-5-6	Secundário
6-z19	(013478)	1-2-1-3-1-4	Secundário
6-z38	(012378)	1-1-1-4-1-4	Secundário
8-4	(01234578)	1-1-1-1-1-2-1-4	Primário

O padrão de repetição visto no motivo *a* é similar no motivo *a'* (c. 9-12). Os compassos 11 e 12 são uma repetição dos compassos 9 e 10. Os baixos do excerto são Si e Fá. Uma vez que não há uma progressão harmônica que evidencie um centro – ou tonalidade –, este excerto integra o gênero diatônico por inclusão de seus subconjuntos – 4-22, 4-26 e 5-25 – e pela coleção alternativa 7-34 (incluindo seu subconjunto 4-z15). A finalização do gênero está no início do próximo motivo (*b'*, c. 13). O CCA 8-23, um superconjunto diatônico, representa as classes de alturas desse compasso.<sup>3</sup>

O gênero cromático completa o motivo *b'* (c. 13-16), representado na figura 29 pelo CCA 8-1. Nos compassos 17-20 (motivo *c*), a tonalidade em Ré Maior é estabelecida pelo movimento cadencial. Esta progressão inicia com a tônica em primeira inversão (D/F#, c. 17); o segundo acorde é um F7(11+), dominante substituta do segundo grau; o terceiro é a dominante da dominante (E4, c. 19); e a seção é finalizada na dominante: A7(9<sub>b</sub>)11+ (c. 20).

A parte B inicia com um pedal no baixo (Ré), prolongado até o compasso 29 (ver figura 30). O primeiro motivo (*d*, c. 21-34) inicia com o gênero octatônico, representado pelo CCA 6-z13. Sua finalização é no compasso 24, com o acorde napolitano – a tríade de E<sub>b</sub>. No motivo posterior *d'* (c. 25-28), a estrutura harmônica consiste em um movimento cromático descendente de tríades (F#m, F e E), finalizado com o CCA 3-7 (c. 28).

The figure shows a musical score for measures 21 to 38 of 'Estudo III, Parte B'. The score is written in a single system with a treble clef and a bass line. The bass line features a sustained pedal point on D. Above the staff, various CCA (Cyclic Class of Altitudes) labels are placed: 6-z13 (measures 21-24), 3-11B (measures 25-26), 3-11A (measure 26), 3-11B (measures 27-28), 3-11B (measures 29-30), and 3-7 (measures 31-32). Below the staff, harmonic analysis is provided, including chord symbols and Roman numerals: Eb (I), F#m (Cr: F#m), F (Cr: F), E (Cr: E), D (I), A7(9<sub>b</sub>) (V), A7(13) (V), D (I), F9/A (bVI), C#m7(5°) (vii°), and Eb(9)/F (bII). A bracket labeled '8-28 OCT1,2' spans measures 31 to 34.

Figura 30 – Redução gráfica - *Estudo III*, Parte B (c. 21-38)

O motivo *e* (c. 29-34) inicia com uma díade (Ré e Lá), um acorde de Ré sem a terça. Nesse excerto observa-se a troca de notas no baixo – dominante-tônica –, abandonando

<sup>3</sup> Considerando o La<sub>b</sub> como uma passagem cromática, a coleção diatônica de Ré maior fica bem estabelecida neste compasso.

o pedal dos dois motivos anteriores. Essa progressão cadencial apresenta os seguintes acordes: A7(9<sup>b</sup>) (c. 32), G<sup>°</sup> (c. 33), A7(13) (c. 34) e D (c. 35). Nos compassos 32-33, os tetracordes diminutos resultam em uma coleção octatônica, contudo os aspectos tonais prevalecem.

Nos compassos finais da parte B (c. 35-38) constata-se uma nova progressão com propensões cadenciais. Após a tônica no compasso 35, estima-se a função de dominantes aos acordes C<sup>°</sup>m7(5<sup>°</sup>) (sétimo grau) e E<sup>b</sup>(9)/F (napolitano).

O ritornelo à parte A finaliza no compasso 15 com coda ao compasso 39. Nos compassos finais (c. 40-44, ver figura 31) há uma cadência com movimento cromático do baixo, similar ao analisado na parte A (c. 17-19). O acorde com a função de tônica (D6(9)/F<sup>°</sup>, c. 40) inicia a progressão, passando por F7M(11+) (dominante substituta de Mi, c. 41), E9<sup>b</sup> (dominante da dominante, c. 42) e E<sup>b</sup>7(9<sup>b</sup>)11<sup>4</sup> (dominante substituta da tonalidade). Essa progressão cadencial encerra a peça efetivando a tonalidade em Ré Maior, com destaque que nos quatro últimos compassos (c. 44-48) é um modo lídio.

The figure shows a musical score for 'Estudo III, Parte A' (measures 39-48). The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a chromatic bass line moving from D to A. Chords are indicated below the staff: D6(9)/F# (I), F7M(11+) (IIb/II), E(9<sup>b</sup>) (V/V), E<sup>b</sup>7(9<sup>b</sup>)11 (II<sup>b</sup>), Dm7(5<sup>°</sup>)/F# (D6(9)), D/A, and D6(9). The score is divided into two systems: measures 39-43 and measures 44-48. The first system starts with measure 39, which has a bracketed section from measure 32 to 35 labeled '7-32 CR: Fá menor harmônica'. The second system starts with measure 44, which has a bracketed section from measure 35 to 38 labeled '7-35 CR: Ré Lídio D6(9)'. The final measure is 48, which ends with a double bar line.

Figura 31 – Redução gráfica - *Estudo III*, Parte A' (c. 39-48)

O gênero octatônico é predominante nas progressões iniciais desse estudo, entretanto a natureza tonal da peça oferece indícios deste os primeiros compassos, ratificado pela progressão do baixo (Ré e Lá). Contudo, a tonalidade é determinante apenas no final da parte A (17-20).

A disposição temporal das alturas nem sempre apresenta simetria com a organização formal da peça. As alterações na organização das classes de alturas apresentam uma conexão entre os conjuntos comuns das grandes coleções. A figura 32 apresenta uma matriz com dos principais CCAs da peça.

<sup>4</sup> Para clarificar as extensões é preciso fazer uma enarmonização: Mi<sup>b</sup> → fundamental, Si<sup>b</sup> → 5<sup>a</sup> justa, Sol<sup>°</sup> = Lá<sup>b</sup> → 11<sup>a</sup>, Dó<sup>°</sup> = Ré<sup>b</sup> → 7<sup>a</sup> menor e Mi → 9<sup>a</sup> menor.

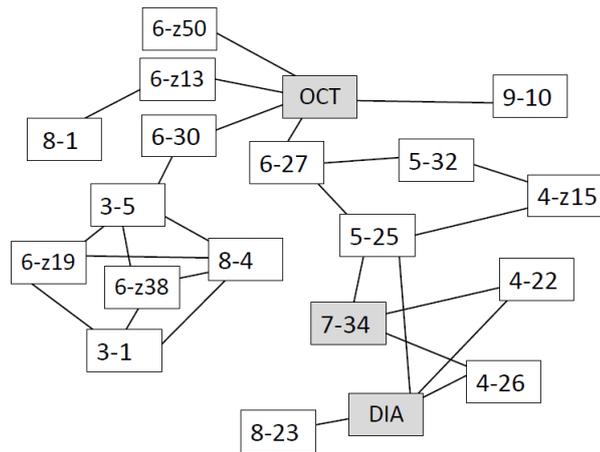


Figura 32 – Matriz dos principais CCA's do *Estudo III*

As transformações entre os gêneros são mais frutíferas na parte A. Na mesma, o gênero cromático exerce uma função de ligação entre as mudanças dos materiais de altura: octatônico para o diatônico e do diatônico para a progressão cadencial.

## 4.2 Estudo VI

Segundo Armada Junior (2006, p.94), o *Estudo VI*, dentre os dez, “é o menos tonal”. Ao longo da peça, há duas progressões cadenciais. Contudo, elas não estabelecem embasamento para organização formal de modo amplo. Nota-se que essas cadências, convergidas em centros tonais diferentes, determinam as conclusões em duas das cinco seções. Levando em conta os padrões motivicos e sobretudo o uso da fermata em alguns acordes – ratificando algumas divisões –, admite-se que a estrutura formal está composta por cinco (5) seções e uma coda. A tabela 24 lista estas seções.

Tabela 24 – Plano formal do *Estudo VI*

<i>Divisão formal</i>	<i>Compassos</i>
Seção 1	1-4
Seção 2	5-8 (c. 6 - Coda)
Seção 3	9-12
Seção 4	13-16
Seção 5	17-20 (D.C. <i>al Coda</i> )
Coda	21-23

No primeiro compasso, o motivo inicial é constituído por arpejos (figura 33).<sup>5</sup> Os arpejos são formados por tríades menores com 7<sup>a</sup> menor e há uma simetria intervalar no deslocamento de suas fundamentais: as mesmas seguem um padrão de 5<sup>a</sup> justa em movimento ascendente. O resultado são os acordes de Em7, Bm7, F#m7 e C#m7. No compasso 3, a mesma ideia motivica é reiterada. Com o deslocamento de terça menor ascendente a partir da primeira fundamental, os acordes de Gm7, Dm7, Am7 e Em7<sup>6</sup> são constituídos. Ao final de cada uma dessas progressões, um acorde com fermata encerra o padrão motivico e as duas passagens compõem a primeira seção.

Figura 33 – Redução gráfica - *Estudo VI*, Seção 1 (c. 1-4)

Esses padrões simétricos resultam no CCA 8-23, um superconjunto diatônico. Duas escalas maiores são ponderadas como coleção referencial para o mesmo: na

<sup>5</sup> Na redução gráfica os mesmos estão verticalizados.

<sup>6</sup> Na edição consta um Si $\flat$  no último tempo do compasso 3, rompendo a simetria dos tetracordes. Segundo Armada Junior (2006, p. 94, nota de rodapé), “no manuscrito, a quinta do acorde de Mi é Si natural, portanto, uma quinta justa, fazendo com que o acorde seja do tipo Xm7.” Corroborado por Lima (2017, p. 86).

primeira progressão o Ré maior (sem o Sol $\sharp$ ) e o Lá maior (sem o Sol $\sharp$ ); e na segunda progressão o Dó maior (sem o Si $\flat$ ) e Fá Maior (sem o Si $\sharp$ ). O acorde C $\sharp$ 7(9) finaliza a primeira passagem e é um membro octatônico (CCA 5-19). No entanto, este excerto denota uma inclinação maior ao gênero diatônico.

Na seção 2 (c. 5-8, figura 34) há uma mudança no padrão motivico. Nos compassos 5 e 6 outro elemento simétrico é constatado. Os dois primeiros tetracordes desses compassos estão a distância de uma 3<sup>a</sup> menor descendente (T<sub>0</sub> para T<sub>9</sub>). Na análise desse excerto, a primeira tentativa foi abarcar a passagem dentro de uma perspectiva harmônica tercial. Considerando que acordes substitutos são parte do discurso harmônico de Gnattali, as cifras abaixo da redução gráfica na figura 34 representam possibilidades descritivas da passagem. Essas possibilidades não estabelecem efetivamente inclinações tonais para determinar um centro satisfatório. Apenas alusões cadenciais dispersas podem ser ponderadas.

Figura 34 – Redução Gráfica - *Estudo VI*, Seção 2 (c. 5-8)

A ambiguidade é um componente considerável nas peças de Gnattali. Mesmo ocupando-se da teoria de gêneros de CCA esta característica ainda está presente. Os CCAs 3-3, 4-z29, 4-18, 4-z15, 5-28, 7-35 e 9-11 abarcam a seção 2 (ver figura 34). Todos, com exceção do 9-11 e 7-35, são membros do gênero octatônico. No entanto, é possível incluir todos os CCAs ao gênero diatônico, levando em conta as suas coleções alternativas (7-32 e 7-34). Na figura 35, a matriz demonstra a articulação desses CCAs e como são integrados como membros do gênero diatônico. Dessa forma, o gênero diatônico prevalece por abarcar todos os conjuntos da passagem.

Contudo, outra possibilidade de análise é a concepção de Parks (1989, p. 80) em *Feuilles Mortes*: a síntese entre os gêneros. Os CCAs menores são membros octatônicos e o maior CCA, que abarca a passagem (c. 5-6), é um membro diatônico (9-11). Dessa forma, a seção inicia (c. 5-6) com a síntese entre os gêneros octatônico e diatônico e finaliza com o gênero diatônico (c. 7-8).

No final da seção 2, o CCA 5-28 denota uma estrutura de acorde com extensões, um G7(11+)|13. O acorde subsequente (c. 9, figura 36) é um C6(7M), o que assegura um desenvolvimento cadencial. Essa passagem é uma progressão dominante-tônica com a resolução em Dó Maior. A Seção 3 é a que mais apresenta aspectos tonais.

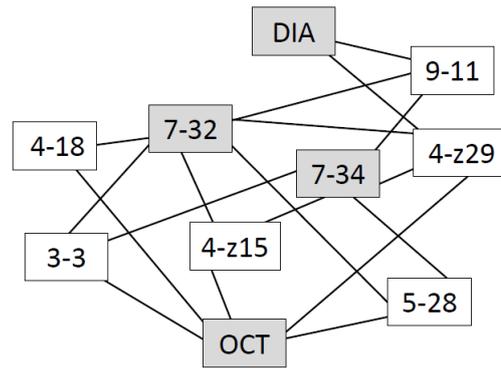


Figura 35 – Matriz *Estudo VI* - Seção 2 (c. 5-8)

Após a resolução em Dó maior, os acordes de E7(9+), Am7(9) e G7(9♭) completam a progressão dos compassos 9 e 10. A estrutura dos acordes de C6(7M) e Am7(9) são iguais. Compreende-se que a mudança de fundamental é resultado da resolução do acorde de E7(9+).

Figura 36 – Redução gráfica - *Estudo VI*, Seção 3 (c. 9-12)

Nos compassos 11-12 a progressão do baixo indica a continuação de particularidades tonais. No entanto, as construções verticais dos acordes atenuam essa predisposição com a ausência de estruturas terciárias. Nota-se que as progressões intervalares (em sua maioria) estão dispostas em 4<sup>as</sup> (c. 11-12, figura 36). A combinação dessas classes de alturas – Mi, Sol, Lá, Si e Ré – resulta em uma pentatônica (5-35, figura 36).

Os padrões motivicos da Seção 4 são similares aos da Seção 2 (figura 37). Os tetracordes do segundo compasso (c. 14) são transposições advindas do compasso anterior (c. 13) – T<sub>0</sub> para T<sub>9</sub>. A coleção diatônica do terceiro compasso (c. 15) é um Si♭ maior. E no final do excerto há outro acorde tercial: A7(9♭)11+.

As duas primeiras progressões (c. 13-14) são constituídas pelos conjuntos 4-18 (A e B). No compasso 13 (figura 37), com acréscimo do desenvolvimento melódico, resulta o CCA 9-10. Esses conjuntos, 4-18 e 9-10, são subconjuntos octatônicos, bem como são subconjuntos do CCA 7-32. Dessa forma, existe uma inclinação para dois gêneros: diatônico e octatônico.

Na figura 38, a matriz demonstra o vínculo entre os CCAs dos compassos 13

c. 13 14 15 16  
 4-18B 4-18A 4-18B 4-18A 7-35 5-28A  
 T<sub>0</sub> T<sub>9</sub> Cr: Sib maior A7(9<sub>b</sub>)11+  
 9-10 7-22

Figura 37 – Redução gráfica - *Estudo VI*, Seção 4 (c. 13-16)

e 14 e os conjuntos focais. O CCA 7-22 (c. 14, figura 37) é resultado do descolamento instrumental dos primeiros tetracordes. A análise desse conjunto demandaria um gênero de CCA que não apresenta uma coleção familiar como *focal*. Dessa forma, limita-se a escolha por um gênero familiar.

Por compartilhar uma quantidade significativa de membros com o conjunto focal diatônico, os subconjuntos e superconjuntos de 7-32 são uma alternativa na predileção ao gênero. Nesse excerto não há membros primários do gênero diatônico. Desse modo, o gênero octatônico abarca com mais precisão os CCA dos compassos 13 e 14.

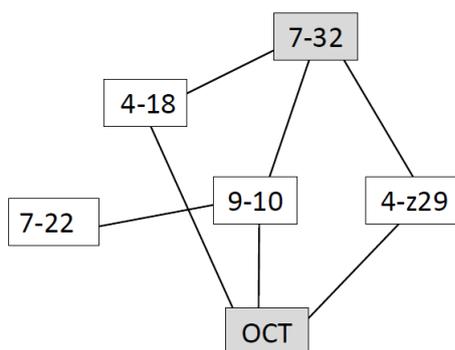


Figura 38 – Matriz *Estudo VI* - Seção 4 (c. 13-14)

O último acorde da Seção 4 é um A7(9<sub>b</sub>)11+, uma dominante. Sua resolução é compreendida através da relação dominante e tônica em Ré maior na Seção 5 (figura 39). Visto que a fundamental (Ré) aparece de modo passageiro no último tempo do compasso.

Na Seção 5 o gênero diatônico é constatado. As alturas do compassos 17 e 18 integram o CCA 8-17. O mesmo é um superconjunto de 7-32. Nos compassos 19-20, os tetracordes 4-z29, 4-18, 4-14 e 4-16 finalizam a seção. No compasso 20 há um ritornelo ao início da peça.

A matriz na figura 40 ilustra os CCAs da Seção 5. Os 4-18 e 8-17 são incluídos ao gênero diatônico através do CCA 7-32.

No excerto final, a Coda (c. 21-23, figura 41) é uma continuação da Seção 2 (c. 6).

c. 17 18 19 20 **D.C. al Coda**

5-27 8-17 4-26 4-z29A 4-18A 4-14A 4-16A

D6 8-17 Cm7 Bb7(13) Ab7(9+) E7M(13) C#7(9)13

Figura 39 – Redução gráfica - *Estudo VI*, Seção 5 (c. 17-20)

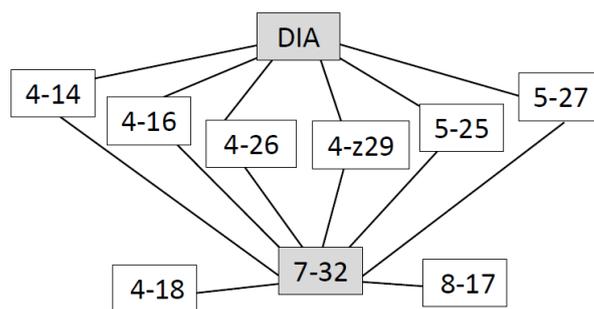


Figura 40 – Matriz *Estudo VI* - Seção 5 (c. 17-20)

O compositor mantém a coleção diatônica em Lá $\flat$  maior, vista também no compasso 7, porém com variações rítmicas. O acorde final da peça é um E9(11+) $\flat$ 13.

c. 21 22 23

7-35 Cr: Lá♭ maior 5-34 E9(11+)13

Figura 41 – Redução gráfica - *Estudo VI*, Coda (c. 21-23)

Sob uma perspectiva tonal, o *Estudo VI* não apresenta apenas um centro. Os movimentos cadenciais que são constatados na peça apontam para o Dó maior no compasso 9 e o Ré maior no compasso 17. A peça finaliza com o acorde de E9(11+) $\flat$ 13. A questão que implica a estruturação tonal é que essas passagens cadenciais abarcam duas entre as cinco seções da peça (ver tabela 24), ao passo que as outras quatro seções não norteiam tais inclinações. Portanto há aspectos tonais, no entanto, em uma visão ampla da peça, grande parte das progressões enfraquecem a sintaxe tonal como alicerce do discurso harmônico.

Dentre os *Dez Estudos*, essa é a peça mais complexa de Gnattali. A tabela 25 apresenta um plano que resume as articulações harmônicas desse estudo. Nela é possível

localizar a ocorrência dos gêneros e os elementos cadenciais evidenciados.

Tabela 25 – Estrutura harmônica do *Estudo VI*

<i>Compasso</i>	<i>CCA(s)</i>	<i>Análise das Alturas</i>	<i>Cifragem</i>
1	8-23	Gênero Diatônico	<i>Em7, Bm7, F#m7, C#m7</i>
2	5-19	Gênero Octatônico	-
3	8-23	Gênero Diatônico	<i>Gm7, Dm7, Am7, Em7</i>
4	5-34	Gênero Diatônico	<i>C#7(9)</i>
5	4-z29A, 4-18A	Gênero Diatônico	<i>Ab7(13), F#7(9+)</i>
6	4-z29, 4-18	Gênero Diatônico	<i>F7(13), Eb7(9+)</i>
7	7-35	Gênero Diatônico	<i>Cr: Lá♭ maior</i>
8	5-28B	Dominante (V)	<i>G7(11+)13</i>
9	4-14, 5-32	Tônica (I), Dominante (V)	<i>C7M(6), E7(9+)</i>
10	4-14, 5-16	Tônica (I)	<i>Am7(9), G7(9♭)</i>
11-12	5-35	Pentatônica	<i>Cr: Mi menor</i>
13	4-18B, 4-18A	Gênero Octatônico	<i>A(9♭)13♭, D7(9+)</i>
14	4-18B, 4-18A	Gênero Octatônico	<i>F#(9♭)13♭, B7(9+)</i>
15	7-35	Gênero Diatônico	<i>Cr: Si♭ maior</i>
16	5-28A	Dominante (V)	<i>A7(9♭)11+</i>
17	4-26	Tônica (I)	<i>D6</i>
18	4-26	Gênero Diatônico	<i>Cm7</i>
19	4-z29A, 4-18A	Gênero Diatônico	<i>Bb7(13), Ab7(9+)</i>
20 D.C. <i>al Coda</i>	4-14A, 4-16A	Gênero Diatônico	<i>E7M(13), C#7(9)13</i>
1	8-23	Gênero Diatônico	<i>Em7, Bm7, F#m7, C#m7</i>
2	5-19	Gênero Octatônico	-
3	8-23	Gênero Diatônico	<i>Gm7, Dm7, Am7, Em7</i>
4	5-34	Gênero Diatônico	<i>C#7(9)</i>
5	4-z29A, 4-18A	Gênero Diatônico	<i>Ab7(13), F#7(9+)</i>
6	4-z29, 4-18	Gênero Diatônico	<i>F7(13), Eb7(9+)</i>
21	7-35	Gênero Diatônico	<i>Cr: Lá♭ maior</i>
22-23	5-34	Gênero Diatônico	<i>E9(11+)13</i>

### 4.3 Estudo VII

O *Estudo VII*, dedicado a Leo Soares, é outra peça com a *scordatura* da sexta corda em Ré. Segundo Armada Junior (2006, p. 102), a peça apresenta uma “forma ternária seccional (A-B-A)”. Observa-se que apenas na parte B ocorre uma divisão em seções, visto que a parte A não sofre variação motivica substancial. A tabela 26 ilustra a divisão formal da peça.

Tabela 26 – Plano Formal do *Estudo VII*

Plano geral	Motivo	Compasso	Gênero
Parte A	<i>a</i>	1-8	Octatônico/Diatônico
Parte B	<i>b</i>	9-12	Tons inteiros/Cromático
	<i>c</i>	13-18	Tons inteiros
Parte A'	<i>a'</i>	19-29	Octatônico/Diatônico

A estrutura motivica da parte A é organizada por arpejos<sup>7</sup>. Na figura 42, os mesmos estão verticalizados. O pedal do baixo concede unidade significativa ao excerto. Nos compassos 7-8 (figura 42) observa-se uma cadência em Ré menor, ratificando o pedal como centro tonal – a dominante A9<sup>b</sup>(13<sup>b</sup>) (c. 7) resolve no acorde da tônica, Dm6(7M)9 (c. 8). As possibilidades descritivas dos acordes nos compassos 2-6 não apresentam disposição funcional definida.

Figura 42 – Redução gráfica - *Estudo VII*, Parte A (c. 1-8)

Nesta parte, há dois gêneros: octatônico e diatônico. No compasso 2, a singularidade do CCA 6-30 como membro octatônico reforça a inclinação para o gênero. No compasso 3, o CCA 5-31 também é um membro octatônico. No entanto, há uma mudança na coleção referencial – 6-30 OCT<sub>2,3</sub>, 5-31 OCT<sub>1,2</sub>. Com exceção do CCA 6-30, todos os conjuntos que compõe esse excerto apresentam uma relação de inclusão com o CCA 7-32, e apenas o CCA 5-29 é um membro primário do gênero diatônico. É plausível abrir uma exceção sobre a importância do CCA 7-32 como conjunto focal do gênero diatônico neste excerto. Na figura 43, a matriz ilustra a conexão entre os CCAs do excerto e o CCA 7-32.

<sup>7</sup> No apêndice A é possível confrontar a edição do estudo.

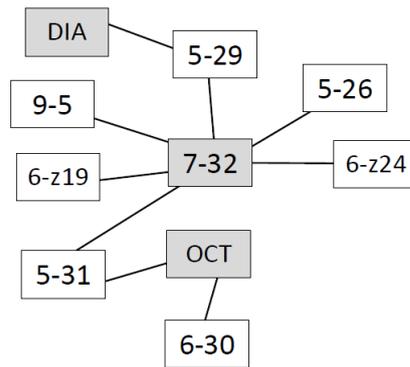


Figura 43 – Matriz de inclusão entre CCA - *Estudo VII*, Parte A (c. 1-8)

A parte A' (c. 19-29) é uma variação da parte A (c. 1-8). Nota-se uma amplitude na tessitura das notas nos arpejos. Contudo, sem alterar significativamente as classes de alturas. No compasso 22, o tetracorde 4-27 é equivalente ao CCA do início (c. 4, CCA 5-29) sem uma de suas classes de alturas – Mi. Na cadência final, nota-se o CCA 6-30 no acorde de dominante A7(9<sup>b</sup>)9+. No acorde de finalização, constata-se o uso de todas as classes de alturas da escala de Lá maior harmônica (7-32). Levando em conta o pedal do baixo em Ré – a tônica –, corresponde ao modo Lídio com a 3<sup>a</sup> menor.

Figura 44 – Redução gráfica - *Estudo VII*, Parte A' (c. 19-29)

Na parte B há mudanças significativas nos padrões motivicos e observa-se uma justaposição de gêneros. No compasso 9 (figura 45), as vozes internas verticalmente formam dois tricordes, e juntos integram o CCA 5-33. Adicionando o baixo a esse conjunto de alturas, obtém-se o CCA 6-35 TI<sub>0</sub>, configurando o gênero tons inteiros. Na volta do padrão motivico no compasso 11, o CCA 5-33 é resultado do deslocamento instrumental. A melodia que acompanha a passagem é cromática. Dessa forma, configura-se uma justaposição de gêneros. Não obstante, o excerto ainda dispõem de CCAs membros do gênero diatônico: 4-16 (c. 10), 4-27 e 6-33 (c. 12).

Através do processo de redução (figura 46) e com a supressão das bordaduras superiores do segundo motivo da parte B (motivo c, c. 13-18), o resultado são os acordes de C+7, B<sup>b</sup>+7 e A<sup>b</sup>+7 (c. 13-15). Esse movimento é paralelo, e a simetria dos acordes esta-

Figura 45 – Redução gráfica - *Estudo VII*, Parte B (c. 9-12)

belece o gênero tons inteiros como fundamento harmônico. O motivo com bordaduras superiores é similar nos acordes  $F\#m7$  e  $Em7$  nos compassos subsequentes (c. 16-17). No compasso 18, o acorde de  $E\flat7(9)4+$  é uma dominante substituta da tonalidade de Ré menor.

Figura 46 – Redução gráfica - *Estudo VII*, Parte B (c. 13-18)

Neste estudo, cada parte apresenta características harmônicas singulares. Há um predomínio do gênero diatônico, com distinção, na parte A, para o CCA 7-32 como focal. E o gênero tons inteiros exerce notoriedade na construção harmônica da parte B.

## 4.4 Estudo VIII

O *Estudo VIII*, de acordo com Oliveira (1999), “possui sintaxe harmônica bastante distante dos procedimentos tonais conhecidos.” Armada Junior (2006, p. 108) afirma que o estudo “possui uma estrutura harmônica aberta.” Com base nas análises e visto a ausência de um centro que validasse uma tonalidade – apesar de ser constatado progressões cadenciais –, considerou-se destacar as particularidades dos gêneros. Na tabela 27 é possível visualizar a segmentação formal e como os mesmos estão articulados.

Tabela 27 – Plano Formal do *Estudo VIII*

<i>Plano geral</i>	<i>Motivo</i>	<i>Compasso</i>	<i>Gênero</i>
Parte A	<i>a</i>	1-4(4)*	Octatônico/Diatônico
	<i>a</i>	5-8(4)	Octatônico
	<i>b</i>	9-12(4)	Octatônico/Diatônico
	<i>b'</i>	13-16(4)	Octatônico
	<i>c</i>	17-20(4)	Octatônico
Parte B	<i>d</i>	21-24(4)	Tons inteiros/Diatônico
	<i>d'</i>	25-28(4)	Tons inteiros/Diatônico
	<i>e</i>	29-34(6)	Diatônico/Octatônico
Parte A'	<i>a'</i>	35-38(4)	Octatônico/Diatônico
	<i>a'</i>	39-42(4)	Octatônico
	<i>f</i>	43-46(4)	Octatônico
	<i>g</i>	47-52(6)	Diatônico

\*Quantidade de compassos.

Os quatro primeiros compassos (motivo *a*, figura 47) abarcam o conjunto 8-27 como representação total das classes de alturas. Esse conjunto é um superconjunto diatônico por intermédio das coleções alternativas: 7-32 e 7-34. Entende-se que retirando uma classe de altura de 8-27, equivaleria a uma dessas coleções – com a ausência do Sol obtém-se o CCA 7-34; com a ausência do Sol $\sharp$  resultaria no CCA 7-32. Entretanto, essas classes de alturas (Sol e Sol $\sharp$ ) predispõem de importância harmônica substancial no excerto. Outra alternativa é o CCA 7-31. O mesmo é um subconjunto de 8-27, e é resultado da exclusão de Fá $\sharp$ . Na passagem, esta classe de altura apresenta-se com predisposição melódica, estabelecendo-se como uma inflexão. O CCA 7-31 é o único membro com sete classes de alturas do gênero octatônico. No final do primeiro motivo observa-se um membro diatônico no compasso 4, 6-33.

Na segunda frase (c. 5-8, figura 47), nos compassos 5 e 6, mais uma vez constata-se o CCA 8-27. Contudo, não é uma transposição simétrica instrumental, comparando-o com a primeira frase (c. 1-4). Nota-se que a transposição dos conjuntos é realizada por inversão: T<sub>0</sub> (c. 1-4) para T<sub>4</sub>I (c. 5-6). O que ocasionou em uma nova análise melódica. O CCA 7-31 é clarificado pela exclusão do Si $\flat$  (c. 6), uma inflexão na voz superior. Os CCAs 5-32, subconjunto de 7-32 e 5-29, membro do gênero diatônico, finalizam o excerto.

Figura 47 – Redução gráfica - *Estudo VIII*, Parte A (c. 1-8)

Comparando essas seções iniciais (c. 1-8) observa-se que a primeira frase (c. 1-4) inicia no gênero octatônico (7-31) e finaliza no gênero diatônico, representado pelo CCA 6-33. E o mesmo acontece com o segunda frase, inicia com o CCA 7-31 e finaliza com um membro do gênero diatônico (5-29).

Na terceira frase (motivo *b* - c. 9-12, figura 48) verifica-se uma pequena mudança no padrão motivico inicial. No entanto, não há mudanças nas estruturas de gêneros. O conjunto 7-31, 6-z23 e 5-32 abarcam os três primeiros compassos (c. 9-11) e são membros octatônicos. A frase é finalizada com o gênero diatônico, CCA 6-33.

Figura 48 – Redução gráfica - *Estudo VIII*, Parte A (c. 9-16)

Nos últimos compassos da parte A (motivo *b'* - c. 13-16, figura 48) o CCA 9-10 abarca todas as classes de alturas do trecho. Ele é o único membro de nove elementos do gênero octatônico. Nos compassos 13-15, observa-se o CCA 6-z13, e a progressão entre os acordes B7 e F7, resulta no CCA 6-30. Todos esses conjuntos são membros octatônicos. A única classe de altura do excerto que não pertence ao gênero é o Sol (c. 15). Contudo, a mesma configura-se como uma bordadura do Lá (final do compasso 15).

Após o ritornelo do compasso 16, o compasso 17 é a “casa 2” (figura 49). Essa passagem apresenta elementos motivicos da seção anterior (motivo *b'*) e é uma seção transitória para a parte B. O superconjunto 9-10 é um membro octatônico que abarca todas as classes de alturas dessa seção. No compasso 17, as vozes inferiores formam o acorde de Lá maior (Lá, Mi, Dó#), em contraponto, a melodia da voz superior tende a configurar uma tríade menor do mesmo acorde, com o movimento entre as terças Lá e Dó#. No compasso 18, esse movimento melódico é retomado, porém há uma movimentação para Si maior (Si, Fá# e Ré#) na tríade das vozes inferiores. Na sequencia,

observa-se a formação do acorde C7 e C $\sharp^{\circ}$ . Essa progressão, aparentemente delineando aspectos tonais, não converge em nenhuma resolução cadencial, e novos gêneros são constados na seção seguinte.

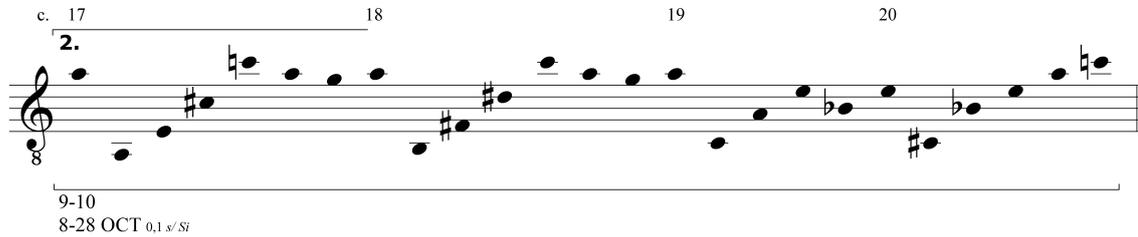


Figura 49 – Redução gráfica - *Estudo VIII*, Parte A (c. 17-20)

Na parte A da peça, as transformações dos CCA do gênero octatônico para o diatônico é realizado pela convergência entre subconjuntos das coleções alternativas. Na primeira (c. 1-4), segunda (c. 5-8) e terceira (c. 9-12) frase o CCA 5-32 destaca-se como um CCA “pivô” para a mudança do gênero. O mesmo é um subconjunto octatônico e também um subconjunto de 7-32. Pela figura 50 é possível observar a matriz ilustrando a relação entre os CCAs da parte A.

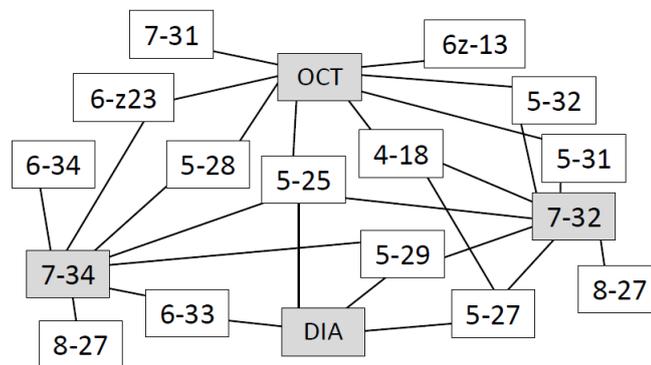


Figura 50 – Matriz *Estudo VIII* - Parte A

A parte B inicia no compasso 21. As duas primeiras frases (c. 21-28) iniciam com o gênero tons inteiros 6-35 (figura 51), que convergem para movimentos cadenciais. No primeiro motivo (*d*, c. 21-24), a coleção de tons inteiros (TI<sub>0</sub>) tem sua completude no compasso 22. As classes de alturas iniciais do compasso 22 (Si $\flat$  e F $\acute{a}$  $\sharp$ ), ao passo que completam a coleção de tons inteiros, iniciam o arpejo no acorde de dominante de Ré menor, o A7(9 $\flat$ )13. No motivo *d'* (c. 25-28) ocorre algo similar. No compasso 26, a finalização da coleção TI<sub>0</sub> é o início do arpejo em G7(9 $\flat$ )13, dominante de Dó maior.

Após essas progressões cadencias, no motivo *e*, observa-se o acorde de E $^{\circ}$  e as características de gêneros são retomadas. Nos compassos 29-32 os CCAs 4-28 (subconjunto 7-32) e 5-27 compõem o gênero diatônico. E a parte B é finaliza com o gênero octatônico (7-31, c. 33-34).

Figure 51 shows the musical score for measures 21-34 of *Estudo VIII, Parte B*. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are grouped into classes of heights, indicated by brackets and labels above the staff. The labels include: 6-35 T10 (measures 21-22), 7-35 (measures 23-24), 7-35 Cr: Ré dórico (measures 23-24), 6-35 T10 (measures 25-26), 7-35 (measures 27-28), 4-28 (measures 28-29), 5-27 (measures 29-30), 6-27 (measures 30-31), 7-31 OCT 2,3 (measures 31-32), 7-31 OCT 2,3 (measures 32-33), and 7-31 OCT 2,3 (measures 33-34). The bass line below the staff shows chords: A7(9b)13 (measures 21-22), Dm (measures 23-24), G7(9b)13 (measures 25-26), and G7(13b) (measures 27-28). The bass line for measures 29-34 is empty.

Figura 51 – Redução gráfica - *Estudo VIII, Parte B* (c. 21-34)

Na parte A' (c. 35-52), entre os compassos 35-42, as classes de alturas são as mesmas da parte A, com o motivo rítmico alterado. A figura 52 apresenta a redução gráfica, corroborando a mesma análise vista nos compassos iniciais.

Figure 52 shows the musical score for measures 35-42 of *Estudo VIII, Parte A'*. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are grouped into classes of heights, indicated by brackets and labels above the staff. The labels include: 7-31 OCT 1,2 s/ F# (measures 35-36), 7-31 OCT 2,3 s/ Sib (measures 37-38), 7-31 OCT 2,3 s/ Sib (measures 39-40), 8-23 (measures 41-42), 5-28 (measures 35-36), 4-18 (measures 36-37), 5-32 (measures 37-38), 6-33 (measures 38-39), 5-28 (measures 39-40), 5-27 (measures 40-41), 5-32 (measures 41-42), 5-29 (measures 42-43), 8-27 T0 (measures 35-36), 8-27 T4l (measures 39-40), and 5-32 (measures 41-42).

Figura 52 – Redução gráfica - *Estudo VIII, Parte A'* (c. 35-42)

Comparadas com a parte A (figura 53), a partir do compasso 43 existem variações nas classes de alturas. O primeiro conjunto analisado é o 6-34 (c. 43). Esse conjunto apresenta uma similaridade com o gênero tons inteiros, e é um subconjunto do CCA 7-34. Na sequência o gênero octatônico abrange os compassos 44-46. A coleção OCT<sub>0,1</sub> é verificada na passagem pela junção dos CCAs 5-28 e 5-25.

Figure 53 shows the musical score for measures 43-46 of *Estudo VIII, Parte A'*. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are grouped into classes of heights, indicated by brackets and labels above the staff. The labels include: 6-34 (measures 43-44), 5-28 (measures 44-45), 5-28 (measures 45-46), and 5-25 (measures 46-47). A label 8-28 OCT 0,1 is placed above the staff between measures 44 and 45.

Figura 53 – Redução Gráfica - *Estudo VIII, Parte A'* (c. 43-46)

Nos compassos finais da peça (motivo g, c. 47-52), o gênero diatônico é substancial. Os compassos 49 e 50 são repetições dos compassos 47 e 48, tanto as classes de

alturas, bem como em suas disposições rítmicas (figura 54). O CCA 7-32 representa o total das classes de alturas no compasso 47. Após o CCA 3-9, averigua-se um arpejo em Fá maior (3-11) e, na sequência, nota-se a coleção de Si $\flat$  maior (7-35). Estas progressão não demonstram aspectos cadenciais, corroborando o gênero diatônico.

c. 47                      48                      49                      50                      51                      52

3-9  
 3-11 (F)  
 7-32  
 Cr: Lá menor

3-8  
 7-35  
 Cr: Bb maior

3-9  
 3-11 (F)  
 7-32  
 Cr: Lá menor

3-8  
 7-35  
 Cr: Bb maior

5-20  
 F7M(11+)

3-8

Figura 54 – Redução gráfica - *Estudo VIII*, Parte B (c. 47-52)

## 4.5 Estudo IX

Dedicado a Eduardo Abreu. Segundo Oliveira (1999) e Armada Junior (2006), o *Estudo IX*, apresenta uma estrutura formal de “tema com variações”. A peça está dividida em seis excertos com andamentos diferentes e cada um é finalizado com fermata. Ao longo da peça, nota-se unidade harmônica entre as variações. A tonalidade de Lá maior é explícita. Em quase todas as seções o acorde final é acompanhado com as extensões de 6ª e 9ª: A6(9); com exceção da última que contém apenas a tríade do acorde. Dado que neste trabalho não há uma investigação detalhada sobre nomenclaturas de modelos formais, usar-se o termo *seção* para distinguir cada excerto, ao invés de variação. Na tabela 28 é possível visualizar a divisão formal da peça.

Tabela 28 – Plano Formal do *Estudo IX*

Seções	Compassos	Andamento	Fórmula de Compasso
Seção A	1-7 (7)*	<i>Lento</i>	3/4
Seção B	8-24 (17)	<i>Allegretto</i>	3/4
Seção C	25-32 (8)	<i>Lento</i>	3/4
Seção D	33-46 (14)	<i>Allegro</i>	4/4
Seção E	47-53 (7)	<i>Lento</i>	3/4
Seção F	54-74 (21)	<i>Movido</i>	2/4

\*Quantidade de compassos.

Na seção A (*Lento*, figura 55) a cadência ratifica a estrutura tonal (V-I, c. 6-7). No entanto, as progressões distanciam-se do diatonismo em Lá Maior. Após o acorde de função tônica – A6(9) –, os primeiros arpejos (c. 1-2), demonstrados pelos CCA 4-27 (A7 e C7, c. 1-2), em sua completude, configuram o CCA 6-27. Com a transposição para T<sub>8</sub> no compasso 5, o mesmo conjunto 6-27 é resultado do deslocamento motivico dos conjuntos 4-27 (F7 e A $\flat$ 7). Acorde maiores com sétima são propensos à função de dominantes, contudo, neste exemplo, não há um desenvolvimento cadencial.

Figura 55 – Redução gráfica - *Estudo IX*, Seção A (c. 1-7)

Os CCAs 6-27 e 4-18 são membros octatônicos, bem como são membros diatônicos, por inclusão do conjunto 7-32. A localização desses CCAs denota um caráter de

“pivô”. O excerto inicia com o gênero diatônico (5-35 e 4-27, c. 1), e por intermédio de conjuntos comuns entre 7-32 e 8-28, desloca-se ao gênero octatônico, constatado pelo CCA 7-31 (c. 3). Na figura 56, a matriz ilustra a desenvolvimento dos CCAs diatônicos aos octatônicos. O “caminho” de retorno, que culmina na cadência (8-22, c. 6-7), perpassa pelos mesmos conjuntos: 4-18 e 6-27.

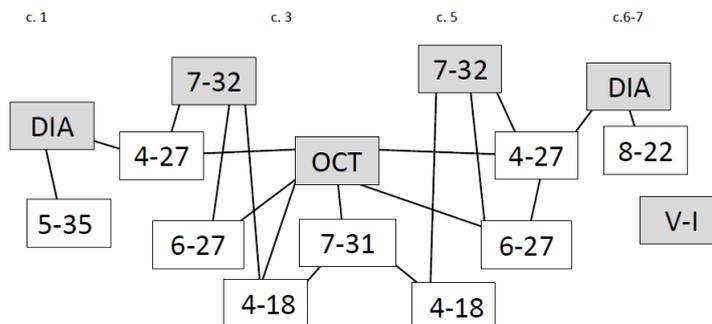


Figura 56 – Matriz - Estudo IX, Seção A (c. 1-7)

A Seção B (*Allegretto*, figura 57) não apresenta distinção de gêneros. Os acordes são resultado do empréstimo de outros modos, que, basicamente, alteram a qualidade das tríades principais: tônica e dominante. As notas ligadas no gráfico indicam aspectos de ornamentação (bordaduras e notas de passagem). Uma característica muito utilizada por Gnattali é a bordadura superior com intervalo de semitom (“sensível superior”), resultando, em muitos casos em notas não diatônicas. Nesse excerto, essa bordadura é verificada no compasso 9 ( $\text{Si}_\flat$ , antecipando o acorde de Am), e no compasso 11 ( $\text{Mi}_\flat$ , resolvendo na 7ª de Em7).

Na Seção C (*Lento*, figura 58), o acorde de função tônica (A) está articulado com dois acordes diminutos: E° (c. 26) e G° (c. 28). Dos compassos 25-28 é observado que as alturas correspondem ao conjunto 6-27, o mesmo conjunto apresentado no início da peça. Contudo, a progressão não encaminha-se para o gênero octatônico. A progressão de arpejos dos compassos 29-30 resulta em três acordes: D7, E $\flat$ 7, E, esse deslocamento cromático ascendente finaliza no acorde F7(9)13 (c. 31), uma dominante substituta (SubV) da dominante. O excerto encerra com uma breve citação da progressão em sextas visto na primeira seção.

Os compassos 39-44 da Seção D (*Allegro*, figura 59) são uma repetição literal das classes de alturas dos compassos iniciais do excerto (33-38). As fundamentais dos acordes Lá maior e Mi $\flat$  maior estão à distância de um trítono uma da outra, e juntos compreendem o CCA 6-30. Com a junção do tetracorde 4-27 (C7, c. 36) obtém-se o CCA 7-31 (OCT<sub>0,1</sub>). Nos compassos 37-38 é verificado o CCA 6-27 (c.37-38). Esse conjunto é visto no início da peça, articulando para a volta do diatonismo. No compasso 37, o início do movimento cadencial está implícito, uma vez que a fundamental da dominante está no segundo tempo do compasso 38, e é necessário enarmonizar o Lá $\flat$  para Sol $\sharp$ ,

c. 8 9 10 11 12  
 Allegretto  
 A Em Am7 Em A  
 c. 13 14 15 16  
 Em7 Am E° Am  
 c. 17 18 19 20 21 22 23 24  
 E V A7(11+) E A7(11+) E V Am7 I E V A6(9) I

Figura 57 – Redução gráfica - *Estudo IX, Seção B* (c. 8-24)

c. 25 26 27 28 29 30 31 32  
 Lento  
 6-27 (sub OCT<sub>0,1</sub>)  
 A I E° A G° D7 E♭7 E V F7(9)(13) 11♭/V "E" V A6(9) I

Figura 58 – Redução gráfica - *Estudo IX, Seção C* (c. 25-32)

sensível da tonalidade. Diferente do início da peça, pelo qual o gênero octatônico aparece efetivamente no compasso 3 (figura 55), nessa seção a progressão inicia no gênero octatônico encaminhando-se para a cadência.

Na Seção E (*Lento*, figura 60) há três gêneros. No primeiro compasso (c. 47), o acorde inicial é o Am7. No compasso 48, levou-se em conta que o Si e o Lá<sup>b</sup> são compreendidos como notas de passagem<sup>8</sup>, configurando dessa forma o CCA 4-18 [9,0,3,4]. As classes de alturas desse conjunto acrescidas com as do CCA 4-27 (C7, c. 49) resultam no CCA 6-z50, um subconjunto octatônico (OCT<sub>0,1</sub>). No compasso 50

<sup>8</sup> No Anexo A, na edição do *Estudo IX* é possível constatar que o Si apresenta-se como a segunda colcheia e, através do movimento de *ligado*, resolve em Lá por nota de passagem – Dó, Si e Lá (c. 48). Na continuação desse movimento melódico, o Lá<sup>b</sup> está no tempo fraco do último tempo do compasso, realizando um movimento cromático descendente para a nota Sol – Lá, Lá<sup>b</sup> e Sol (c. 48-49).

c. 33 34 35 36 37 38 39  
 Allegro  
 6-30  
 3-11 3-11 4-27 6-27 (sub OCT<sub>2,3</sub>)  
 7-31 OCT<sub>0,1</sub>  
 A Eb A C7 "E7(9+)" A  
 I V I V I  
 c. 40 41 42 43 44 45 46  
 Eb A C7 "E7(9+)" A6(9)  
 I I V I

Figura 59 – Redução gráfica - *Estudo IX, Seção D* (33-46)

observa-se a mudança para o gênero tons inteiros, 6-35 TI<sub>0</sub>. A partir do compasso 51 aspectos tonais tornam-se relevantes e a dominante E7(9+) resolve primeiro em A7(11+) (segundo acorde c. 52, sem fundamental) e o trecho encerra com A6(9).

c. 47 48 49 50 51 52 53  
 Lento  
 4-18 4-27  
 6-z50 6-35 TI<sub>0</sub> 3-11  
 Am7 A° C7 A E7(9+) A6(9)  
 I V I V I

Figura 60 – Redução gráfica - *Estudo IX, Seção E* (c. 47-53)

A última seção da peça (*Movido*, figura 61) inicia com os acordes de função tônica e a sua dominante: A6(9) e E7(9+) (c. 54-59). No compasso 59, a finalização dessa progressão é realizada com arpejo no acorde da tônica. No compasso 62, observa-se que há um intercâmbio entre acordes triádicos e acordes com extensões. Os acordes triádicos são provenientes do gênero octatônico. As tríades de A, Am, C e Eb resultam no CCA 7-31 OCT<sub>0,1</sub>.

Como visto no capítulo anterior, uma característica comum nos estudos de Gnattali é o emprego de acordes com extensões, cuja correspondência não se atribui as coleções diatônicas, mas sim pela coleção octatônica. Como mostra a redução na figura 61, nos compassos 65, 67 e 69 é visto que os acordes G7(9+), B $\flat$ 7(9+) e E7(9+)13, agregados a um único conjunto, completam a coleção OCT<sub>1,2</sub>. Dessa forma, o gênero octatônico abarca os compassos 62 ao 69, com a sobreposição de duas coleções octatônicas: OCT<sub>0,1</sub> e OCT<sub>1,2</sub>.

c. 54 55 56 57 58 59 60 61

Movido

A6(9) I E7(9+) V A6(9) I E7(9+) V A6(9) I C7(13) Bb7(13) IIb/I

c. 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74

A I Am C G7(9+) Ebb Bb7(9+) G E7(9+)13 V A6(9) I E7(9b) V A6(9) I E7(9b) V A6(9) I

Figura 61 – Redução gráfica - *Estudo IX, Seção F* (c. 54-74)

A peça finaliza com progressões cadenciais de dominante e tônica com extensões.

## 5 Considerações Finais

A primeira peça para violão solo de Gnattali é de 1950, quando ele já tinha 44 anos. Os *Dez Estudos* foram escritos em 1967 (por volta de seus 61 anos). Com isso, há de se pensar que, considerando sua trajetória precoce como compositor, suas obras para violão solo são trabalhos maduros. Tendo em mente o resultado do que foi proposto nas análises, três questões são dignas de notas: as particularidades tonais, as estruturas terciárias e as concepções de gêneros de CCAs para as análises desse repertório.

Mesmo considerando que em determinados excertos a tonalidade é momentaneamente ambígua ou instável e que em algumas peças os seus respectivos centros não estão nitidamente definidos<sup>1</sup>, em todos os estudos foram averiguados alguma característica proveniente do sistema tonal, manifestando-se sob condições distintas. Dessa forma, a tonalidade representa a maior e mais significativa parte do discurso harmônico do compositor. Tal fato é corroborado quando examinamos as concepções analíticas apontadas por Oliveira (1999) e Armada Junior (2006). Na tabela 29 é possível compreender as suas considerações sobre os centros tonais nos *Dez Estudos*.

Tabela 29 – Centros tonais nos *Dez Estudos*

<i>Estudo</i>	Oliveira (1999)	Armada Junior (2006)
I	Ré Maior	Ré Maior
II	Si Menor	Si Menor
III	Ré Maior/Ré Menor	Ré <sup>1</sup>
IV	Lá maior/Lá menor	Lá Maior
V	Sol Maior	Sol Maior
VI	-	-
VII	Ré Maior/Ré menor	Ré menor
VIII	Mi Maior	Mi <sup>1</sup>
IX	Lá Maior	Lá Maior
X	Ré Maior	Ré Maior

<sup>1</sup>O autor não qualifica a qualidade da tonalidade.

Partindo da premissa que as cadências são essenciais ao sistema tonal, foi constatado que, nos *Dez Estudos*, todas as peças contêm essas progressões harmônicas, distinguindo-se, dessa forma, como algo indissolúvel da linguagem harmônica de Gnattali. Os *Estudos I, II, III, V, VII, IX e X* apresentaram progressões cadenciais que evidenciaram e/ou ratificaram a tonalidade, demarcando as principais divisões formais dos mesmos. Nos *Estudos IV, VI e VIII* as cadências não foram frutíferas para a

<sup>1</sup> Esta afirmação leva em conta a estrutura formal, visto que algumas progressões cadenciais não consolidam-se como referenciais tonais em uma análise mais ampla da peça.

organização formal de modo amplo. As tônicas passageiras não foram compreendidas como centro tonais significativos. Divergindo das análises realizadas por Oliveira (1999) e Armada Junior (2006), compreendeu-se que o *Estudo IV* apresenta um centro em Mi menor.<sup>2</sup> Contudo, pela ausência de progressões cadenciais que corroborasse a tonalidade em Mi menor, a análise inclinou-se para as proposições de gêneros. Como é constatado na tabela 30, no *Estudo IV* a cadência favorece a tonalidade em Lá maior, entretanto, tal progressão é atenuada com a proporção<sup>3</sup> e a posição – frente ao plano formal – do acorde de Mi menor ao longo da peça. Na mesma tabela é possível constatar os movimentos cadenciais analisados nos *Dez Estudos*.

Analisando a tabela, é notório a presença de harmonias terciárias. Ao que tudo indica, a qualidade – maior/menor – de um acorde de tônica não interfere nas disposições terciárias de sua dominante, indicando o uso de regras flexíveis no que se refere a formação das mesmas. Em Almada (2012) e Tiné (2011), nota-se uma preocupação na concepção dos acordes, delimitando determinadas questões para que não se confunda ou “perturbe” os fundamentos tonais. Todavia, investigando as estruturas harmônicas dos *Dez Estudos*, fica visível um certo “campo” de exceções, sobretudo quando as mesmas ocorrem em acordes com princípios funcionais. Como, por exemplo, nos *Estudos II e VII*, em que a dominante não apresenta a 7ª menor, sucedendo a ausência de um trítono (ver tabela 31). Bem como, o acorde de dominante *auxiliar* (I°) no *Estudo I*, em que a disposição insólita de suas classes de alturas são averiguadas pela tabela 31.

Outra particularidade é distribuição em quartas das classes de alturas. No *Estudo IV*, as notas Ré, Sol, Dó# e Fá# do acorde de Em7(9)11+(13) estão dispostas em intervalos de quartas. Igualmente, no *Estudo VI*, o acorde final – E9(11+)13 – apresenta estrutura similar entre as notas Sol#, Dó# e Fá# (tabela 31).

Como foi apresentado, nos *Estudo III, VII e IX* o centro tonal é enfatizado por cadências, estruturando o plano formal. No entanto, a tonalidade não determina todas as relações entre as classes de alturas dessas composições. Dessa forma, a teoria de gêneros de CCAs foi um significativo método para uma nova percepção – por uma ótica menos imbuída de princípios tonais – de fundamentos organizacionais das classes de alturas dos mesmos.

No *Estudo III* foram averiguados os gêneros octatônico, diatônico e cromático. Na parte A da peça, os gêneros octatônico e diatônico foram predominantes. Ao gênero cromático foi conferido uma posição de transição, visto que o mesmo apresentou-se brevemente, intercalando os gêneros mais significativos.<sup>4</sup> O mesmo ocorre na parte B do *Estudo VII*, em que houve a predominância e mudança entre os gêneros tons inteiros

<sup>2</sup> Este fato é averiguado após a revisão de Lima (2017), onde consta no manuscrito a ausência do acorde de Lá maior que está na edição, finalizando a peça.

<sup>3</sup> Uma definição de quantidade, uma vez tratando-se de música, no sentido temporal de exposição.

<sup>4</sup> Observam-se características similares na análise de Parks (1989) em *Feuilles Mortes* de Debussy.

Tabela 30 – Progressões cadenciais nos *Dez Estudos*

<i>Estudo</i>	<i>Dominante</i>	<i>Tônica</i>	<i>Compassos</i>	<i>Centro</i>
<b>I</b>	A7(9 <sub>b</sub> )13 <sub>b</sub>	D6(9)	25-28	Ré Maior
<b>II</b>	F <sub>#</sub> 7(9 <sub>b</sub> )13	Bm7	29-30	Si Menor
<b>III</b>	A7(9 <sub>b</sub> )11+	Ré <sup>1</sup>	20-21	Ré Menor
	E <sub>b</sub> 7(9 <sub>b</sub> )11	D6(9)	43-44	Ré Menor
<b>IV</b>	E7(13)	A7(13)	8-9	Mi menor
	E7(13)	A7(13)	8-9	Mi menor
<b>V</b>	D <sup>2</sup>	G	34-35	Sol Maior
			42-43	Sol Maior
			56-58	Sol Maior
<b>VI</b>	G7(11+)13	C6(7M)	8-9	-
	A7(9 <sub>b</sub> )11+	D6	16-17	-
<b>VII</b>	A9 <sub>b</sub> (13 <sub>b</sub> )	Dm6(7M)9	7-8	Ré Menor
	A7(9 <sub>b</sub> )9+	Dm7M(9)	25-26	Ré Menor
<b>VIII</b>	A7(13)	Dm	22-23	-
	G7(13), G7(13 <sub>b</sub> )	C	26-27	-
<b>IX</b> ( <i>Lento</i> )	E	A6(9)	6-7	Lá Maior
( <i>Allegretto</i> )	E	A6(9)	23-24	Lá Maior
( <i>Lento</i> )	“E” <sup>3</sup>	A6(9)	31-32	Lá Maior
(Alegro)	E7(9+)	A6(9)	37-39	Lá Maior
			43-46	Lá Maior
			52-53	Lá Maior
( <i>Movido</i> )	E7(9+)13, E7(9 <sub>b</sub> )	A6(9), A	69-74	Lá Maior
<b>X</b> (Parte A)	A7(9 <sub>b</sub> )11+	D6	8-9	Ré Maior
			15-16	Ré Maior
(Parte B)	F <sub>#</sub> <sup>o</sup>	G	27-28	Sol Maior
	D4(7)9	G	32 para 17	Sol Maior
(Parte A)	A7(9 <sub>b</sub> )11+	D6(9)	35-38	Ré Maior

<sup>1</sup> O acorde de resolução não está completo, apresentando apenas a fundamental.

<sup>2</sup> Visto que a peça apresenta características modais que estruturam o plano formal, em muitos casos, a dominante aparece sem a terça, “idealizando” um jogo entre os modos.

<sup>3</sup> O acorde fica implícito na progressão.

Tabela 31 – Progressões cadenciais nos *Dez Estudos*

<i>Estudo</i>	<i>Acorde</i>	<i>Compassos</i>	<i>Classes de Alturas</i>	<i>Função</i>
<b>I</b>	Dm5 <sup>o</sup> (7M)9	4 e 7	Ré, Fá, Lá <sub>b</sub> , Dó <sub>#</sub> e Mi	Dominante
<b>II</b>	F <sub>#</sub> 9 <sub>b</sub> (13 <sub>b</sub> )	15 e 46	Fá <sub>#</sub> , Ré, Lá <sub>#</sub> , Dó <sub>#</sub> e Sol	Dominante
<b>IV</b>	Em7(9)11+(13)	40-41	Mi, Ré, Sol, Dó <sub>#</sub> , Fá <sub>#</sub> e Lá <sub>#</sub>	-
<b>VI</b>	E9(11+)13	22-23	Mi, Sol <sub>#</sub> , Dó <sub>#</sub> , Fá <sub>#</sub> e Lá <sub>#</sub>	-
<b>VII</b>	A9 <sub>b</sub> (13 <sub>b</sub> ) <sup>1</sup>	7	Lá, Mi, Si <sub>b</sub> , Dó <sub>#</sub> e Fá	Dominante

<sup>1</sup> A análise desconsiderou o pedal do baixo (Ré).

e diatônico. No *Estudo IX*, os gêneros foram constatados em ocasiões circunstanciais. A estrutura formal da peça é constituída por pequenos excertos, finalizados com uma

cadência em Lá maior. Dessa forma, os gêneros foram conferidos em passagens breves, ampliando os materiais de alturas.<sup>5</sup>

Com a adversidade em evidenciar um centro nos *Estudos VI* e *VIII*, a análise por gêneros foram alternativas frutíferas. No *Estudo VIII*, os CCAs que compõem as seções iniciais demonstraram a justaposição entre os gêneros octatônicos e diatônicos. Ao longo da peça, essa peculiaridade é recorrente; ora houve predominância do gênero octatônico, ora houve predominância do gênero diatônico. Na segunda parte da peça, o gênero tons inteiros foi intercalado com progressões cadenciais. Essas progressões, confrontadas com a proporção e distribuição das classes de alturas da peça, foram, de certo modo, atípicas. O mesmo acontece no *Estudo VI*. As cadências foram contingências momentâneas sem uma orientação ordenada – distintiva do sistema tonal –, não constituindo um lastro significativo.

Em *Voiles* de Debussy, a justaposição verificada por Parks (1989) define o plano formal principal da peça, estabelecido pelo contraste entre os gêneros tons inteiros e diatônico. Nos *Dez Estudos*, em uma aplicação mais demarcada, o *Estudo IV* é a única peça que apresenta o gênero diatônico como fundamento integral de sua construção. As transposições dos CCAs 7-35 edifica a estrutura melódica e harmônica, concebendo unidade formal. Na peça, as progressões cadencias de E7(13) para A7(13) e a importância do Mi menor como referencial, em conjunto com as coleções diatônicas de Ré Maior, Dó Maior e Lá<sup>b</sup> maior em uma única frase, contribuem para a ambiguidade tonal, enfatizando o gênero diatônico como uma ferramenta de organização mais adequada.

Nas análises realizadas nesta pesquisa, ficou constatado que a tonalidade ocupa um papel significativo nos *Dez Estudos*. Ainda que o compositor desenvolvesse o afastamento de um centro tonal – como nos *Estudos VI* e *VIII* –, progressões cadenciais sucederam-se como *síntomas*, desdobrando-se, possivelmente, de maneira quase que inconsciente. Nos momentos em que a ambiguidade e/ou o distanciamento dos aspectos tonais tornaram-se expressivos, os gêneros de CCAs auxiliaram na ampliação da interpretação dessas classes de alturas. Visto que, por intermédio dos conceitos de inclusão de um gênero, outras perspectivas de organização das peças foram observadas.

Compreende-se que o manejo das classes de alturas que foram analisados nos *Dez Estudos* amplia o que concebemos como um *tonalismo* mais ortodoxo. Constatou-se que as coleções familiares agregam singularidade e um significativo “alargamento” para composições com inclinação tonal.

As análises realizadas neste trabalho representam uma pequena parte do “trajeto”, considerando que a obra de Radamés Gnattali é imensa. Há muito o que ser

<sup>5</sup> Vale destacar que os gêneros nos *Estudos III* e *VII* também foram conduzidos para progressões cadenciais de suas tonalidades respectivas. Contudo, ocuparam uma dimensão maior nas estruturas das peças.

investigado.



## Referências

- ALMADA, C. *Harmonia Funcional*. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.
- ANTUNES, G. U. G. *O violão no programa de pós-graduação e na sala de aula: uma amostragem e possibilidades*. Tese (Doutorado) — USP, São Paulo, SP, 2012.
- ARMADA JUNIOR, U. P. *Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise*. Dissertação (Mestrado) — USP, São Paulo, SP, 2006.
- BARBOSA, V.; DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali; um eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- BERGER, A. Problems of pitch organization in stravinsky. *Perspectives of New Music*, Vol. 2, n. 1, p. 11–42, 1963.
- CAMARA, F. A. da. *Sobre Harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. Tese (Doutorado) — UFMG, Belo Horizonte, MG, 2008.
- COOK, N. *A guide to musical analysis*. New York - London: W. W. Norton and Company, Ltd, 1992.
- DIDIER, A. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- FORTE, A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- FORTE, A. Pitch-class set genera and the origin of modern harmonic species. *Journal of Music Theory*, Vol. 32, n. 2, p. 187–270, 1988.
- FORTE, A.; GILBERT, S. E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W.Norton and Co, 1982.
- FREITAS, S. P. R. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese (Doutorado) — Univerdade Federal de Campinas, Intituto de Artes, Campinas, SP, 2010.
- GNATTALI, R. *Fala Maestro!* s.d. Acessado em 13/01/2021. Disponível em: <http://radamesgnattali.com.br/fala-maestro/>.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAFFE, A. *Jazz Harmony*. 2ª. ed. Tübingen: Advance Music, 1997.
- KLEIN, M. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- KOSTKA, S.; PAYNE, D.; ALMÉN, B. *Tonal Harmony: with an introduction to twentieth-century music*. 8th. ed. New York, NY: McGraw-Hill Education, 2018.

- KOSTKA, S.; SANTA, M. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5th. ed. New York, NY: Routledge, 2018.
- LACERDA, M. B. Aspectos harmônicos do choro n. 4 de villa-lobos e a linguagem modernista. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, Vol. 24, No. 2, p. 277–297, 2011.
- LENDVAI, E. *Béla Bartók: an analysis of his music*. London: Kahn and Averill, 1971.
- LEVINE, M. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music Company, 1995.
- LIMA, L. *Radamés Gnattali e o Violão de concerto [livro eletrônico]: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*. 1ª. ed. Curitiba - PR: UNESPAR, 2017.
- MESSIAEN, O. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1988. Vol. 1 and 2. Translated by John Satterfield.
- MOREIRA, G. F. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros*. Tese (Doutorado) — USP, São Paulo, SP, 2014.
- NETTLES, B.; GRAF, R. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. S.I.: Advance Music, 1997.
- NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. 2ª. ed. revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- OLIVEIRA, L. F. de. *Radamés Gnattali e o Violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. Dissertação (Mestrado) — UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.
- PARKS, R. S. *The music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- PARKS, R. S. Pitch-class set genera: My theory, forte's theory. *Music Analysis*, Vol. 17, n. 2, p. 206–226, 1998.
- PERSICHETTI, V. *Twentieth-Century harmony: Creative Aspects and Practice*. 1. ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1961.
- PISTON, W. *Harmony*. 5th. ed. New York - London: W. W. Norton and Company, Inc, 1987. Revised and Expanded by Mark Devoto.
- ROIG-FRANCOLÍ, M. A. *Harmony in Context*. 3th. ed. New York, NY: McGraw-Hill, 2020.
- SALLES, P. de T. *Teoria dos conjuntos, apontamentos*. São Paulo: Apostila, 2016.
- SALZER, F. *Structural Hearing – Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Pub., 1962.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. 3ª edição. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. Tradução de Eduardo Seincman.
- SCHOENBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004. Edição e prefácio Leonard Stein; Tradução de Eduardo Seincman.
- SCHOENBERG, A. *Harmonia*. 2ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf.

SCHUIJER, M. *Analysing Atonal Music: Pitch Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester, NY: Rochester University Press, 2008.

SILVA, V. A. *Três estudos de concerto para violão de Radamés Gnattali: Peculiaridades estilísticas e suas implicações com processos de circularidade cultural*. Dissertação (Mestrado) — UFG, Goiânia - Go, 2014.

SOLOMON, L. *The Table of Pitch Class Sets*. [S.l]: Arquivo PDF, 2005.

STRAUS, J. N. *Introdução à teoria pós-tonal*. São Paulo: Editora da Unesp, 2012. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini.

TELLES, L. P. *A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo Brasilianas*. Dissertação (Mestrado) — UFMG, Belo Horizonte, MG, 2017.

TINÉ, P. J. de S. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. 2ª. ed. São Paulo: Rondó, 2011.

TORRES, F. P. *O pensamentos simbólico e notação musical*. Dissertação (Mestrado) — UFSM, Santa Maria, RS, 2009.

TYMOCZKO, D. *A Geometry of music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

VASCONCELOS, R. de C. *Coleções Referenciais do Mikrokosmos de Bartók e da Prole do Bebê n. 1 de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado) — USP, São Paulo, SP, 2014.

VIEGAS, A. Análise neo-schenkeriana e reduções de ordem prática como recursos analíticos ao repertório de ragtime e o exemplo de the entertainer, de scott joplin. *Música em Perspectiva*, Vol. 7, n. 1, p. 129–154, 2014.

WILSON, P. *The Music of Béla Bartók*. New Haven: Yale University Press, 1992.

ZORZAL, R. C. *Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos e propostas técnico-interpretativas*. Dissertação (Mestrado) — UFBA, Salvador, BA, 2005.



# APÊNDICE A – Tabela com exemplos de cifragem de acordes

Tabela 32 – Exemplos de cifragem popular

<i>Cifra</i>	<i>Acorde representado</i>
C	Tríade maior
Cm	Tríade menor
C7	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor
C7M	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> maior
Cm7M	Tríade menor com 7 <sup>a</sup> maior
C6	Tríade maior com 6 <sup>a</sup> maior
Cm6	Tríade menor com 6 <sup>a</sup> maior
C7(9)	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 9 <sup>a</sup> maior
Cm7(9)	Tríade menor com 7 <sup>a</sup> menor e 9 <sup>a</sup> maior
C7(9 <sub>b</sub> )	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 9 <sup>a</sup> menor
C7(9+)	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 9 <sup>a</sup> aumentada
C7M(9)	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> maior e 9 <sup>a</sup> maior
Cm7(9+)	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 9 <sup>a</sup> maior
C7(9)13	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 9 <sup>a</sup> maior
C7(9)13 <sub>b</sub>	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor, 9 <sup>a</sup> maior e 13 <sup>a</sup> menor
C7(13)	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 13 <sup>a</sup> maior
C7(11)	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 11 <sup>a</sup> (justa)
C7(11+)	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor e 11 <sup>a</sup> aumentada
C7(11)13 <sub>b</sub>	Tríade maior com 7 <sup>a</sup> menor, 11 <sup>a</sup> e 13 <sup>a</sup> maior
C9(9 <sub>b</sub> )11+(13 <sub>b</sub> )	Tríade maior com 9 <sup>a</sup> maior, 9 <sup>a</sup> menor, 11 <sup>a</sup> aumentada e 13 <sup>a</sup> menor



## APÊNDICE B – A forma normal como sucedâneo das cifras na análise de acordes terciários estendidos

A notação por *cifra* é um recurso recorrente em inúmeros repertórios com inclinações populares. Para os interpretes de música popular, esse mecanismo, usualmente, revela-se “adequado”, considerando que suas trajetórias carregam experiências técnicas e estéticas suficientes para a eficácia em sua aplicação. Entretanto, no âmbito da análise, no momento em que é imprescindível a compreensão total de um conjunto de alturas em um excerto, problemas são verificados. Comparada com outros métodos de análise, a notação por cifra é limitada.

Os signos basilares das cifras – A, B, C, D, E, F e G – exprimem, exclusivamente, as tríades. Em outras palavras, um único signo, quando triádico, abarca, sem amplitude, apenas três alturas: fundamental, 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>. Desse modo, conjuntos com três alturas apresentando outras estruturas não são incluídas. No *Estudo V* de Gnattali, o tricorde Ré, Lá e Si (c. 5, figura 1) não se configura como uma tríade completa e há, pelo menos, duas possibilidades de nomenclatura. Essas alturas correspondem a um D6 (Ré maior com 6<sup>a</sup>, sem a 3<sup>a</sup>), ou um Bm7 (Si menor com 7<sup>a</sup>, sem a 5<sup>a</sup>).

À medida que projeta-se mais extensões aos acordes (7<sup>as</sup>, 9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup> ...) e levando em conta a limitação do número de vozes pela qual uma formação instrumental é capaz de executar, a necessidade de completude da tríade diminui. Em alguns casos, pode-se constatar a ausência da fundamental e a definição do acorde é delineada pelo contexto, intermediada pela análise funcional. Por exemplo, as alturas que compõem o acorde de Gm7(11) são: Sol, Si<sup>b</sup>, Ré, Fá e Dó. Se ocorrer uma inversão verifica-se outras possibilidades: B<sup>b</sup>6(9), com a presença de todas as notas mensuradas da tríade e as extensões; Dm7(11)13 com a ausência da 5<sup>a</sup>; C7(9)11, sem a 3<sup>a</sup>; e E<sup>b</sup>7M(9)6, com a ausência da fundamental. Ao passo que aspectos funcionais deixam de ser preponderantes, as análises por cifras tornam-se intrincadas para a compreensão funcional. Considerando que a fundamental pode estar ausente, demanda-se de um “cálculo” acurado e, em certos momentos, necessita-se de “imaginação” funcional para conclusão da análise.

...

De acordo com Torres (2009, p. 30), em sua pesquisa intitulada *O pensamento simbólico e notação musical*, “a economia de pensamento e desencargo de memória são

entendidos como os únicos motivos pelos quais na maioria das vezes utilizam-se signos em vez da intuição”. Considerando esta afirmação, a análise de uma tríade ou tétrede passa pelo processo intuitivo, pelo qual o “agente” analítico observa a disposição das notas e as reorganiza de modo que se obtenha um signo unificador. Isso ocorre em vários métodos de análise que pressupõem acordes – harmonia tradicional, schenkeriana e análise funcional.

No campo de estudo sobre teoria dos conjuntos é possível encontrar algoritmos<sup>1</sup>, pelos quais seus recursos facilitam o processo de cálculo. De modo rápido é possível localizar vetores, a forma normal, a forma primária, subconjuntos, superconjuntos, matriz entre outros. À vista disso, para ampliar o processo analítico, desenvolver-se-á uma tabela que confronte acordes<sup>2</sup> – provenientes dos campos harmônicos menores e maiores –, com conjuntos de classes de alturas. Para isso é necessário alguns apontamentos sobre o uso desse recurso.

A nomenclatura dos Conjuntos de Classes de Alturas de Forte (1973) é estruturada pela disposição nas diferentes ordenações concebidas pela *forma primária*. Para obter a forma primária é preciso passar pelo processo de transposição e inversão de uma forma normal, o que, até certa medida, em uma análise de tríade, ofusca qualidades distintas. Como exemplo, o tricorde 3-11 (037), que ao mesmo tempo representa uma tríade maior e uma menor.<sup>3</sup> Considerando os objetos de análise desta pesquisa, visto que muitos excertos inclinam-se a ponderar acordes, escalas e/ou unicamente uma altura como alicerces organizadores, acredita-se que é considerável não prescindir informações dessa natureza.

...

Em todos os conjuntos de classe de altura é realizável a operação de inversão, no entanto, uma vez condensados em uma forma normal, uma parcela deles detém uma particularidade em sua ordenação de intervalos. A figura 62 apresenta dois conjuntos de classe de altura, 4-1 e 4-27. No ex. *a.*, a forma normal do conjunto 4-1 é [2,3,4,5] ( $T_0$ ), o ex. *b.* o CCA 4-1 [7,8,9,10] é a inversão do primeiro,  $T_0I$ . Ao passo que é feita a transposição da forma normal para que o primeiro elemento da mesma seja 0 (zero), é constatado que os exemplos *a.* e *b.* conservam a mesma estrutura na ordenação dos intervalos, resultado da seguinte transposição: ex. *a.*  $T_{10}$  [0,1,2,3] e ex. *b.*  $T_5I$  [0,1,2,3], ordenação correspondente a forma primária. Contudo, o segundo conjunto (4-27), quando feito o

<sup>1</sup> O site <[https://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc\\_calculate.html](https://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc_calculate.html)> é um exemplo onde tal ferramenta pode ser utilizada.

<sup>2</sup> Vale destacar que as cifras são signos que não prevê a exatidão das notas, fica a critério do interprete qual a oitava que será executado determinado acorde. Dessa forma, a carga de abstração de uma cifra é comparável a forma normal na teoria dos conjuntos, com a ressalva de sua *propriedade* hierarquizante.

<sup>3</sup> Vale destacar que a propriedade de inversão mostra-se de grande valor nas análises de certos repertórios, como, por exemplo, a música serial.

mesmo cálculo para a transposição, não apresenta a mesma condição: ex. *c.*  $T_0 [6,9,0,2]$  para  $T_6 [0,3,6,8]$ ; ex. *d.*  $T_0 I [10,0,3,6]$  para  $T_2 I [0,2,5,8]$ , a última ordenação é corresponde a forma primária do conjunto (0258).

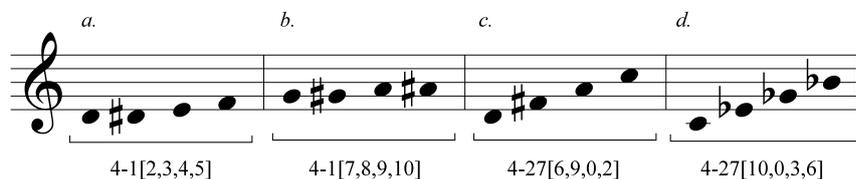


Figura 62 – Conjuntos de Classes de Alturas - Propriedade de Inversão

Dessa maneira, embora compartilhem o mesmo nome pela tabela de Allen Forte, os conjuntos em sua forma normal podem ser divididos em duas categorias: conjuntos que não apresentam alteração na ordenação – transposição à 0 e inversos –, podendo, também, ser denominados de simétricos e os que apresentam alteração em sua ordenação. A figura 63 clarifica em mostradores de relógio os cálculos mencionados acima. Os exemplos *e.*, *f.*, *g.* e *h.* são resultados da transposição para que o primeiro elemento da forma normal seja 0 (zero).

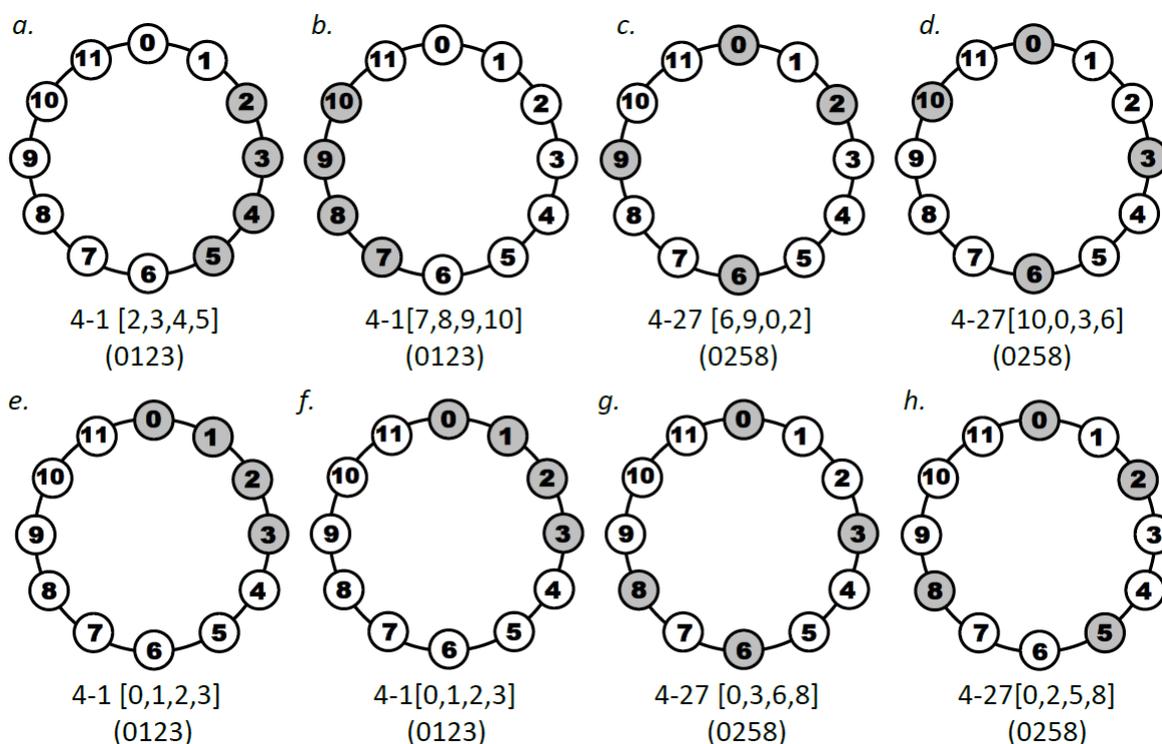


Figura 63 – Conjuntos de Classes de Alturas - Propriedades de Inversão em mostradores de relógio

Esse conceito é evidenciado pela tabela de Solomon (2005). Nessa tabela, a fim de clarificar conjuntos de classes que apresentem “duas possibilidades” de forma normal

agregam-se aos nomes dos conjuntos as letras A ou B. Dessa forma, o exemplo *c.* torna-se 4-27B e o ex. *d.* 4-27A (os marcadores A indicam que esse conjunto apresenta a forma normal com a estrutura de intervalo equivalente a forma primária, como visto na figura 63). Aos conjuntos simétricos é incluído um asterisco (\*), tornando o ex. *a.* e *b.* em 4-1\*.

No repertório cuja disposição das alturas predispõem níveis diferentes de relevância, distinguir essas qualidades é essencial. Sem essa separação, o conjunto 4-27 pode representar tanto uma tríade maior com sétima menor, bem como uma tríade diminuta com sétima menor. Contudo, com acréscimo das letras A e B, essa questão fica evidenciada, 4-27A são tríades diminutas com sétima menor e 4-27B são tríades maiores com sétima menor.

...

Dentro dos procedimentos analíticos realizados, objetivou-se examinar de forma acurada diferentes possibilidades de propensão tonal. Dessa forma, opta-se em estabelecer uma maneira de correspondência entre os conjuntos de classe de alturas com acordes relacionados ao diatonismo tonal.<sup>4</sup> Para circunscrever as possibilidades, utilizar-se-á um quadro constituído por acordes advindos das escalas *maior* (7-35\*), *menor harmônica* (7-32A), *menor melódica* (7-34) e *maior harmônica* (7-32B). A tabela 33 foi estruturada com base no livro de Tiné (2011), e ela apresenta as possibilidades de extensões aplicadas aos acordes dentro do campo harmônico referido.

Tabela 33 – Campo Harmônico com extensões

<i>Maior</i>	<i>Menor Harmônica</i>	<i>Menor Melódica</i>	<i>Maior Harmônica</i>
I7M(9)	Im7M(9)11	Im7M(9)11(6)	I7M(9)
IIIm7(9)11(6)	IIIm7(5°)11	IIIm7(11)	IIIm7(5°)
IIIIm7(11)	III+7M(9)6	III+7M(9)11+	IIIIm7
IV7M(9)11+(6)	IVm7(9)6	IV7(9)11+(13)	IVm7M(6)9
V7(9)13	V7(9 <sub>b</sub> )13 <sub>b</sub>	V7(9)13 <sub>b</sub>	V7(9 <sub>b</sub> )13
VIIm7(9)11	VI7M(6)11+	VIIm7(5°)9(11)	VI+7M(11+)6
VII7(5°)11	VII°13 <sub>b</sub>	VII7(9)9 <sub>b</sub> (13 <sub>b</sub> )11+	VII°11(13 <sub>b</sub> )

Fonte: Tiné (2011, p. 1, 13, 38 e 65)

A partir dessas possibilidades constitui-se um CCA para cada acorde com suas respectivas possibilidades de extensão. Dessa forma, o acorde I7M(9) é representado pelo CCA 5-27A. Caso esse acorde seja um G<sub>b</sub>7M(9), sua forma normal é [5,6,8,10,1]. Para o reconhecimento da fundamental, fica estabelecido que a segundo elemento da forma normal representa essa propriedade. Dessa forma, o CCA 5-27A<sup>2</sup> consiste em

<sup>4</sup> A análise tonal sempre será determinada pelo contexto, à vista disso uma tabela irá auxiliar nas probabilidades estruturais de um acorde, e, também, na observação se mesmo é concernente as grandes coleções diatônicas.

“X”7M(9), sem omissão de alturas da respectiva cifra. Visto que nem sempre as tríades estão completas no discurso musical, a tabela leva em consideração a ausência da 5ª, 3ª e fundamental. Dessa forma, o mesmo exemplo – G $\flat$ 7M(9) – é representado pelos CCAs: 4-11A<sup>2</sup> sem a 5ª, 4-14B<sup>1</sup> sem a 3ª e 4-26\*<sup>3</sup> sem a fundamental. Uma vez que o número do expoente representa a fundamental no primeiros exemplos, na ausência da mesma o expoente indica a 3ª do acorde.

...

Na pesquisa realizada por Telles (2017, p. 96), ele analisa os compassos iniciais (c. 1-3) da *Brasiliiana n° 13*. A figura 64 mostra o excerto com uma análise por cifras. Segundo Telles (2017, p. 96) essas estruturas “podem ser reinterpretadas através de enarmonias e omissão da fundamental, sendo evidenciadas suas funções harmônicas.”



Figura 64 – *Brasiliiana n° 13 - I. Samba Bossa-Nova* (compassos 1-3) Fonte: Telles (2017, p. 96)

Representadas por CCAs, esse trecho teria: 4-27A [4,6,9,0] (F $\sharp$ m7(5°), 4-28\* [2,5,8,11] (B°/F) e 4-23\* [2,4,7,9] (Em7(11)). Na tabela 34 verifica-se outras possibilidades de estruturação para esses CCAs.

Tabela 34 – Substituição de acordes em cadências

CCA	Acorde
4-27A	Xm7(5°) <sup>2(I)</sup> , X11+(13) <sup>4(S5)</sup> , Xm6 <sup>3(I)</sup> , X7(9) <sup>2(Sf)</sup>
4-28*	X7(9 $\flat$ ) <sup>4(Sf)</sup> , X $\circ$ <sup>3(I)</sup>
4-23*	X6(9) <sup>2(Sf)</sup> , X4(9) <sup>1(S3)</sup> , Xm7(11) <sup>2(S5)</sup>

(I) = Contém todas as notas da tríade

(S3) = Não contém a 3ª do acorde

(Sf) = Sem fundamental

De acordo com Telles (2017, p. 96), o primeiro acorde F $\sharp$ m7(5°) (4-27A) pode ser entendido como substituto de D7(9), sem fundamental. A téttrade diminuta B°/F (4-28\*), consolidada na literatura como substituta da dominante, substitui o G7(9 $\flat$ ) na passagem. O Em7(11), Telles (2017, p. 96) analisa como C7M(9/13)/E. Contudo as notas verificadas no compasso 3 (Mi, Lá, Ré e Sol, figura 64) não consta a nota Si (7ª maior), dessa forma o acorde é um C6(9), sem a fundamental. De qualquer forma, a progressão

D7(9), G7(♭9) e C6(9) “torna-se uma simples sucessão de dominante da dominante, dominante e tônica.”

Haja vista que os três acordes da progressão estavam com a fundamental omitida, uma dedução lógica inicial pode obscurecer parâmetros interessantes nas análises, como as funções cadenciais evidenciadas por Telles (2017). Outra questão a ser levantada, concernente aos gêneros de CCA, é a separação entre arquétipos harmônicos vinculados as construções terciais e os gêneros.

## B.1 Tabelas

Nas tabelas, os expoentes entre parênteses (letras e números) representam a existência ou inexistência das alturas concernentes as tríades. Dessa forma, a lista abaixo contém a significação de cada símbolo na tabela:

- (I) = Contém todas as notas da tríade (Fundamental, 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>);
- S5 = Não contém a 5<sup>a</sup>;
- S3 = Não contém a 3<sup>a</sup>;
- Sf = Não contém a fundamental;
- S3,5 = Não contém a 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>
- Sf5 = Não contém a 5<sup>a</sup> e a fundamental.

### B.1.1 Subconjuntos do CCA 7-35

Tabela 35 – CCA e os acordes do Campo Harmônico  
Maior - 7-35\*

CCA	Acorde
4-8*	-
4-10*	IIm9(11) <sup>1(S5)</sup> , IV6(11+) <sup>1(Sf)</sup>
4-11A	I7M(9) <sup>2(S5)</sup> , IIm9(11) <sup>2(Sf)</sup>
4-11B	IIm7(9) <sup>2(S5)</sup> , IV9(11+) <sup>2(Sf)</sup>
4-13A	I7M(9)11 <sup>2(S3,5)</sup>
4-13B	IIm6(9) <sup>2(S5)</sup> , V7(13) <sup>1(Sf)</sup>
4-14A	I6(7M) <sup>3(S5)</sup> , IIm9 <sup>1(I)</sup> , IV7M(11+) <sup>1(Sf)</sup>
4-14B	V7(11)13 <sup>4(S3,5)</sup>
4-16A	IIm6(7)9 <sup>2(Sf)</sup> , IV7M(11+) <sup>2(S5)</sup> , V7(9)13 <sup>4(Sf5)</sup>
4-16B	I7M(11) <sup>4(S3)</sup>

4-20*	$I7M^{1(I)}, II7(9)^{2(Sf)}$
4-21*	$II6(11)^{1(Sf)}, IV9(11+)^{1(S5)}, V7(9)^{2(S5)}$
4-22A	$I9^{1(I)}, II7(11^{1(I)}, I6(11)^{4(S3)}, V11(13)^{4(S3)}, V7(9)11^{2(S3,5)}$
4-22B	$I6(7M)^{1(Sf)}, I6(9)^{2(S5)}, II11^{1(I)}$
4-23*	$I6(9)^{2(Sf)}, II7(11)^{2(S5)}, I9(11)^{1(S3)}, V7(11)^{4(S3)}, V9(11)^{1(S3)}$
4-26*	$II7^{3(I)}, I6^{4(I)}, I7M(9)^{3(Sf)}$
4-27A	$VII7(5^\circ)^{2(I)}, V7(9)^{2(Sf)}, IV6(11+)^{4(S5)}$
4-27B	$II6(11)^{2(S5)}, V7^{4(I)}$
4-z29A	$V7(13)^{3(S5)}$
4-z29B	$IV11+^{2(I)}, I6(7M)11^{4(S3,5)}$
5-z12*	-
5-20A	-
5-20B	$IV7M(11+)^{5(I)}$
5-23A	$I6(7M)9^{3(S5)}, II9(11)^{1(I)}, IV6(7M)11+^{1(Sf)}$
5-23B	$II7(9)11^{2(S5)}, IV6(9)11+^{2(Sf)}, V7(11)13^{5(S3)}$
5-24A	$II6(9)11^{2(Sf)}, IV7M(9)11+^{2(S5)}, V7(9)13^{3(S5)}$
5-24B	$IV9(11+)^{1(I)}, I6(7M)11^{5(S3)}$
5-25A	$IV6(11+)^{5(I)}, I6(7M)9(11)^{3(S3,5)}$
5-25B	$II6(9)11^{2(S5)}, V7(13)^{5(I)}$
5-27A	$I7M(9)^{2(I)}, II7(9)11^{2(Sf)}, V7(9)11(13)^{3(S3,5)}$
5-27B	$I6(7M)^{5(I)}, Im7(9)^{3(I)}, IV7M(9)11+^{3(Sf)}$
5-29A	$I7M(9)11^{2(S3)}$
5-29B	$II6(9)^{3(I)}, IV6(7M)11+^{5(S5)}, V7(9)13^{2(Sf)}, VII7(5^\circ)^{2(I)}$
5-34*	$II6(11)^{5(I)}, IV6(9)11+^{1(S5)}, V7(9)^{2(I)}, VII7(5^\circ)13^{4(I)}$
5-35*	$I6(7M)9^{5(Sf)}, I6(9)^{1(I)}, II7(11)^{5(I)}, IV6(7M)9^{5(Sf)}, V7(9)11^{2(S3)}$
6-z25A	-
6-z25B	$IV6(7M)11+^{6(I)}$
6-z26*	$IV7M(9)11+^{2(I)}$
6-32*	$I6(7M)9^{4(I)}, II7(9)11^{2(I)}, IV6(7M)9(11+)^{2(Sf)}, IV6(7M)9^{4(I)}$ $V7(9)11(13)^{5(S3)}$
6-33A	$II6(9)11^{1(I)}, IV6(7M)9(11+)^{3(S5)}, V7(9)13^{4(I)}, VII7(^\circ 11(13)_b)^{6(I)}$
6-33B	$IV6(9)11+^{6(I)}, I6(7M)9(11)^{5(S3)}$
7-35*	$IV6(7M)9(11+)^{5(I)}$

### B.1.2 Subconjuntos do CCA 7-34

Tabela 36 – CCA e os acordes do Campo Harmônico  
Menor Melódico - 7-34\*

CCA	Acorde
-----	--------

4-3*	$\text{Im}7\text{M}(9)^{2(S5)}, \text{VII}9_b(9+)^{1(S5)}$
4-10*	$\text{Im}9(11)^{1(S5)}, \text{IV}11+(13)^{1(Sf)}$
4-11A	$\text{Im}9(11)^{2(Sf)}$
4-11B	-
4-12A	$\text{Im}6(7\text{M})^{3(S5)}, \text{IV}7(11+)^{1(Sf)}, \text{VI}5^\circ(9)^{1(I)}, \text{VII}7(9_b)^{2(S5)}$
4-12B	$\text{V}7(13_b)^{1(Sf)}, \text{VII}9+(11+)^{1(S5)}$
4-13A	$\text{IIIm}6(7)^{3(S5)}$
4-13B	$\text{Im}6(9)^{2(S5)}, \text{IV}7(13)^{1(Sf)}, \text{VIIm}5^\circ(11)^{1(I)}$
4-14A	$\text{Im}9^{1(I)}, \text{V}11(13_b)^{4(S3)}$
4-14B	-
4-z15A	$\text{Im}7\text{M}(11)^{2(S5)}, \text{VII}9_b(11+)^{1(S5)}$
4-z15B	$\text{IV}9(13_b)^{2(Sf)}, \text{VII}7(9+)^{2(S5)}$
4-16A	$\text{Im}6(9)^{2(Sf)}$
4-16B	-
4-19A	$\text{Im}7\text{M}^{2(I)}, \text{III}+6^{3(I)}, \text{VII}9_b(13_b)^{1(S5)}$
4-19B	$\text{Im}7\text{M}(9)^{3(Sf)}, \text{III}+7\text{M}^{3(I)}, \text{V}13_b^{4(I)}, \text{VII}9+(13_b)^{1(S5)}$
4-21*	$\text{Im}6(11)^{1(Sf)}, \text{IV}7(9)^{2(S5)}, \text{IV}9(11+)^{2(Sf)}$
4-22A	$\text{IIIm}7(11)^{2(Sf)}, \text{IV}9^{1(I)}, \text{V}7(9)11^{2(S3,5)}$
4-22B	$\text{Im}11^{1(I)}, \text{IV}9(13)^{2(S5)}, \text{V}7(11)13_b^{4(S3,5)}$
4-23*	$\text{IIIm}7(11)^{1(Sf)}, \text{IV}9(13)^{2(Sf)}, \text{V}7(11)^{4(S3)}, \text{V}9(11)^{1(S3)}$
4-24*	$\text{Im}7\text{M}(11)^{2(Sf)}, \text{Im}6(7\text{M})^{4(Sf)}, \text{III}+9^{1(I)}, \text{IV}9(11+)^{1(S5)}, \text{V}7(13_b)^{3(S5)}, \text{V}9(13_b)^{1(S5)}$ $\text{VII}7(13_b)^{3(S5)}, \text{VII}13_b(11+)^{4(S5)}$
4-25*	$\text{IV}7(11+)^{2(S5)}, \text{VII}7(11+)^{4(S5)}$
4-26*	$\text{IIIm}7^{3(I)}, \text{IV}6^{4(I)}$
4-27A	$\text{Im}6^{3(I)}, \text{V}7(9)^{2(Sf)}, \text{IV}11+(13)^{4(S5)}, \text{VIIm}7(5^\circ)^{2(I)}$
4-27B	$\text{Im}6(11)^{2(S5)}, \text{V}7^{4(I)}$
4-z29A	$\text{IV}7(13)^{3(S5)}$
4-z29B	$\text{IIIm}6(7)^{2(Sf)}, \text{IV}11+^{1(I)}$
5-10A	$\text{VII}9_b(9+)(11+)^{1(S5)}$
5-10B	$\text{Im}6(7\text{M})9^{3(S5)}, \text{IV}7(11+)13^{1(Sf)}, \text{VIIm}5^\circ(9)11^{1(I)}, \text{VII}7(9_b)9+^{2(S5)}$
5-17*	$\text{Im}7\text{M}(9)^{2(I)}, \text{III}+(6)7\text{M}^{4(I)}, \text{VII}9_b(9+)13_b^{1(S5)}$
5-23A	$\text{Im}9(11)^{1(I)}, \text{V}7(11)13_b^{5(S3)}$
5-23B	$\text{IV}9(11+)13^{2(Sf)}$
5-24A	$\text{IV}7(9)13^{3(S5)}, \text{Im}6(9)11^{2(Sf)}$
5-24B	$\text{IIIm}6(7)11^{1(Sf)}$
5-25A	$\text{IIIm}6(7\text{M})^{4(I)}, \text{IV}11+(13)^{5(I)}$
5-25B	$\text{Im}6(9)11^{2(S5)}, \text{IV}7(13)^{5(I)}$
5-26A	$\text{Im}6(7\text{M})^{4(I)}, \text{III}+(6)11+^{5(I)}, \text{IV}7(9)11+^{2(Sf)}, \text{VIIm}7(5^\circ)9^{2(I)}, \text{VII}7(9_b)13_b^{3(S5)}$
5-26B	$\text{III}+(7\text{M})9^{3(I)}, \text{V}7(13_b)^{5(I)}, \text{VII}9+(11+)13_b^{1(S5)}$

5-28A	$\text{Im}6(7\text{M})11^{3(S5)}, \text{IV}7(11+)^{5(I)}, \text{VII}7(9_b)11+^{2(S5)}$
5-28B	$\text{IV}7(11+)^{13^{5(S5)}}, \text{V}7(9)13_b^{2(Sf)}, \text{VII}7(9+)^{11+^{2(S5)}}$
5-29A	$\text{II}m6(7)11^{3(S5)},$
5-29B	$\text{Im}6(9)^{3(I)}, \text{IV}7(9)13^{2(Sf)}, \text{VIm}7(5^\circ)11^{2(I)}$
5-30A	$\text{Im}7\text{M}(11)^{2(I)}, \text{III}+(6)9^{5(S5)}, \text{VII}9_b(13_b)11+^{1(S5)}$
5-30B	$\text{Im}6(7\text{M})9^{3(Sf)}, \text{III}+(7\text{M})11+^{5(I)}, \text{IV}9(11+)^{1(I)}, \text{V}9(13_b)^{1(I)}, \text{VII}7(9+)^{13_b^{3(S5)}}$
5-33*	$\text{Im}6(7\text{M})11^{1(Sf)}, \text{III}+9(11+)^{1(I)}, \text{IV}7(9)11+^{2(S5)}, \text{V}7(9)13_b^{3(S5)}, \text{VII}7(13_b)11+^{5(S5)}$
5-34*	$\text{Im}6(11)^{5(I)}, \text{IV}9(11+)^{13^{1(S5)}}, \text{V}7(9)^{2(I)}, \text{V}7(9)11(13_b)^{3(S3,5)}$
5-35*	$\text{II}m7(11)^{5(I)}, \text{IV}9(13)^{1(I)}, \text{V}7(9)11^{2(S3)}$
6-23*	$\text{Im}6(7\text{M})9(11)^{3(S5)}, \text{IV}7(11+)^{13^{6(I)}}, \text{VII}7(9_b)9+(11+)^{2(I)}$
6-z24A	$\text{III}+(6)7\text{M}(9)^{4(I)}, \text{VII}9_b(9+)^{13_b(11+)^{1(S5)}}$
6-z24B	$\text{Im}6(7\text{M})9^{4(I)}, \text{IV}7(9)11+(13)^{4(Sf)}, \text{IV}7(9)11+^{2(I)}, \text{VIm}7(5^\circ)9(11)^{2(I)}$ $\text{VII}7(9_b)9+(13_b)^{3(S5)}$
6-33A	$\text{Im}6(9)11^{1(I)}, \text{IV}7(9)13^{4(I)}, \text{V}7(9)11(13_b)^{5(S3)}$
6-33B	$\text{II}m6(7)11^{6(I)}, \text{IV}9(11+)^{13^{6(I)}}$
6-34A	$\text{III}+(7\text{M})9(11+)^{2(I)}, \text{IV}7(9)11+(13)^{3(S5)}, \text{IV}7(9)13_b^{4(I)}, \text{VII}7(9+)^{11+(13_b)^{6(S5)}}$
6-34B	$\text{Im}6(7\text{M})11^{6(I)}, \text{III}+(6)9(11+)^{1(I)}, \text{VII}7(9_b)11+(13_b)^{5(S5)}$
7-34*	$\text{Im}6(7\text{M})9(11)^{2(I)}, \text{III}+(6)7\text{M}(9)11+^{4(I)}, \text{IV}7(9)11+(13)^{5(I)}$

### B.1.3 Subconjuntos do CCA 7-32A - Menor Harmônica

Tabela 37 – CCAs e os acordes do Campo Harmônico  
Menor Harmônica - 7-32A

CCA	Acorde
4-3*	$\text{Im}7\text{M}(9)^{2(S5)}, \text{VI}9+(11+)^{2(Sf)}, \text{VI}7\text{M}(9+)^{2(S5)}$
4-7*	-
4-8*	$\text{Im}6_b(9)^{2(Sf)}$
4-10*	$\text{Im}9(11)^{1(S5)}, \text{VI}6(11+)^{1(Sf)}$
4-11A	$\text{Im}9(11)^{2(Sf)},$
4-11B	$\text{Im}6_b(11)^{1(Sf)}, \text{IV}m7(9)^{2(S5)}$
4-12A	$\text{V}7(9_b)^{2(S5)}$
4-12B	$\text{V}7(13_b)^{1(Sf)}, \text{VI}9+(11+)^{1(S5)}$
4-13A	-
4-13B	$\text{IV}m6(9)^{2(S5)}$
4-14A	$\text{Im}9^{1(I)}, \text{VI}7\text{M}(11+)^{1(Sf)}, \text{VI}7\text{M}(6)^{3(S5)}, \text{V}4(7)9_b^{2(S3,5)}, \text{V}4(13_b)^{4(S3)}$
4-14B	-
4-z15A	$\text{Im}7\text{M}(11)^{2(S5)}, \text{VI}6(9+)^{2(Sf)}$
4-z15B	-

4-16A	$IVm6(9)^{2(Sf)}, V4(9_b)^{1(S3)}$
4-16B	-
4-17*	$Im6_b(7M)^{3(S5)}, VI9+^{1(I)}$
4-18A	$V9_b^{1(I)}, X7(9+)^{2(Sf5)}$
4-18B	$V9_b(13_b)^{2(Sf)}, VI6(9+)^{2(S5)}$
4-19A	$Im7M^{2(I)}, Im6_b(7M)^{4(Sf)}, V9_b(13_b)^{1(S5)}, VI7M(9+)^{2(Sf)}$
4-19B	$Im7M(9)^{3(Sf)}, III+7M^{3(I)}, V13_b^{4(I)}$
4-20A	$IVm7(9)^{2(Sf)}, VI7M^{2(I)}, V4(9_b)13_b^{1(S3,5)}$
4-22A	-
4-22B	$Im11^{1(I)}, VI6(7M)^{1(Sf)}, V4(7)13_b^{4(S3,5)}$
4-23*	$V4(7)^{4(S3)}$
4-24*	$Im7M(11)^{1(Sf)}, III+(9)^{1(I)}, V7(13_b)^{3(S5)}$
4-26*	$I7M(9)^{3(Sf)}, IVm7^{3(I)}, VI6^{4(I)}$
4-27A	$II7(5^\circ)^{2(I)}, IVm6^{3(I)}, V7(9fl)13_b^{4(Sf5)}, VI6(11+)^{4(S5)}$
4-27B	$V7^{4(I)}$
4-28*	$V7(9_b)^{4(Sf)}, VII^\circ 3(I)$
4-z29A	-
4-z29B	$Im6_b(9)^{2(S5)}, VI11+^{1(I)}$
5-10A	$Im7M(9)11^{2(S5)}, VI9+(11+)13^{2(Sf)}$
5-10B	-
5-12*	-
5-16A	$VI9+(11+)^{1(I)}$
5-16B	$Im6_b(7M)9^{1(I)}$
5-z17*	$Im7M(9)^{2(I)}, VI7M(9+)11+^{2(Sf)}$
5-z18A	$VI7M(9+)11+^{2(S5)}$
5-z18B	$- VI6(7M)9+^{3(S5)}$
5-20A	-
5-20B	$VI7M(11+)^{5(I)}, V4(9_b)13_b^{4(S3)}$
5-21A	$Im6_b(7M)^{4(I)}, VI7M(9+)^{2(I)}$
5-21B	-
5-22*	$Im6_b(7M)9^{5(Sf)}, V9_b(13_b)^{1(I)}, III+7M(11)^{5(I)}$
5-23A	$Im9(11)^{1(I)}, VI6(7M)11+^{1(Sf)}, V4(7)13_b^{5(S3)}$ -
5-23B	-
5-25A	$Im6_b(9)11^{1(S5)}, VI6(11+)^{5(I)}$
5-25B	-
5-26A	$V7(9_b)13_b^{3(S5)}$
5-26B	$III+7M(9)^{3(I)}, V7(13_b)^{5(I)}$
5-27A	-
5-27B	$Im6_b(11)^{1(I)}, IVm7(9)^{3(I)}, VI6(7M)^{5(I)}, V4(7)9_b(13_b)^{4(S3,5)}$

5-29A	-
5-29B	$\text{II}m7(5^\circ)11^{2(I)}, V4(7)9_b^{4(S3)}$
5-30A	$\text{Im}7(11)^{2(I)}$
5-30B	$\text{Im}6_b(9)^{1(I)}$
5-31A	$V7(9_b)13_b^{5(Sf)}, VI6(9+)11+^{5(S5)}, VII^\circ(9_b)^{1(I)}$
5-31B	$V7(9_b)^{2(I)}, VI6(9+)11+^{5(S5)}, VII^\circ 9_b^{1(I)}$
5-32A	-
5-32B	$VI6(9+)^{5(I)}$
6-19A	-
6-19B	$\text{Im}6_b(7M)9^{4(I)}, VI7M(9+)11+^{2(I)}$
6-24A	$\text{Im}7M(9)11^{2(I)}$
6-24B	-
6-25A	-
6-25B	$\text{Im}6_b(9)11^{2(I)}, VI6(7M)11+^{6(I)}, V4(7)9_b(13_b)^{5(S3)}$
6-27A	$\text{Im}6_b(7M)9(11)^{2(I)}, VI6(9+)11+^{6(I)}$
6-27B	$V7(9_b)13_b^{4(I)}$
6-28*	-
6-29*	-
6-31A	-
6-31B	$\text{Im}6_b(7M)11^{6(I)}, VI6(7M)9+^{4(I)}$
7-32A	-

#### B.1.4 Subconjuntos do CCA 7-32A - Maior Harmônica

Tabela 38 – CCAs e os acordes do Campo Harmônico  
Maior Harmônica - 7-32B

CCA	Acorde
3-9*	$I4^{3(S3)}$
3-12*	$I+ (6_b= 5^\circ)$
4-3*	$IVm7M(9)^{2(S5)}$
4-7*	-
4-8*	-
4-10*	-
4-11A	$I7M(9)^{2(S5)}$
4-11B	-
4-12A	$IVm7M(6)^{3(S5)}, V7(9_b)^{2(S5)}$
4-12B	-
4-13A	-

4-13B	$IVm6(9)^{2(S5)}, V7(13)^{1(Sf)}$
4-14A	$IVm9^{1(I)}, V4(7)9_b^{2(S3,5)}$
4-14B	$V4(7)13^{4(S3,5)}$
4-z15A	-
4-z15B	$IVm7M(9)13^{4(Sf5)}$
4-16A	$IVm6(9)^{2(Sf)}, V4(9_b)^{1(S3)}$
4-16B	$I4(7M)^{4(S3)}$
4-17*	$V9_b(13)^{2(S5)}$
4-18A	$V7(9_b)13^{4(Sf5)}, V9_b^{1(I)}$
4-18B	-
4-19A	$IVm7M^{2(I)}, VI+(6)^{3(I)}$
4-19B	$IVm7M(9)^{3(Sf)}, VI+7M^{3(I)}, I6_b(7M)^{3(S5)}, V4(9_b)13^{2(S3,5)}$
4-20A	$I7M^{2(I)}$
4-22A	$I9^{1(I)}, IIIm7(13_b)^{3(S5)}, V4(13)^{4(S3)}$
4-22B	-
4-23*	$I4(9)^{1(S3)}, V4(7)^{4(S3)}$
4-24*	$IVm7M(6)^{4(Sf)}, VI+(11+)^{4(I)}, I6_b(9)^{1(S5)}$
4-26*	$I7M(9)^{3(Sf)}, IIIm7^{3(I)}, V6^{4(I)}$
4-27A	$IIIm7(5^\circ)^{2(I)}, IVm6^{3(I)}$
4-27B	$V7^{4(I)}, V9_b(13)^{2(Sf)}$
4-28*	$V7(9_b)^{4(Sf)}, VII^\circ^{3(I)}$
4-29A	$V7(13)^{3(S5)}$
4-29B	-
5-10A	-
5-10B	$IVm7M(9)13^{3(S5)}$
5-12*	-
5-16A	$V7(9_b)13^{3(S5)}$
5-16B	-
5-17*	$IVm7M(9)^{2(I)}, VI+7M(13)^{4(I)}$
5-18A	-
5-18B	-
5-20A	-
5-20B	-
5-21A	-
5-21B	-
5-22*	-
5-23A	-
5-23B	$V4(7)13^{5(S3)}$
5-25A	-

---

5-25B	$V7(13)^{5(I)}$
5-26A	$IV7M(6)^{4(I)}, VI+(11+)13^{5(I)}$
5-26B	$I7M(9)13_b^{3(S5)}$
5-27A	$I7M(9)^{2(I)}$
5-27B	-
5-29A	$I4(7M)9^{2(S3)}$
5-29B	$IVm6(9)^{3(I)}, V4(7)9_b^{4(S3)}$
5-30A	-
5-30B	$IVm7M(9)13^{5(Sf)}, V4(9_b)13^{4(S3)}, VI+7M(11+)^{5(I)}$
5-31A	-
5-31B	$V7(9_b)^{2(I)}, VII^\circ(13_b)^{4(I)}, VII^\circ(11)^{5(I)}, V7(9_b)13^{5(Sf)}$
5-32A	-
5-32B	$V9_b(13)^{3(I)}$
6-19A	-
6-19B	-
6-24A	-
6-24B	$IVm7M(9)13^{4(I)}, VI+7M(11+)13^{6(I)}, V4(7)9_b(13)^{5(S3)}$
6-25A	-
6-25B	-
6-27A	-
6-27B	$V7(9_b)13^{4(I)}, VIII11(13_b)^{6(I)}$
6-28*	-
6-29*	-
6-31A	-
6-31B	-
<b>7-32B</b>	-

---



# APÊNDICE C – Redução Gráfica dos Dez Estudos - página inteira

## C.1 Estudo I

Figura 65 – *Estudo I*

c. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

*Ré Mixolídio*

*Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Si (Ausência da sétima)*

*Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Si (Ausência da sétima)*

*Ré Eólio (Sem Mi)*

D6 I "v" D6 I D6(9) "v" D6(9) I V? I°

c. 10 11 22 23 24 25 26 27 28 29 30

*Tons inteiros*

D6(9) I A7(9b)13b V D6(9) I A7(9b)13b V G#m7(5°) vii°/V A7 V

c. 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40-43

*Ré Mixolídio*

D I C VIIb D6 I C VIIb Eb7M IIb G IV D6 I

## C.2 Estudo II

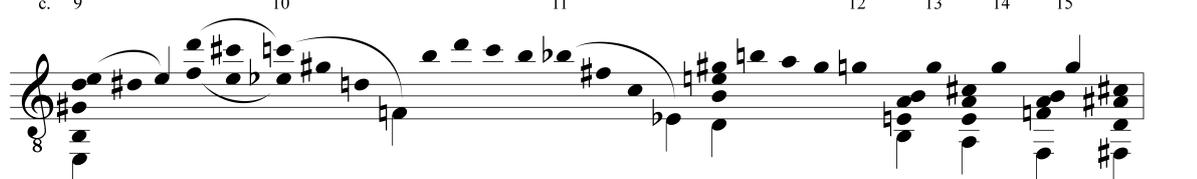
Figura 66 – Estudo II

c. 1 2 3 4 5 6 7 8



I Bm(6b)11 V F# F#7(11+) V/II $\flat$  G7(9) II $\flat$  C7(11+) I Bm? ? F+7M(13b)

c. 9 10 11 12 13 14 15



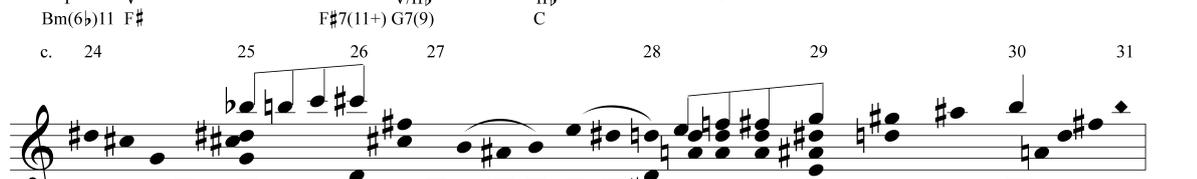
E7 Fm7(6) E $\flat$ m6 E7 Em11 A7 II $\flat$ /V G7(9) V F#9 $\flat$ (13b)

c. 16 17 18 19 20 21 22 23



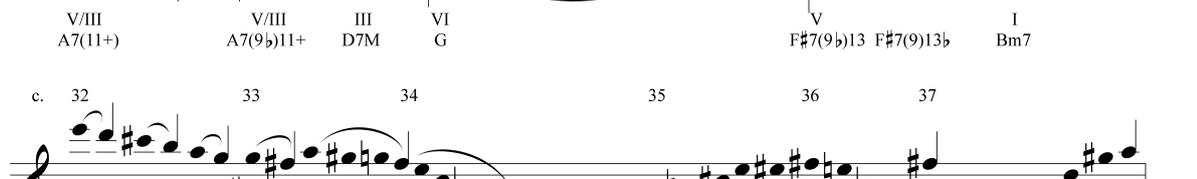
I Bm(6b)11 V F# F#7(11+) V/II $\flat$  G7(9) II $\flat$  C F#7(9b)13 F#7(9)13 $\flat$  I Bm7

c. 24 25 26 27 28 29 30 31



V/III A7(11+) V/III A7(9b)11+ III D7M VI G V F#7(9b)13 F#7(9)13 $\flat$  I Bm7

c. 32 33 34 35 36 37



I Bm(6b) V F# F#7(11+) V/II $\flat$  G11+(13) II $\flat$  C7(11+) I Bm

c. 38 39 40 41 42 43 44 45 46



? F7M(13b) IV E Fm7(6) E $\flat$ m6 E7 Em11 A7 II $\flat$ /V G7(9) V F#9 $\flat$ (13b)

# C.3 Estudio III

Figura 67 – Estudio III

c. 1 2 3 4 5 6  
 5-32 T<sub>0</sub> 5-32 T<sub>11</sub> 9-10 8-28 Cr: OCT<sub>0,1</sub> s/ Sol# 3-1  
 6-27 Cr: OCT<sub>1,2</sub> 6-z50 Cr: OCT<sub>0,1</sub> 6-27 Cr: OCT<sub>1,2</sub> 6-z50 Cr: OCT<sub>0,1</sub> 6-30 Cr: OCT<sub>0,1</sub> 3-5B 3-5A 6-z19 3-5B

c. 7 8 9 10 11 12  
 8-4 6-z38 4-22 4-z15 4-26 Fm7 7-34 Cr: Ré Menor Melódica 5-25 7-34 Cr: Ré Menor Melódica 5-25

c. 13 14 15 16 17 18 19 20  
 8-23 8-1 6-z19 3-7  
 7-35 Cr: Dó# Lócrio s/ Láb D/F# F7(11+) E4 A7(9b)11+  
 I IIb/II V/V V

c. 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38  
 8-28 OCT<sub>1,2</sub> 3-11B Cr: Eb 3-11A Cr: F#m 3-11B Cr: F 3-11B Cr: E 3-7 G#°  
 6-z13 D A7(9b) A7(13) D F9/A C#m7(5°) Eb(9)/F  
 I V vii°/V V I bVI vii° bII

c. 39 40 41 42 43  
 7-32 Cr: Fá menor harmónica D6(9)/F# F7M(11+) E(9b) 5-29B  
 I IIb/II V/V IIb Eb7(9b)11

c. 44 45 46 47 48  
 7-35 Cr: Ré Lidio Dm7(5°)/F# D/A D6(9)

# C.4 Estudo IV

Figura 68 – Estudo IV

c. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 3-7 3-7 3-4 4-26 (Em7) 3-11 (Fm) 3-10 (B<sup>9</sup>) 3-8  
 7-35 Cr: Ré Maior 7-35 Cr: Dó Maior 7-35 Cr: LáB Maior 6-27 (Sub) CR: Lá Maior Harmônica 7-35 Cr: Ré Maior

c. 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21  
 7-35 Cr: Dó Maior 7-35 Cr: LáB Maior 8-z15 (Superconjunto) Cr: Dó Maior Harmônico 7-34 Cr: Mi menor melódico

c. 21 22 23 24 25 26  
 7-35 Cr: Ré Maior 7-35 Cr: Dó Maior 8-23 (Superconjunto) Cr: LáB Maior 5-35

c. 27 28 29 30 31 32  
 6-27 Subconjunto CR: Lá Maior Harmônico 7-35 Cr: Ré Maior 7-35 Cr: Dó Maior

c. 33 34 35 36 37 38 39 40-41 42  
 7-35 Cr: LáB Maior 8-z15 (Superconjunto) Cr: Dó Maior Harmônico 7-32 Cr: Si menor Harmônico

## C.5 Estudio V

Figura 69 – Estudio V

C. 1 5 9 10 11 12 13 14

I V I

C. 15 16 18 19 20 21 22 24 25 26-27

IV I V I IV I V I

*mixolidio*

C. 28 29 30 31 32 33 34 35

V I V I

C. 36 37 38 39 40 41 42 43

IV I V I IV I V I

C. 44 45 46 47 48 49 50 51 52-55 56 58-61

II I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I II I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I V I

# C.6 Estudo VI

Figura 70 – Estudo VI

c. 1  
 4-26  
 8-23 T<sub>0</sub>  
 Em7 Bm7 F#m7 C#m7  
 5-19  
 4-26  
 8-23 T<sub>3</sub>  
 Gm7 Dm7 Am7 Em7  
 5-34  
 C#7(9)

c. 5  
 T<sub>0</sub>  
 4-z29A 4-18A  
 9-11  
 Ab7(13) F#7(9+)  
 3-3  
 6  
 T<sub>9</sub>  
 4-z29A 4-18A  
 9-11  
 F7(13) Eb7(9+)  
 4-z15  
 7  
 7-35  
 Cr: Láb maior  
 8  
 5-28B  
 G7(11+13)

c. 9  
 C6(7M) E7(9+)  
 10  
 Am7(9) G7(9b)  
 11  
 5-35  
 Cr: Mi menor  
 12

c. 13  
 4-18B 4-18A  
 T<sub>0</sub>  
 9-10  
 A(9b)13b D7(9+)  
 4-z29  
 14  
 4-18B 4-18A  
 T<sub>9</sub>  
 7-22  
 F#(9b)13b B7(9+)  
 15  
 7-35  
 Cr: Sib maior  
 16  
 5-28A  
 A7(9b)11+

c. 17  
 5-27  
 D6  
 8-17  
 18  
 4-26  
 5-25  
 Cm7  
 19  
 4-z29A 4-18A  
 Bb7(13) Ab7(9+)  
 4-14A 4-16A  
 E7M(13) C#7(9)13  
 20 **D.C. al Coda**

c. 21  
 7-35  
 Cr: Láb maior  
 22  
 5-34  
 E9(11+)13  
 23

# C.7 Estudo VII

Figura 71 – Estudo VII

c. 1 2 3 4 5 6 7 8  
 6-z24 6-30 5-31 5-29 5-26 5-29 6-z19 6-z24  
 Dm6(7M)9 OCT<sub>2,3</sub> OCT<sub>1,2</sub> A9<sup>b</sup>(13<sup>b</sup>) Dm6(7M)9

c. 9 10 11 12  
 5-33 4-16A 5-33 4-27B 6-33  
 6-35 T0 Cr: Lá maior Sib menor melódica

c. 13 14 15 16 17 18  
 6-35 T0 4-14 T0 4-14 T<sub>10</sub> 7-34  
 4-24 T<sub>0</sub> 4-24 T<sub>10</sub> 4-24 T<sub>8</sub> F#m7 Em7 5-28A  
 C+7 B<sup>b</sup>+7 A<sup>b</sup>+7 E<sup>b</sup>7(9<sup>b</sup>)4+

c. 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28-29  
 6-z24 6-30 5-31 4-27 5-26 4-27 6-30 (s/ Ré) 6-z24 7-32 7-32  
 Dm7M(9)13 A7(9<sup>b</sup>)9+ Dm7M(9) Dm7M(9)11+(13)  
 I V I

# C.8 Estudo VIII

Figura 72 – Estudo VIII

c. 1 2 3 4 5 6 7 8  
 7-31 OCT 1,2 s/ F#4  
 7-31 OCT 2,3 s/ Sib  
 8-23  
 5-28 4-18 5-32 6-33 5-28 4-26 5-32 5-29  
 8-27 T0 8-27 T4I

c. 9 10 11 12 13 14 15 16  
 7-31 OCT 0,1  
 6-z23 5-32 6-33 6-z13 5-31 5-28  
 9-10 8-28 OCT 2,3 s/ Sol  
 1. 4-27 Cr: B7 4-27 Cr: F7

c. 17 18 19 20  
 2.  
 9-10 8-28 OCT 0,1 s/ Si

c. 21 22 23 24 25 26  
 6-35 T10 6-35 T10  
 7-35 Cr: Ré dârico Dm  
 A7(9b)13 G7(9b)13 G7(13b)

c. 27 28 29 30 31 32 33 34  
 7-31 OCT 2,3  
 7-35 Cr: Dô maior C  
 4-28 E° 5-27 6-27

c. 35 36 37 38 39 40 41 8-23 42

7-31 OCT 1,2 s/ F#4#

7-31 OCT 2,3 s/ Sib

5-28 4-18 5-32 6-33 5-28 5-27 5-32 5-29

8-27 T<sub>0</sub> 8-27 T<sub>+1</sub>

c. 43 44 8-28 OCT 0,1 45 46

8-28 OCT 0,1

6-34 5-28 5-28 5-25

c. 47 48 49 50 51 52

3-9 3-9

3-11 (F) 3-8 7-35 Cr: Bb maior 3-11 (F) 3-8 7-35 Cr: Bb maior

7-32 Cr: Lá menor 7-32 Cr: Lá menor 5-20 F7M(11+)

# C.9 Estudo IX

Figura 73 – Estudo IX

c. 1 2 3 4 5 6 7

*Lento*

4-27 (A7) 4-27 (C7) 4-27 (F7) 4-27 (Ab7) 8-22

5-35 6-27 (sub. OCT 0,1) T<sub>0</sub> 4-18 4-18 6-27 (sub. OCT 2,3) T<sub>8</sub>

A6(9) I E A6(9) I V

c. 8 9 10 11 12

*Allegretto*

A Em Am7 Em A

c. 13 14 15 16

Em7 Am E° Am

c. 17 18 19 20 21 22 23 24

E V A7(11+) E A7(11+) E V Am7 I E V A6(9) I

c. 25 26 27 28 29 30 31 32

*Lento*

6-27 (sub OCT 0,1) 4-27 4-27

A I E° A G° D7 Eb7 E V F7(9)(13) II<sub>b</sub>/V "E" V A6(9) I

c. 33 34 35 36 37 38 39

**Allegro**

6-30  
3-11 3-11 4-27 6-27 (sub OCT 2,3)  
7-31 OCT 0,1  
A I E $\flat$  V A I C7 "E7(9+)" V A I

c. 40 41 42 43 44 45 46

E $\flat$  I A I C7 "E7(9+)" V A6(9) I

c. 47 48 49 50 51 52 53

**Lento**

4-18 4-27 6-z50 6-35 TI0 3-11  
Am7 A $^\circ$  C7 A I E7(9+) V A6(9) I

c. 54 55 56 57 58 59 60 61

**Movido**

3-11  
A6(9) I E7(9+) V A6(9) I E7(9+) V A6(9) I C7(13) B $\flat$ 7(13) II $\flat$ /I

c. 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74

5-32 3-11 6-z13 8-28 OCT 1,2 7-31 OCT 0,1  
A I Am C G7(9+) E $\flat$  B $\flat$ 7(9+) G E7(9+)13 V A6(9) I E7(9 $\flat$ ) V A6(9) I E7(9 $\flat$ ) V A6(9) A I

C.10 Estudio X

Figura 74 – Estudo X

c. 1 2 3 4 5 6 7 8

I    vii<sup>9</sup>V    V?    I    vii<sup>9</sup>/vi    V/vi    vi    V/V    V

D6    G#m7(5°)    A7(13)    D    A#°    F#7(9b)13    Bm7    E7(9+)13    A7(9b)11+

*Octatônica*  
Dó, Dó#, Ré#, Mi, (Fá#), Sol, Lá e Si#

c. 9 10 11 12 13 14 15 16

I    vii<sup>9</sup>V    V?    ii/vi    vii<sup>9</sup>/vi    vi    V/ii?    ii    V    I

D6    G#m7(5°)    A7(13)    C#m7(5°)    A#°    Bm    B7(9b)13b    Em7    A7(9b)11+    D

c. 17 18 19 20 21

*Pentatônica*

*Modo Mixo 11#*

I    V/bVI

G    Bb7(9b)9+(11+)13 ?

c. 22 23 24 25 26 27

*Tons Inteiros*

bVI    V/V    ii    V    ?    iv<sup>9</sup>    IV    vii<sup>9</sup>

Eb7M(9)    A+7(11+)    Am7    D7    G    C#m7(5°)    C7M    F#°

c. 28 29 30 31 32

*Octatônica*

I    V/ii    ii    ?    iii    V/ii    ii    vii<sup>9</sup>    I    V

G    E7(9)    Am7    D7(9b)    Bm    Dm7(5°)    Am    F#°    G    D4(7)9

c. 34 35 36 37 38 39

D:    ii    V

Em7    A7(9b)11+    I

Em7    A7(9b)11+    D6(9)

# Anexos



# ANEXO A – Os Dez Estudos - Partituras

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*

2

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

4

para Waltel Blanco

## II

RADAMÉS GNATTALI

Valsa seresteira (♩ = 82)

CV

6

CIII

4

8

11

14

17

21

*p*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*poco rall.*

*a tempo*

*pp*

*p*

CV

④

24

28

*cedez.*

VII

*Fine*

**Poco Mas**

32

*mf*

35

*a tempo*

*cedez*

*p*

38

41

*cresc.*

*f*

*dim. e rall.*

44

*pp*

*D.S. al Fine*

6

para Jodacil Damasceno

### III

RADAMÉS GNATTALI

Moderato (♩ = 110)

⑥ = D

*mf*

CIX CVIII

3 CIX CV

6 4b 3 4 3b 2 2 1 b

9 CVII CVIII CVII

12 CVIII CIV

15 CII *rall.* *Poco meno* *cresc. e rall.*

18 *f*

Tempo I

21 *mf*

25

29 *cresc.*

33 *rall.* *f* Poco meno

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

41

45 CVII CIX





10

para Sergio Abreu

V

Allegretto (♩ = 96)

RADAMÉS GNATTALI

Tuning \* XII----- V Percussion \*\*

mf

6

11

15 CV f

19 p cresc. f

23

28

[ \* This tuning imitates the "Viola Caipira" ]

[ \*\* Tap on bridge ]

32

Musical staff 32-35: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' indicating a triplet.

36 CV

Musical staff 36-39: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' indicating a triplet.

40

Musical staff 40-43: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' indicating a triplet.

44 XII

Musical staff 44-47: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' indicating a triplet. A 'XII' is written above the staff at the end.

48 CV-----

Musical staff 48-51: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' indicating a triplet. A 'CV-----' is written above the staff at the end. The staff ends with a double bar line and a *p* dynamic marking.

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

Musical staff 52-57: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' indicating a triplet. A '1.' is written above the staff at the beginning, and a '2.' is written above the staff at the end. A 'Percussion' section is indicated by 'x' marks. A 'D.S. al' marking is at the end.

58 VII----- XII-----

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. There are fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' indicating a triplet. A 'VII-----' and a 'XII-----' are written above the staff. The staff ends with a double bar line and a *f* dynamic marking.



11 *f* *p* *f* *p* *f*

13 *a tempo* *f* *secco* *f* *p* *f*

15 *rall. e dim.* *p*

17 *a tempo* *mf* *f*

19 *cresc. e rall.* *ff*  
D.C. al fine

21 *a tempo* *cresc.* *f* *[étouffez]*

14

para Antonio Carlos Barbosa Lima

# VII

RADAMÉS GNATTALI

Comodo (♩ = 110)

⑥ = D

*pp* *p p i m a m i p p i m a m a i p* *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*

15

17

*rall.*

19

*a tempo (poco più del 1<sup>er</sup> tempo)*

*f*

21

CIX

CVII

23

CIII

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

25

27

*dim.*

para Darcy Vilaverde

# VIII

Moderato e poco Rubato

RADAMÉS GNATTALI

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato e poco Rubato'. The first measure is marked 'CIV' and includes a dynamic marking 'p' and a circled '5' below the staff. The second staff starts at measure 5, with a circled '5' below the first measure. The third staff starts at measure 9, with a circled '3' below the first measure. The fourth staff starts at measure 13, with a circled '2' below the first measure. The fifth staff starts at measure 17, with a circled '2' below the first measure. The sixth staff starts at measure 21, with a circled '4' below the first measure. The seventh staff starts at measure 24, with a circled '2' below the first measure. The score includes various musical ornaments such as slurs, ties, and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures contain triplets, indicated by a '3' below the notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

27

30 XII 0 VII CV CVII XII 0 VII

33 CIII MCVI XII 0

36

39 CIII

42 cedez

45 *a tempo* cedez *a tempo*

49 XII 0 0

Detailed description: This page of a guitar score contains eight staves of music, numbered 27 to 49. The notation is complex, featuring numerous triplets, slurs, and dynamic markings. Fretboard diagrams are provided for several measures, including measures 30, 33, 39, 42, and 49. The diagrams show fingerings for various frets (0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 12) and strings. The word 'cedez' is used as a performance instruction in measures 42 and 45. The tempo marking 'a tempo' appears in measures 45 and 49. The score concludes with a final chord diagram in measure 49.

para Eduardò Abreu

# IX

RADAMÉS GNATTALI

*Lento*

*p*

4

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

*Allegretto*

*mf*

7

10

12

14

16

2 2 0 4 3 2 1 2 3 1 2 3 4 2 1

*p* *p*

18

2 3 4 2 1 2 3 4 2 1 2 3 4 2 1

*p* *p* *cedez e dim.*

21

2 3 4 2 1 2 3 4 2 1 2 3 4 2 1

*p* *p*

24

Lento

2 3 4 2 1 2 3 4 2 1

*p* *p*

27

2 3 4 2 1 2 3 4 2 1

*p* *mf*

30

Cl

2 3 4 2 1 2 3 4 2 1

*p* *p* *cedez e dim.*

20

33 Allegro ritmato

Musical staff 33: Treble clef, 2/4 time signature. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and includes piano (*p*) markings. The notes are marked with fingerings: *i m i m i m i*. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

35

Musical staff 35: Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the rhythmic pattern from the previous staff, featuring eighth and sixteenth notes.

37 CVI

Musical staff 37: Treble clef, 2/4 time signature. This staff includes fingerings (4, 3, 4, 4, 5, 5, 4, 3, 2) and a *CVI* marking above the staff. The notes are marked with fingerings: 4, 3, 4, 4, 5, 5, 4, 3, 2.

39

Musical staff 39: Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the rhythmic pattern, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

41

Musical staff 41: Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the rhythmic pattern.

43 CVI

Musical staff 43: Treble clef, 2/4 time signature. This staff includes fingerings (3, 4, 5, 5, 4, 2) and a *CVI* marking above the staff. The notes are marked with fingerings: 3, 4, 5, 5, 4, 2.

45 ②

Musical staff 45: Treble clef, 2/4 time signature. This staff includes a *rall.* (rallentando) marking, a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking, and a *Lento* marking above the staff. It also features a *CV* marking above the staff. The notes are marked with fingerings: 4 (h).





19

22

25

28

31

1. 2.

*cedez* *D.C. al*

34

*f*

XII VII XII VII- - - - - XII

# ANEXO B – Gracioso (Garoto) - Partitura

# Gracioso

(chôro)

Transcribed by  
Paulo Bellinati

GAROTO  
(Annibal Augusto Sardinha)

♩ = 60

The musical score is written for guitar in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 60. The second system includes a measure with a circled '5' and a measure with a circled 'C2'. The third system includes measures with circled '5', '3', '2', and '1', and a measure with a circled '10'. The fourth system includes a measure with a circled 'C2'. The fifth system includes measures with circled '15', '3', '2', '1', and '2'. The score features various guitar techniques such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4). Dynamics like 'p' (piano) are indicated in the third system.

C2 - - - - -  $\Phi 1$  - - - - -  $\Phi 2$  20

C2 - - - - -

C6 - - - - - C4 - - - - - 25 - - - - - C2 - - - - -

- - - - -  $\Phi 1$  - - - - -  $\Phi 2$  - - - - -

C2 - - - - -  $\Phi 5$  - - - - - C4 - - - - - 30

*D. S. al Coda* <sup>1</sup>

C2 - - - - -  $\Phi 2$  - - - - -

$\Phi$  *Coda* <sup>1</sup>

35



# ANEXO C – “Os três estudos de concerto” - Partituras

# **RADAMÉS GINATTALI**

**3  
Concert  
Studies  
for  
Guitar**

CHANTERELLE 728

2

para Laurindo Almeida  
**Dansa Brasileira**

RADAMÉS GNATTALI

(♩ = 112)

*f* *p*

5 ⑤ ④ ③

9

13

17 (6)

21 (4)

25 (1) (2)

First published 1968 by Brazilliance Music Publishing Inc., USA  
 World Copyright assigned in 1989 to Gennady Zalkowitsch  
 This edition © World Copyright 1990 by Gennady Zalkowitsch  
 and Michael Macmeeken: Chanterelle Verlag, Postfach 103909,  
 D-6900 Heidelberg, West Germany (GEMA).  
 All rights reserved. Photocopying this music is ILLEGAL.

29 *v* C.6 C.2

33

37

41 *ritmado*

46

50

54 C.4

58 *rall.* harm. 5 harm. 12

4

**Andante**

62 C.5 C.1  
*rall. e dim.* *meno*

66 (♩ = 88)  
*p* *poco accel.*

69  
*rall.*

72 *a tempo*

75 *dim.* *rall.* **Slow** *ten.* **Tempo I (♩ = 112)** *p* *cresc.*

78

81 *f* *ten.*

84

88

92

96

100

103

*D.C. al  $\text{C}$  e Coda*

CODA  
107

110

114

6

## Toccata em ritmo de samba

Nº1

RADAMES GNATTALI  
(1950)

(♩ = 126)

⑥ = D

3

harm.  
12

6

9

12

15

17

20

First published 1990 by Chanterelle Verlag, Heidelberg.  
World Copyright assigned in 1989 to Gennady Zalkowitsch  
This edition © World Copyright 1990 by Gennady Zalkowitsch  
and Michael Macmeecken: Chanterelle Verlag, Postfach 103909,  
D-6900 Heidelberg, West Germany (GEMA).  
All rights reserved. Photocopying this music is ILLEGAL.

728

23

harm. 12

26

29

harm. 12

rall. ad lib.

33

Lento (♩ = 56)

ligado espress.

mf

35

37

39

harm. 12

42

Tempo I

rall.

f

45

Menos

C.9

p

harm. 12

harm. 12

Dal  al 

para Waltel Blanco

# Toccata em ritmo de samba

## Nº2

RADAMÉS GNATTALI  
(Rio de Janeiro, 1981)

$\text{♩} = 108$   $\text{♩} \cdot 3$

⑥ = D

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

*p* *p* *f*

4 *m* *i* *m* *i* *p* *p* *i* *m* *m* *i* *m* *i* *m*

7 *p* *m* *i* *m* *i* *m*

11 *i* *m* *a* *m* *i* *p* *p* *p* *i* *a* *p* *p* *a* *p* *p*

15 *C.5* *i* *m* *p* *i* *m* *a*

19 *sulla ponte* *C.3* *C.2* *C.3* *harm.*

First published 1990 by Chanterelle Verlag, Heidelberg.  
World Copyright assigned in 1989 to Gennady Zalkowitsch  
This edition © World Copyright 1990 by Gennady Zalkowitsch  
and Michael Macmeecken: Chanterelle Verlag, Postfach 103909,  
D-6900 Heidelberg, West Germany (GEMA).  
All rights reserved. Photocopying this music is ILLEGAL.

23 *m* *i*

27 *m* *a* *m* *i* *p*

31 *i* *a* *m* *i* *m*

35 *p* *p* *percussion*

39 *p*

43 *p* *percussion* *C.1*

47 *p* *i* *m* *i* *p*

10

Expressivo ♩ = 100

51 *p*

55 C.1 *m*

59 C.9 C.8 *a i m a m i m a i m i*

63 *a* *p*

67 *rall.* *p* C.4 *a tempo* *p* *Φ.2* C.2 *Φ.1*

71 *Poco mas* *poco accel.* C.1 *dim. e rall.*

76 *Tempo I* *p* *Da Capo al  $\text{♩}$  e  $\text{♩}$*

81 **CODA**

84 *p m m m m p p m m m m p p*