



FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA

Arthur de Souza Lima Scarpini

**O violão “orquestral” de Toninho Horta: um olhar sobre seus processos de
harmonização na composição autoral *Francisca***

São Paulo

2023

Arthur de Souza Lima Scarpini

O violão “orquestral” de Toninho Horta: um olhar sobre seus processos de harmonização na composição autoral *Francisca*

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Bacharelado em Música Popular pela Faculdade Souza Lima como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Violão Popular.

Orientador: Prof. Dr. Walter Nery Filho

São Paulo

2023

Scarpini, Arthur de Souza Lima.

O violão "Orquestral" de Toninho Horta: um olhar sobre seus processos de harmonização na composição autoral Francisca. / Arthur de Souza Lima Scarpini. - 2023.

74 f. ilustr. Color.

Inclui anexo: Partituras

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)
apresentado à Faculdade Souza Lima, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Me. Walter Nery Filho.

1. Harmonização. 2. Improvisação. 3. Música Mineira. I. Filho, Walter Nery (orientador). II. Título.

**ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE MÚSICA
DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA**

Às 9:00 horas do dia 12 do mês de dezembro de 2023, reuniu-se nas dependências da Faculdade de Música Souza Lima a banca examinadora constituída pelos docentes Prof. Me. Pedro Ramos e Prof. Jarbas Barbosa para proceder a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado " O violão orquestral de Toninho Horta: um olhar sobre seus processos de harmonização na composição autoral Francisca", do aluno Arthur de Souza Lima Scarpini.

Após a exposição oral, o candidato foi arguido pelos componentes da banca que se reuniram reservadamente e decidiram pela aprovação da monografia.

Nada mais havendo a tratar, eu, professor Dr. Walter Nery Filho, secretário designado, lavrei a presente ata, que após lida foi por todos assinada.



Professor Dr. Walter Nery Filho



Professor Jarbas Barbosa



Professor Me. Pedro Ramos

Ao meu orientador Walter Nery, que foi fundamental para me ajudar a guiar os caminhos dessa pesquisa de forma embasada e esclarecedora.

Ao Toninho Horta, por ser uma fonte inesgotável de inspiração e por ter me dado um norte estético/musical através do sotaque violonístico que escolhi levar em meu próprio trabalho musical.

Ao Victor Polo, um amigo e violonista ímpar, um grande pesquisador da obra de Horta, fez vários trabalhos acadêmicos sobre o músico que foram utilizados como embasamento para a presente pesquisa.

A todos professores de violão que tive oportunidade de estudar, mesmo que brevemente, durante esses anos de caminhada na música, estes são: Jarbas Barbosa, Gian Corrêa, Alessandro Penezzi, Swami Jr, Pedro Ramos, Lupa Santiago, Marcus Teixeira, Elizeu Gomes, Junio Endrik e Walter Nery.

Ao Swami Jr, um músico e produtor fantástico, que além ser uma referência para mim e me incentivar a me profissionalizar na música quando eu tinha apenas 16 anos, me colocou em contato com o Toninho Horta recentemente, para que eu fizesse uma entrevista.

A minha família que me proporcionou todo o apoio necessário para que eu seguisse meu caminho na música.

Aos meus pais: Lorena Lima, Afonso Scarpini e Genísio Lopes (pai de consideração) que acreditaram no meu sonho e apoiaram meu caminho na música desde sempre.

A fundação Latin Grammy, que me proporcionou 4 bolsas de estudos, que bancaram completamente minha formação acadêmica na Faculdade Souza Lima.

RESUMO

A presente pesquisa analisa os processos de harmonização no violão do músico Toninho Horta. Para isso, foi analisada uma performance realizada pelo artista em sua composição *Francisca*, executada em vídeo disponível no *YouTube* intitulado *Violão Ibérico - Toninho Horta toca Francisca*, onde Horta apresenta suas três faces como instrumentista: a do músico solista, do músico acompanhador e do músico improvisador. Através desse conteúdo foi realizada uma análise com o intuito de observar seus procedimentos musicais dentro dos três contextos e correlaciona-los.

Palavras-chave: Harmonização; Improvisação; Música Mineira.

ABSTRACT

This research analyzes the tools of harmonization on acoustic guitar of the musician Toninho Horta. For this purpose, we analyze a performance by the artist in his composition *Francisca*, present in a video available on YouTube entitled *Violão Ibérico- Toninho Horta toca Francisca*, where Horta presents his three faces as an instrumentalist: that of the solo musician, the accompanying musician and the improvising musician. Through this content, an analysis was constructed with the aim of observing their musical procedures within the three contexts and correlating them.

Keywords: Harmonization; Improvisation; Music from Minas Gerais.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	A COMPOSIÇÃO	12
2.1	CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMPOSIÇÃO.....	23
3	TÉCNICA.....	24
3.1	USO DE PESTANAS COM DEDOS 2,3 OU 4.	25
3.1.1	Pestanas com o dedo 3	26
3.1.2	Pestanas com o dedo 4	29
3.1.3	Pestanas com o dedo 2	31
3.2	O USO DOS 5 DEDOS NA MÃO DIREITA	34
3.3	AUSENCIA DE UNHAS LONGAS NA MÃO DIREITA.....	37
3.4	ACORDES QUE COMBINAM CORDAS SOLTAS E PRESAS	38
3.5	CONSIDERAÇÕES SOBRE A PARTE TÉCNICA.....	41
4	ASPECTOS MUSICAIS/IDIOMÁTICOS	42
4.1	ACORDES INVERTIDOS	43
4.2	EXTENSÕES.....	45
4.3	ACORDES COM 5 NOTAS DIFERENTES	48
4.4	ACORDES ESTRUTURADOS EM QUARTAS.....	51
4.5	ACORDES QUE SUPRIMEM A NOTA TOCADA PELA MELODIA.....	54
4.6	O ESTILO DE IMPROVISACÃO DE TONINHO HORTA.....	56
5	CONCLUSÃO	60

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa que se iniciou no ano de 2018. A maneira como o violonista Toninho Horta toca vem chamando atenção há algum tempo, a partir de sua participação marcante como instrumentista em um antológico disco da música brasileira intitulado “Clube da Esquina”, sua maneira característica de tocar o violão e a guitarra ganhou notoriedade no mundo inteiro.

Horta tem uma carreira extensa na música brasileira, sendo tão atuante na música instrumental quanto no universo da canção, se destacando como instrumentista e como compositor. Possui uma discografia com 32 álbuns autorais além de mais de 200 participações em discos de terceiros.

Toninho nasceu em Belo Horizonte em 2 de dezembro de 1948, contemporâneo e conterrâneo de outros mineiros com destaque na música como: Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Chiquito Braga, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas, entre outros nomes atuantes na cena brasileira, com quem manteve além da amizade, parcerias musicais, convivência essa que o formou musicalmente, influenciando sua linguagem composicional e violonística.

O pesquisador musical Geraldo Vianna tece comentários sobre a relevância de Horta:

[...]As próximas gerações conheceriam um novo conceito de harmonia, que viria ser um marco na música mineira, atravessando as fronteiras do estado e do país. Toninho Horta tornou-se com o passar dos anos um ícone da harmonização da música brasileira e referência para violonistas do mundo todo, ele é hoje o representante máximo da música popular cultivada em Minas Gerais, despertando o interesse de grandes instrumentistas pela produção de músicos mineiros (Geraldo Vianna, 2005, 35’30”).

Ao lado de dois grandes nomes do violão em Belo Horizonte, Chiquito Braga e Juarez Moreira, Toninho Horta é representante de um movimento musical surgido na capital que convencionou-se chamar “violão mineiro” conforme discorre Daniel Lovisi em sua dissertação de mestrado intitulada *A construção do violão mineiro* (2017). Esse movimento deixou de significar simplesmente a expressão violonística originada em Minas Gerais e se tornou uma linguagem nova para o instrumento, que carrega consigo características marcantes, tanto na sonoridade quanto nas técnicas, na forma de harmonizar e de colocar os ornamentos musicais. Nesse contexto, o

conhecimento harmônico e a improvisação são habilidades amplamente exploradas pelos músicos que se expressam dentro dessa estética, sobretudo Horta que apresenta um material extenso de acompanhamentos e solos improvisados ao longo de sua carreira. Victor Polo destaca alguns aspectos acerca do estilo de Horta:

[...]sua maneira de harmonizar revela a influência do jazz, já que ele está constantemente improvisando a sequência dos acordes, sendo que dificilmente harmonizará, de maneira idêntica e com as mesmas aberturas, uma música caso execute-a mais de uma vez; isso se comprova ao observarmos diferentes performances do músico (POLO, 2016, p.3).

No que tange ao violão solista, Toninho se utiliza de uma abordagem ainda mais marcante em sua performance, uma vez que ele toma para si integralmente a responsabilidade de guiar os caminhos harmônicos da composição, se utilizando mais intensamente de técnicas de harmonização, blocos de acordes e levadas¹.

A pesquisa tem como objetivo expor as ferramentas de harmonização/reharmonização utilizadas por Horta em sua carreira, tendo como base a composição *Francisca* do violonista, além de explanar as particularidades técnicas do mesmo. Para isso, será feita uma análise detalhada da performance que Toninho realiza nessa composição em um vídeo disponível no *YouTube* intitulado *Violão Ibérico: Toninho Horta toca Francisca*.

Será feita uma análise comparativa entre os 4 *choruses*² que Horta apresenta no vídeo e a partitura guia (*lead sheet*) da música, que consta no *songbook* mais recente do guitarrista *108 Partituras* (HORTA, 2017, p. 134). Esse estudo visa entender a maneira como o instrumentista mescla os conceitos de improvisação e acompanhamento para conduzir uma harmonização criativa no violão solista.

Um fator positivo a se destacar sobre a performance estudada é que a mesma foi publicada em um registro audiovisual, isso nos possibilitou uma transcrição muito mais precisa, uma vez que o braço do violão e a mão direta de Horta ficam aparentes durante quase todo o tempo (com algumas exceções), expondo detalhadamente as particularidades técnicas e idiomáticas do violonista.

¹ Levadas: termo usual no universo da música popular, é utilizado para se referir aos padrões rítmicos da clave de um estilo musical.

² *Choruses*: o plural do termo *chorus*, termo utilizado no Jazz, onde um *chorus* representa uma volta inteira na composição.

Toninho se utiliza de inúmeros elementos em sua performance. Há acordes com cordas soltas, acordes invertidos, acordes com cinco ou seis notas, reharmonização, arpejos, variações rítmicas, técnicas não ortodoxas de mão direita e esquerda, dentre outros itens que serão analisados. A partir disso podemos observar que Horta, em uma única performance apresenta uma grande variedade musical e criatividade em sua forma de tocar. A valsa a ser abordada *Francisca*, além de ser uma das composições mais emblemáticas do artista, é uma música extremamente rica harmonicamente, uma vez que a mesma carrega uma forte influência do Jazz conforme destaca Toninho em uma entrevista disponível no *YouTube* para lançamento do livro *Violão Ibérico* (Violão Ibérico, 2012, 2'17"), é uma composição que apresenta um ritmo harmônico³ rápido e quatro mudanças de tonalidade.

Visando um melhor direcionamento e compreensão da pesquisa, estruturarmos o trabalho em cinco capítulos, sendo o primeiro a presente introdução. No capítulo seguinte discorreremos a respeito da composição *Francisca* de 1970, será feita uma breve contextualização histórica, além de uma análise a partir da harmonia funcional, analisando as modulações e substituições de acordes apresentadas.

No capítulo 3 serão abordadas as particularidades técnicas referentes a mecânica na execução da música. Esse capítulo será dividido em 4 subitens: pestanas com os dedos 2,3 e 4, o uso dos 5 dedos na mão direita, ausência de unhas longas na mão direita, considerações sobre a parte técnica.

No capítulo 4 desenvolveremos a respeito dos aspectos musicais/idiomáticos da execução de Toninho Horta, este capítulo será dividido em 6 subitens: acordes invertidos; extensões, acordes com cinco ou seis notas, acordes estruturados em intervalos de quartas, acordes que suprimem a nota tocada pela melodia, o estilo de improvisação de Toninho. Nesse capítulo a análise se dará através do método comparativo, onde a partitura guia (*lead-sheet*) original será usada como referência e comparada a transcrição realizada pelo autor.

Além dos aspectos técnico-musicais, nos capítulos 4 e 5 serão levados em conta aspectos extra-musicais, visando assim um olhar mais amplo sobre o estilo do músico estudado, buscando entender suas influências e anseios musicais, que levaram Toninho a buscar, segundo o mesmo diz, ampliar o som do seu instrumento em busca da sonoridade de uma "orquestra fantasma" no violão.

³ Ritmo harmônico: usado para se referir ao padrão rítmico em que a harmonia troca de acordes.

Em um quinto capítulo serão apresentadas as conclusões finais dessa pesquisa, onde iremos desenvolver de uma maneira mais abrangente a respeito da concepção violonística e composicional de Antônio Maurício Horta de Melo.

2 A COMPOSIÇÃO

O tema foi composto em 1970, mas só foi gravado por Horta no ano de 1989, no disco *Moonstone*, uma fase de sua carreira em que ele estava fortemente influenciado pela sonoridade do jazz, isso se comprova ao escutarmos seus discos gravados na mesma década, como *Prato Feito*, *Diamond Land* e *Terra dos pássaros*. O disco *Moonstone* conta com a participação do guitarrista de jazz estadunidense *Pat Metheny*, tocando à guitarra as composições de Toninho, ao lado do próprio. Todos os quatro discos citados são trabalhos com uma característica instrumental marcante, valorizando os solos improvisados, a sofisticação harmônica, o *swing feel* e uma sonoridade claramente associada a estética jazzística.

O encontro com Pat Metheny viria a ser um divisor de águas na concepção musical de Horta, uma vez que os dois fizeram uma grande amizade e trocaram influências musicais conforme cita Carlos Galilea em seu livro *Violão Ibérico*:

Conheceram-se em 1980 durante um almoço na casa de Célia Vaz. A violonista e arranjadora carioca já tinha falado com Pat Metheny de Toninho quando ela estudava na Berklee de Boston. Metheny considerava Clube da esquina 2, de que participou Toninho, um disco com músicas à altura de *Songs in the key of Life*, de Stevie Wonder, e dos melhores dos Beatles. Um ano antes Toninho Horta tinha comprado o primeiro disco do Pat Metheny Group e tinha se tornado um admirador do músico de Missouri (GALILEA, 2012, p. 245).

Na mesma página, Toninho faz um relato sobre o encontro:

Parecia que a gente já se conhecia há muito tempo. Eu toquei *Diana*, e ele começou a ir atrás. A gente tem os mesmos ídolos, por exemplo, *Wes Montgomery*, *Bill Evans*, *Miles Davis*, a gente inveja os mesmos caras. Inclusive quando eu o convidei lá em casa, eu morava com a Gilda no edifício Apolo, no Rio, enquanto eu tava cozinhando um peixe, durante quase três horas, ele tava ouvindo pela terceira vez o meu disco *Terra dos pássaros*. Ele gostou demais, e o próximo disco que ele fez foi o *First circle*. Aí ele vinha daqueles discos maravilhosos com o trio, quarteto, com banda, e de repente ele vem com o disco cheio de sonoridade diferente, com influência minha, do Milton, do Flavio Venturini, do Lô Borges, de todo mundo. Deu uma guinada muito grande na vida dele (GALILEA, 2012, p. 245).

Além das influências jazzísticas, Horta também integrou precocemente em sua música uma sonoridade que permeia várias outras culturas, desde a música clássica, a bossa nova e ao rock n' roll, conforme destaca Taís Nicodemo, em sua dissertação de mestrado que estuda a obra de Horta:

Sob forte influência jazzística, orquestral e bossanovística, desde o início da adolescência, Toninho Horta desenvolveu-se musicalmente, em um aprendizado autodidata. No final dos anos 1960, passou a somar a estas referências musicais a sonoridade do rock e do pop internacional que perpassavam suas produções, dentre as quais destaca-se o álbum CLUBE DA ESQUINA (1972). A inventividade, proveniente do autodidatismo, levou-o a elaborar técnicas particulares em suas composições e releituras, na tentativa de reproduzir a sonoridade das referências musicais das quais tinha conhecimento, com destaque para o jazz, a música erudita e a bossa nova, além de modinhas, música sacra mineira, congados, valsas, boleros, e de outros estilos que também costumava ouvir. O gosto pelo piano e pelas big bands de jazz, como as de Duke Ellington, Nelson Riddle e Stan Kenton, fizeram com que Toninho buscasse uma sonoridade ampla, orquestral, utilizando o violão como recurso para alcançá-la. (NICODEMO, 2009, p. 126).

A análise da composição será feita a partir da ótica da harmonia funcional. Uma vez que a música estudada sofreu grande influência do jazz, entende-se que uma análise a partir desses conceitos se faz adequada, já que nesse estilo os conceitos de harmonia funcional são amplamente utilizados. Serão destacados aspectos sobre as mudanças de tonalidade, extensões e substituições de acordes, empréstimo modal, aspectos relacionados a condução de vozes e características composicionais recorrentes ao artista analisado.

Como ferramenta para facilitação do entendimento dos elementos musicais utilizados na valsa *Francisca*, foi realizado um processo que é descrito como “redução harmônica”⁴ pelo musicólogo Néstor Nápoles López (s.d, p.1) em seu artigo científico, basicamente, essa técnica consiste na busca pelas estruturas harmônicas mais básicas da composição, ou seja, tornando harmonias sofisticadas o mais simples possível através da orientação diatônica, nesse caso, o acorde de empréstimo modal ou não-diatônico à tonalidade será substituído pelo acorde diatônico que possua a mesma função harmônica, ou mesmo em alguns casos acordes podem ser literalmente removidos, como acordes de passagem, por exemplo, isso não se aplica para os acordes de preparação para a nova tonalidade. Através desse processo foi possível simplificar a harmonia da composição e tornar as modulações mais explícitas

⁴ O notório guitarrista brasileiro Nelson Faria (*Fica a Dica Premium*, 2017) descreve esse processo como “desarmonização”, para se referir ao mesmo processo (termo inventado por ele).

auditivamente e visualmente, além de explicar a função de alguns acordes, visto que ao longo da composição existem acordes que não possuem a mesma função harmônica que sua estrutura, como acordes dominantes com estruturas não dominante.

É importante destacar que na figura 2 a partitura está grifada em vermelho, isso foi feito por nós em busca de destacar as tonalidades que ocorrem durante toda a música, sendo as cores: vermelho (Fá maior), azul (Mi maior), Amarelo (Sol maior) e verde (Ré maior).

Na figura 1 abaixo, podemos observar um trecho com a partitura original com as respectivas análises harmônicas, e na figura 2 vemos a versão reduzida/simplificada:

Figura 1- compassos 1 ao 4 *Francisca*

♩ = 168 **Intro** **IVmaj7** **V7** **I maj7** **(SubV/VI)** **V/II**
Valsa Jazz B♭maj7(9) Gm6/B♭ F(add9)/A E♭7(6/9/#11) D7(4/9/13) D7(b9/#11)

(Fonte: HORTA, 2017, p. 134)

Figura 2- compassos 1 ao 4 *Francisca* “redução harmônica”

♩ = 168 **Intro** **IV** **V7** **I** **V/II**
Valsa Jazz B♭ C7 F D7

(Fonte: O AUTOR, 2023)

O primeiro ponto importante a ser destacado é a indicação do gênero presente na partitura original “Valsa Jazz”, isso indica que as colcheias da melodia não serão tocadas de forma idêntica a escrita musical, pois nesse caso se aplica o chamado *swing feel*⁵, onde as colcheias são interpretadas como tercinas.

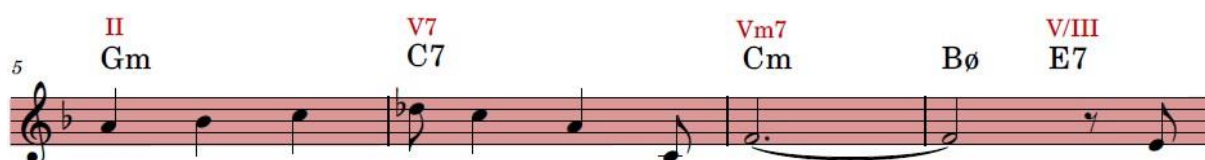
⁵ *Swing Feel*: Termo cunhado ao longo da história da música estadunidense, foi utilizado para denominar a clave *tercinada* do Jazz, e sua presença em partituras indica que as colcheias sejam tocadas como semínima e colcheia de tercina.

Tanto na gravação original presente no álbum *Moonstone* (1989), quanto na partitura, Horta opta por iniciar com a introdução sendo idêntica aos oito últimos compassos da música, reafirmando a influência do jazz, uma vez que esse procedimento é comum nas construções de arranjos jazzísticos. Pontos referentes a harmonia também revelam o viés da composição, uma vez que a mesma já foi composta com inúmeros elementos de sofisticação harmônica. Isso se comprova logo no segundo compasso, onde Horta substitui um acorde C7 por um Gm6/Bb, podemos notar que possuem três notas em comum, com exceção da nota ré isso resulta em um acorde com a função dominante, de acordo com a harmonia funcional, porém sem possuir a estrutura de um acorde dominante. Além disso a 5ª J do acorde substituto equivale uma 9ª ao acorde “simplificado” (C7), configurando uma tensão disponível. Tendo isso, pode-se concluir que a substituição utilizada pode ser tratada como uma extensão do acorde simplificado. Isso revela um traço marcante do *modus operandi* de Toninho, uma vez que o mesmo opta por priorizar as chamadas *estruturas altas*⁶ de um acorde, em grande parte das vezes isso faz com que ele tenha que omitir uma ou duas das notas estruturais da tetrade (no caso ele omite a nota fundamental) por conta de uma limitação do violão, que pode tocar no máximo seis sons simultâneos, ainda sim, com limitações causadas pelo padrão da afinação em quartas.

No terceiro compasso (figura 1) Horta se utiliza da primeira inversão do acorde de função tônica da tonalidade (IMaj7), acrescentando a tensão 9ªM. Um aspecto interessante a se destacar sobre esse acorde é que a distribuição de notas utilizado nele é de uso recorrente entre Toninho e outros compositores da escola mineira, chegando até a ser apelidado por alguns músicos da atualidade como o “acorde mineiro”, podemos confirmar tal afirmação quando observamos, por exemplo, a harmonia de *Tudo que você podia ser*, do antológico álbum *Clube da Esquina 1*, onde essa abertura e transposições da mesma aparecem durante toda a música no violão tocado por Lô Borges. Na figura 3 podemos ver a transcrição referente ao refrão da canção citada, que confirma a afirmação:

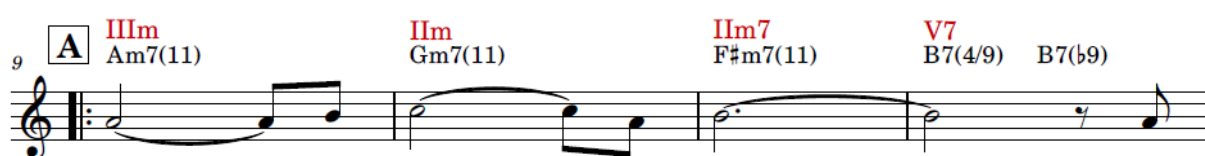
⁶ Estruturas altas: São as tríades que representam as tensões disponíveis de um acorde, as notas que não fazem parte da estrutura tetrádica mas fazem parte da escala, exemplo: a nona, décima primeira e décima terceira

Figura 3- Refrão de *Tudo que você podia ser*, obs: 6ª corda em Ré.

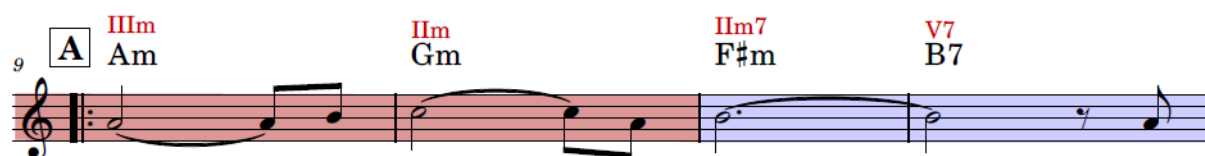
Figura 5- compassos 5 ao 8 *Francisca* “redução harmônica”

(Fonte: O AUTOR, 2023)

O trecho que segue nas figuras 6 e 7 representam a parte A da composição, que já se inicia com o acorde de terceiro grau menor (função tônica), que desce paralelamente até chegar no segundo grau menor da próxima tonalidade (Mi Maior), destacada em azul. Vale destacar novamente que a cifragem do acorde B7(4/9) não está de acordo com a cifragem tradicional, se referindo, na realidade, a um acorde B7sus4(9).

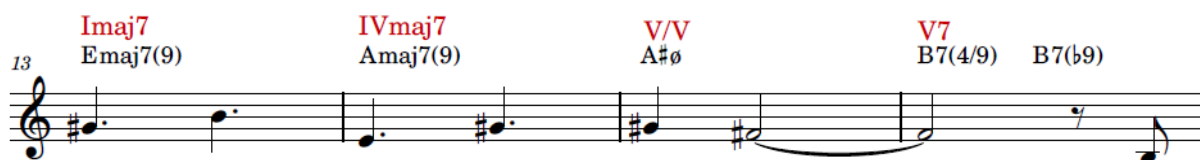
Figura 6- compassos 9 ao 12 *Francisca*

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

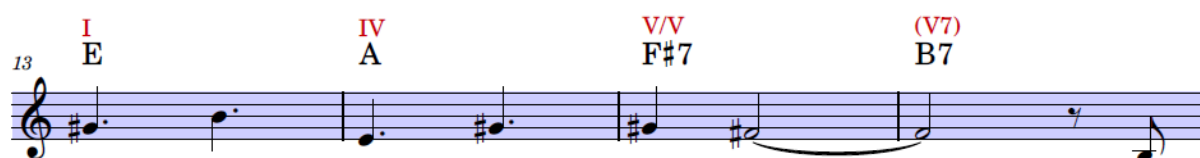
Figura 7- compassos 9 ao 12 *Francisca* “redução harmônica”

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Nos compassos seguintes (figuras 8 e 9) a tonalidade de mi maior é afirmada pela resolução no primeiro grau maior com sétima maior, função tônica:

Figura 8- compassos 13 ao 16 *Francisca*

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Figura 9- compassos 13 ao 16 *Francisca* “redução harmônica”

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Destaca-se no compasso 15, presente nas figuras 8 e 9 acima, a utilização de um acorde meio diminuto com função dominante, sendo $A\#\emptyset$ composto pelas notas lá sustenido, dó sustenido, mi e sol sustenido, enquanto $F\#7$ é composto pelas notas fá sustenido, lá sustenido, dó sustenido e mi, ou seja, resultando em um $F\#7(\text{omitt } 1)$, com isso, podemos entender que pela segunda vez Horta se utiliza das extensões como um recurso composicional de reharmonização.

Através de uma cadência harmônica deceptiva⁷, Horta estabelece mais uma modulação no compasso 17, encontrado nas figuras 10 e 11, chegando então na tonalidade de sol maior, representada pela cor amarela:

Figura 10- compassos 17 ao 20 *Francisca*

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

⁷ Cadência harmônica deceptiva: termo descrito pela literatura musical. Ocorre quando um acorde dominante não resolve uma 4ªJ acima ou 5ªJ abaixo em um grau diatônico à tonalidade.

Figura 11- compassos 17 ao 20 *Francisca* “redução harmônica”

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Nos compassos 19, 20, 21 e 22 presentes nas figuras 10 e 12, Toninho realiza uma variação da progressão harmônica conhecida como I-VI-II-V, extremamente presente em todo o repertório da música popular mundial, nessa variação Horta acrescenta um acorde para cada grau da progressão, nos compassos 19 e 20 utiliza-se das inversões para conectar os baixos dos acordes através de graus conjuntos, valorizando a curva melódica executada pelas notas mais graves, o que é descrito pela literatura musical como “condução de baixos”.

Seguindo para os compassos 21, 22 e 23 (figuras 12 e 13), podemos observar uma reharmonização da progressão II-V-I, onde Horta substitui o segundo grau da tonalidade de sol maior (Lá menor), pelo segundo grau associado do si menor (C#Ø), sendo que o acorde de Bm7 possui função tônica na tonalidade de sol maior, representando um acorde de extensão ao GMaj7.

O próximo acorde do compasso (Cm6) também se caracteriza como uma extensão, uma vez que o uso do mesmo substitui um acorde de F7, pois possuem uma estrutura semelhante e o mesmo trítone entre as notas Lá e Mi bemol. O acorde “simplificado” F7 possui função bVII7 na tonalidade, o uso desse acorde se origina a partir de uma substituição de II-V-I descrita teoricamente como *Back Door*⁸, onde o IIIm é substituído pelo IVm e o V7 pelo bVII7:

⁸ Substituição da comumente utilizada da progressão II-V-I, é descrita pelo saxofonista e pesquisador estadunidense Anton Swartz em seu método: “[...]Esta é outra resolução muito comum da progressão II-V, às vezes chamada de “Backdoor II-V” ou “Backdoor Turnaround” ou “Backdoor Progression”. É muito mais comum nas músicas do que a substituição de trítone, mas surpreendentemente é pouco citada em relação as outras. Nela, Dm e G7 resolvem para a tonalidade A. Em outras palavras, um acorde IVm7 leva ao acorde bVII7, que resolve para o acorde I. Um bom exemplo de seu uso está nos compassos 3-5 do padrão Tadd Dameron, Lady Bird. Outro são os compassos 4-5 de “Misty” (SWARTZ, 2012).

Figura 12 - compassos 21 ao 24 *Francisca*

IIØ
associado
C#º(9)

IVm6
Cm6

I
G(add9)/B

V/II
E7(#9)

V/V
A7(13)

SubV/V
Eb7(9)

V7
D7(4/9)

D7(b9/#11)

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Figura 13 - compassos 21 ao 24 *Francisca* “redução harmônica”

IIIm7
Am

V7
D7

I
G

II
Am

(V7)
D7

(Fonte: O AUTOR, 2023)

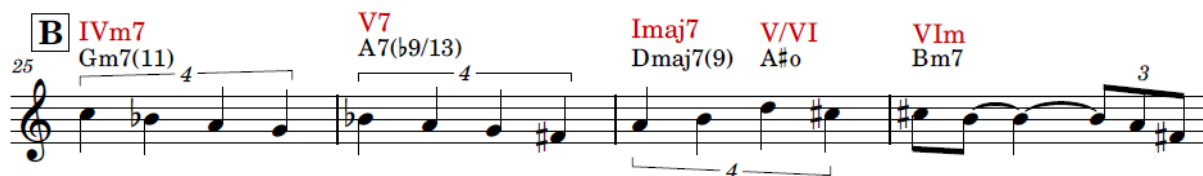
Seguindo para os compassos 23 e 24 presentes na figura 12, Horta realiza mais uma reharmonização da progressão II-V para Sol maior, onde ele explora o recurso dos dominantes secundários⁹ e dominantes substitutos¹⁰. Observa-se que em grande parte das vezes horta utiliza um caminho cromático nas tensões dos acordes, essa técnica resulta em uma sonoridade que descreve mais claramente a harmonia e a conecta através de graus conjuntos, isso revela uma preocupação de Toninho com a condução de vozes da harmonia ao violão.

No compasso 24, destaca-se o uso do caminho cromático de algumas notas presentes no acorde V7, onde a 9ª se torna b9ª, a 5ªJ se torna #11ª e a 4ªJ se torna 3ºM. O cromatismo apresentado resolverá no próximo compasso, quando através de uma cadência deceptiva chega-se em um acorde de Gm7(11), nos levando a próxima tonalidade (Ré maior).

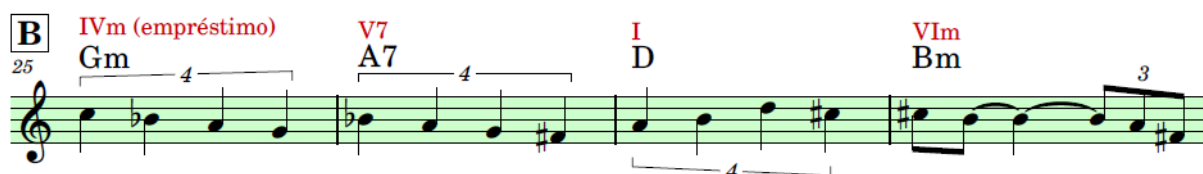
Seguindo para os próximos compassos, presentes nas figuras 14 e 15:

⁹ Dominante secundário: são os acordes de preparação para outros graus da tonalidade, no caso, o dominante aplicado foi o V/V ou seja, dominante do quinto grau de sol maior.

¹⁰ Dominantes substitutos: são acordes com estrutura dominante que se encontram meio tom acima do acorde de chegada, no caso, o dominante substituto utilizado foi o SubV/V, ou seja, Eb7(9) para preparar o D7(4/9), nesse tipo de acorde ocorre a substituição de trítono.

Figura 14- compassos 21 ao 24 *Francisca*

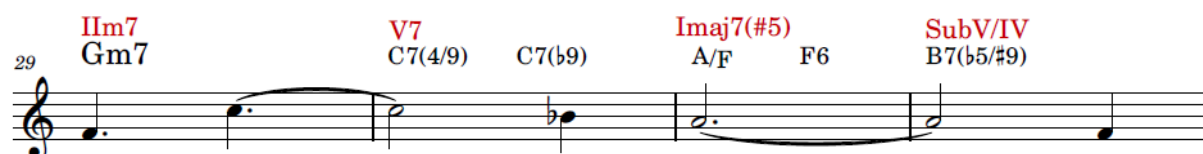
(Fonte, HORTA, 2017, p.134)

Figura 15- compassos 21 ao 24 *Francisca* “redução harmônica”

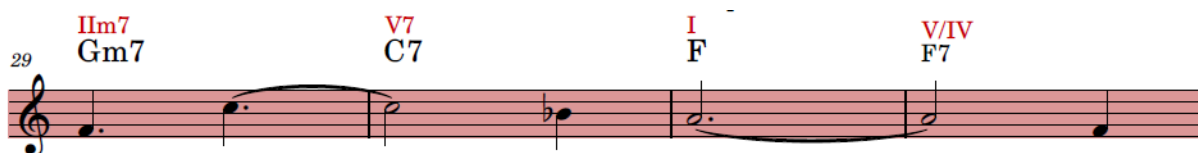
(Fonte: O AUTOR, 2023)

Nas figuras 14 e 15 entramos na parte B da composição, onde Horta se utilizou de uma cadência deceptiva para chegar o empréstimo modal IVm7 da próxima tonalidade (Ré maior) no compasso 25, esse acorde entrou como substituição do IVMaj7 (subdominante) do campo harmônico de ré maior na cadência IV-V-I. A seguinte progressão harmônica é notadamente utilizada no repertório da música popular brasileira como cadência de resolução. Vale ressaltar um novo uso do cromatismo nas vozes internas para conectar os acordes, onde a 11ªJ do Sol (nota dó) anda cromaticamente até a nota fundamental do acorde de Ré maior, no compasso 27.

Nos próximos compassos presentes nas figuras 16 e 17, Horta modula pela última vez, chegando à tonalidade de Fá maior, representada pela cor vermelha:

Figura 16- compassos 29 ao 32 *Francisca*

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Figura 17- compassos 29 ao 32 *Francisca* “redução harmônica”

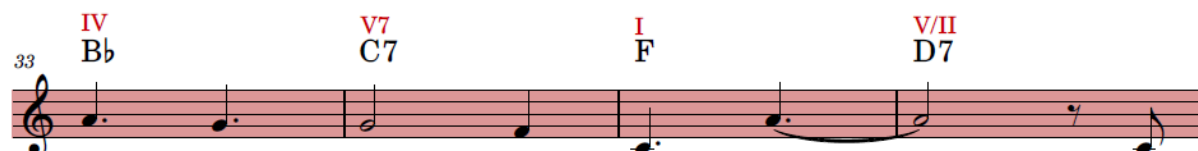
(Fonte: O AUTOR, 2023)

A técnica utilizada para a última modulação apresentada nos compassos 27,28,29 e 30 se apoia na progressão harmônica I-VI-II-V, já citada anteriormente no trabalho, o procedimento que Horta adota é executar os graus IMaj7 e VIIm7 da tonalidade anterior (Ré maior), já o IIIm7 e V7 são da tonalidade de chegada (Fá maior).

Nos oito compassos que seguem (figuras 18, 19, 20 e 21) Horta chega ao final do *chorus* da composição, essa parte em questão é idêntica a Introdução da música, sendo assim, não faremos novamente a análise comentada do trecho em questão:

Figura 18- compassos 33 ao 36 *Francisca*

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Figura 19- compassos 33 ao 36 *Francisca* “redução harmônica”

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 20- compassos 37 ao 40 *Francisca*

Figura 20 shows the musical notation for measures 37 to 40 of the song "Francisca". The notation is on a single staff in treble clef. Above the staff, the following chords are labeled in red: II^m Gm7(11) for measure 37, SubV/V Db7(9) for measure 38, V7 C7(9) for measure 39, V^m7 Cm7(11) for measure 40, II∅ B∅ for measure 41, and V/III E7(#9/#5) for measure 42. The melody consists of eighth and quarter notes, with a double bar line at the end of measure 42.

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Figura 21- compassos 37 ao 40 *Francisca* “redução harmônica”

Figura 21 shows the musical notation for measures 37 to 40 of the song "Francisca", labeled as "redução harmônica". The notation is on a single staff in treble clef. Above the staff, the following chords are labeled in red: II^m7 Gm for measure 37, V7 C7 for measure 38, V^m7 (empréstimo) Cm for measure 39, II B∅ for measure 40, and V/III E7 for measure 41. The melody is the same as in Figura 20, but the notation is simplified to represent the harmonic reduction.

(Fonte: O AUTOR, 2023)

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMPOSIÇÃO

Com base nas análises e redução harmônica realizadas, podemos confirmar a variedade composicional de Horta, onde ele emprega modulações para tonalidades distantes, empréstimos modais, caminhos cromáticos entre as vozes internas, substituições de trítomos, dominantes secundários, cadências harmônicas deceptivas e uso das extensões.

Sua maneira de compor não se dissocia de sua forma de tocar, uma vez que através da audição de peças não autorais tocadas por Horta, podemos observar recursos harmônicos que se assemelham a partitura guia (*lead sheet*) analisada.

Em conclusão, a pesquisa proporcionou uma compreensão abrangente da composição "Francisca", destacando a maestria de Toninho Horta na fusão de estilos, na inovação harmônica e na expressão artística. Sua contribuição para a música brasileira e sua influência sobre gerações subsequentes de músicos são indiscutíveis, consolidando-o como um ícone da harmonização e do violão na cena musical nacional e internacional.

3 TÉCNICA

Acreditamos que para entender a sonoridade de Toninho Horta ao violão, é necessário que exploremos aspectos extra auditivos no que diz respeito a sua performance, uma vez que o violonista se desenvolveu musicalmente durante muitos anos de forma autodidata, ou seja, sem fazer aulas com um professor particular ou em alguma instituição de ensino musical, Horta teve um caminho na música que não passou pelos métodos tradicionais de ensino formal em sua época.

No que diz respeito a técnica violonística, Toninho adota procedimentos técnicos que se diferem consideravelmente da técnica apresentada na literatura conhecida sobre o tema, isso se comprova ao observarmos que ao contrário do que discorre Scott Tennant em seu método *Pumping Nylon* (Tennant, 1995, p. 8), Horta opta por não utilizar unhas longas na mão direita, usando somente a poupa dos dedos para tanger as cordas, isso traz para o instrumento uma sonoridade mais grave e aveludada, o que corrobora para a proposta artística do violonista, esse é um aspecto muito característico de sua sonoridade e proporcionou ao seu violão um timbre muito específico e facilmente identificado com poucos segundos de escuta.

As ferramentas técnicas que Horta adotou em busca de “ampliar” o som do violão, conforme o próprio afirma, moldaram sua maneira de tocar.

O violão de seis cordas, utilizado por Toninho Horta, possui âmbito melódico um pouco maior que três oitavas. Só é possível neste instrumento executar simultaneamente seis notas. Na mão direita é comum o uso de quatro dedos, ao mesmo tempo para se tanger as cordas e na mão esquerda, usa-se normalmente quatro dedos concomitantes, para se produzir o som desejado. É importante ressaltar que na técnica de violão clássico é habitual o uso de apenas quatro dedos da mão direita: polegar, indicador, médio e anular. Horta utiliza sempre os cinco dedos. Outra característica específica de Toninho Horta é o timbre de seu violão e de sua guitarra. Seu som é considerado “aveludado”, resultante do contato direto da ponta do dedo com as cordas, descartando o uso de palheta ou unhas (NICODEMO, 2009, p. 127).

Além disso, outros aspectos técnicos observados acerca da execução estudada serão analisados: acordes com pestanas nos dedos 2,3 e 4; o uso dos 5 dedos na mão direita; acordes com cordas soltas. O presente capítulo visa entender as técnicas particulares utilizadas por Toninho Horta e entender como elas se relacionam com as suas escolhas musicais.

3.1 USO DE PESTANAS COM DEDOS 2,3 OU 4.

Influenciado por Chiquito Braga, Horta carrega em sua técnica violonística uma forma muito particular de utilizar a mão esquerda ao fazer as aberturas, segundo NICODEMO (2009), além da típica pestana com o dedo 1, Toninho Horta também faz o uso de meia pestana com o dedo 2 e da meia pestana com o dedo 4 para formar os acordes. Interessante notar que a autora não identificou nenhum acorde utilizando a pestana com o dedo 3. Ao contrário disso, nós identificamos alguns casos de aplicação de pestana com o dedo 3 utilizados durante a performance analisada.

Em uma entrevista para o documentário *Violões de Minas* de Geraldo Vianna (2005) Chiquito Braga tece comentários sobre a sua concepção harmônica:

A harmonia aqui de Minas é diferente, aquela coisa do impressionismo, aqueles acordes impressionistas, que se adaptou aqui, eu não sei, tem alguma coisa impressionista de Minas[...] Antigamente tocava na igreja aquela Pavana, a princesa morta de Ravel, eu ficava impressionado com aquela música, e tocava nas rádios, as novelas de rádio punham no fundo musical *Debussy, Clair de Lune*, e Ravel, muita coisa de Ravel [...]Ai eu comecei a criar uma nova escola de violão de fazer pestanas, por que normal não dava pra fazer aqueles acordes que eu ouvia (VIANNA, 2005, 31'10" – 31'50").

As pestanas às quais Chiquito se refere no relato são justamente as feitas com os dedos 2,3 e 4 (médio, anelar e mínimo), técnica da qual Toninho Horta, mais jovem e admirador do violonista antecessor, apropriou em sua maneira de tocar. Em um depoimento para o álbum que lançaram juntos em 2001, ao lado de outros três músicos (Juarez Moreira, Luis Salinas, Chritián Galvez) chamado *Cuerdas del Sur*, Horta discorre sobre essa técnica:

[...] O Chiquito Braga eu lembro dele tocando aquela *Valsa de Eurídice*, do Vinícius de Moraes, ele fazia muito esse estilo de pestana assim com os “dedos do meio”, pois assim você libera o dedinho pra você ir trabalhando nele, e ampliar os acordes, pois o violão é muito limitado, os acordes saem muito fechados, mas quando você tem a possibilidade de usar as cordas soltas, arpejos, ou fazer essas pestanas “malucas” do Chiquito Braga, eu acho que isso dá uma amplitude maior, dá uma sonoridade super interessante[...] (Geraldo Vianna, 2012, 25'32”).

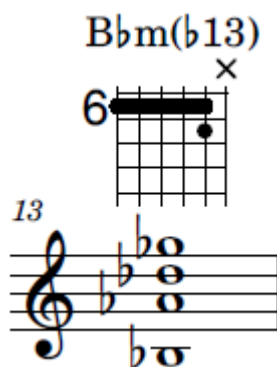
No subcapítulo seguinte, poderemos ver exemplos da aplicação desse tipo de pestanas utilizadas por Horta em sua performance solo de Francisca em uma entrevista para o livro *Violão Ibérico* de Carlos Galilea (já citado anteriormente), o material que foi gravado em vídeo e está disponível no YouTube, portanto foi possível visualizar com exatidão as aberturas que Toninho utiliza.

3.1.1 Pestanas com o dedo 3

Nas figuras deste subcapítulo encontraremos os exemplos das opções de aberturas comumente usadas pelos guitarristas (Figura 22), e logo ao lado (Figura 23), as aberturas escolhidas por Horta:

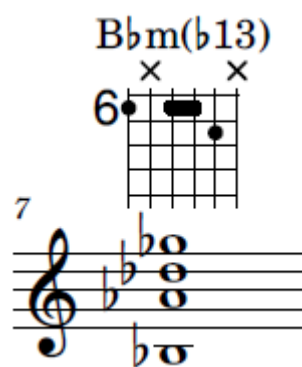
a)

Figura 22- Abertura tradicional



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 23- Compasso 8, 0'08"- p.d.3¹¹



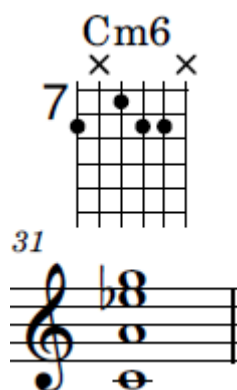
(Fonte: O AUTOR, 2023)

No caso acima, Horta faz o uso da pestana no dedo 3 apenas como uma preferência técnica, já que a aplicação não interferiu na sonoridade do acorde, apesar disso, note que a pestana realizada abriu uma possibilidade de distribuição de vozes, uma vez que ela liberou o uso do dedo 2 (médio), possibilitando a adição de uma dobra da terça menor na quinta corda (Lá) do instrumento.

¹¹ P. d. 3: pestana feita com o dedo 3 (anelar)

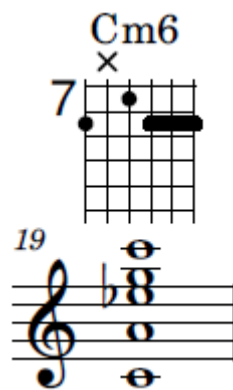
b)

Figura 24- Abertura tradicional



(Fonte: O AUTOR, 2023)

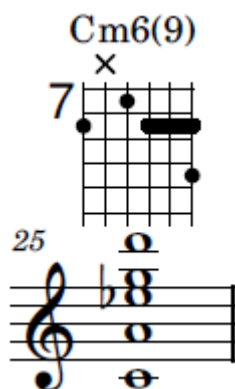
Figura 25- Compasso 14, 0'14"- p.d. 3



(Fonte: O AUTOR, 2023)

No acorde presente nas figuras 24 e 25, através do uso da meia pestana no dedo 3, criou-se a possibilidade de adicionar mais uma nota com a liberação do dedo 4 (mínimo), nesse caso Horta escolheu dobrar a fundamental do acorde por se tratar da nota da melodia. Em outras performances, o músico costuma substituir a fundamental na ponta do acorde pela nona, utilizando o dedo 4 (mínimo):

Figura 26- Utilizado por Horta – p.d. 4



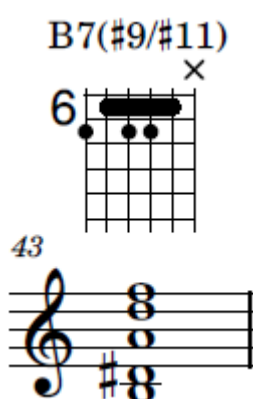
(Fonte: O AUTOR, 2023)

c) No exemplo da figura 28, ao invés de utilizar a abertura tradicionalmente tocada pelos violinistas em distribuição *drop 3*¹² (ilustrada na figura 27), Horta opta

¹² Drop 3: quando a quinta justa da téttrade é passada uma oitava para cima, formando o acorde na ordem: fundamental, terça, sétima, décima segunda (quinta justa oitava acima).

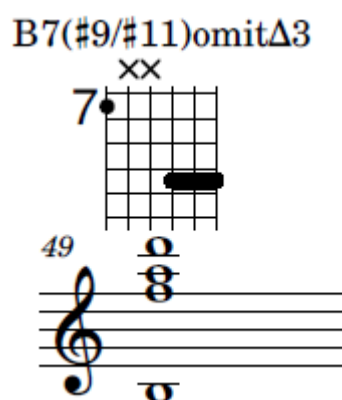
por um acorde estilo *spread* ¹³, onde ao invés de suprimir a 5ªJ como tradicionalmente feito, ele omite a 3ªM e sobe as notas restantes uma oitava com o uso da pestana no dedo 3, formando a distribuição na ordem: T, #4ª, b7ª, #9ª. Isso resulta em uma distribuição com uma sonoridade mais aberta e clara, com maior independência entre as vozes, causada pelos intervalos grandes entre as notas:

Figura 27- Abertura Tradicional



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 28- Compasso 131, 2'02"- p.d. 3

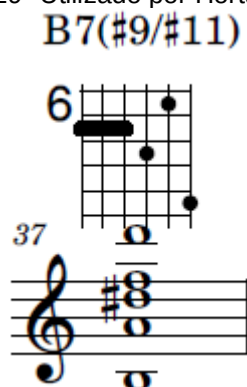


(Fonte: O AUTOR, 2023)

Na figura 29 posicionada abaixo, podemos encontrar a mesma qualidade de acorde feito com outra abertura por Horta, em uma performance descrita por Victor Polo em seu artigo científico intitulado *O violão “Audaz” de Toninho Horta: um olhar sobre suas aberturas de acordes formadas através do uso de pestanas com os dedos 2, 3 e 4* (POLO, 2017, p. 4).

¹³ Spread: Técnica de distribuições de acordes que apresentam intervalos consideravelmente mais distantes que o convencional, gerando uma sonoridade típica e espalhada.

Figura 29- Utilizado por Horta, p.d. 2

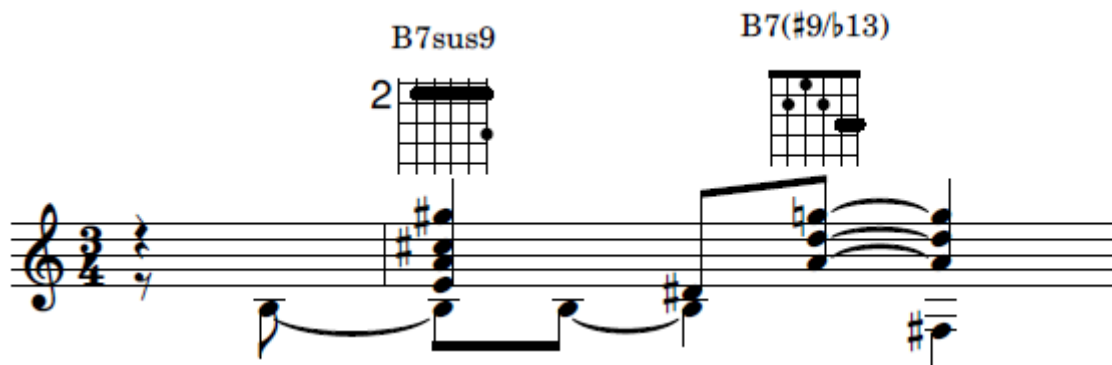


(Fonte: POLO, 2017)

3.1.2 Pestanas com o dedo 4

No compasso 39 da performance, Horta estabelece uma ideia harmônica utilizando uma meia pestana com o dedo 4 (mínimo), essa ideia será repetida e ao menos oito vezes durante a performance. No exemplo em questão o uso da pestana com dedo 4 possibilita a adição de uma nova tensão ao acorde, isso revela um procedimento que Toninho adota frequentemente para construir suas aberturas: comumente ele suprime uma nota estrutural do acorde e acrescenta duas tensões harmônicas, isso resulta em um acorde com cinco notas, sendo três estruturais (fundamental, terça e sétima) e duas tensões, no exemplo, a nona aumentada e décima terceira bemol. Podemos observar a progressão que Horta executa na figura 30, vale ressaltar que nesse momento da performance, Horta se acompanha ao violão enquanto canta a melodia.

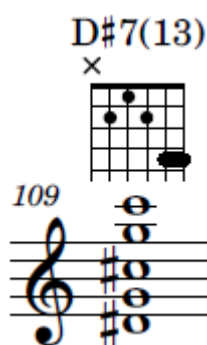
Figura 30- Clichê Harmônico *Francisca*, compasso 39, 0'44'', p.d 4



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Outro *voicing* muito utilizado por Horta deriva desse citado na figura 30. Nele Horta sobe uma casa da pestana no dedo 4 (mínimo), fazendo assim com que se torne um acorde dominante com 13^aM e dobra da 3^aM, conforme podemos confirmar na figura 31:

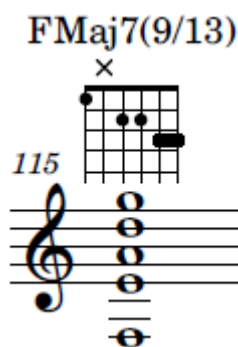
Figura 31-Compasso 50, 0'54'', p.d. 4



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Em um último exemplo (Figura 32) outra aplicação da pestana com o dedo 4 nas cordas si e mi do violão, nesse caso, Horta “colore” o acorde de FMaj7 com as tensões 9^aM e 13^aM, para isso ele realiza uma pestana com o dedo mínimo sobre as notas ré e sol.

Figura 32-Compasso 90, 1'29", p.d. 4



(Fonte: O AUTOR, 2023)

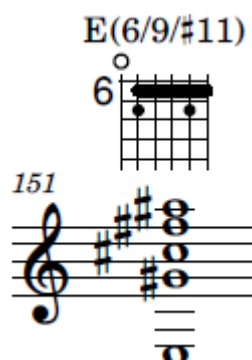
Nesses casos observados, coincidentemente ou não, todas as pestanas com o dedo 4 realizadas pressionaram as notas de tensão do acorde, ou seja, pode-se dizer que esse recurso amplia significativamente as possibilidades de distribuição de notas ao braço do violão.

3.1.3 Pestanas com o dedo 2

Os acordes construídos com pestanas feitas com a falange do dedo médio são as menos utilizadas durante a performance de *Francisca*, apesar de ser amplamente aplicadas em outras performances do artista. Na performance, dos acordes de pestana no dedo 2 que são mais particulares a Horta, pudemos identificar dois:

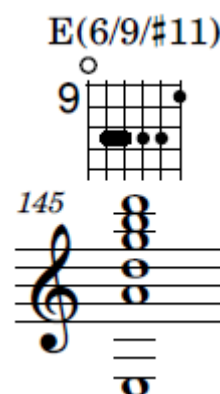
- O acorde que segue na figura 34 representa o acorde final da performance, tem uma sonoridade muito identitária do artista, em diversas músicas na tonalidade de Mi Maior esse *voicing* aparece em algum momento, geralmente no fim da música, nesse acorde, Toninho escolhe usar o dedo 2 (médio) para pressionar as cordas lá e ré do violão, a 3ªM e 6ªM, com isso, Horta liberou o dedo 1 (indicador) para que ele pudesse duplicar a 6ªM e coloca-la também na voz mais aguda:

Figura 33- Abertura Tradicional



(Fonte: O AUTOR, 2023)

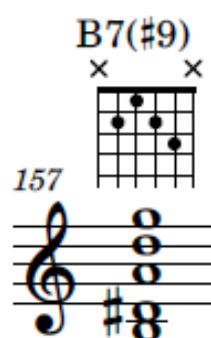
Figura 34- Compasso 144, 2'18", p.d 2



(Fonte: O AUTOR, 2023)

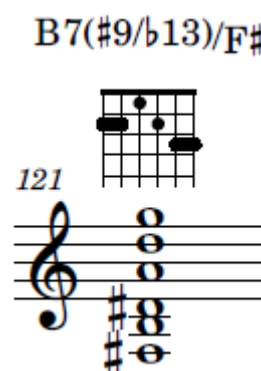
- O próximo acorde também é muito particular do uso de Horta, diferente dos outros, ele possui duas meias pestanas de falange, no dedo 2 (médio) e no dedo 4 (mínimo), formando uma abertura com três 4ªJ, uma 4ª e uma 3ªM, isso resultou em um *voicing* com seis notas, uma sonoridade rica em tensões e harmonicamente densa, conforme podemos destacar na figura 36:

Figura 35- Abertura Tradicional



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 36- Compasso 26, 0'29", p.d 2 e 4

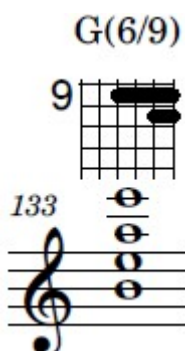


(Fonte: O AUTOR, 2023)

- Os três acordes que seguem nas figuras 37, 38 e 39 são muito semelhantes entre si no que se refere a posição das mãos no braço do instrumento e a lógica por trás de sua construção, mas são aplicados em contextos sonoros

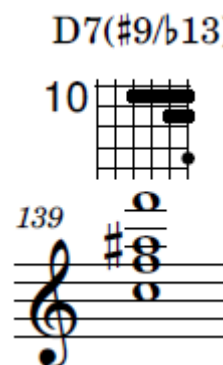
completamente distintos, todos eles possuem a aplicação da pestana com o dedo 2 (médio).

Figura 37- Compasso 78, 1'18", p.d 2



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 38- Compasso 77, 1'18", p.d. 2



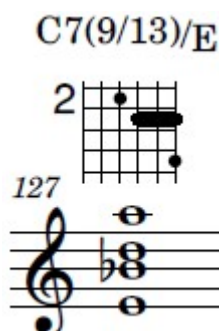
(Fonte: O AUTOR, 2023)

No acorde apresentado na figura 37 o músico optou por valorizar as estruturas altas do acorde de sol maior, mantendo apenas a 3ªM e a 5ªJ como notas estruturais da tétrade, e completou com as tensões 6ªM e 9ªM, suprimindo a fundamental e a sétima.

Na figura 38 vemos outra aplicação de um conceito parecido, onde Horta apresenta duas notas estruturais e duas tensões para o acorde, no caso ele mantém a 3ªM e b7ª, e “colore” o acorde com as tensões #9ª e b13ª, tensões típicas do acorde dito como “dominante alterado”.

Nesse último exemplo ilustrado na figura 39 podemos ver que mais uma vez Toninho utiliza esse conceito de duas notas estruturais e duas tensões para construir o acorde, conforme podemos confirmar ao ver as notas presentes no acorde abaixo:

Figura 39- compasso 33, 0'37", p.d 2



(Fonte: O AUTOR, 2023)

3.2 O USO DOS 5 DEDOS NA MÃO DIREITA

Um dos aspectos mais identitários a respeito da técnica e sonoridade de Horta, é a utilização dos cinco dedos da mão direita para realizar os dedilhados, arpejos e levadas, conforme destaca Victor Polo:

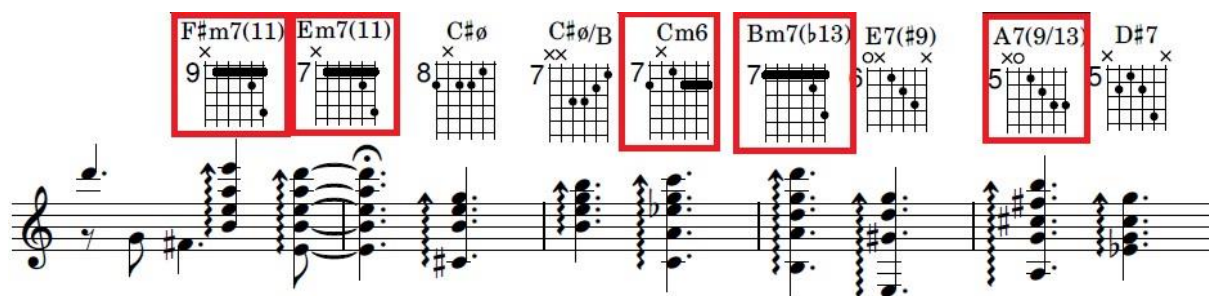
No que tange a parte mecânica da formação de acordes no violão, Toninho utiliza certos procedimentos menos usuais no universo geral do instrumento. Comumente, os violonistas utilizam apenas quatro dedos da mão direita; polegar, indicador, médio e anelar. Horta emprega os cinco (incluindo o dedo mínimo) permitindo o acréscimo de uma voz aos acordes. É evidente que é possível executar acordes, ao violão de 6 cordas, de até seis vozes, todavia, elas só poderiam ser tocadas em forma de arpejo. O que Horta faz, em alguns casos, é tanger cinco notas simultaneamente (POLO, 2017, p. 3).

Essa característica técnica se relaciona diretamente com a questão das pestanas de falange citadas no subcapítulo anterior, uma vez que, grande parte das aberturas exploradas por Toninho possuem cinco sons, isso possibilita que Horta use o dedo polegar para tanger o baixo do acorde e o restante para tanger as quatro notas remanescentes simultaneamente, esse fato justifica novamente a proposta musical de Horta, conforme o mesmo cita, de “ampliar” o som de seu instrumento:

Se eu tivesse piano em casa desde cedo, acredito que teria sido pianista, porque sempre tive vontade no violão de extrapolar um pouco a extensão do instrumento. O que eu consegui pra ampliar mais o som do violão? Fiz algumas músicas com afinação diferente, pra dar outra sonoridade e cores, usei e uso muita corda solta pra dar aquele som prolongado, de piano, ao mesmo tempo de orquestra, de harpa. Geralmente eu toco com os cinco dedos da mão direita, aquele bloco de acordes tudo tem o mindinho também, dá uma amplitude (GALILEA, 2012, p. 247).

Durante a performance de *Francisca*, podemos destacar inúmeras vezes o uso do dedo mínimo na mão direita para tanger as cordas, o exemplo que segue na figura 40 representam os primeiros usos do recurso na performance analisada, nos compassos 12 ao 16:

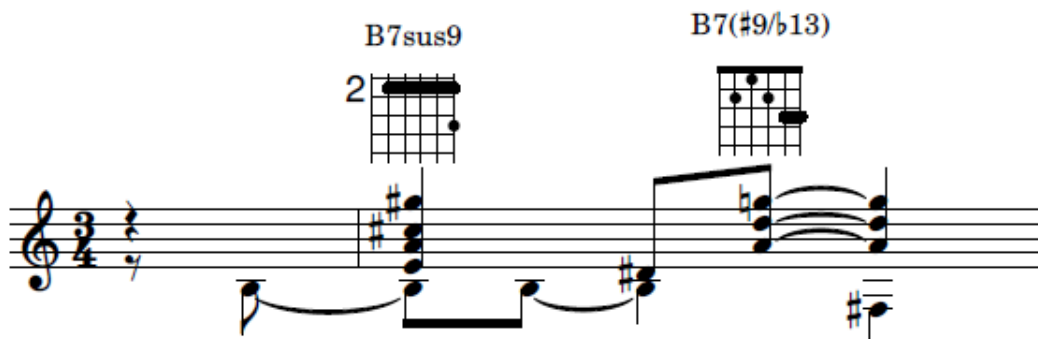
Figura 40- compassos 12 ao 16 , 00'12''



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Nota-se no exemplo 40 que em todos os acordes com cinco notas (grifados em vermelho) Horta optou por acrescentar o uso do dedo mínimo na mão direita, além disso, no exemplo ele também escolheu arpejar ascendentemente os acordes, buscando um efeito ornamental e uma maior sustentação sonora ao instrumento. Essa sequência de acordes é repetida de maneira semelhante no terceiro *chorus* da performance, onde Toninho repete o uso dos cinco dedos.

Outro exemplo recorrentemente usado dos cinco dedos na performance é um motivo clichê explorado por Horta (Figura 41), que também foi citado no subcapítulo anterior sobre *pestanas com o dedo 4*:

Figura 41- Clichê Harmônico *Francisca*, compasso 39, 0'44'' p.d 4

(Fonte: O AUTOR, 2023)

O motivo presente na figura 41 ilustra bem a técnica, pois se repete ao menos nove vezes durante a performance (as mesmas aberturas, porém em alturas diferentes).

Não encontramos material que explicasse a origem do uso dessa técnica por Toninho Horta, ele apenas a cita, mas não diz se foi alguma influência externa ou ideia própria. Na música brasileira podemos citar alguns nomes de outros violonistas que também dizem utilizar os cinco dedos da mão direita, esses músicos são: Filó Machado, Pedro Martins e Mario Wamser. Vale citar que os guitarristas Pedro Martins e Mario Wamser possuíram influência direta de Horta, já Filó Machado não pudemos identificar a origem do uso.

Durante a performance, Horta se utiliza desse recurso inúmeras vezes, raramente um acorde com cinco ou seis sons será tocado por Toninho com apenas quatro dedos na mão direita, podendo assim concluir que esse aspecto é uma importante particularidade musical da sonoridade do músico analisado.

3.3 AUSÊNCIA DE UNHAS LONGAS NA MÃO DIREITA

Outro aspecto identitário a respeito da sonoridade de Horta, já citado anteriormente, é que o mesmo opta por deixar as unhas da mão direita curtas, ao contrário do que se encontra na literatura sobre métodos de violão clássico, Toninho, por ter sido um músico autodidata no início de sua trajetória musical, conta que prefere utilizar as unhas curtas em busca de uma sonoridade mais “romântica” no violão:

Eu uso um violão flamenco, fabricado no Japão pelo *luthier*¹⁴ Fukuoka [...] e é o violão que eu gosto, porque o violão flamenco é um violão mais brilhante [...] e eu toco sem unhas, pois tenho aquele lado mais romântico, então eu tento juntar as duas coisas, e tocando sem unhas em um violão brilhante a sonoridade vem, se eu estivesse usando unhas o som ficaria muito estalado, até feio, mas eu consigo no violão espanhol identificar com a minha maneira de tocar[...] (Violão Ibérico, 2012, 0’00” – 1’50”).

Além da alteração brusca na sonoridade, timbre e volume do instrumento, o uso das unhas curtas cria a necessidade de um remodelamento técnico, ou seja, a angulação no toque da mão direita muda, além da intensidade que Horta toca as cordas, criando uma nova concepção técnica própria do músico. Vale ressaltar que Toninho Horta não é o único músico violonista que abdica do uso das unhas longas na mão direita, artistas da cena belorizontina como Lô Borges, Beto Guedes, Milton Nascimento e violonistas mais contemporâneos como Mario Wamser e Victor Polo também utilizam nada ou muito pouco as unhas ao tocar, não pudemos identificar se essa característica é influência direta de Horta, mas pode-se afirmar que há um costume comum entre os violonistas dessa linguagem musical em não utilizar o recurso timbrístico das unhas longas.

¹⁴ Luthier: Construtor de instrumentos artesanais de cordas.

3.4 ACORDES QUE COMBINAM CORDAS SOLTAS E PRESAS

O violão é um instrumento musical que trás consigo algumas limitações sonoras, entre elas estão: máximo de seis sons tocando simultaneamente, limitações de aberturas que vem da quantidade dos dedos do violonista e também do padrão da afinação em quartas justas do violão, além de limitações relacionadas a sustentação das notas, pois depois que uma corda é tocada pelos dedos da mão direita, rapidamente elas perdem sustentação e param de soar. Para aumentar a sustentação do violão e ampliar as possibilidades de aberturas, Horta adotou o uso dos acordes que combinam cordas presas e soltas ao violão, conforme destaca Victor Polo:

Toninho, para “ampliar o som do violão”, utiliza muitos acordes com cordas soltas. Vale ressaltar que nem todos os acordes com cordas soltas podem ser transpostos para outras tonalidades (POLO, 2014, p.27).

O próprio Toninho Horta discorre a respeito desse uso e da sonoridade buscada por ele:

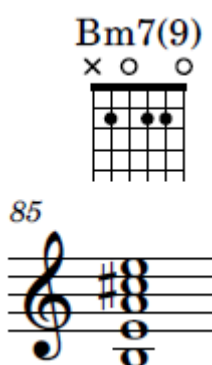
Eu adorava piano também, eu adorava o Bud Powell, aqueles caras do Jazz antigo, o Oscar Peterson, e os brasileiros também O Luizinho Eça, pra mim era meu maior ídolo [...] mas eu só tive um piano aos meus 27 anos de idade [...] então eu falei assim “eu tenho que ampliar o som do meu instrumento” mas é claro que nunca vai chegar a um piano, então o que que eu fiz? Eu comecei a fazer acordes com cordas soltas e utilizando muitos arpejos para que o arpejo também desse aquela coisa prolongada, acordes utilizando todas as seis notas, isso para ter uma sonoridade mais confortante, mais cheia. Então eu desenvolvi a harmonia em uma concepção muito própria em cima de tudo que eu gostava, que eram as orquestras, a improvisação, a liberdade de criar e a vida simples da minha família, que sempre adorou música, e a harmonia, que é a coisa que minha mãe prega como sendo a principal coisa da vida [...] (VIANNA, 2005, 41’30”).

Vale ressaltar que na performance de *Francisca* especificamente, o uso das cordas soltas no violão se torna limitado, tendo em vista a prolixidade harmônica, ritmo harmônico rápido e as tonalidades em que a música passa, portanto podemos notar, observando outras performances do músico, que ele se utiliza muito mais do recurso das cordas soltas em outras músicas, mesmo assim, podemos apontar diversos usos das cordas soltas para construir os acordes, dentro dos acordes com essa característica apontamos duas categorias: acordes que se derivam de um *voicing* tradicionalmente usado com cordas presas e acordes menos usuais. Um adendo

importante a se fazer é que não foram levados em consideração os acordes que possuem apenas o baixo tocado na corda solta, apenas os acordes que possuem cordas soltas em suas vozes internas.

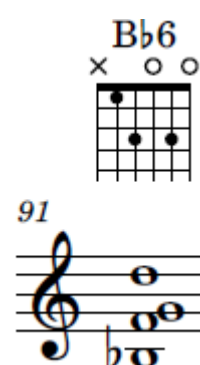
- Acordes que se derivam de aberturas tradicionalmente usadas com cordas presas:

Figura 42- compasso 87, 1'25"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 43- Compasso 92, 1'30"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

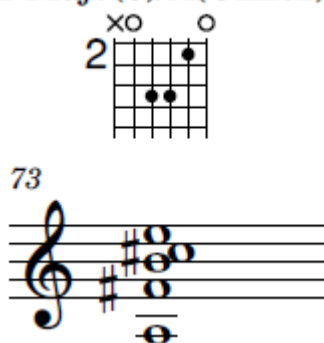
Os acordes exemplificados nas figuras 42 e 43 são mais usuais do universo do violão/guitarra, uma vez que representam aberturas frequentemente utilizados por muitos guitarristas.

- Acordes menos usuais característicos de Horta:

O acorde representado na figura 44 possui uma abertura específica, no violão ele não pode ser transposto para outra tonalidade. Nessa distribuição, Horta omitiu a Fundamental e a 5ªJ para que pudesse acrescentar as tensões 6ªM e 9ªM:

Figura 44- compasso 86, 1'25"

DMaj7(6)/A(Omit1)



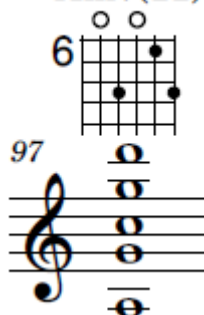
(Fonte: O AUTOR, 2023)

Os últimos dois exemplos (Figuras 45 e 46) são acordes bem semelhantes entre si, assim como o anterior, não possuem transposições disponíveis para o violão/guitarra.

Vale ressaltar uma característica peculiar relativamente comum aos acordes com cordas soltas construídos por Toninho Horta: Esses acordes invertem a orientação grave/aguda do violão, ou seja, na corda ré do violão (4ª corda), Horta toca uma nota Dó (C) central do pentagrama, já na corda sol (3ª corda) ele toca uma nota sol (G) uma 4ªJ abaixo da nota dó, ou seja, são tocadas notas mais agudas em cordas que são mais graves no violão, isso trás uma sonoridade bem específica e característica da linguagem do instrumento. Essa característica é amplamente explorada na sonoridade de Horta. Podemos confirmar o fato a partir das figuras 45 e 46 que seguem:

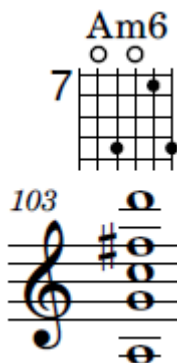
Figura 45- Compasso 108, 1'43"

Am7(11)



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 46- compasso 108, 1'43"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

3.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PARTE TÉCNICA

A análise da técnica de Toninho Horta no violão revela um profundo mergulho em busca da inovação e ineditismo musical, conforme afirma o próprio Horta. Ao adotar procedimentos técnicos que se diferem consideravelmente da abordagem tradicional, traçou um caminho único que define sua identidade artística. Sua escolha de não utilizar unhas longas na mão direita, preferindo tocar com a polpa dos dedos, resulta em uma sonoridade característica, marcada por tons graves e aveludados, que refletem diretamente sua visão musical.

O uso de pestanas com os dedos 2, 3 e 4 é uma faceta notável da técnica de Horta, que ele adotou sob a influência de Chiquito Braga. Essa abordagem particular expande as possibilidades harmônicas, permitindo a criação de acordes complexos e aberturas que só são possíveis ao violão sob utilização desse recurso. A técnica de Horta é uma fusão de tradição e inovação, enraizada nas raízes da música mineira, permeada por elementos do impressionismo musical, orquestras, bossa nova e jazz uma mistura de influências que resultou na sonoridade tirada por Toninho ao violão de nylon.

Suas escolhas técnicas são intrinsecamente ligadas às suas escolhas musicais, resultando em composições únicas e uma sonoridade que continua a cativar músicos de todo o mundo, como Pat Metheny, George Benson, Wayne Shorter, Gary Peacock, entre outros.

4 ASPECTOS MUSICAIS/IDIOMÁTICOS

Nesse capítulo realizaremos uma análise aprofundada sobre as escolhas musicais de Horta na execução da peça autoral *Francisca* e como elas se relacionam com a partitura guia (*lead sheet*) original apresentada. Para isso, separamos os acordes por categorias, essas são: acordes invertidos, extensões, acordes com 5 ou 6 notas, acordes estruturados em quartas, acordes que suprimem a nota tocada pela melodia.

O principal aspecto a ser abordado nesse capítulo é sobre as escolhas de acordes de Toninho Horta. Vale ressaltar que muitos dos acordes explanados se encaixam em mais de uma categoria, sendo assim, usaremos como base para determinar a categoria dos acordes analisados, as principais características observadas.

Um ponto importante a se esclarecer é que a presente pesquisa não pretende entender o raciocínio que Horta desenvolve para chegar em um determinado *voicing*. Uma vez que Toninho, por ser um músico “auto-didata” desenvolveu uma maneira muito peculiar de chegar a essa sonoridade, e só seria possível desvendar com precisão seus pensamentos através de uma aula com o mesmo, sendo assim, pretende-se somente explicar as ferramentas utilizadas por ele para chegar a essa sonoridade característica de seu estilo.

Nesse capítulo também possui um subcapítulo que discorrerá a respeito do estilo de improvisação de Toninho Horta, que se difere consideravelmente da maioria dos guitarristas de jazz, buscando discorrer esse assunto sob um novo prisma.

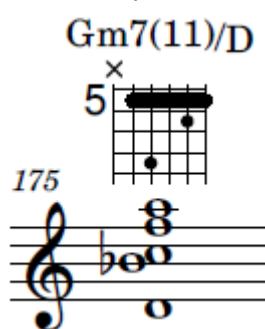
4.1 ACORDES INVERTIDOS

Toninho Horta é reconhecido pelo seu conhecimento das inversões de acordes ao longo do braço do violão e da guitarra. No presente subcapítulo, discutiremos a respeito de algumas inversões frequentemente utilizadas por Horta que foram aplicadas ao longo da performance de *Francisca*.

Os primeiros dois acordes invertidos a serem analisados (figuras 47 e 48) são de uso frequente por Toninho, mas também por vários outros violonistas da chamada “escola mineira” do violão. Como citado anteriormente, essa distribuição intervalar de notas é amplamente aplicada pelos instrumentistas que tocam com essa linguagem musical, na própria obra de Horta, podemos citar inúmeras composições que utilizam desse acorde, como por exemplo: *Beijo Partido*, *Manoel o Audaz*, *Bons Amigos*, *Francisca*, *Festa em Olinda*, entre diversas outras.

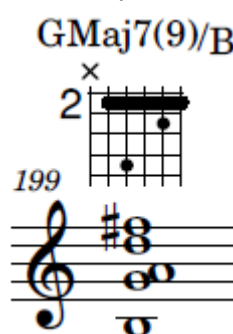
Na performance, observamos duas das três aplicações que Horta apresenta para esse voicing:

Figura 47- compasso 101, 1'38"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 48- compasso 49, 0'52"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Observa-se que essa abertura pode representar tanto um Sol maior invertido (baixo na 3ªM) quanto um Sol menor invertido (baixo na 5ªJ) dependendo da casa do instrumento em que for tocado. Em ambos os casos, essa abertura valoriza as tensões disponíveis dos acordes em questão.

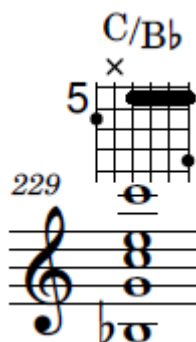
Na figura 47, Horta opta por suprimir a fundamental do acorde, e assim liberar duas notas para acrescentar as tensões 9ªM e 11ªJ, tendo em vista que esse acorde possui 5 notas diferentes. Nota-se que o intervalo de segunda maior presente entre a

segunda e terceira voz, trazendo uma sonoridade típica de acordes realizados por Toninho.

Já a figura 48 apresenta a mesma abertura representando a primeira inversão do acorde DMaj7(9), executada na casa 2 do violão.

No exemplo seguinte (figura 49), enquanto a partitura original (*lead-sheet*) apresenta um acorde Gm6/Bb (HORTA, 2017, p.134), Horta utiliza-se de uma inversão tradicionalmente utilizada para o acorde dominante no violão, mas faz a adição de uma dobra da fundamental na ponta do acorde, conforme podemos observar a seguir:

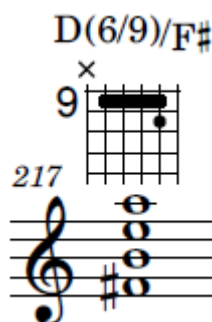
Figura 49- compasso 125, 1'57"



(Fonte: O AUTOR)

Em um último exemplo, podemos encontrar uma abertura peculiar realizada para esse acorde, a cifragem se justifica ao observarmos a partitura original (HORTA, 2017, p.134) que indica um acorde D(add9)/F#, no caso, Horta opta por suprimir a Fundamental e adicionar um 6ªM, é importante destacar que a estrutura desse acorde é a mesma de um F#m7(4) em distribuição quartal, conforme mostra a figura 50 a seguir:

Figura 50- Compasso 78, 1'19"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

4.2 EXTENSÕES

Toninho Horta foi chamado pelo músico Tom Jobim de “rei da harmonia”, tal opinião é muito significativa, tendo em vista o trabalho musical que Jobim desenvolveu na música brasileira ao longo os anos, com uma riqueza harmônica também inegável.

Os usos das extensões se fazem presentes durante todas as performances de Horta. O pianista e pesquisador musical Andy Laverne define algumas estratégias utilizadas para mudar a sonoridade de um acorde, em seu livro intitulado *Handbook of Chord Substitutions*:

A “cor” e o “clima” de um acorde podem ser alterados ou aprimorados adicionando notas não estruturais (extensões de acordes) e alterando os membros estruturais do acorde (aumentando ou diminuindo-os em incrementos de meio tom). As extensões de acordes (também conhecidas como tensões ou tríades de estruturas altas) podem ser encontradas construindo um acorde adicional em terças acima do acorde básico que encontramos na música. (LAVERNE, 1991, p.14).

Como já citado anteriormente, Horta faz uso frequente das extensões dos acordes para “colorir” a harmonia, sobretudo em seus solos improvisados, no trecho da sessão de improvisação em *Francisca* que segue na Figura 51, os acordes destacados em vermelho representam as extensões, nota-se também que nesse trecho Horta se utiliza intensamente das pestanas no dedo 1 (indicador) para construir essa frase musical.

Em todos os acordes destacados, Toninho repete o procedimento de suprimir duas notas estruturais da téttrade para dar lugar as tensões do acorde:

Figura 51- compassos 76 ao 79 *Francisca* (Violão Ibérico, 2012, 1':17")

The figure shows a musical score for measures 76 to 79 of the piece 'Francisca'. Above the staff, six guitar chords are indicated: Am7, Am11, D7(#9/b13)/C, G(6/9)/B, G(6/9)/F#, Em7(11), and D7(6). The chords D7(#9/b13)/C, G(6/9)/B, and G(6/9)/F# are highlighted with red boxes. The staff shows a melodic line in 4/4 time, with four measures of music. The first measure has a 4-measure rest, and the subsequent measures contain eighth and sixteenth notes.

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Figura 52- compassos 17 ao 20 *Francisca*

The figure shows a musical score for measures 17 to 20 of the piece 'Francisca'. Above the staff, seven guitar chords are indicated: IIIm7 (Am7(11)), V7 (D7(4/9)), D7(#9), I (G(add9)), VIIIm7 (D(add9)/F#), VIIm (Em7), and Em7/D. The staff shows a melodic line in 4/4 time, with four measures of music. The first measure has a 4-measure rest, and the subsequent measures contain eighth and sixteenth notes.

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Mais adiante, no compasso 76 da performance, outro acorde com construção semelhante é apresentado sob o mesmo conceito, onde Toninho convencionou omitir as notas estruturais Fundamental e 5ª, para dar lugar as tensões b7º e 13ºM, conforme ilustra a figura 53 que segue. O acorde que é apresentado na partitura original é o C7(9), Horta o apresenta na primeira inversão e com a 13ºM adicionada, conforme podemos observar abaixo:

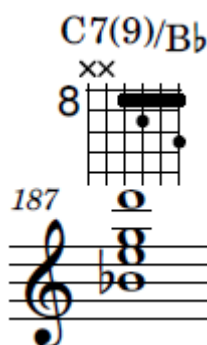
Figura 53- Compasso 33, 0'37".

The figure shows a musical score for measure 33 of the piece 'Francisca'. Above the staff, the guitar chord C7(9/13)/E is indicated. The staff shows a melodic line in 4/4 time, with one measure of music. The first measure has a 4-measure rest, and the subsequent measures contain eighth and sixteenth notes.

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Os dois acordes a seguir (Figuras 54 e 55) são inversões que derivam de acordes com outra estrutura, de acordo com guitarrista e professor Lupa Santiago em seu livro *o Novo dicionário de acordes para guitarra e violão* (SANTIAGO, 2009, p. 11), a distribuição apresentada na figura 54 representa, ortodoxamente, a segunda inversão de um acorde Em7(b5), ou também a primeira inversão de um Gm6 (SANTIAGO, 2009, p. 27), visto que esses acordes possuem todas as notas em comum. O procedimento que Horta adota é usar esse *voicing* como uma extensão do acorde C7, substituindo a nota fundamental pela 9ªM, conforme podemos observar na figura 54 abaixo:

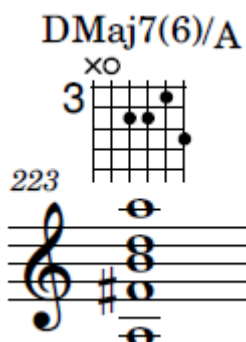
Figura 54- compasso 20, 0'21".



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Em um último exemplo, o acorde executado (Figura 55) representa, ortodoxamente, uma segunda inversão de Bm7 (SANTIAGO, 2009, p. 11), tendo Bm7 e DMaj7 três notas em comum, isso faz com que essa inversão resulte em um acorde de D(6)/A, conforme explana a figura a seguir:

Figura 55- Compasso 118, 1'51".



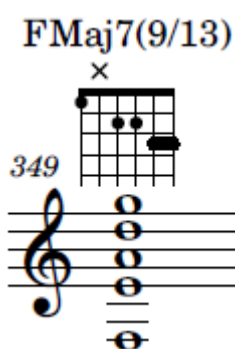
(Fonte: O AUTOR, 2023)

4.3 ACORDES COM 5 NOTAS DIFERENTES

Na performance de Horta ao violão, na maioria das vezes os acordes com 5 ou 6 notas diferentes e extensões são construídas através da utilização de pestanas ou do uso de cordas soltas, além disso, esses acordes também são tocados com os cinco dedos da mão direita (incluindo o dedo mínimo), salvo algumas exceções. A seguir mostraremos alguns dos acordes com 5 notas diferentes construídos por Horta ao longo da performance de *Francisca*.

Em um primeiro exemplo (figura 56), através do uso a pestana com o dedo 4(mínimo) e a omissão da 5ªJ do acorde FMaj7, Horta adiciona as tensões 9ªM e 13ªM ao acorde, aumentando sua densidade harmônica, uma vez que o mesmo possui 5 notas diferentes. Vale destacar a distribuição em quartas das notas, o que traz uma sonoridade mais moderna, conforme podemos observar na figura 56 abaixo:

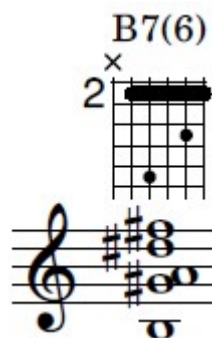
Figura 56- Compasso 90, 1'28".



(Fonte: O AUTOR, 2023)

O acorde seguinte também é de uso recorrente de Horta em muitas de suas performances, incluindo *Francisca*, no compasso 136 ele executa esse acorde de função dominante com a 6ªM adicionada, isso cria um intervalo de segunda maior entre a segunda e terceira voz do acorde, sonoridade característica dos acordes executados por Horta. Além disso, esse procedimento faz com que o acorde obtenha cinco notas diferentes, uma vez que a 5ªJ também consta na ponta do acorde, como podemos confirmar ao observar a figura 57 abaixo:

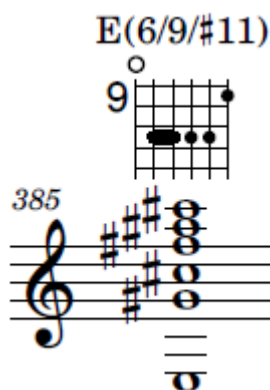
Figura 57- Compasso 136, 2'08".



(Fonte, O AUTOR, 2023)

O próximo exemplo é o último acorde da performance de *Francisca*, onde através do uso de pestana de falange no dedo 2 (médio) e a omissão de duas notas estruturais da téttrade (5ªJ e 7ªM), mantendo somente a Fundamental e a 3ªM. Horta constrói o seguinte E(6/9/#11) com todas as três tensões disponíveis, vale também ressaltar nesse acorde, a distribuição com quartas justas consecutivas, o que traz uma sonoridade moderna e aberta, típica dos acordes de piano. Esse acorde também pode ser visto como um acorde de extensão, uma vez que ele possui mais tensões disponíveis do que propriamente notas estruturais da téttrade, conforme explana a figura 58 que segue:

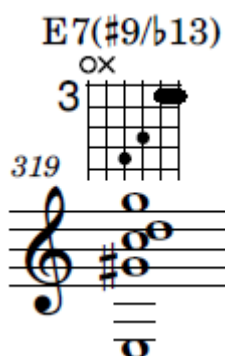
Figura 58- Compasso 144, 2'18".



(Fonte: O AUTOR, 2023)

No próximo exemplo (Figura 59), Horta constrói o seguinte acorde de cinco notas através do uso da corda mi grave do violão solta e a alteração da 5ªJ do acorde, Toninho executa esse *voicing* de mi dominante frequentemente em suas performances, não é diferente em *Francisca*:

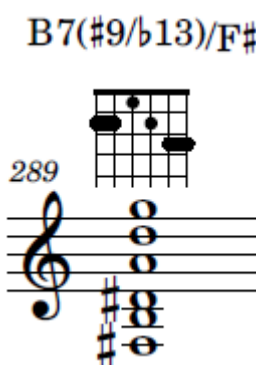
Figura 59- Compasso 35, 0'39"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

O último exemplo desse capítulo (figura 60) mostra um acorde muito peculiar, o único da performance que é construído com seis notas diferentes, onde ele aplica à distribuição de vozes comum de B7(#9) as pestanas nos dedos 2 e 4, permitindo assim a adição das notas Sol (b13ª) e Fá sustenido (5ªJ):

Figura 60- Compasso 26, 0'29".



(Fonte: O AUTOR, 2023)

4.4 ACORDES ESTRUTURADOS EM QUARTAS

O instrumento violão possui um padrão de afinação em quartas justas consecutivas, exceto entre as cordas Sol (3º) e Si (2º) do instrumento, onde tem um intervalo de 3ºM. Esse padrão de afinação faz com que as distribuições de notas dos acordes feitos no violão sejam construídas de maneira diferente, para facilitar a execução desses acordes. Muitas vezes, um procedimento usual no violão é fazer o que chama-se de abertura *Drop 2*¹⁵, isso é, em um acorde em posição fechada estruturado em terças, a segunda voz é passada uma 8ªJ acima, formando o acorde na ordem: F, 5ªJ, 7ªM e 3ªM.

Outro tipo de construção de acordes conhecida na música são os acordes quartais, onde ao violão, são construídos com facilidade pelos instrumentistas, resultado do padrão de afinação do instrumento, conforme cita Victor Polo em seu artigo científico:

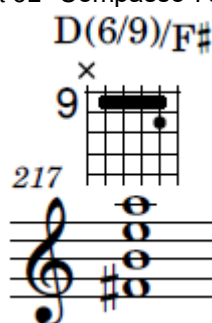
Tratam-se de aberturas formadas por intervalos consecutivos de quartas justas ou aumentadas. O guitarrista faz amplo uso desse tipo de abertura em seu solo e em suas harmonizações, de modo geral. Observa-se que a própria afinação em quartas, do violão ou guitarra (à exceção do intervalo de terça maior entre as 3ª e 2ª cordas) favorece seu uso, em grande medida por meio da utilização de pestanas ou meias pestanas (POLO, 2016, p. 7).

Na escuta de Toninho Horta ao violão, podemos observar amplo uso de acordes que são estruturados em quartas, sobretudo em seus solos improvisados, onde ele aplica esse tipo de estrutura com frequência, vale ressaltar que em seus acompanhamentos esse tipo de abertura também é amplamente explorada. No presente subcapítulo, exemplificaremos algumas das estruturas utilizadas por Horta na performance de *Francisca* que transcrevemos.

¹⁵ Drop 2: Técnica de distribuição de notas em acordes estruturados em terças, quando a segunda voz de um acorde em posição fechada é passada uma oitava para cima, ou seja, ao invés das notas ficarem na ordem: F, 3ª, 5ª, 7ª, o acorde drop 2 resulta na ordem: F, 5ª, 7ª, 3ª.

O primeiro exemplo a ser explanado (Figura 61) é uma distribuição usual, executada no violão por muitos instrumentistas reconhecidos. Sua abertura composta por três 4ºJ consecutivas faz com que sua execução seja simples no instrumento e que a sua sonoridade seja característica dos acordes quartais. Vale destacar que o contexto em que esse acorde foi utilizado orientou a escolha da cifra que utilizamos, uma vez que a partitura-guia (*lead-sheet*) encontramos um D(add9)/F#. A utilização mais comum do seguinte *voicing*, na realidade, é como um F#m7(4). Ao invés disso, o procedimento que Horta adota é a omissão da Fundamental e da 7ª, para dar lugar as tensões disponíveis 6ªM e 9ªM, configurando esse acorde também como um acorde de extensão, conforme podemos confirmar na figura 61 que segue:

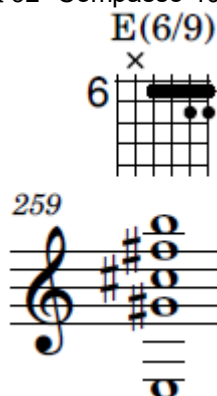
Figura 61- Compasso 78, 1'18"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

O próximo acorde (Figura 62) também é de uso frequente e conhecido das distribuições estruturadas em quartas. Na realidade, tem a mesma relação intervalar que o acorde citado anteriormente (Figura 61), mas é executado nas cordas Mi (1º), Si (2º), Sol (3º) e ré (4º). O que diferencia consideravelmente o uso desses dois primeiros acordes quartais citados é que no seguinte E(6/9), Horta faz o uso da 6ª corda solta do violão para tanger a fundamental do acorde, do contrário da distribuição anterior que a omite. Vale destacar o uso dos 5 dedos da mão direita, uma vez que essa abertura possui 5 notas:

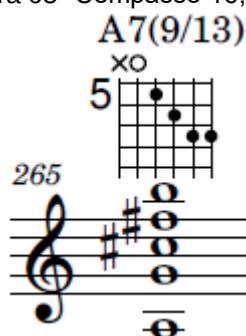
Figura 62- Compasso 40, 0'44".



(Fonte: O AUTOR, 2023)

Em um último exemplo, podemos observar a aplicação das quartas utilizadas para construir um acorde dominante, também usual no que se trata aos *voicings* quartais conhecidos. Nesse acorde Horta opta por omitir a 5ªJ e assim integrar ao acorde as tensões 9ªM e 13ªM, repetindo a aplicação dos 5 dedos na mão direita, conforme podemos observar a seguir:

Figura 63- Compasso 16, 0'15"



(Fonte: O AUTOR, 2023)

4.5 ACORDES QUE SUPRIMEM A NOTA TOCADA PELA MELODIA

Ao longo de sua carreira, Toninho Horta foi reconhecido por ser um exímio músico acompanhador, desenvolveu muitos trabalhos em duo com cantoras, como Joyce Moreno, Alaíde Costa, Barbara Casini, o cantor Carlos Fernando, e também com instrumentistas como Tom Lellis e Nicolo Stilo. Nesses contextos, seu estilo de harmonização se faz ainda mais sofisticado, uma vez que Horta se torna o único condutor dos caminhos harmônicos da composição.

Houve um *Meet* com Horta que participei a meses atrás para tirar dúvidas sobre seu novo curso *Toninho Horta Academy*. Eu estava presente e depois que fiz uma pergunta para o Toninho, ele me pediu que eu tocasse algo e toquei *Francisca*, após ouvir ele me deu uma dica: para que eu removesse do acorde a nota tocada pela melodia: “Eu vou experimentando sempre afastar a nota de um acorde da harmonia da nota da melodia” (Fica a dica Premium, 2020, 10’10” – 10’20”).

O notório músico e violonista brasileiro João Alexandre também cita o uso dessa estratégia (Um café lá em casa, 2017, 0’10”) em busca de adicionar mais uma tensão ao acorde e mudar sua textura com o uso da voz. A partir disso, pretendemos analisar a ocorrência desses casos ao longo da performance de *Francisca*, no primeiro sistema da figura 64, a partitura-guia com a melodia escrita, e logo abaixo a transcrição realizada da performance com os respectivos diagramas de acordes, nota-se que os acordes que suprimem a nota da melodia estão grifados em vermelho:

Figura 64- Compassos 108 ao 111, 1’43” ao 1’46”.

The figure displays a musical score for measures 108 to 111. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. Above the staff, chord names are listed for each measure: Am7(11), D7(4/9), D7(#9), G(add9), D(add9)/F#, Em7, and Em7/D. Below the staff, guitar diagrams are provided for each measure. Measures 108 and 109 diagrams are highlighted with red boxes. Measure 108 diagrams are Am7(11) and Am6. Measure 109 diagrams are D7sus9, AbMaj7(9/13), GMaj7(9/13), F#m(b13), and Em. Measure 110 diagrams are Em7/D and Em7/D. Measure 111 diagrams are Em7/D and Em7/D.

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Em um segundo exemplo, mesmo encontrando a 11ªJ (que é a nota da melodia no segundo e terceiro compasso) na cifra original da partitura guia (*lead-sheet*), observamos que Horta opta por suprimir essa tensão nos acordes executados, conforme podemos observar na Figura 65 (acordes grifados em vermelho):

Figura 65- Compassos 36 ao 39, 0'40" ao 0'45".

The figure displays a musical score for measures 36 to 39. The top staff shows a melody line with notes G, A, B, and C. The bottom staff shows guitar chords. The chords are: Am7(11), Gm7(11), F#m7(11), B7(4/9), and B7(b9). Below the chords are fingerings: 5, 3, 2, 2, and 2. The chords Gm9 and F#m9 are highlighted with red boxes. The source is cited as (Fonte: O AUTOR, 2023).

Vale notar que, apesar de Horta citar essa busca por suprimir as notas da melodia nos acordes, ao longo dos dois *chorus* de acompanhamento na performance de *Francisca*, percebemos a aplicação desse conceito em somente treze acordes, ou seja, a maior parte dos acordes executados possuem em sua estrutura a nota tocada pela melodia, sendo assim, para que possamos identificar mais utilizações desse conceito e analisar com profundidade sua aplicação, seria necessário que aumentássemos a taxa de amostragem. Ficando assim uma sugestão de pesquisa para próximos trabalhos acadêmicos.

4.6 O ESTILO DE IMPROVISACÃO DE TONINHO HORTA

Horta notoriamente possui uma forte identidade sonora em suas improvisações, ao contrário da maioria dos guitarristas de jazz (que são as principais referências no que se refere a improvisação), Toninho se utiliza muito mais intensamente de recursos como blocos de acordes do que recursos melódicos como escalas e arpejos, isso faz com que a improvisação dele perca a característica *single-note*, onde só se tem uma nota tocada após a outra sem formações e acordes ou notas simultâneas. A respeito disso, Victor Polo, em seu artigo científico, coloca sua visão sobre o tema:

[...]seus solos improvisados, por vezes, não se dissociam completamente de seus acompanhamentos harmônicos, uma vez que Horta cria solos nos quais o pensamento é mais harmônico do que propriamente melódico. Nesses casos ele faz uso de seu extenso vocabulário de aberturas de acordes, aplicando inversões, sobreposições e re-harmonizações. Em suma, grande parte da originalidade e singularidade da obra do músico deve-se à maneira singular como ele aplica a harmonia em sua execução instrumental (POLO, 2017, p. 4).

Além de expor isso em suas performances, Horta confirma tal afirmação em uma aula dada para o canal *Fica a dica Premium*, disponível no *YouTube*:

Eu fui para o lado do acompanhamento nos solos também, geralmente meu improviso não vai em cima de escalas, vai ser sempre em cima dos formatos dos meus acordes (Fica a dica Premium, 2020, 23'58" – 24'10").

Para o presente subcapítulo, separamos três frases características que Horta apresenta em seu *chorus* de improviso na performance, que ocorre entre os compassos 68 e 99, além disso, a partitura original está posicionada acima da transcrição que realizamos da performance, a fim de facilitar a comparação entre as frases de Horta e a partitura guia (*lead sheet*).

Logo no primeiro trecho, pode-se observar a preferência de Toninho por adicionar a tensão 6ªM bem como a 13ªM ou b13ª aos acordes, uma vez que na partitura original essa tensão não aparece nenhuma vez nas cifras (Figura 66), mas Horta a adiciona em todos os acordes do trecho em sua improvisação.

Também podemos notar que no trecho (Figura 67) quatro dos cinco acordes apresentados possuem cinco sons, que são tocados com os cinco dedos da mão

direita, conforme a técnica que explanamos no capítulo 3. Além disso, já podemos notar o procedimento que Horta adota ao utilizar, em suas improvisações, o uso das pestanas com muita frequência. Isso possibilita que ele faça acordes “cheios” sem utilizar todos os dedos da mão esquerda, o que libera os dedos remanescentes para que ele possa desenvolver ideias melódicas, conforme podemos observar na figura 66 que segue:

Figura 66- compassos 13 ao 16 *Francisca*.

(Fonte: HORTA, 2017, p. 134)

Figura 67- compassos 72 ao 75 *Francisca (Violão Ibérico)*.

(Fonte: O AUTOR, 2023)

No trecho que segue (figura 68), o uso das pestanas com o dedo 1 permanece intenso, nesses compassos, Horta continua por adicionar a 6ªM ou b13ª aos acordes que não possuem essa tensão adicionada a cifra da partitura original.

Um acorde a ser destacado é o D7(6), último acorde da frase (figura 69), é uma abertura bem característica de Toninho, pois podemos observá-lo utilizando essa mesma distribuição em muitas outras performances, acorde que no caso é colocado no lugar do Em7/D, eles possuem apenas duas notas comuns entre si (B e D). Vale destacar a presença de um intervalo de 2ªm entre a segunda e terceira voz do acorde, trazendo uma sonoridade peculiar dos acordes utilizados por Horta:

Figura 68- compassos 17 ao 20 *Francisca*.

17 **IIIm7** **V7** **I** **VIIIm7** **VIIm**
 Am7(11) D7(4/9) D7(#9) G(add9) D(add9)/F# Em7 Em7/D

(Fonte: HORTA, 2017, p. 134)

Figura 69- compassos 76 ao 79 *Francisca (Violão Ibérico)*

Am7 Am11 D7(#9/b13)/C G(6/9)/B G(6/9)/F# Em7 D7(6)

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Na última frase apresentada (Figuras 77 e 73) encontramos a maior densidade harmônica do que as outras duas que foram analisadas, a frase contém 8 compassos. Já no segundo compasso da figura 71, Horta opta por substituir um acorde de Gm6/Bb escrito na partitura guia por outros dois acordes: BØ(11) e E7(b9/13), conforme podemos ver nas figuras que seguem:

Figura 70- compassos 33 ao 36 *Francisca*.

33 **IVmaj** **V7** **Imaj7** **(SubV/VI)** **V/II**
 Bbmaj7(9) Gm6/Bb FMaj7(9)/A Eb7(6/9/#11) D7(4/b9/#11)

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Figura 71- compassos 92 ao 95 *Francisca (Violão Ibérico)*.

Bb6 BØ(11) E7(b9/13) Am7(b6) D#(6/9/#11) D7sus(9) Cm7(11)

(Fonte: O AUTOR, 2023)

Podemos destacar a abertura do acorde D7sus(9) realizada por Horta no último compasso da figura 71, onde ele realiza uma pestana com o dedo 1 (abertura mais usual do acorde D7sus9), mas acrescenta o uso do dedo 4 (mínimo) para duplicar a nota ré na ponta do acorde, essa abertura também se faz bem característica da sonoridade de Horta. Vale ressaltar a dificuldade de execução desse acorde, uma vez que o mesmo cria a necessidade de abrir a mão ao longo de seis casas no braço do violão.

Seguindo para o próximo trecho da frase (Figuras 72 e 73), o recurso de sofisticação harmônica mais evidente que podemos encontrar permanece sendo a adição de tensões nos acordes. No segundo compasso da figura 73, Toninho escolheu trocar a tensão 9^aM, escrita na partitura guia, por uma b9^a, e adicionar a tensão 13^aM, trazendo uma sonoridade *Dom Dim*¹⁶, conforme podemos observar nas figuras 72 e 73 que seguem:

Figura 72- compassos 37 ao 40 *Francisca*.

(Fonte: HORTA, 2017, p.134)

Figura 73- compassos 96 ao 99 *Francisca (Violão Ibérico)*.

(Fonte: O AUTOR, 2023)

¹⁶ Dom dim: Escala dominante diminuta, composta de intervalos de $\frac{1}{2}$ tom e 1 tom alternadamente. Sua principal aplicação é nos acordes dominantes, onde ela gera uma alteração nas tensões disponíveis desse acorde. Apresentada no livro *Arpejos, Acordes e Escalas* do guitarrista Nelson Faria (FARIA, s.d).

5 CONCLUSÃO

O presente estudo dedicou-se à análise detalhada da performance de Toninho Horta em sua composição *Francisca*. Ao longo da pesquisa, buscamos compreender não apenas as particularidades técnicas presentes na performance de Horta, mas também sua abordagem harmônica e suas influências musicais.

Toninho Horta notoriamente alcançou, através de suas referências e escolhas musicais, uma sonoridade única no seu instrumento, capaz de fazer as pessoas que conhecem seu trabalho poderem reconhecer o som de seu violão em uma gravação mesmo com poucos segundos de escuta. Sua trajetória, marcada por uma extensa carreira na música brasileira, revela uma riqueza de influências que se estendem desde o jazz até elementos da música clássica, dos congados, da bossa nova, do rock n' roll e da música impressionista. Sua colaboração com o guitarrista de jazz Pat Metheny, como mencionado, representa um ponto crucial em sua jornada artística, evidenciando a interseção de diferentes estilos musicais em sua obra.

O fato dele ter convivido e trabalhado com todos os seus amigos e músicos conterrâneos também o influenciou grandemente. Músicos outros lugares também, nomes como Elis Regina, Nana Caymmi, Joyce Moreno, Wayne Shorter, Gary Peacock, Herbie Hancock, entre diversos outros artistas com o trabalho reconhecido.

No que diz respeito à análise específica da composição *Francisca*, identificamos uma profunda sofisticação harmônica. Horta não se limita a estruturas convencionais, mas se utiliza frequentemente de extensões, substituições de acordes, empréstimo modal e harmonizações de forma inventiva. Seu uso consciente das tensões em todos os acordes confere à peça uma densidade e riqueza sonora características de seu estilo único.

A técnica de redução harmônica empregada na análise facilitou a compreensão das escolhas harmônicas de Horta, destacando modulações, empréstimos modais e progressões específicas ao longo da composição. A ênfase nas características harmônicas e melódicas reforça a importância da interconexão entre a pesquisa técnica e teórica.

A pesquisa também proporcionou *insights* valiosos sobre os procedimentos de Horta no contexto do violão solista, revelando seu domínio em acordes invertidos, extensões, blocos de acordes e levadas. Sua abordagem se destaca não apenas pela

habilidade técnica, mas também pela expressividade e criatividade ao conduzir a harmonização no contexto do violão solista.

No que diz respeito a parte “idiomática” musical, sua capacidade de suprimir notas estruturais dos acordes tradicionais e adicionar tensões harmônicas é uma manifestação de sua maestria técnica e criativa. Esse procedimento oferece ao violão uma paleta tonal rica e complexa, que é a base de suas composições distintas. No contexto da música contemporânea, a sonoridade de Toninho Horta no violão representa uma busca constante por novas fronteiras musicais, um ineditismo sonoro que rompe com as convenções para criar uma linguagem artística verdadeiramente única e inovadora.

A análise técnica da performance de Toninho Horta revela uma abordagem única e inovadora no universo do violão. Sua trajetória autodidata e a ausência de influências de métodos tradicionais de ensino musical são fundamentais para compreender a singularidade de sua sonoridade. Ao abordar a técnica violonística, Horta destaca-se por adotar procedimentos distintos, notavelmente pela escolha de não utilizar unhas longas na mão direita, conferindo ao seu violão uma sonoridade grave e aveludada. Ao longo da pesquisa, buscamos reforçar a estreita interconexão entre as escolhas técnicas e musicais de Toninho Horta. Sua busca por uma sonoridade única, combinada com o uso pioneiro de diversas técnicas não ortodoxas, moldou não apenas sua identidade como instrumentista, mas também influenciou significativamente a cena musical. A contribuição de Horta para a expansão das possibilidades sonoras do violão transcende o âmbito técnico, refletindo uma abordagem artística e expressiva que continua a inspirar músicos ao redor do mundo.

Finalmente, a análise do estilo de improvisação de Toninho Horta destacou sua abordagem única, distanciando-se do tradicional foco em escalas e arpejos. Sua preferência por blocos de acordes e a aplicação intensiva de pestanas foram evidenciadas nas frases analisadas, reforçando a abordagem harmônica predominante em sua improvisação.

Em suma, este trabalho proporcionou uma compreensão aprofundada das escolhas musicais de Toninho Horta em *Francisca*, destacando sua originalidade, sofisticação harmônica e contribuição significativa para a linguagem musical brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALILEA, Carlos. **Violão Ibérico**. 1º ed. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.

LOVISI, Daniel. **A construção do Violão Mineiro** (Dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2017.

POLO, Victor. **O violão “audaz” de Toninho Horta: um olhar sobre suas aberturas de acordes formadas através do uso de pestanas com os dedos 2, 3 e 4**. (Artigo Científico). Campinas: UNICAMP, 2017.

HORTA, Antônio. M. M. **108 Partituras: Scores**. 1º ed. Belo Horizonte: Independente, 2017.

TENNAT, Scott. **Pumping Nylon** – Alfred, United States, 1994.

POLO, Victor. **Toninho Horta: Um Estudo Sobre o Uso de Blocos de Acordes nos Seus Solos Improvisados** – (Monografia) - Campinas: UNICAMP. 2014.

LAVERNE, Andy. **Handbook of Chord Substitutions**. Estados Unidos. EKAY MUSIC. 1991.

SANTIAGO, Lupa. **Novo dicionário de acordes para guitarra e violão**. São Paulo. Editora Souza Lima. 2009.

POLO, Victor. **O solo improvisado de Toninho Horta em “Stella by Starlight”** (Artigo científico) – Campinas. UNICAMP. 2016.

NICODEMO, Thais Lima. **Terra dos Pássaros: Uma Abordagem Sobre as Composições de Toninho Horta**. 2009, 214 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas 2009.

SWARTZ, Anton. **The Backdoor II-V progression**. Antonjazz.com, 2012. Disponível em: < <https://antonjazz.com/2012/01/backdoor-ii-v-progression/>>. Acesso em 20 nov. 2023.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

VIOLÃO IBÉRICO: TONINHO HORTA TOCA FRANCISCA. Violão Ibérico. **Youtube**. 2 out. 2013. 2'31". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=eNKmf9eBbVQ&ab_channel=Viol%C3%A3oIb%C3%A9rico Acesso em 21 nov. 2023.

DOCUMENTÁRIO “VIOLÕES DE MINAS”. Geraldo Vianna. **Youtube**. 16 set. 2018. 1:41'10". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=XoYf9FI6i4o&t=2400s&ab_channel=GeraldoVianna Acesso em 21 nov. 2023.

FICA A DICA - DESARMONIZAÇÃO. Um café la em casa. **Youtube**. 19 fev. 2017. 9'08". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=b_xuO3DUgbk&ab_channel=UMCAF%C3%89L%C3%81EMCASA Acesso em 21 nov. 2023.

FICA A DICA DO CONVIDADO – COMPLETANDO O ACORDE COM A VOZ – JOÃO ALEXANDRE. Um café la em casa. **Youtube**. 17 jul. 2017. 1'00". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=HMGjRx1XJac&ab_channel=UMCAF%C3%89L%C3%81EMCASA Acesso em 21 nov. 2023.

FRANCISCA. Saken Entertainment. **Youtube**. 28 jul. 2018. 3'13". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=0nRM9PhE6Jw&ab_channel=ToninhoHorta-Topic Acesso em 21 nov. 2023.

TUDO O QUE VOCÊ PODIA SER. Milton Nascimento. **Youtube**. 28 out. 2015. 2'56". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=v43du81eZHw&ab_channel=MiltonNascimento-Topic Acesso em 21 nov. 2023.

CD VIOLÃO IBÉRICO: TONINHO HORTA FALA SOBRE SEU ESTILO E AS INFLUÊNCIAS. violãoIbéricocd. **Youtube**. 2 jul. 2013. 8'02". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=lvEmNEUHap8&ab_channel=violaoibericocd Acesso em 21 nov. 2023.

VIOLÃO IBÉRICO: TONINHO HORTA CONTA COMO FAZ PARA “AMPLIAR O SOM DO VIOLÃO”. Violão Ibérico. **Youtube**. 25 jaz. 2013. 3'39". Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=KcfuOQTiipM&ab_channel=Viol%C3%A3oIb%C3%A9rico Acesso em 21 nov. 2023

ANEXO A

FRANCISCA

Valsa Jazz Toninho Horta

Intro

$\text{♩} = 160$

$B^b_{\text{b}}7$ Gm^6/B^b $F^{\text{ad}9}/A$ $E^b_{\text{b}}7^{\text{ad}10}$ $D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$

$Gm^{\sharp}_{\text{b}}7$ D^b7 $C7$ $Cm^{\sharp}_{\text{b}}7$ $Bm^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$ $E^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$

A *Canto*

$Am^{\sharp}_{\text{b}}7$ $Gm^{\sharp}_{\text{b}}7$ $F^{\sharp}_{\text{b}}m^{\sharp}_{\text{b}}7$ $B^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $B^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $E_{\text{b}}7$ $A_{\text{b}}7$

$A^{\sharp}_{\text{b}}m^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$ $B^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $B^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $Am^{\sharp}_{\text{b}}7$ $D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $G^{\text{ad}9}_{\text{b}}$ $D^{\text{ad}9}_{\text{b}}/F^{\sharp}$

$Em^{\sharp}_{\text{b}}7$ Em/D $C^{\sharp}_{\text{b}}m^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$ $Cm^{\sharp}_{\text{b}}6$ $G^{\text{ad}9}_{\text{b}}/B$ $E^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $A^{\sharp}_{\text{b}}7$ $E^b_{\text{b}}7$ $D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$

B

$Gm^{\sharp}_{\text{b}}7$ $A^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $D_{\text{b}}7$ $A^{\sharp}_{\text{b}}7$ $Bm^{\sharp}_{\text{b}}7$ $Gm^{\sharp}_{\text{b}}7$

$C^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $C^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ A/F $F^{\flat}$ $B^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$ $B^b_{\text{b}}7$ Gm^6/B^b $F^{\text{ad}9}_{\text{b}}/A$ $E^b_{\text{b}}7^{\text{ad}10}$

$D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $D^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $Gm^{\sharp}_{\text{b}}7$ D^b7 $C7$ $Cm^{\sharp}_{\text{b}}7$ $Bm^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$ $E^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$

$Am^{\sharp}_{\text{b}}7$ $Gm^{\sharp}_{\text{b}}7$ $F^{\sharp}_{\text{b}}m^{\sharp}_{\text{b}}7$ $B^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}9)$ $B^{\sharp}_{\text{b}}7(\text{b}5)$ $E_{\text{b}}7$ $A_{\text{b}}7$ $E_{\text{b}}7$

Ritard...

Toninho Horta

♩ = 168 **Intro** **IVmaj7** **V7** **Imaj7** **(SubV/VI)** **V/II**
Valsa Jazz B♭maj7(9) Gm6/B♭ F(add9)/A E♭7(6/9/#11) D7(4/9/13) D7(b9/#11)

5 **IIIm7** **SubV/V** **V7** **Vm7** **IIØ** **V/III**
Gm7(11) D♭7(9) C7(9) Cm7(11) Bø E7(#9/#5)

9 **A** **IIIIm** **IIIm** **IIIm7** **V7**
Am7(11) Gm7(11) F♯m7(11) B7(4/9) B7(b9)

13 **Imaj7** **IVmaj7** **V/V** **V7**
Emaj7(9) Amaj7(9) A♯ø B7(4/9) B7(b9)

17 **IIIm7** **V7** **I** **VIIIm7** **VIIm**
Am7(11) D7(4/9) D7(#9) G(add9) D(add9)/F♯ Em7 Em7/D

21 **IIØ** **associado** **IVm6** **I** **V/II** **V/V** **SubV/V** **V7**
C♯ø(9) Cm6 G(add9)/B E7(#9) A7(13) E♭7(9) D7(4/9) D7(b9/#11)

25 **B** **IVm7** **V7** **Imaj7** **V/VI** **VIIm**
Gm7(11) A7(b9/13) Dmaj7(9) A♯ø Bm7

29 **IIIm7** **V7** **Imaj7(#5)** **SubV/IV**
Gm7 C7(4/9) C7(b9) A/F F6 B7(b5/#9)

33 **IVmaj** **V7** **Imaj7** **(SubV/VI)** **V/II**
B♭maj7(9) Gm6/B♭ F♯maj7(9)/A E♭7(6/9/#11) D7(4/b9/#11)

37 **IIIm** **SubV/V** **V7** **Vm7** **IIØ** **V/III**
Gm7(11) D♭7(9) C7(9) Cm7(11) Bø E7(#9/#5)

APÊNDICE B

Francisca "redução harmônica"

Versão: Arthur Scarpini

Toninho Horta

♩ = 168
Swing **Intro**

IV B $\flat$ V7 C7 I F V/II D7

II Gm V7 C7 Vm7 Cm B $\emptyset$ V/III E7

5

9 **A** IIIIm Am IIIm Gm IIIm7 F $\sharp$ m V7 B7

13 I E IV A V/V F $\sharp$ 7 (V7) B7

17 IIIm Am V7 D7 I G VIIm Em

21 IIIm7 Am V7 D7 I G II Am (V7) D7

25 **B** IVm Gm V7 A7 I D VIIm Bm

29 IIIm7 Gm7 V7 C7 I F V/IV F7

33 IV B $\flat$ V7 C7 I F V/II D7

37 IIIm7 Gm V7 C7 Vm7 Cm II B $\emptyset$ V/III E7

APÊNDICE C

Francisca

Performance ao vivo para o livro "Violão Ibérico"

Transcrito por Arthur Scarpini

Am7

Gm11

Toninho Horta

A
♩ = 150
ad. libitum

4

7

10

13

16

2

A7(b9) 5  DMaj7 5  C7(9)/Bb 8  Bm7(9) 7 

19 

Gm7(11)/D 5 

22 

FMaj7(#5) 5  B7(#9/b13)/F# 

25 

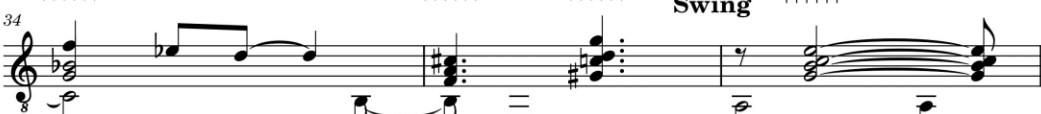
Bb7sus9 5  E7(9) 6  AMaj7(#5) 6  Am7 5  D#7(9/#11) 5 

28 

Am7 5  D7 4  Gm7(9) 3  Gm7(9) 5  C7(b9)/Bb 8  B7(b9)/A 7  C7(9/13)/E 2 

31 

Csus7(11) 3  Bø9 2  E7(#9/b13) 3  Am9 5 

34 

B
Swing

3

37

Gm9 3

F#m9 2

B7sus9 2

B7(#9/b13) x

40

E(6/9) 6

AMaj7(6/9) 4 x

Bbm(b13) 6 x

43

B7sus9 5

B7sus(b9)

Am7 5 x o x

D7sus9 5

D7(#9/b13) 4

46

G9 x o x

Gm(b13) 2

Em o o o x

Em7/D 4 x

C#9 4 x

Cm6 2 x

49

GMaj7(9)/B 2

E7(#9/b13) 3 o x

A7(b9/13) 2 x

D#7(13)

D7sus4(9/13) 5

D7(#9/b13) 4

52

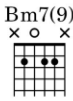
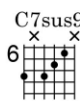
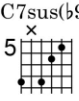
Gm11

A7(b9/13) 2 x

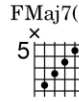
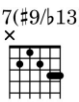
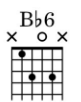
DMaj7(6)/A(Omit1) 2 x o o

4

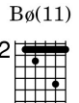
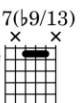
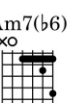
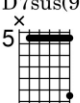
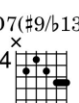
55

Bm7(9)  Gm11  C7sus9  C7sus(b9) 

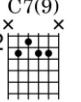
58

Fmaj7(#5)  F6  B7(#9/b13)  Bb6 

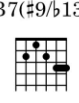
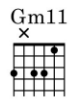
61

Bø(11)  E7(b9/13)  Am7(b6)  D#(6/9/#11)  D7sus(9)  D7(#9/b13) 

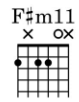
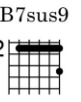
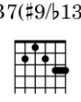
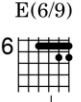
64

Gm11  C#7(9)  C7(9)  Cm7(9/11) 

67

B7(#9/b13)  E7(#9/b13)  Am11  Gm11 

70

F#m11  B7sus9  B7(#9/b13)  E(6/9) 

SOLO

73

AMaj7(6/9) 4

Bbm(b13) 6

B7(13) 7

B7(13) 7

76

Am7 5

Am11 7

D7(#9/b13)/C 10

G(6/9)/B 9

D(6/9)/F# 9

79

Em7 7

D7(6) 5

Bø 7

Cm6 7

Bm7(b13) 7

E7(#9) 6

82

A7(9/13) 5

D#7(13) 5

D7sus(9/13) 5

D7(#9/b13) 4

Gm11 5

85

A7(b9/13) 2

DMaj9/A(Ommit1) 2

Bm7(9) 2

88

Gm7 3

C7sus(13) 3

C7(#9) 2

FMaj7(9/13) 2

6

B7(#9/b13) Bb6 Bø(11) E7(b9/13)
 91

Am7(b6) D#(6/9/#11) D7sus(9) Cm7(11) Gm7/Bb
 94

C#7sus(b9/13) C7sus(b9/13) Cm11 Bø E7(#9/b13)
 97

D
 100

B7sus9 B7sus(b9/13) E(6/9) AMaj7(6/9)
 103

Bbm(b13) B7sus(13) B7 Am7(11) Am6
 106

D7sus9 AbMaj7(9/13) GMaj7(9/13) F#m(b13) Em Em7/D

109

C#ø9 Cm6 GMaj7(9)/B E7(#9/b13) A7(b9/13) D#7(13)

112

D7sus9 D7(#9/b13) Gm11 A7(b9/#11)

115

DMaj7(9)/A Bm7 Gm7(11)

118

C7(13) C7(b9/13) FMaj7(#5) FMaj7(#5) B(9/13)

121

BbMaj7(6/9) C/Bb Am7(b6) D#(6/9/#11)

124

8

D7sus9 5 D7(#9/b13) 4 Gm11 C#7(9) 3 C7(9) 2

127

Cm7(9/11) B7(#9/#11) 7 E7(#9/b13) 12

130

$\text{♩} = 90$
ad. libitum

Am7(11) 8 Gm7(11)/D 5 F#m7(11)/C# 4

133

B7(6) 2 B7(b9/#11) 5 E(6/9/#11) 6

136

AMaj7(6/9) 4

139

E(6/9/#11) 11 EMaj7(9) 11 E(6/9/#11) 9

142