Considerações sobre um ciclo de terceiras no Prelúdio em Mi bemol maior, Op. 199 n. 21, de Mario Castelnuovo-Tedesco

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PANORAMA DA PESQUISA SOBRE VIOLÃO NO BRASIL

Luigi Brandão
Universidade do Estado de Santa Catarina – guitar.luigi@gmail.com

Bruno Madeira
Universidade do Estado de Santa Catarina – madeirabruno@gmail.com

Resumo: O Op. 199 de Mario Castelnuovo-Tedesco está entre as mais extensas obras escritas para duo de violões; seus 24 prelúdios e fugas figuram frequentemente no repertório de aprendizes e de violonistas profissionais. O presente trabalho procura tecer comentários sobre uma passagem do Prelúdio em Mi bemol maior, onde o compositor escreve uma progressão identificada como realização do pré-trajeto conhecido como ciclo de terças maiores. Refletindo inicialmente sobre a possível contribuição da análise para fruição/interpretação da obra, o trabalho se volta então para uma conceitualização teórica e reflexão sobre as conotações expressivas desta passagem. Em conclusão, tenta-se levantar algumas possibilidades de continuidade da pesquisa sobre o Op. 199 como um todo bem como sobre o prelúdio em questão.

Palavras-chave: Ciclo de terceiras. Violão. Mario Castelnuovo-Tedesco.

Thoughts On a Cycle of Thirds in Castelnuovo-Tedesco's Prelude in Eb, Op. 199 n. 21

Abstract: Mario Castelnuovo-Tedesco's Op. 199 is among the largest works written for guitar duo. Its 24 preludes and fugues often show up in the repertoire of students and professional guitarists. The following paper aims at weaving some commentaries around a passage in the Eb Prelude on which the composer writes a progression identified as a realization of the preconceived path known as the cycle of major thirds. Reflecting initially on the possible contribution of analysis to the appreciation/interpretation of the work, the text turns then towards a review of the concept of the cycle of thirds, and proceeds with a reflection on the expressive connotations of the aforementioned passage. In conclusion, I try to indicate some possibilities for future research on the Op. 199 as well as on this specific prelude.

Keywords: Cycle of Thirds. Classical Guitar. Mario Castelnuovo-Tedesco.

1. Apresentação

Mario Castelnuovo-Tedesco (Itália, 1895 – 1968, EUA) foi um compositor, pianista e escritor italiano do século XX. Segundo Enrique Caboverde III, "é principalmente devido à sua amizade com o violonista espanhol Andrés Segovia (1893 – 1987) que a música de Tedesco ainda é ouvida nas salas de concerto atualmente" (CABOVERDE III, 2012, p. 2).[1] Entre sua primeira composição para violão, as *Variações (através dos séculos...)*, escrita em 1932, e suas últimas peças escritas para o instrumento na década de 1960, Tedesco escreveu algo próximo a cem peças para violão, sendo portanto um notável contribuinte para o repertório do instrumento no século XX. Em 1962, o compositor escreveu 24 prelúdios e fugas para duo de violões e, referindo-se à tradição[2], os intitulou *Les guitares bien tempérées*, Op. 199. O presente estudo[3] parte de uma iniciativa mais ampla de produzir uma literatura crítica sobre estes prelúdios e fugas, que espera contemplar questões

formais bem como intertextuais e contextuais da obra, tanto enquanto conjunto de obras – como o fez Thiago Abdalla em sua dissertação de mestrado (cf. ABDALLA, 2011) – como no âmbito de cada prelúdio e fuga em si. Nesta comunicação, pretendo tecer alguns comentários sobre um ciclo de terceiras encontrado nos compassos iniciais do Prelúdio em Mi bemol maior, número 21.

Refletindo brevemente sobre a abordagem analítica, voltemo-nos para o artigo *Analyzing Music under the New Musicological Regime* (1997), de Kofi Agawu, a fim de considerar de que maneiras a empreitada analítica pode ser contributiva para o repertório do violão e da crítica sobre o mesmo. Para Agawu, a análise figura como ferramenta central de compreensão do repertório: "Lidar com o acervo (e não cânone) de obras musicais é [...] impossível sem mediação analítica" (AGAWU, 1997, p. 297). Citando reflexões de Adorno a respeito do potencial da análise musical, o autor comenta sobre como "a leitura de partituras, por exemplo, requer 'um ato analítico'", e mesmo na performance a análise participa enquanto agente de (in)formação; talvez o mais significativo segundo o autor é a noção de que a "análise 'tem a ver com o algo a mais [das Mehr] na arte'" (AGAWU, 1997, p. 298), sendo este algo o conteúdo da obra que vai além dos fatos em si. Ademais, "a análise permite aos praticantes confrontar os 'detalhes de um todo musical'. Suas recompensas, tal como aquelas da performance musical, derivam da *experiência do fazer*" (AGAWU, 1997, p. 298).[4] Sob esta perspectiva, o produto da análise não é simplesmente um conjunto isolado de resultados disponibilizados em forma verbal, assim como o produto do processo de performance não é somente uma determinada performance pública ou a faixa gravada no CD; há uma recompensa intrínseca a ambos os procedimentos que transcorre em nossas mentes ao conduzirmos os processos físicos e mentais que resultam nestas "porções apresentáveis" do trabalho, seja na criação ou no esforço de compreender através da re-criação. Salienta-se, contudo, que

> [...] não se pretende com isso mistificar o processo analítico nem lhe conferir condição transcendental; trata-se de uma tentativa de lembrar-nos [...] que existem diferentes formas de conhecimento musical, e que estas são constituídas em uma complexa variedade de maneiras (AGAWU, 1997, p. 298).[5]

Este trabalho parte da premissa de que as "recompensas ocultas" da empreitada analítica podem ser contributivas tanto para os violonistas quanto para a comunidade que gravita em torno do instrumento e seu repertório, adensando a interpretação (em amplo sentido) das obras estudadas.

2. O ciclo de terceiras enquanto progressão harmônica (c. 1-13)

Entre os compassos 1 e 13 deste Prelúdio em Mi bemol maior, partimos da tônica e retornamos à tônica, mas para isso atravessamos algumas modulações surpreendentes. Como demonstrado abaixo na Figura 1,[6] já no primeiro compasso, ao sermos apresentados ao acorde de tônica Mi bemol maior, nos deparamos com a nota dó bemol (no violão 2) no início do segundo

tempo; esta sonoridade de mistura modal é continuada nos dois compassos seguintes, onde as notas do tetracorde superior da escala aparecem todas como se pertencessem ao Mi bemol menor. Esta confusão entre modalidades desestabiliza o tom e cumpre papel adventício, preparando o ouvinte para as subsequentes mudanças na harmonia. Como escreve Freitas, a introdução de "elementos do modo menor em contextos categoricamente maiores [...] traduz um hábito de misturas através das quais notas, escalas, acordes, graus, regiões e tonalidades de [Mi bemol menor] provocam efeitos contrastantes no âmbito diatônico de [Mi bemol maior]" (FREITAS, 2010, p. 220). Também na fuga a presença de elementos do modo menor se mostra como constitutiva, figurando na própria construção do sujeito, como podemos ver na Figura 2.

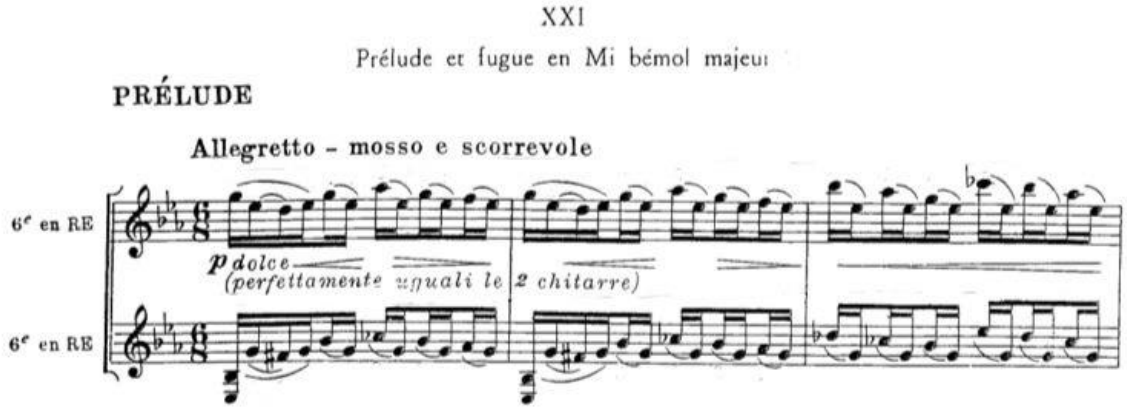

Figura 1: Primeiros três compassos do prelúdio, onde podemos constatar a presença das notas Dó bemol e Ré bemol entremeio a uma harmonia de Mi bemol maior.

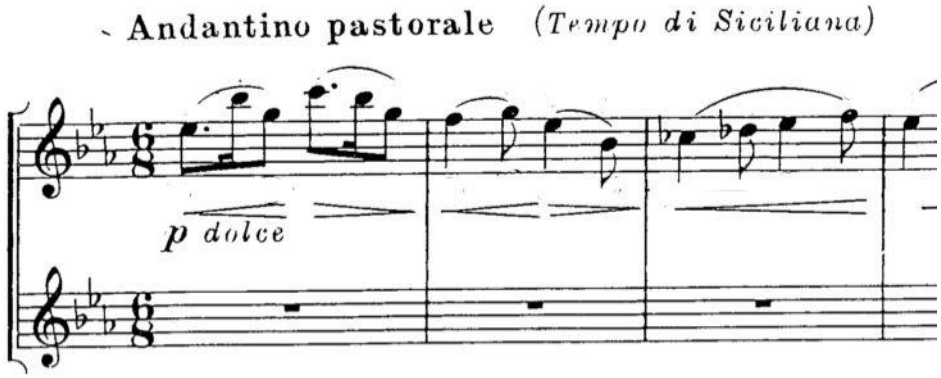

Figura 2: Primeiros compassos da fuga figurando o sujeito por completo, no qual podemos também constatar a presença das notas Dó bemol e Ré bemol, representativas do modo menor, entremeio a uma frase que delineia Mi bemol maior.

No quarto compasso da música, onde se dá a primeira mudança clara de harmonia, o soprano nos faz ouvir a tônica, mas nos encontramos em Si maior! Sem nos permitir retomar o fôlego, o primeiro violão segue com sua linha melódica ascendente até atingir o Si na quinta linha suplementar, que apesar de parecer querer sinalizar uma confirmação da harmonia de Si maior é

apoiado por um acorde de Sol maior no segundo violão! Nos compassos que restam antes do estável compasso 13, dá-se uma preparação para Sol menor, gesto que, ao "confundir" o tom vigente (de Sol maior para Sol menor), como se num empréstimo modal, leva ao terceiro grau diatônico de Mi bemol maior, ao qual se segue por fim a dominante deste Mi bemol. Tedesco, como se nos sinalizasse a unidade de todo este gesto modulatório, faz compartilhar materiais em ambos os violões entre os primeiros seis compassos, apesar da abrupta mudança de harmonia; nos compassos 11 e 12 (sobre Sol menor e a dominante de Mi bemol, respectivamente), o compositor repete no violão 2 a figuração introduzida nos compassos 7 e 8 (sobre Sol maior), deixando um outro elo entre as áreas tonais. Como podemos compreender este encadeamento de acordes dentro das práticas tonais?

Esta progressão que podemos ver na Figura 3 entre Mi bemol maior, Si (ou Dó bemol) maior e Sol maior, retornando através de Sol menor ao Mi bemol maior, (ou seja: **Eb: I → bVI → III → I)** constitui um dos dois fenômenos conhecidos como ciclos de terceira, representados na Figura 4[7]:

> Nessa "tonalidade das notas em comum" na qual, *naturalmente,* "todas as relações de afinidade dos sons se baseiam em marchas de quinta e de terceira", as *desnaturalizadas* "vizinhanças de terceira que envolvem transformações cromáticas" nos fizeram ouvir e pensar as progressões do tipo maior-maior [como entre Mi bemol maior e Sol bemol maior ou Dó bemol maior, ou ainda entre Mi bemol maior e Sol maior ou Dó maior], na música da Europa oitocentista e também em alguns domínios contemporâneos das músicas populares, como combinações harmônicas *inovadoras, diferenciadas*, *expressivas*, *intensas e surpreendentes*. [...] Estes dois pré-trajetos – ou "ciclos intervalares", já que a representação concentra-se nos intervalos que podem gerá-los –, são conhecidos como: ciclo de terças maiores e ciclo de terças menores [...], trajetos "simétricos" ou "equidistantes" que subdividem [respectivamente] a oitava em 3 ou 4 partes iguais (FREITAS, 2010, pp. 220, 229).

Estas progressões possuem ainda conotações metafóricas que complementam seu significado enquanto relação entre os sons, sendo vistas como "aquilo que pode até ser outro e estar longe, mas que, no íntimo (no profundo, na subjacência), é percebido como o mesmo e está perto" (FREITAS, 2010, p. 233). A afinidade entre os acordes nestas progressões não se justifica como algo constitutivo ou obrigatório das propriedades estruturantes do sistema (como o são por exemplo as progressões diatônicas por quintas descendentes), mas isso não quer dizer que não há afinidade; os acordes inter-relacionados em cada ciclo apresentam uma "afinidade eletiva, proposital e cultivada, que quer se diferenciar como única (ou ao menos como não trivial) e por isso se reserva como estratégia tão estimada" (FREITAS, 2010, p. 233).

XXI

Prélude et fugue en Mi bémol majeur

PRÉLUDE

Allegretto - mosso e scorrevole

6ᵉ en RE

p dolce

(perfettamente uguali le 2 chitarre)

6ᵉ en RE

mp espr.

Figura 3: Compassos 1 a 9, onde podemos ver o caminho modulatório Eb: → B: → G: e uma preparação para a relativa de Sol maior, Mi menor, que precede o início do retorno a Mi bemol maior.

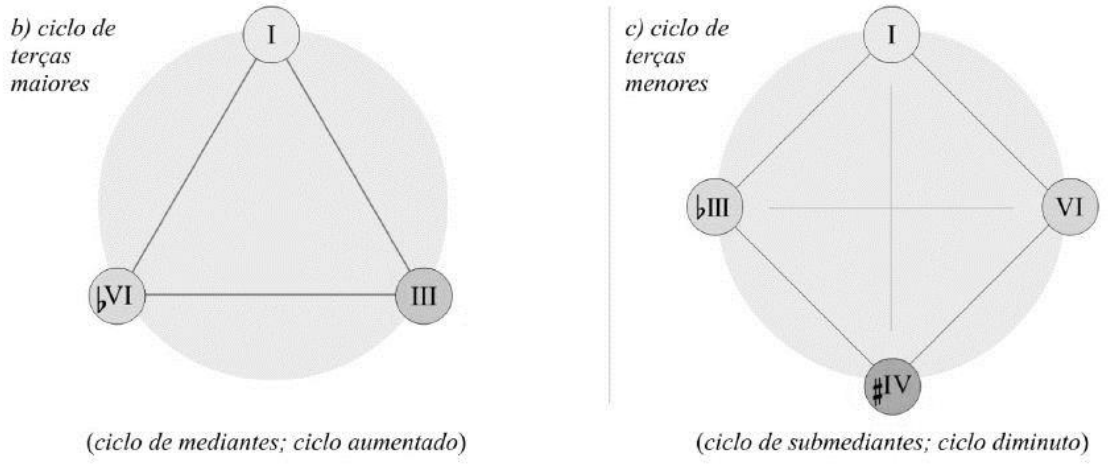

Figura 4: Representação esquemática dos ciclos de terceira, como encontrada em Freitas (2010, p. 229).

O autor chama ainda atenção para o fato de que estas relações tonais, bem como as demais hierarquias da tonalidade harmônica, "não se embasam somente no distanciamento (objetivo, numérico, geométrico) das fundamentais dos acordes". Sua significação é também decorrente de

> [...] relações assimétricas combinadas, dinâmicas e diversas: decorre do apego aos usos e culturas anteriores; das convenções de gênero, estilo, elocução e pronunciação; das insistências da métrica (versificação, periodização, acentuação, repetição) e forma musical; de valores de começo, meio e fim; das relações de antecedente/consequente; da letra e das rimas; das notas da melodia; das qualidades das cadências, etc. (FREITAS, 2010, p. 232)

A progressão em questão no Prelúdio em Mi bemol é, como podemos conferir na Figura 3, mais especificamente aquela progressão que encadeia acordes maiores cuja fundamental está separada por terças maiores subsequentes; o supracitado "ciclo aumentado" ou "ciclo de mediantes" (cf. Fig. 4). Em resumo,

> [...] no sequenciamento do molde (de terça maior abaixo) [...], o acorde ou área tonal de C: é III em Ab:, ao passo que Ab: (ou G#:) é III em E: e, por sua vez, E: é III em C: fechando o complexo "C:→Ab:→E:→C:" (FREITAS, 2010, p. 234).

Esta relação, denominada "complexo Ab-C-E" por Bribitzer-Stull (2006), traduzida no contexto do prelúdio em questão para "complexo Cb – Eb – G", é "valorizada como uma das chaves necessárias para a decifração de alguns dos mais sofisticados e secretos planos tonais de artistas como Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, Liszt, etc." (FREITAS, 2010, p. 242).

No que diz respeito às conotações afetivas desta relação tonal, Bribitzer-Stull argumenta que, devido às condições dos temperamentos desiguais do século XVIII, as tonalidades de Mi maior e Lá bemol maior, tomadas em relação ao Dó maior como centro, eram as "extremidades" do mundo tonal de então – visto que como as terças das tonalidades mais distantes (B – D#; F# – A#; Db – F) eram muito abertas (e portanto "desafinadas"), tais tonalidades eram pouco usadas em passagens de maior estabilidade. Segundo o autor,

> [1] as extremidades do mundo tonal conhecido – Ab e E – podiam funcionar como tonalidades marcadas, pontos de destino que eram muito afastados da inofensiva clareza tonal de C. Como tal, estas tonalidades eram frequentemente investidas com ricas associações e serviam como ambientações tonais para as manifestações musicais mais profundas dos compositores – um hábito que persistiu mesmo durante a hegemonia teórica do temperamento igual (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173).[8]
>
> [2] Isto nos leva a uma consideração destas tonalidades como entidades associativas, marcadores de significância extramusical. [...] Como E e Ab eram as tonalidades mais distantes de C no uso comum, suas associações estavam dentre as mais poderosas. Apesar de tais associações nunca terem sido fixas no que diz respeito a um sentido exato, nem passíveis de aplicação a qualquer obra, existem evidências de tendências expressivas gerais: Ab é ligado ao sono, escuridão e morte enquanto E [...] é associado com transcendência, espiritualidade e o sublime (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173).[9]

O autor ainda comenta que, apesar destas condições expressivas nas quais "E e Ab são polos dramático-tonais positivo e negativo ao redor de um C central"[10] (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173) terem se constituído nas condições próprias do século XVIII, os mesmos "continuaram a ser

tratados como regiões tonais expressivas" na prática tonal, e cada vez mais "os compositores invocavam sua expressividade sem referência a associações extramusicais específicas". Vale notar também que, com o advento do temperamento igual, o centro desta relação harmônica não precisa ser necessariamente o Dó maior, mas pode se estender a qualquer tonalidade que seja tomada como central a uma determinada composição ou plano tonal. Por fim, de maneira muito fortuita para a compreensão dos compassos 1 a 13 do Prelúdio em Mi bemol maior, Bribitzer-Stull comenta que esta persistência de relações entre sonoridades também "ocorreu com a justaposição de sonoridades de Ab, C e E – sonoridades cujas harmonias tiveram profundo impacto na estrutura tonal" (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173-174)[11].

As sonoridades de tal complexo podem ser apreendidas como um pré-trajeto harmônico que não configura propriamente uma modulação, como escreve Freitas, aludindo ao conceito de monotonalidade de Schoenberg conforme exposto no livro *Funções estruturais da harmonia*: "[...] o trânsito pelos lugares dos ciclos não configura, necessariamente, uma 'modulação' (no sentido rígido de 'mudança para outra tonalidade'). Tal trânsito é ainda uma 'consequência [...] do princípio de monotonalidade'" (FREITAS, 2010, p. 232).

Reiterando esta noção de que o ciclo de terceiras enquanto progressão local, isto é, a superposição imediata ou quase imediata destas sonoridades, pode não significar modulações a cada troca de acordes, mas sim o emprego de um determinado molde que, apesar de altamente cromático, ainda se imagina como parte integrante da tonalidade original, e tendo em mente que os ciclos de terceira ganharam lugar de destaque entre os séculos XVIII e XIX, vale considerar o comentário de Aldwell, Schachter e Cadwallader a respeito do uso das possibilidades do cromatismo pelos compositores da época: "Uma das qualidades mais marcantes [das obras destes compositores] é a habilidade de explorar uma grande variedade de áreas tonais sem sacrificar o diatonismo subjacente que dá unidade e um senso de direção [...] às suas composições" (ALDWELL; SCHACHTER; CADWALLADER, 2011, p. 655)[12].

Logo, apesar de a princípio a passagem entre os compassos 1 e 13 do prelúdio parecer uma estonteante montanha-russa de modulações, ela também pode ser compreendida como uma realização comprimida deste pré-trajeto dentro da tonalidade de Mi bemol maior, uma progressão de acordes que parte da tônica e leva novamente à esta, como representado na Figura 5 ao final do texto; tal progressão carrega um subtexto de expressividade, de afetos intensos, daquilo que é outro mas também é o mesmo, do desconhecido e do secreto, da justaposição de luz e sombras.

Durante a construção deste trabalho e também durante meu trabalho de aprender e interpretar estes duos, concebi alguns possíveis caminhos para a posterior pesquisa e debate sobre o

Op. 199: [1] Neste mesmo prelúdio, nos compassos 47 e 48, acontece algo que a princípio parece ser um "desdobramento do acorde napolitano", já que pode ser lido como o quarto grau do mesmo, que soa sobre um pedal de segunda menor (entre a fundamental do acorde napolitano e sua sétima). [2] Ao longo da partitura ainda do mesmo prelúdio, há alguns pontos onde a enarmonia dificulta a leitura apropriada dos fenômenos harmônicos. Para além de estarem certas, erradas ou de por quem foram "cometidas", seria interessante produzir um texto discorrendo sobre a comparação de edições com os manuscritos e sobre possíveis releituras destas a fim de compreender melhor a harmonia e suas progressões. [3] Ao longo do Op. 199, Tedesco emprega em algumas peças uma progressão que consiste em um acorde maior com sétima menor construído sobre o sexto grau abaixado do diatonismo vigente, que é então seguido pelo primeiro grau. Esta progressão aparece tanto no final de movimentos (como no final da Fuga em Mi maior, n. 4; no final do Prelúdio em Dó sustenido menor, n. 7; no final do Prelúdio em Si bemol menor, n. 22) quanto no meio do discurso musical (como no compasso 4 do Prelúdio em Lá bemol maior, n. 8). Como se poderia explicar esta progressão? Seria um acorde de sexta aumentada que "pula" a dominante? Ou seria um gesto plagal submetido a uma espécie de transformação cromática? [4] Sabe-se que Tedesco não sabia tocar violão; sequer sabia como o instrumento funcionava, sendo tal explicação tarefa que coube a Andrés Segovia ao comissionar a peça *Variazioni (attraverso i secoli...)*. Tendo isso em mente, e primando sempre pela preservação das vozes em um único instrumento durante a interpretação, existem passagens de grande complexidade técnica que poderiam ser facilitadas pela redistribuição momentânea de vozes entre os intérpretes?

Espera-se que este trabalho seja capaz de dialogar com os intérpretes e comentadores desta obra no que tange a indagações como: Tendo em mente que o ciclo de terças maiores está relacionado à conotações de *profunda expressividade*, daquilo que é *novo*, *surpreendente*, *expansivo*, daquilo que é altamente cotado como uma sonoridade preciosa entre compositores e comentadores, que considerações poder-se-ia tecer a nível interpretativo? De quais artifícios podem os violonistas lançar mão para evidenciar aquilo que está acontecendo na passagem harmonicamente? Em um outro nível, espera-se que esta comunicação possa ser considerada contributiva para o diálogo sobre as obras para violão, participando deste como uma dentre uma miríade de perspectivas possíveis a partir das quais é possível interagir com as obras (e entre nós) no discurso acadêmico sobre o instrumento.

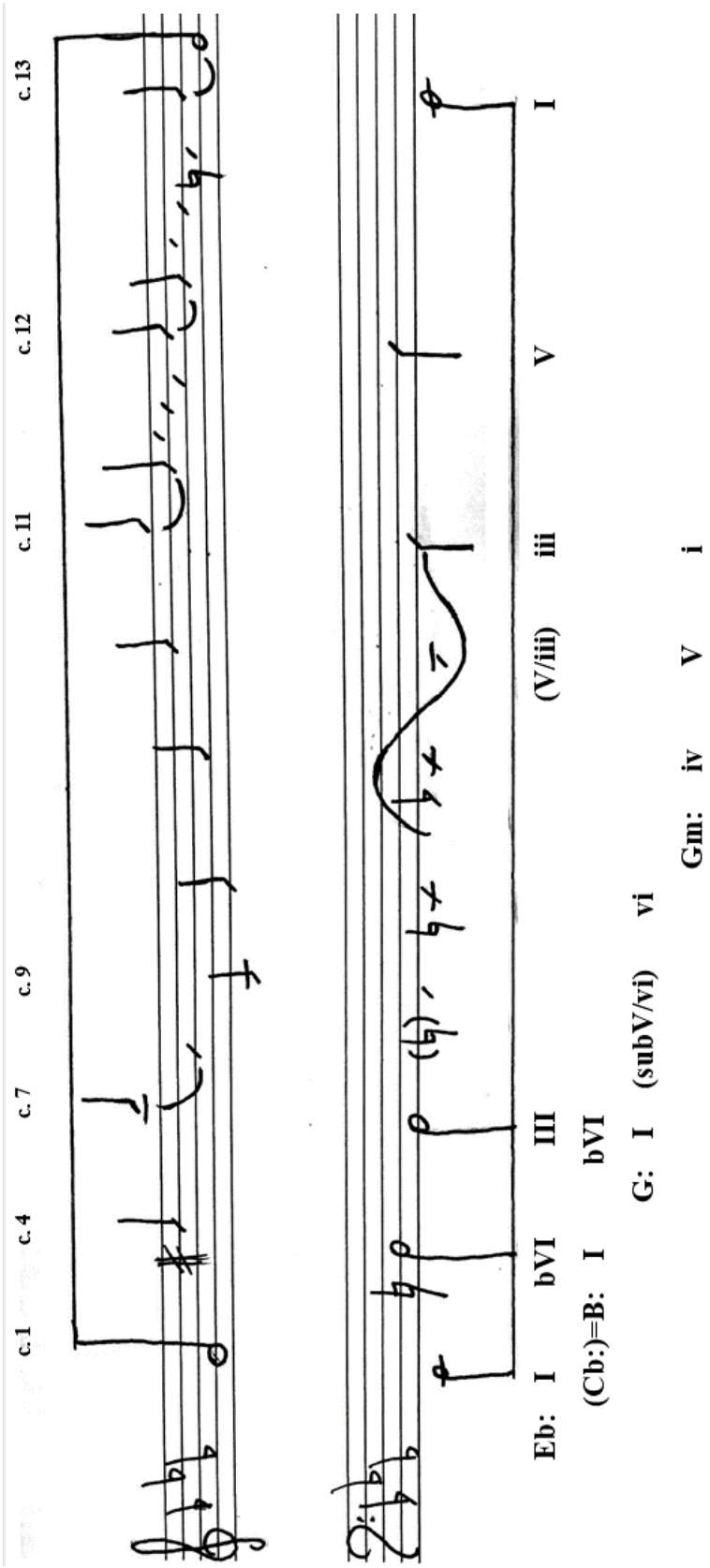

Figura 5: Gráfico esquemático representando o ciclo de terça maiores que parte de Mi bemol maior, passa por Dó bemol maior (enarmonizado como Si) e Sol maior para então, através de uma chegada indireta através de preparação do terceiro grau, retornar à tônica Mi bemol. Acima da pauta estão marcados os compassos.

Referências

ABDALLA, Thiago Barbosa. *O estilo musical em Les guitares bien tempérées Op. 199 de Mario Castelnuovo-Tedesco.* 2011. USP, 2011.

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen Clayton. *Harmony & Voice Leading*. 4. ed. Boston: Schirmer, 2011.

BRIBITZER-STULL, MATTHEW. The A♭–C–E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collections in Nineteenth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, v. 28, n. 2, p. 167–190, 2006.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario; FRAGNITO, Mario; MATARAZZO, Lucio. *Les guitares bien tempérées: 24 préludes et fugues pour deux guitares: Op. 199.* Bèrben, 1996.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro De. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.* 2010. Unicamp, 2010.

LINDLEY, Mark. Well Tempered Clavier. In: *Grove Music Online.* Oxford University Press, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030099>.

Notas

[1] "[…] it is mainly because of his friendship with Spanish guitarist Andrés Segovia (1893–1987) that Tedesco's music is still heard in today's concert halls" (CABOVERDE III, 2012, p. 2).

[2] Evidentemente trata-se de uma referência aos prelúdios e fugas (2 volumes de 24 prelúdios e fugas) de Bach intitulados "O Cravo bem Temperado" (apenas o primeiro volume leva tal título), BWV 846-893. Para comentários adicionais, ver LINDLEY, 2001.

[3] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

[4] "Analysis allows practitioners to come to grips with 'the detail of a musical whole.' Its rewards, like those of musical performance, stem from a hands-on experience" (AGAWU, 1997, p. 298).

[5] "This is neither to mystify the analytical process nor to claim for it transcendent status; it is rather to remind us […] that there are different kinds of musical knowledge, and that these are constituted in a complex variety of ways" (AGAWU, 1997, p. 298).

[6] Todas as imagens da partitura do prelúdio têm como fonte o volume 4 da edição da Bèrben de *Les guitares bien tempérées*, com digitação de Mario Fragnito e Lucio Matarazzo, publicada em 1996.

[7] Para facilitar a compreensão da discussão, a tonalidade dos exemplos tomados de outros artigos foi transportada para a tonalidade do prelúdio em questão nas ocasiões em que tal transposição fosse possível sem comprometer o sentido daquilo que se queria dizer.

[8] "[…] the edges of the known tonal world – Ab and E – could function as marked keys, destination points that were far removed from the harmless tonal clarity of C. As such, these keys were often invested with rich associations and served as tonal settings for composers' most profound musical utterances-a habit that persisted even during the theoretical hegemony of equal temperament" (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173).

[9] "This leads us to a consideration of these keys as associative entities, markers of extra-musical significance. […] Because E and Ab were the most distant keys from C in common usage, their associations were among the most powerful. While these associations have never been fixed as to exact meaning, nor applicable to every work, there exists evidence of general expressive trends: Ab is linked to slumber, darkness, and death while E major is associated with transcendence, spirituality, and the sublime" (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173).

[10] "Thus, we might conceive of the eighteenth-century's E and Ab as positive and negative tonal-dramatic poles about a central C" (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173).

[11] "Throughout the later common-practice period, Ab and E persisted as expressive tonal locales; increasingly, composers invoked their expressivity without reference to specific extramusical associations. The same held true of the juxtaposition of Ab, C, and E sonorities-sonorities whose harmonies had a profound impact on tonal structure" (BRIBITZER-STULL, 2006, p. 173-174).

[12] "A most remarkable feature of their work is their ability to exploit the greatest variety of tonal areas without sacrificing the underlying diatonicism that gives unity and a sense of directed, goal-oriented progression to their compositions" (ALDWELL; SCHACHTER; CADWALLADER, 2011, p. 655).