UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DA *CHACONA, RECITATIVO E FUGA* (2005) DE ALMEIDA PRADO E SUA RELAÇÃO COM TRÊS OUTRAS OBRAS

KELI DA SILVA CHIN

Orientação: Profª. Drª. Any Raquel Carvalho

PORTO ALEGRE
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

UMA ABORDAGEM ANALÍTICA DA *CHACONA, RECITATIVO E FUGA* (2005) DE ALMEIDA PRADO E SUA RELAÇÃO COM TRÊS OUTRAS OBRAS

KELI DA SILVA CHIN

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música; área de concentração - Práticas Interpretativas.

Orientação: Profª. Drª. Any Raquel Carvalho

PORTO ALEGRE
2009

Agradecimentos

...à Profª. Drª. Any Raquel Carvalho, pela orientação acadêmica, apoio e amizade...

...ao Prof. Dr. Ney Fialkow, pela orientação artística e por ter desempenhado papel importante no meu amadurecimento musical...

...à Profª. Drª. Cristina Gerling, pelos seus conselhos...

...à Profª. Drª. Luciana Del Ben, pelas sugestões durante a elaboração do primeiro projeto e pela disposição como coordenadora do Programa de Pós-Graduação...

...ao compositor Almeida Prado, pela colaboração na realização deste trabalho...

...à Leilah Paiva, por todo o incentivo e dedicação, pelo carinho e pela minha formação musical...

...a Alfonso Benetti Jr., pela amizade e pela colaboração na fase inicial desta pesquisa...

...aos colegas e amigos que encontrei ao longo dos últimos anos, em especial à Stefanie Freitas, Daniel Vieira, Elena Romanov, Daniela Tsi, Andréia Veber e Cassiana Zamith, pela amizade, generosidade, estímulo e pelos momentos compartilhados...

...à minha família, por todo apoio e carinho...

...à CAPES, pela bolsa concedida...

...aos funcionários do Programa de Pós-Graduação.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise de *Chacona, Recitativo e Fuga* (2005) para piano de Almeida Prado. Buscou-se encontrar elementos que dão coerência à obra como um todo, analisando a estrutura da obra, seus aspectos melódico, rítmico e harmônico, verificando a existência de padrões ou elementos recorrentes. A *Cartilha Rítmica para piano* (2005) de Almeida Prado, e *Twentieth Century Fugue* (1962) de Graves Jr., foram utilizados como referenciais teóricos.

Foi verificada também, a relação da *Chacona, Recitativo e Fuga* com o *Prelude, Choral and Fugue* (1884) de César Franck, na qual foi inspirada, assim como com duas outras obras do mesmo compositor (*Recitativo e Fuga*, de 1968, e *Haendelphonia*, de 1991). Através desta análise foi possível concluir que a linguagem musical de Almeida Prado enfatiza a manipulação rítmica e contrapontística, além do uso de elementos recorrentes na construção de um discurso coerente.

Palavras-chave: chacona; recitativo; fuga; Almeida Prado; análise.

ABSTRACT

The purpose of this study is to search for elements in Almeida Prado's Chacona, Recitativo e Fuga (2005) for piano solo, that bring coherence to the work as a whole. Aspects such as structure, melody, rythm and harmony were analysed with the use of two theoretical framewoks: *Cartilha Rítmica para piano* (Almeida Prado, 2005) and *Twentieth Century Fugue* (Graves Jr., 1962).

The relationship between the *Chacona, Recitativo e Fuga* and César Franks's *Prelude, Choral and Fugue,* in which Almeida Prado sought inspiration, as well as its relationship to other works by the same composer (*Recitativo e Fuga*, 1968, and *Haendelphonia*, 1991) were also taken into consideration. Through this analysis it was possible to conclude that Almeida Prado's musical language emphasizes rhythmic and contrapuntal manipulation, as well as the use of recurrent elements in the construction of a coherent discourse.

Keywords: *chaconne;* recitative; fugue; Almeida Prado; analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....7

1. REFERENCIAL TEÓRICO

1.1. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*.....9

1.2. *Twentieth Century Fugue*.....20

CHACONA, RECITATIVO E FUGA (2005)

2. *CHACONA*.....24

2.1. Origem da chacona.....24

2.2. Análise da *Chacona* de Almeida Prado.....26

3. *RECITATIVO*.....40

3.1. Origem do recitativo.....40

3.2. Análise do *Recitativo* de Almeida Prado.....40

4. *FUGA A TRÊS PARTES*.....45

4.1. Origem da fuga.....45

4.2. Análise da *Fuga* de Almeida Prado.....46

5. Relação entre *Chacona, Recitativo e Fuga* e outras obras.....59

5.1. *Prelude, Choral and Fugue* (1884) – César Franck.....59

5.2. *Recitativo e Fuga* (1968) – Almeida Prado.....73

5.3. *Haendelphonia* (1991) – Almeida Prado.....81

CONCLUSÃO.....88

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....91

ANEXOS.....93

1. Partitura - *Chacona, Recitativo e Fuga (2005)*.....94

2. Partitura - *Recitativo e Fuga (1968)*.....117

3. Partitura - *Haendelphonia (1991)*.....130

INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta uma análise da obra intitulada *Chacona, Recitativo e Fuga* (2005) para piano de Almeida Prado[1] (1943). Em busca de um melhor entendimento do discurso musical desse compositor, foram investigados os procedimentos composicionais empregados na obra.

Com o objetivo de encontrar elementos que dão coerência à obra como um todo, foi analisada a sua estrutura, seus aspectos melódico, rítmico e harmônico, verificando a existência de padrões ou elementos recorrentes. A *Cartilha Rítmica para piano*, de Almeida Prado, e *Twentieth Century Fugue*, de Graves Jr., foram utilizados como ferramentas de apoio para a análise. A seguir, foi verificada a relação de *Chacona, Recitativo e Fuga* com outras obras.

A realização desta pesquisa vem a contribuir para uma maior compreensão da linguagem de Almeida Prado, compositor brasileiro que contou, na sua formação musical, com renomados professores de composição como Camargo Guarnieri (1907-1993) e Olivier Messiaen (1908-1992). Seus ensinamentos foram assimilados com o pianismo e originalidade de Almeida Prado, criando assim um estilo próprio e inovador.

Sobre o compositor

Segundo José Maria Neves, "Almeida Prado é, ao lado de Marlos Nobre, Aylton Escobar e Jorge Antunes, um dos compositores que melhor ilustram as tendências da música brasileira do período do post-nacionalista" (1981, p.187). Tendo sido aluno de Camargo Guarnieri de 1960 a 1965, durante esse período Almeida Prado manteve-se fiel à estética nacionalista (1ª Fase). As *Variações sobre um tema nordestino* (para piano), compostas em 1961, são um exemplo dessa estética.

Uma nova fase do compositor inicia-se a partir de 1965 (Fase Pós-tonal): o rompimento com Guarnieri e a amizade com o compositor Gilberto Mendes fizeram com que Almeida Prado se aproximasse de obras compostas na Europa na primeira metade do século XX e passasse por uma fase autodidata. O desenvolvimento de uma linguagem atual e pessoal equilibrará as influências de

[1] José Antônio Rezende de Almeida Prado.

Messiaen e Nadia Boulanger, com quem estudou simultaneamente, de 1969 a 1973, resultando em obras como *Pequenos funerais cantantes* (1969) e *Portrait de Nadia Boulanger* (1973).

Na 3ª Fase, de Síntese (1974-82) - em que começou a compor as *Cartas Celestes* (1974-2001) - e na 4ª Fase, Pós-Moderna (1983 até hoje), o compositor utiliza com liberdade as técnicas de composição aprendidas, coexistindo nas obras dessas últimas fases cinco temáticas: mística (influência judaico-cristã), ecológica, astrológica, afro-brasileira e temática livre (MOREIRA, 2003). A *Chacona, Recitativo e Fuga*, composta em 2005 e ainda em manuscrito, pertence à fase atual do compositor, em que utiliza temática abstrata e tonalismo livre. Sobre este último, Almeida Prado explica:

> "Eu seria um [compositor de linguagem] tonal livre e que eu chamo de harmonia peregrina, que é uma harmonia em que eu estando, por exemplo, em dó maior, para sol# maior, para si maior, para fá menor, para ré maior, para mi menor, para sol*b* e dó. Quer dizer, eu não penso em dominante, tônica clichê, posso fazer dominante abaixada em sol*b* ir para dó maior. Então eu chamo de harmonia peregrina, que ela vai andando, mas ela começa e termina em dó, ou em qualquer outro tom.
>
> O tonal livre não obedece nem mesmo esse sentido do peregrino, ele pode começar como um *cluster* e terminar em mi maior. Ele é bem livre mesmo" (ALMEIDA PRADO *apud* COSTA, 1998, p.195).

"Almeida Prado corresponde aos grandes politécnicos da história da música, aqueles criadores que recusavam-se a adotar princípios técnicos estanques, conservando-se livres para tomar a cada momento os recursos necessários" (NEVES, 1981, p.188).

1. REFERENCIAL TEÓRICO

Constata-se, através do contato com essa e outras obras de Almeida Prado, que a ênfase rítmica é aparente e de grande importância na sua música, tendo o compositor até escrito sua própria *Cartilha Rítmica* (2005). Esta serviu de referência para a análise do ritmo em *Chacona, Recitativo e Fuga.*

Para o terceiro movimento dessa obra (*Fuga*), foi utilizado como referencial teórico o modelo analítico proposto por Graves Jr. em *Twentieth Century Fugue* (1962). Os conceitos apresentados em ambos referenciais são discutidos a seguir.

1.1. *CARTILHA RÍTMICA PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO*

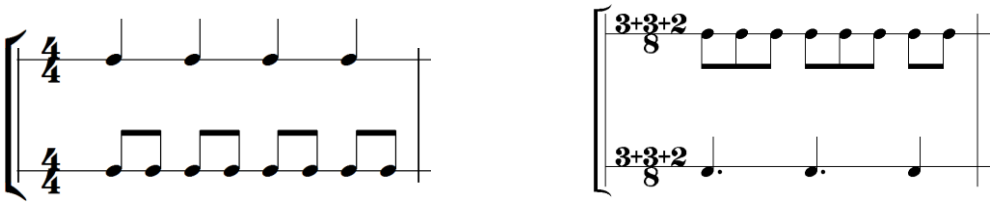
Com a transformação da linguagem musical no século XX, o parâmetro rítmico passou por um intenso processo de reconfiguração. Em sua *Cartilha Rítmica* (2005), Almeida Prado utiliza as principais configurações rítmicas ocorridas nesse processo. São abordadas questões como o isorritmo, alternância de diferentes métricas, pulsação deslocada por acentos irregulares, o uso de síncopes e quiálteras, compassos diversos, dos mais usuais como o 2/4 aos mais inusitados como 10/16, 7/8 contra 4/8, 15/32, etc. Figurações rítmicas de culturas não-européias, como os afro-brasileiros e os hindus, também são abordados.

Composta de quatro cadernos, a *Cartilha Rítmica* tem objetivo pedagógico e contém exercícios progressivos, a maior parte deles compostos em 1992 e 1999. Cada exercício é uma pequena peça que apresenta no título a estratégia rítmica adotada por Almeida Prado. Apesar dessas peças terem como finalidade aproximar estudantes, professores e musicólogos das complexidades da música contemporânea, técnicas e linguagens consagradas (tonais e modais) também estão presentes. O compositor utiliza procedimentos que remetem ao canto gregoriano, às Invenções de Bach, além dos pássaros de Messiaen (GANDELMAN & COHEN, 2005, p.10). O estudo proposto pelos exercícios envolve escalas diversas, tríades, sonoridades, polifonia, além de superposição politonal e a exploração de ressonâncias (2005, p.20).

A *Cartilha* foi organizada e editada por Salomea Gandelman e Sara Cohen, que também discorrem, em sua introdução, sobre o compositor, os propósitos da obra e incluem uma breve análise dos exercícios. São observados os seguintes aspectos da *Cartilha*:

- **Princípios aditivo e divisivo**

Princípios aditivo e divisivo (Ex. 1) são os princípios reguladores básicos do ritmo musical[2]. O princípio divisivo é entendido como uma *progressão a passos iguais*. "Em uma estrutura hierárquica como a de compassos, os períodos de tempo são divididos em unidades rítmicas menores iguais, que por sua vez também são divididas, e assim por diante" (GANDELMAN & COHEN, 2005, p.24). Num compasso 4/4, por exemplo, cada tempo corresponde a uma semínima, que pode ser dividida em colcheias.



princípio divisivo princípio aditivo (3+2+2)

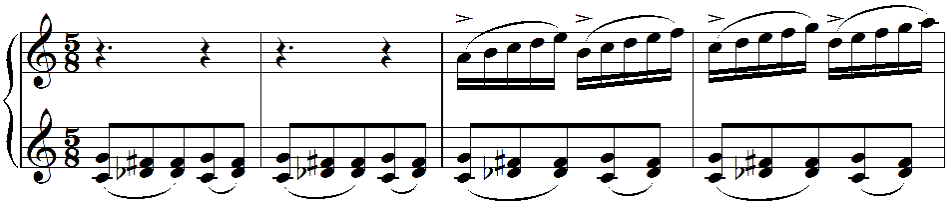
Ex. 1. Princípio divisivo e aditivo

Por outro lado, no princípio aditivo, unidades rítmicas se somam formando grupamentos assimétricos como [2+1], [3+3+2] ou outra combinação. Por exemplo, num compasso [3+3+2]/8, as oito colcheias do compasso são agrupadas em três grupos: os dois primeiros contendo três colcheias e o último contendo apenas duas.

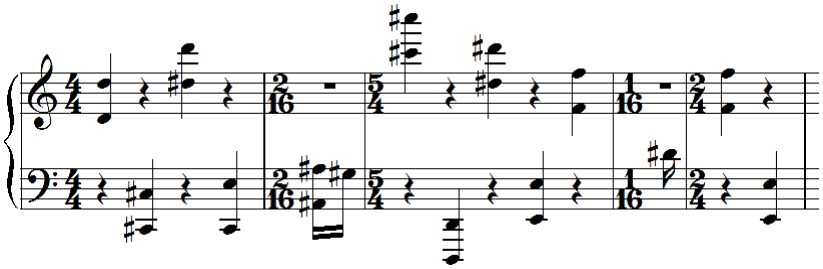
- **Grupamentos regularmente e irregularmente variados**

Grupos de pulsos podem variar em um padrão regularmente recorrente (Ex. 2) como [3+2, 3+2, 3+2] ou [2+3+2, 2+3+2, 2+3+2]. Também podem ser irregularmente variados (Ex. 3), quando não há o estabelecimento de um padrão. Em ambos os casos, os grupamentos costumam ser indicados através da mudança de fórmula de compasso. Numeradores como 1, 5, 7 e 11, entre outros (incomuns na música tonal até o século XIX) ocorrem com freqüência.

[2] SACHS *apud* GANDELMAN & COHEN, 2005.



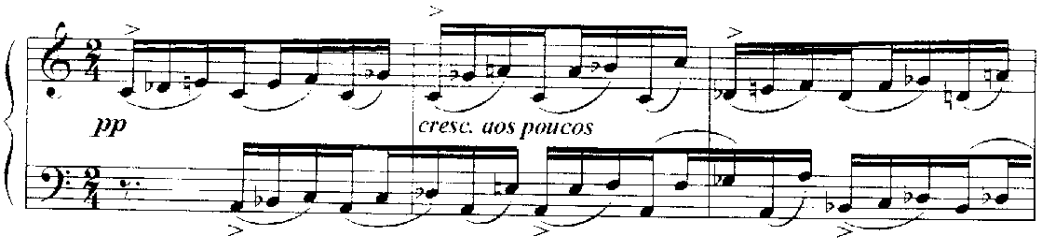
Ex. 2. *Cartilha Rítmica* (exercício II.6, c.1-4) - Grupamento regularmente variado.



Ex. 3. *Cartilha Rítmica* (exercício II.11, c.13-17) - Grupamento irregularmente variado.

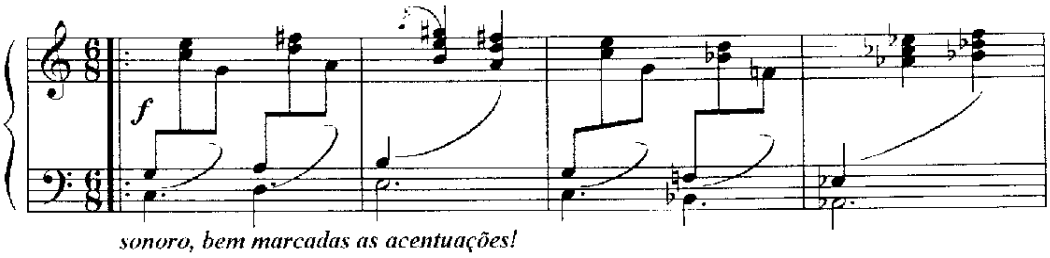
- **Percepção e notação**

Além da mudança de fórmula de compasso, a irregularidade métrica pode ser indicada de outras maneiras. Mesmo com uma fórmula de compasso fixa, a mudança métrica pode ocorrer através dos acentos, das articulações e do barramento[3] (Ex. 4), além da hemíola. O barramento explicita visualmente o agrupamento de unidades rítmicas através de barras, podendo ultrapassar as barras de compasso. A hemíola (Ex. 5) "designa a inserção de uma estrutura rítmica ternária em uma binária, ou o seu inverso" (GANDELMAN & COHEN, 2005, p.27). Sem alteração da fórmula de compasso, por exemplo, dois compassos de três tempos podem ser articulados como três compassos de dois tempos, e vice-versa. Linhas pontilhadas (Ex. 6) podem ser utilizadas para indicar o conflito entre fórmula de compasso e outro tipo de indicação métrica, como acentos.

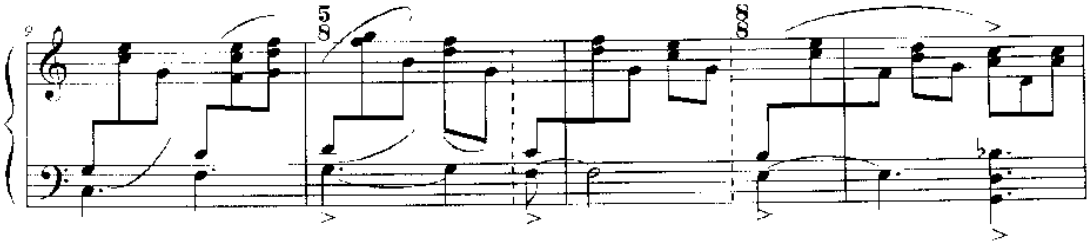


Ex. 4. *Cartilha Rítmica* (exercício II.22, c.1-3).
Métrica 3+3+2/16 indicada por articulações. O mesmo padrão rítmico é deslocado na mão esquerda e indicado pelo barramento.

[3] Termo utilizado por GANDELMAN & COHEN (2005) como tradução de "*beaming"* (grupamento de figuras rítmicas através de barras).



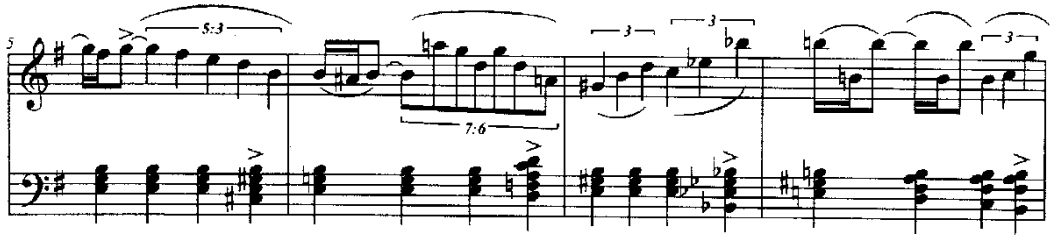
Ex. 5. *Cartilha Rítmica* (exercício I.3, c.1-4) - Hemíola 6/8;3/4.



Ex. 6. *Cartilha Rítmica* (exercício I.3, c.9-12) - 5/5 e 8/8 inseridos em métrica 6/8, indicados por linhas pontilhadas.

- **Polirritmia**

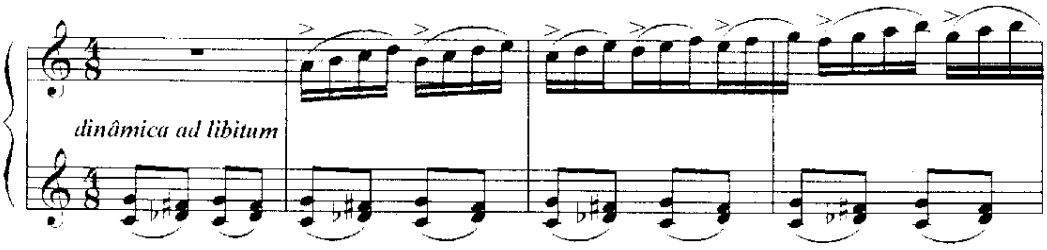
Trata-se da simultaneidade de dois ritmos conflitantes (Ex. 7), ou seja, ritmos superpostos em que os números de unidades rítmicas contidas em cada um não são derivados (por multiplicação ou divisão) um do outro, como 3 contra 2, 5 contra 3, etc. "As figuras rítmicas podem pertencer a qualquer nível da estrutura métrica: tempos, suas partes ou seus múltiplos" (GANDELMAN & COHEN, 2005, p.27).



Ex. 7. *Cartilha Rítmica* (exercício I.5, c.5-8) – Polirritmia.

- **Polimetria**

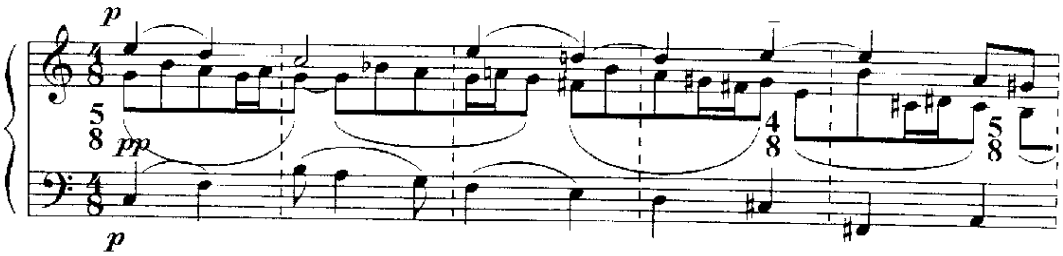
É chamada polimetria a simultaneidade de duas ou mais métricas, que podem ser indicadas por diferentes fórmulas de compasso, ou, quando mantida uma única fórmula de compasso (Ex. 8) , por meio de acentos ou grupamentos rítmicos.



Ex. 8. *Cartilha Rítmica* (exercício II.5, c.1-4) - Polimetria indicada por grupamentos.

- **Politemporalidade**

Politemporalidade é a simultaneidade de dois ou mais andamentos, explicitamente grafados (Ex. 9) ou subentendidos pela escrita métrica.



Ex. 9. *Cartilha Rítmica* (exercício II.29) - Politemporalidade indicada por diferentes fórmulas de compasso.

- **Assincronia**

Entende-se por assincronia a "defasagem entre planos em qualquer dos níveis da hierarquia métrica" (GANDELMAN & COHEN, 2005, p.28). Pode ser conseqüência da polimetria ou de velocidades diferentes e simultâneas em uma mesma estrutura métrica. Um exemplo de assincronia pode ser observado no exemplo anterior (Ex. 9).

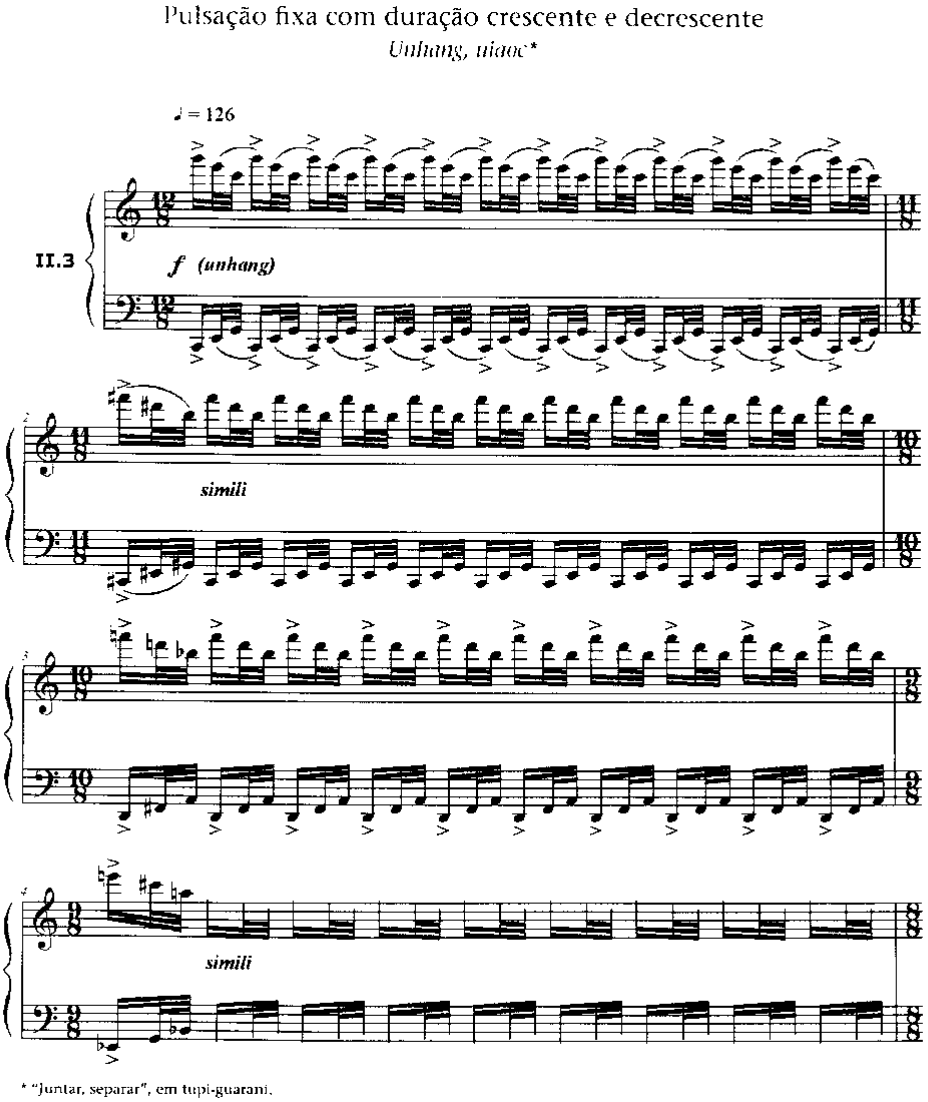
- **Mudanças controladas de velocidade e andamento**

Velocidade diz respeito à duração de figuras rítmicas, enquanto andamento se refere à velocidade geral da obra ou seção. Uma mudança na velocidade das durações das figuras rítmicas não necessariamente implica em mudança de andamento.

Essas mudanças podem ocorrer por meio de diversas estratégias:

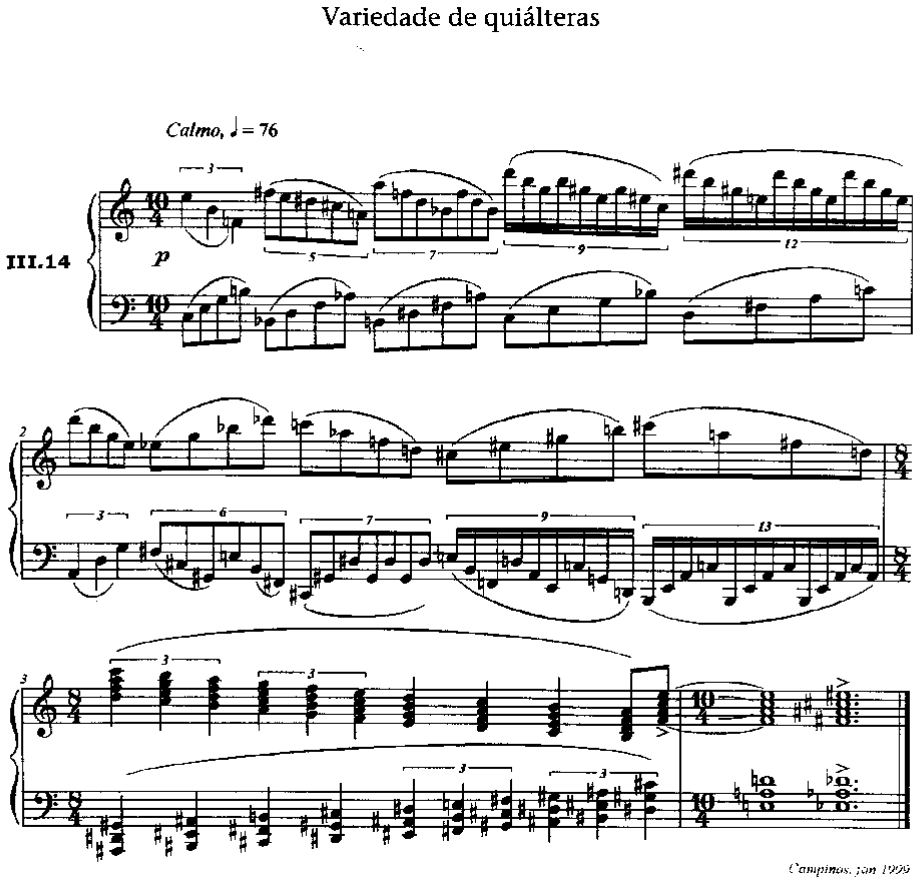
I. **Mudanças quantitativas nos grupamentos rítmicos**, em qualquer nível da estrutura métrica:

- aumento ou diminuição do número de repetições de um mesmo evento (Ex. 10);



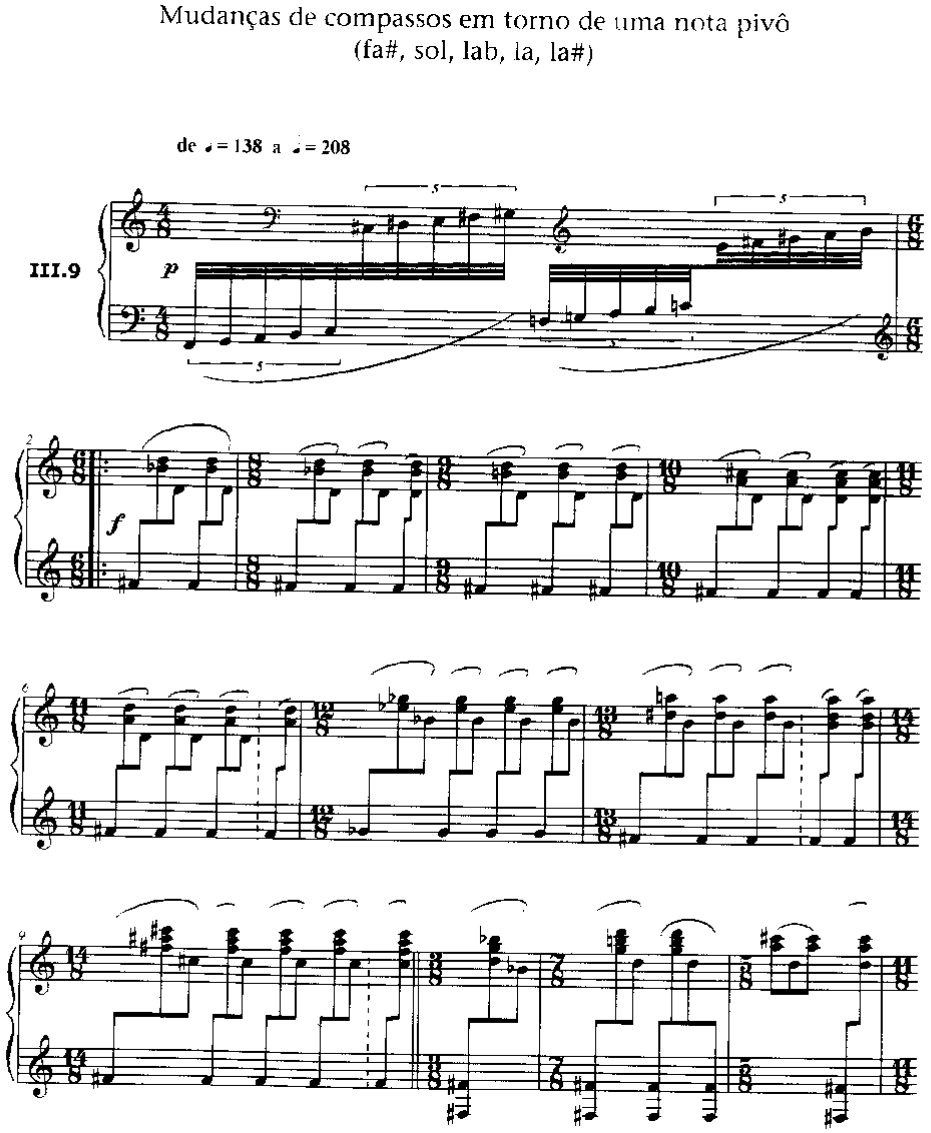
Ex. 10. *Cartilha Rítmica* (exercício II.3).
Mudanças controladas de andamento através da diminuição gradativa de repetições.

- utilização de figuras rítmicas de duração cada vez menores (Ex. 11), o que provoca um efeito de aceleração (o efeito oposto pode ser conseguido com a utilização de figuras rítmicas de duração cada vez maior);



Ex. 11. *Cartilha Rítmica* (exercício III.14).
Mudança controlada de velocidade através da utilização de figuras rítmicas de valor cada vez menor (aceleração) e depois maior (desaceleração).

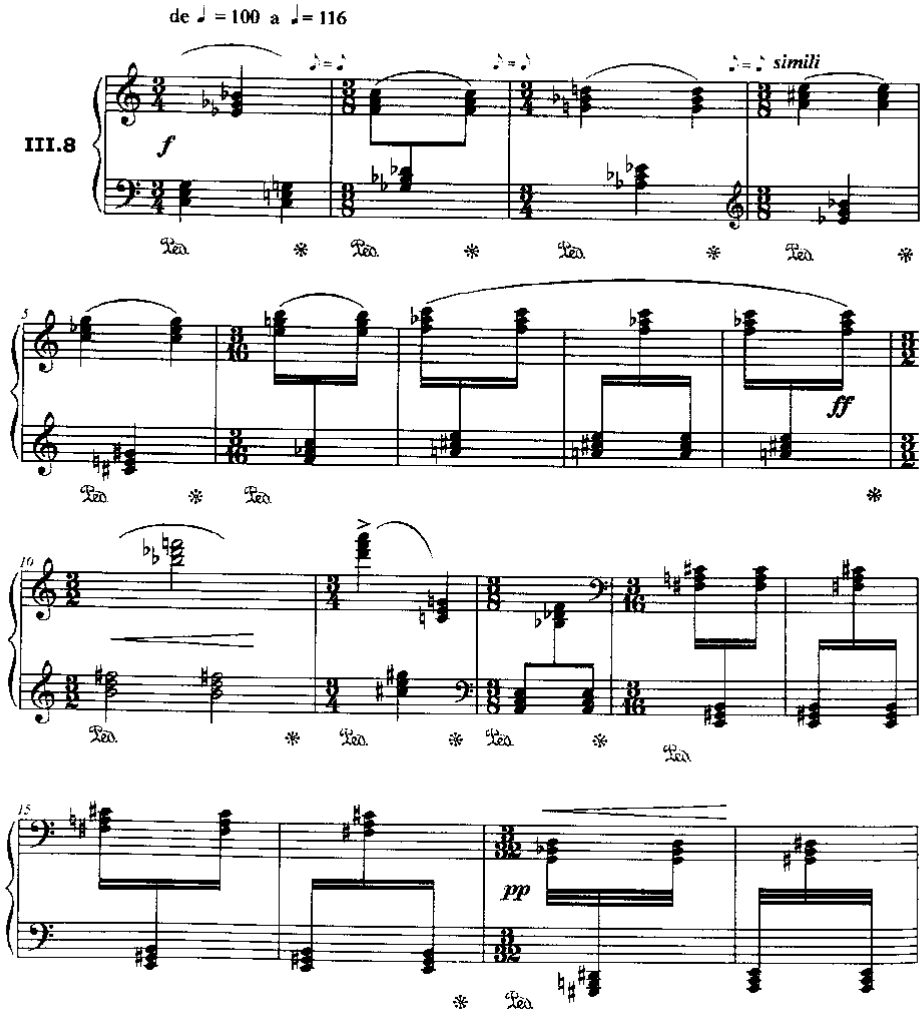
- mudanças métricas (Ex. 12), associadas ao aumento ou diminuição sucessiva do número de figuras rítmicas de referência a cada compasso (4/8 seguido de 6/8, 8/8 e 9/8, por exemplo, dão efeito de desaceleração);



Ex. 12. *Cartilha Rítmica* (exercício III.9). - Mudança controlada de andamento através de mudanças métricas.

II. **Mudanças bruscas de velocidade** através da alternância de figuras longas e curtas (Ex. 13);

Variantes de pulsações de 3, 4 e 5



Ex. 13. *Cartilha Rítmica* (exercício III.8). - Mudanças bruscas de velocidade.

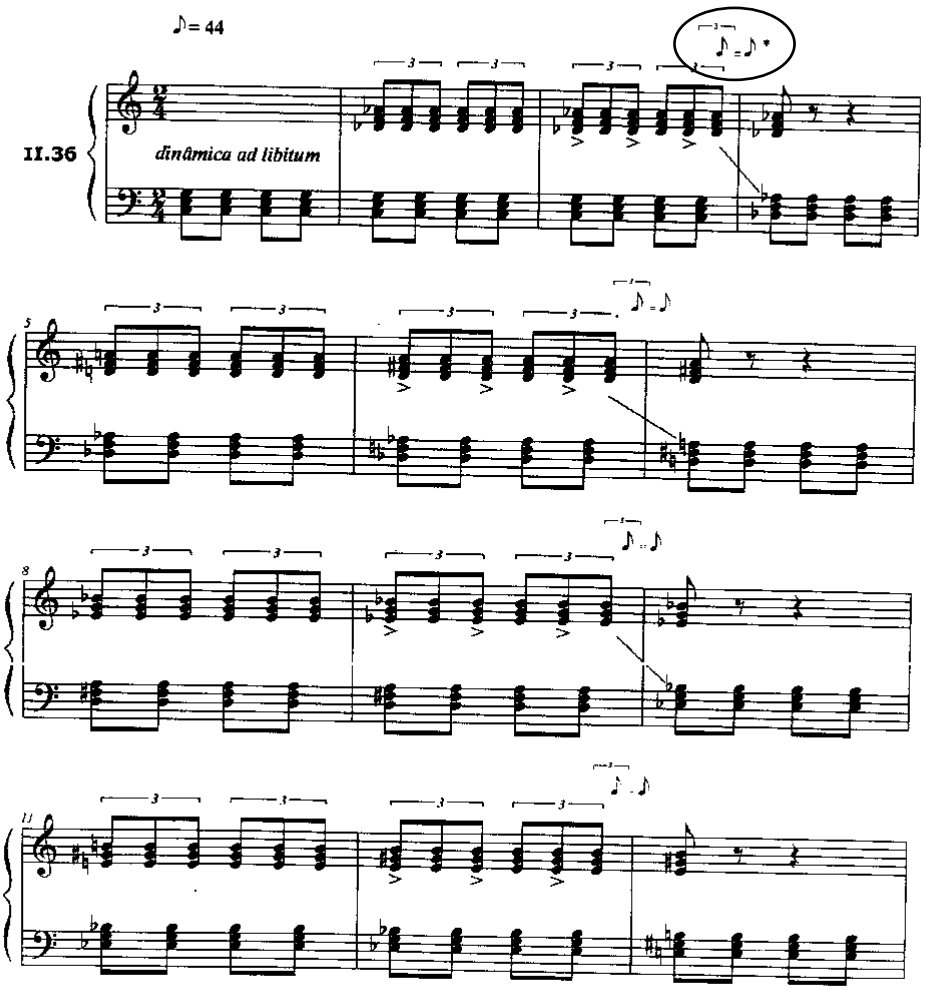
III. **Modulação métrica**[4] (Ex. 14), que ocorre por meio de uma duração pivô (destacada no exemplo abaixo), de maneira semelhante à modulação harmônica da música tonal. A modulação métrica geralmente envolve mudança de fórmula de compasso, mas a duração pivô "fornece unidade de coesão para a passagem da duração antiga para a nova" (GANDELMAN & COHEN, 2005, p.29-30).

[4] Recurso criado por Elliott Carter e utilizado pela primeira vez em sua *Cello Sonata* de 1948 (KOSTKA, 1999, p.128-129).

QUIÁLTERAS

Modulação rítmica I

Aceleração progressiva por meio de quiáltera de 3 sobre 2

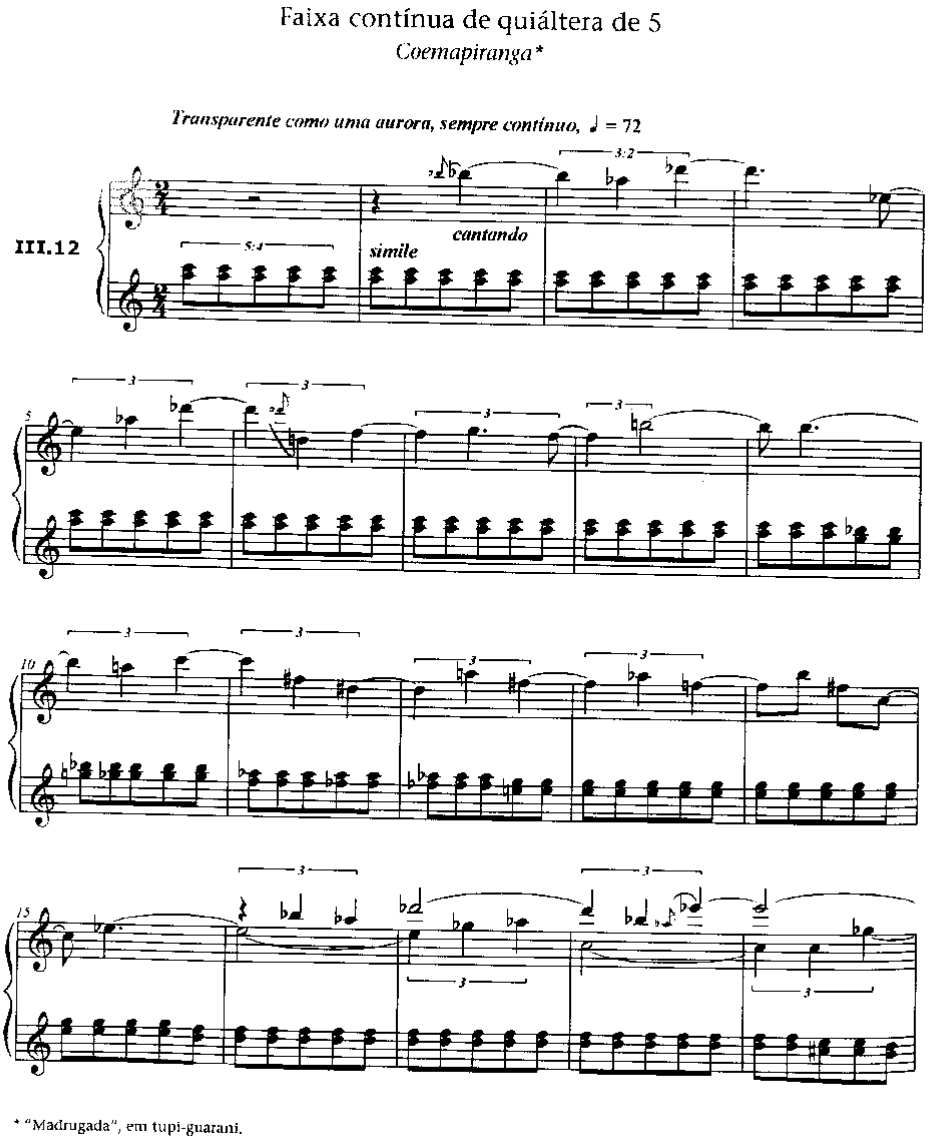


* A partir deste compasso, realize a colcheia com a mesma duração da colcheia da terceira do compasso anterior.

Ex. 14. *Cartilha Rítmica* (exercício II.36).
Mudança controlada de andamento através de modulação métrica por meio de uma figura pivô.

- **Ritmo amétrico**

Este ocorre quando elementos temporais da partitura estão dispostos de tal forma que a organização métrica não é perceptível ao ouvinte. O efeito pode ser alcançado pela utilização, ou não, da fórmula de compasso. O uso de quiálteras diversas e polirritmia (Ex. 15), por exemplo, podem atribuir à música um caráter improvisatório, mesmo com indicação de fórmula de compasso. Na ausência desta, a música pode ser amétrica ou não. Uma determinada figura pode servir de medida e orientar as proporções temporais.



Ex. 15. *Cartilha Rítmica* (exercício III.12).- Ritmo amétrico. Quiálteras diversas.

Em alguns dos exercícios propostos na Cartilha, ritmos gregos, hindus e africanos são utilizados. Almeida Prado também mostra interesse em ilustrar técnicas de composição como o serialismo dodecafônico, ou conceitos especificados pelo próprio compositor, como a harmonia peregrina[5] e o modo serial dodecafônico diatonizado[6].

1.2. *TWENTIETH CENTURY FUGUE*

Este trabalho tem ainda como referencial teórico, a ser aplicado especificamente ao terceiro movimento da obra em questão, o modelo analítico proposto por William L. Graves Jr., em *Twentieth Century Fugue – A Handbook* (1962). Esse modelo analisa os procedimentos da escrita na fuga moderna, comparados ao estilo da escrita fugal tradicional, ou seja, do período barroco.

Graves Jr. afirma que nos processos contrapontísticos, a "harmonia atingiu um ponto de complexidade tal que a diferença entre consonância e dissonância é geralmente irrelevante"[7], e que nesta música não-tonal, "um grande número de inovações fizeram do ritmo um dos elementos mais destacados da música contemporânea. Linhas melódicas assimétricas e de caráter tonal livre encontraram no contraponto seu principal veículo de expressão"[8] (GRAVES JR. 1962, p. 73). Assim, são estabelecidos como parâmetros para análise das fugas: I) características lineares; II) técnicas contrapontísticas; III) estruturas harmônicas; IV) ritmo; e V) elementos estruturais. Esses são apresentados a seguir.

I) Características Lineares

As características lineares compreendem as realizações melódicas. Sendo o sujeito o elemento temático principal na fuga, Graves Jr. analisa suas características melódicas classificando-o como (p. 2):

---

[5] Termo utilizado pelo compositor no manuscrito de *Chacona, Recitativo e Fuga* e também citado em sua *Cartilha rítmica para piano* (2005, p.232). Para uma definição do termo, veja p.8.

[6] Série de doze acordes construídos a partir de uma escala diatônica.

[7] *"Harmony has attained a point of complexity where distinctions between consonance and dissonance are often irrelevant"*(GRAVES JR., 1962, p.73)

[8] *"A great number of innovations have made rhythm one of the most distinctive traits of contemporary music. Melodic line of asymmetric, tonally free character has found a prime outlet in the contrapuntal style"* (GRAVES JR., 1962, p.73).

- Tonal (com tonalidade ou centros tonais[9] definidos): a) modal; b) neo-modal; c) com escalas maiores ou menores implícitas e livremente ornamentadas; ou d) cromático livre orientado a um centro tonal.
- Atonal (ou tonalmente ambíguo): a) diatônico livre; b) cromático livre; ou c) dodecafônico ou serial.

Além disso, a organização das alturas no sujeito pode ser classificada da seguinte maneira:

- Ausência de centro tonal: a repetição de uma nota ou pólo, bem como de suas respectivas quartas ou quintas, é evitada;
- Unicentricidade tonal: uma única nota é repetida, ornamentada por tons cromáticos vizinhos ou transposta à oitava acima ou abaixo; criando um caráter estático;
- Dois ou mais centros tonais: duas ou mais regiões tonais são estabelecidas, apresentadas em justaposição, freqüentemente em relação cromática ou enarmônica;
- Centro tonal sustentado: região tonal sustentada através de continuidade ou reiteração de elementos diatônicos.

II) Técnicas contrapontísticas

Ao tratar da relação intervalar entre sujeito e resposta, Graves Jr. afirma que esse aspecto mantém estreita relação com as fugas tradicionais do período barroco, considerando os intervalos de quarta e quinta como fundamentais para o estabelecimento de uma relação diatônica. Mesmo o sujeito de caráter não-tonal poderá ter uma resposta ao intervalo de quarta ou quinta acima. O autor propõe três classificações para a relação entre sujeito e resposta (p. 13):

- Tipo I: relação repetitiva – quando, numa fuga a quatro vozes, sujeito e resposta mantêm suas notas originais e a relação intervalar e entre si durante a exposição;
- Tipo II: relação parcialmente repetitiva – quando numa fuga a quatro vozes, apenas duas das quatro entradas ocorrem nas mesmas notas;
- Tipo III: relação não-repetitiva – relação intervalar e notas iniciais livres, para todas as entradas do sujeito e resposta na exposição.

[9] Segundo Kostka (1999, p.101), o estabelecimento de tonalidade através de elementos cadenciais são menos freqüentes na música do século XX. Nesse período, passa a ser mais adequado o uso do termo "centro tonal", o qual pode ser estabelecido através da reiteração, nota pedal, *ostinato*, acento ou outras técnicas para atrair a atenção do ouvinte para uma determinada altura.

Quanto à relação entre sujeito e contra-sujeito, segundo Graves Jr., fugas com sujeitos extensos tendem também a ter contra-sujeitos elaborados (p. 18). Mas é possível encontrar fugas com e sem contra-sujeitos. O procedimento mais comumente utilizado para relacionar sujeito e contra-sujeito é o do contraponto duplo, devido à possibilidade de contraste no caráter das duas linhas.

A ausência de princípios tonais, somada ao contraponto, resulta em relações harmônicas não-tradicionais que interferem no fluxo estrutural de uma obra. Assim, respostas tonais perdem sua função tradicional, visto que não há a preocupação com a manutenção da tonalidade. Por iso, torna-se necessária à análise da relação intervalar entre os materiais temáticos, sua interferência na estrutura da obra e o grau de exatidão das transposições dos materiais temáticos. Fragmentos derivados dos materiais temáticos servem de base para os procedimentos contrapontísticos secundários, tais como *stretto*, inversão, retrogradação, aumentação e diminuição, cânone, ou a combinação destes.

III) Estruturas harmônicas

Muitas fugas do século XX se assemelham às fugas barrocas em vários aspectos - quanto ao uso freqüente de intervalos de terças e sextas (considerados essenciais, seguidos pelas oitavas e quintas) em movimento paralelo, por exemplo. No entanto, os acordes, no século XX, são considerados entidades independentes, fruto do contraponto linear livre, portanto, dando maior liberdade quanto ao tratamento de dissonâncias.

Quanto às estruturas harmônicas, Graves Jr. aborda em seu modelo analítico:

- notas estranhas;
- acordalidade;
- progressão harmônica.

Por acordalidade, entende-se a identificação de acordes e a sua relação com a textura contrapontística. Discute-se, então, se a harmonia é um fator resultante ou causativo do contraponto. Em relação à progressão harmônica, é investigada a existência ou inexistência desta.

IV) Ritmo

Assim como Gandelman e Cohen (2005), Graves Jr. observa que o enfraquecimento da tonalidade interferiu em outras realizações composicionais, tais como o surgimento de novos procedimentos rítmicos. Diversas mudanças em relação à organização rítmica podem ser percebidas, tais como a ausência de barras de compasso, o uso de fórmulas de compasso incomuns (tais como 5/4, 7/8, etc.), freqüentes mudanças métricas, deslocamento de acentos, polirritmia, etc.

Devido à independência linear e diferenciação do caráter das linhas, as fugas destacam-se por sua diversidade e plasticidade rítmicas. Mudanças na organização métrica permitem definir seções, bem como a utilização de recursos tais como diminuição, aumentação e *stretto.*

V) Elementos estruturais

Através da análise de diversas obras, Graves Jr. atenta para os afastamentos composicionais das obras do século XX de procedimentos fugais usuais do período barroco. O desenvolvimento temático por episódios, por exemplo, é evitado na *Violin Sonata in C* (1940), de Paul Hindemith, para que o material esteja constantemente presente na sua forma completa e seja manipulado através do *stretto*, aumentação, inversão, etc. Por outro lado, o episódio de Béla Bartok, em seu *Concerto for OrchestraI* (1946), é utilizado com textura homofônica. Dessa forma, são observadas as inovações quanto à proporção, simetria e função da fuga e seus elementos estruturais realizadas por esses e ouros compositores.

CHACONA, RECITATIVO E FUGA (2005)

Esta obra é composta de três movimentos, como indica o título. Cada um deles será discutido a seguir, precedidos por uma breve explicação sobre as origens de suas estruturas.

2. *CHACONA*

2.1. Origem da chacona

O termo chacona é muitas vezes utilizado como sinônimo de *passacaglia*, já que ambas designam formas de variações contínuas. A diferenciação entre as duas formas não era clara no período Barroco, durante o qual elas surgiram. Porém, por conveniência, define-se *passacaglia* como variações baseadas em uma linha melódica repetida no baixo, e chacona como variações baseadas em uma progressão harmônica que se repete (KOSTKA, 1999).

Segundo Silbiger, referências feitas em obras literárias de autores como Cervantes, Lope de Vega e Quevedo indicam que a chacona possa ter suas origens na cultura popular da Espanha ao final do século XVI e tornou-se a dança espanhola mais popular no início do século XVII. No entanto, a primeira partitura de chacona surgiu na Itália, a *Nuova inventione d'intavolatura* (1606), de Montesardo. Tanto na Espanha como na Itália, mas principalmente em Nápoles, chaconas eram comumente incorporadas a encenações de *commedia dell'arte*.

A chacona italiana, de caráter alegre e dançante, consiste em variações contínuas (sem interrupções) em que o início de uma variação e o fim de outra podem estar sobrepostos. Todavia, o termo 'variações' não deve ser interpretado com muito rigor, pois em chaconas, geralmente, não há uma linha melódica estabelecendo relações entre variações, mas sim uma fórmula harmônica/rítmica no baixo, a qual pode ser tratada com certa liberdade ou até, ser completamente abandonada. Em obras vocais, as chaconas italianas eram freqüentemente interrompidas por recitativos (como em *Deh, vien da me pastorella*, de Frescobaldi, 1630; e *Zéfiro torna*, de Monteverdi, 1632). Ao início do século XVIII, a chacona estava em decadência na Itália, mas ganhava terreno na França, Alemanha e outros países.

Enquanto na Itália a chacona era uma dança alegre e caprichosa, quase improvisada, na França ela adquiriu caráter majestoso, mais controlada e com estrutura planejada. A repetição de seções, com alternância de meia-cadências e cadências perfeitas, a recorrência de seções anteriores,

às vezes com variações sobrepostas, tornaram-se técnicas estruturais importantes. A forma *Rondo* era comum nas chaconas instrumentais, assim como a forma de variações e a combinação dessas duas. Geralmente, os refrões eram formados por frases de quatro ou oito compassos, eram repetidas e terminavam em cadências perfeitas. A repetição de uma frase poderia modular para uma tonalidade relativa ou utilizar outro recurso para produzir contraste.

Entre as chaconas alemãs, destacam-se aquelas compostas no final de século XVII, principalmente para órgão solo. Os organistas alemães, inspirados na tradição de improvisação sobre cantus firmi e baixos-ostinato, criaram uma série de composições com *ostinatos*. O *Compendium* de Poglietti, de 1676, é o único exemplo que se conhece que traz os baixos citados com exemplos de chaconas e passacaglias. No entanto, mais tarde, compositores como Buxtehude e Pachelbel escreveram obras de tal densidade e textura contrapontística que o caráter de dança e as relações com as origens da chacona se tornaram mais tênues.

As chaconas compostas para conjuntos instrumentais, nesse mesmo período, seguiam o modelo francês ou mesclavam aspectos da abordagem francesa e alemã. Um exemplo dessa forma "híbrida" é a *Chaconne* em ré menor da *Partita nº4* de J.S.Bach, para violino solo.

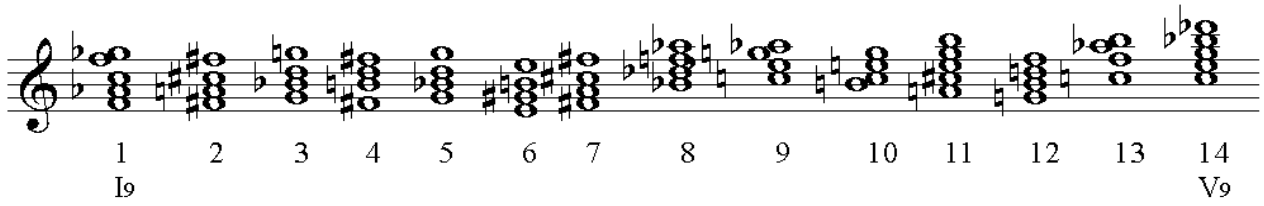
Após 1740, a chacona para instrumentos solo e grupos de câmara perdeu popularidade, mas compositores como Gluck, Bach, Mozart e Cherubini ainda a incluiriam em suas obras, principalmente em óperas.

Compositores dos séculos XIX e XX voltaram a compor chaconas tendo como modelo a *Chaconne* para violino solo de Bach. Como em Bach, o baixo-ostinato e a idéia de tema e variações tornaram-se características centrais da chacona. O "tema-ostinato" é apresentado ao início em registro grave. A associação com Bach e com o órgão é refletida no andamento e caráter, que geralmente é lento e grave.

Chaconas do século XX aparecem tanto como obras independentes como movimentos de obras maiores, quase sempre utilizando um cantus-firmus como *ostinato* com certo grau de flexibilidade. As composições para teclado tendem a ser de textura mais contrapontística e, para instrumento de corda solo, mais virtuosística. As chaconas para grupos de câmara ou orquestra são menos comuns, mas foram incorporadas em obras de compositores como Schoenberg e Berg, entre outros (SILBIGER, 1980).

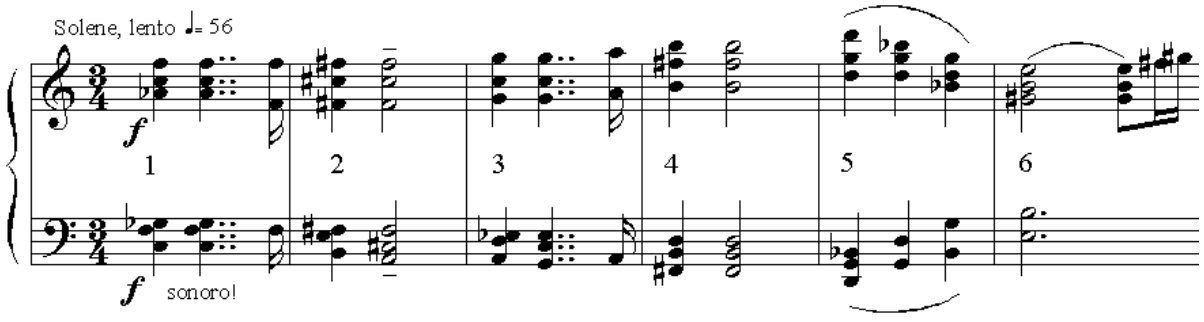
2.2. Análise da *Chacona* de Almeida Prado

Em sua *Chacona* (2005), Almeida Prado utiliza uma seqüência pré-definida de catorze acordes (Ex. 16) escolhidos livre e intuitivamente[10]. Essa trajetória harmônica inicia no primeiro e termina no quinto grau (I_9-V_9: fá menor-dó maior) (ALMEIDA PRADO, 2005, p.2), com diversas tríades no decorrer, porém num contexto tonal livre em que acordes são livremente alterados, sem estabelecer relações funcionais entre si, formando o que o compositor denomina "Harmonia Peregrina[11]".



Ex. 16. "Trajetória harmônica" da *Chacona*.

A obra segue a forma de tema e variações[12], sem um tema melódico explícito, mas adota uma fórmula harmônica. São dez variações que seguem a mesma seqüência de acordes de maneira "cambiante, como um caleidoscópio" (ALMEIDA PRADO, 2005, p.2). E em cada compasso, ocorre apenas um acorde (ou tonalidade) pertencente àquela seqüência previamente estabelecida, (Ex. 17). Todas as variações, assim como o tema, têm catorze compassos.



Ex.17. *Chacona* - Início do tema (c. 1-6).
Os números indicam os acordes correspondentes à trajetória harmônica.

[10] Informação concedida pelo compositor por correspondência (11/01/2009).
[11] Para uma definição do termo, veja p.8.
[12] Denominação atribuída pelo próprio compositor, conforme seu manuscrito.

A *Chacona* é escrita em 3/4, sendo o tema em andamento lento (Tabela 1), de caráter solene e textura coral. Cada variação tem uma indicação de andamento e caráter distintos. O andamento e a figuração rítmica tornam-se mais rápidos a cada variação, construindo uma espécie de expansão rítmica até a Variação VI. A Variação VII volta a um andamento lento (*Adágio*) e textura coral, semelhante ao tema. Da Variação VIII a X há uma nova expansão rítmica, conforme a tabela a seguir:

Tema	Solene, lento	♩=56
Variação I	Expressivo, lírico	♩=66
Variação II	Contínuo	♩=72
Variação III	Mais movido	♩=104
Variação IV	Intenso	♩=96
Variação V	Mais movido	♩=100
Variação VI	Luminoso	♩=96
Variação VII	Adágio	♩=60
Variação VIII	Sonoro, com múltiplas intenções rítmicas	♩=88
Variação IX	Sereno, contínuo	♩=56
Variação X	Eloqüente, rubato	♩=92

Tabela 1. Indicações de andamento e caráter.

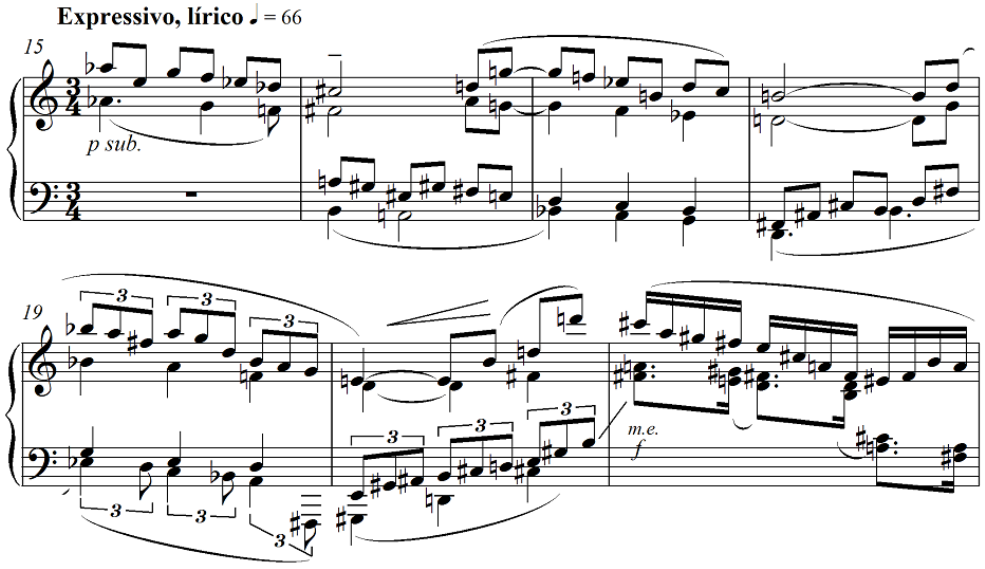
A estrutura fraseológica da *Chacona* segue um padrão, porém sem muito rigor (Tabela 2). O tema e as Variações I, IV, VII, VIII e X têm a organização das alturas e do ritmo variados nos primeiros oito compassos, mas seus seis compassos finais mantêm um padrão constante. As Variações II e III, por outro lado, estabelecem um padrão único, do início ao fim. Nas Variações V e VI, a estrutura pode ser dividida em duas partes, de exatamente sete compassos cada uma. E a

Variação IX é composta de três partes, de seis, três e quatro compassos respectivamente. Segue uma descrição analítica de cada variação.

	estrutura fraseológica (número de compassos)
Tema	A - B 7 – 6
Variação I	A - B- C - D 4 – 2 – 2 – 6
Variação II	A 14
Variação III	A 14
Variação IV	A - B- C 4 – 4 – 6
Variação V	A – B 7 – 7
Variação VI	A – A’ 7 – 7
Variação VII	A - B 8 – 6
Variação VIII	A - B - C - D - A - E - F 1 – 2 – 2 – 1 – 1 – 1 – 6
Variação IX	A - B - C 6 – 3 – 4
Variação X	A - B - C - D 2 – 3 – 3 – 6

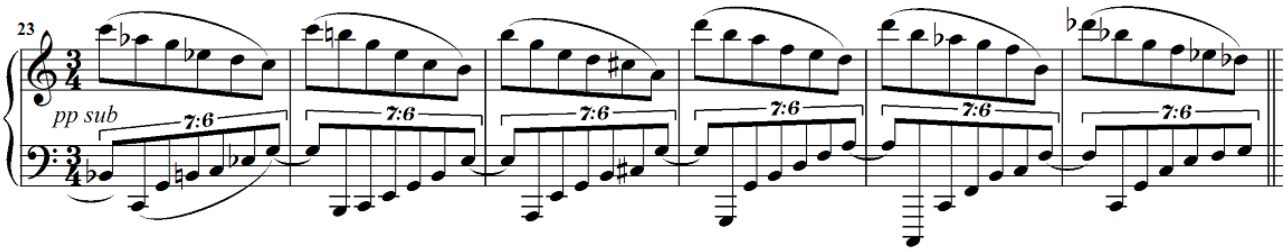
Tabela 2. Estrutura do tema e variações.

A Variação I (Ex. 18) inicia com textura contrapontística, com quatro vozes que, de maneira geral, caminham na mesma direção. Um diálogo se estabelece entre vozes agudas e graves através de uma melodia baseada em movimentos diatônicos ora descendentes, ora ascendentes. Inicialmente, a figuração rítmica desse diálogo se dá através das colcheias, depois de tercinas e por fim, através de semicolcheias, configurando uma mudança controlada de velocidade:



Ex. 18. *Chacona* - Var. I (c. 15-21).

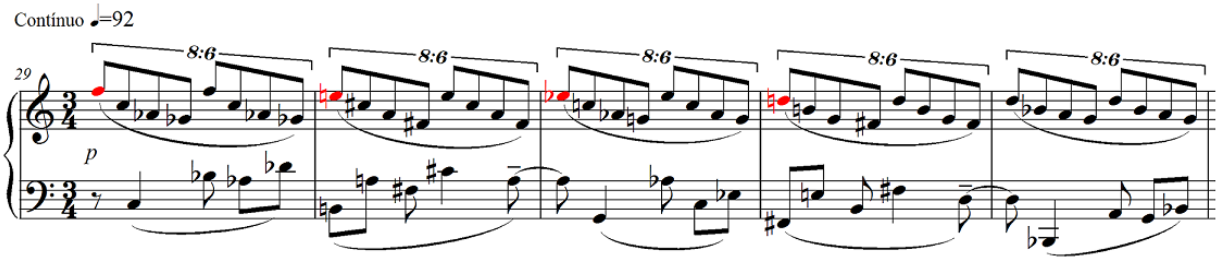
Nos compassos finais dessa variação (Ex. 19), os acordes passam a ser arpejados em movimento contrário, por apenas duas vozes. Aqui começa-se a perceber a complexidade rítmica da obra: quiálteras de sete e de outras espécies são freqüentemente utilizadas ao longo da *Chacona*. Neste caso, as quiálteras de sete entram em conflito com as colcheias regulares da mão direita (polirritmia). Além disso, as síncopes da mão esquerda impedem a sincronia das mãos no primeiro tempo de cada compasso (assincronia).



Ex .19. *Chacona* – Var. I (c. 23-28).

Durante toda a Variação II, a mão direita executa dois arpejos descendentes iguais por compasso, formando um tapete harmônico, sempre no mesmo registro. O padrão melódico-rítmico estabelecido, de apenas meio compasso, indica métrica binária, embora escrita na forma de quiálteras de oito colcheias em compasso ternário (Ex. 20). Nos compassos iniciais, as primeiras notas de cada compasso estão em relação cromática. O padrão rítmico estabelecido pela mão esquerda, por sua vez, se repete a cada dois compassos. Esse padrão é caracterizado por síncopes e

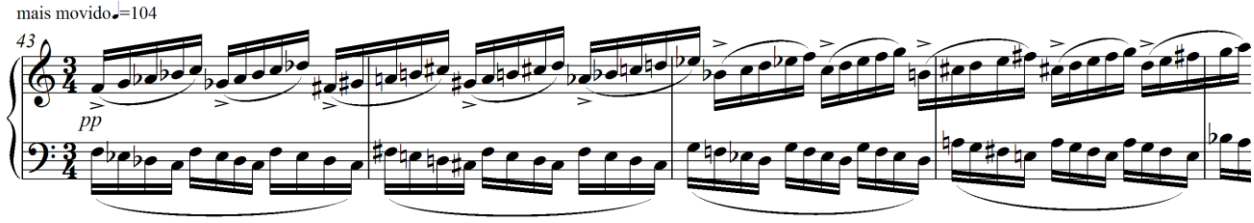
articulações que sugerem um grupamento regularmente variado de 5+7/8. Os dois padrões rítmicos estabelecidos se mantêm constantes até o fim da variação. A assincronia é resultado da polimetria, além do uso de pausa e síncopes.



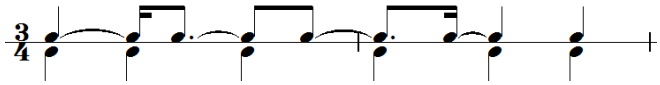
Ex. 20. *Chacona* - Var. II (c.29-33).

A Variação III (Ex. 21) prolonga a idéia de *moto perpétuo* da variação anterior. Porém, os arpejos são substituídos por pentacordes (correspondentes aos catorze acordes inicialmente estabelecidos) em ambas as mãos e em movimento contrário.

A mão esquerda mantém a pulsação fixa de quatro semicolcheias regularmente distribuídas dentro do compasso ternário. No entanto, nota-se que a mão direita tem suas semicolcheias articuladas de cinco em cinco através do desenho melódico, barramento, ligaduras e acentos. A sincronia acontece apenas a cada cinco tempos. Com isso, percebe-se que existe um terceiro padrão rítmico inerente à variação, resultante da combinação das acentuações dos dois planos (Ex. 22). A defasagem rítmica entre os planos é ainda acentuada pelas mudanças harmônicas, que não ocorrem de maneira sincronizada.

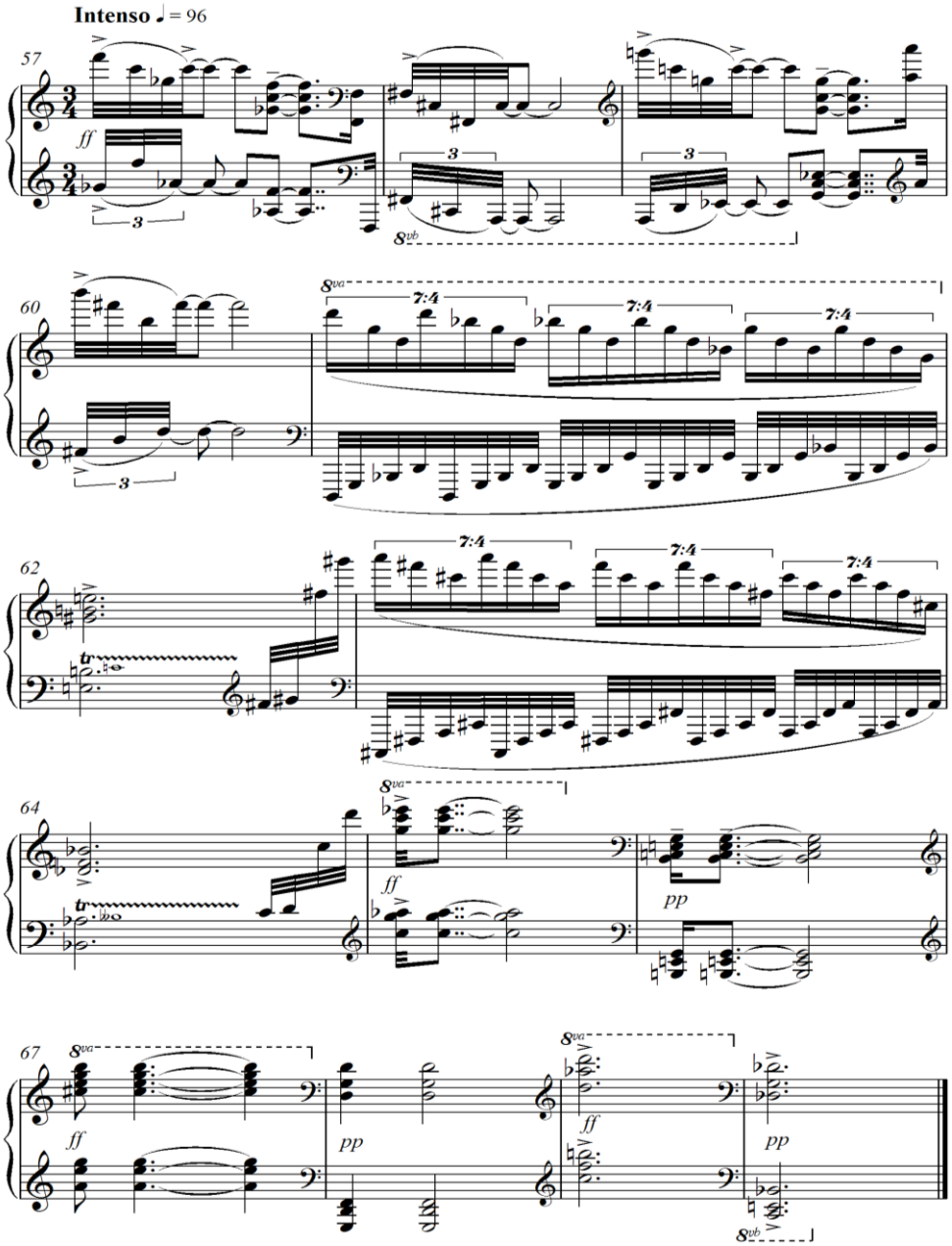


Ex. 21. *Chacona* - Var. III (c. 43-46).



Ex. 22. *Chacona* - Var. III - ritmo inerente aos dois planos.

Na Variação IV (Ex. 23), o compositor explora alternância e contrastes através de mudanças de registro e dinâmica. Nos quatro primeiros compassos, o mesmo padrão melódico-rítmico ocorre em diferentes registros. A polirritmia acontece em função das tercinas em oposição a grupos de quatro fusas. Nos compassos 61-64, há a alternância entre arpejos e trinados. Os arpejos, em movimento contrário, são escritos em quiálteras de sete semicolcheias na mão direita contra oito fusas na mão esquerda, resultando novamente em polirritmia. Para finalizar esta variação, a partir do compasso 65, contrastes súbitos de dinâmica, assim como de registro, coincidem com uma mudança controlada de velocidade, onde figuras rítmicas se tornam gradativamente mais lentas, numa espécie de *ritardando* escrito por extenso.

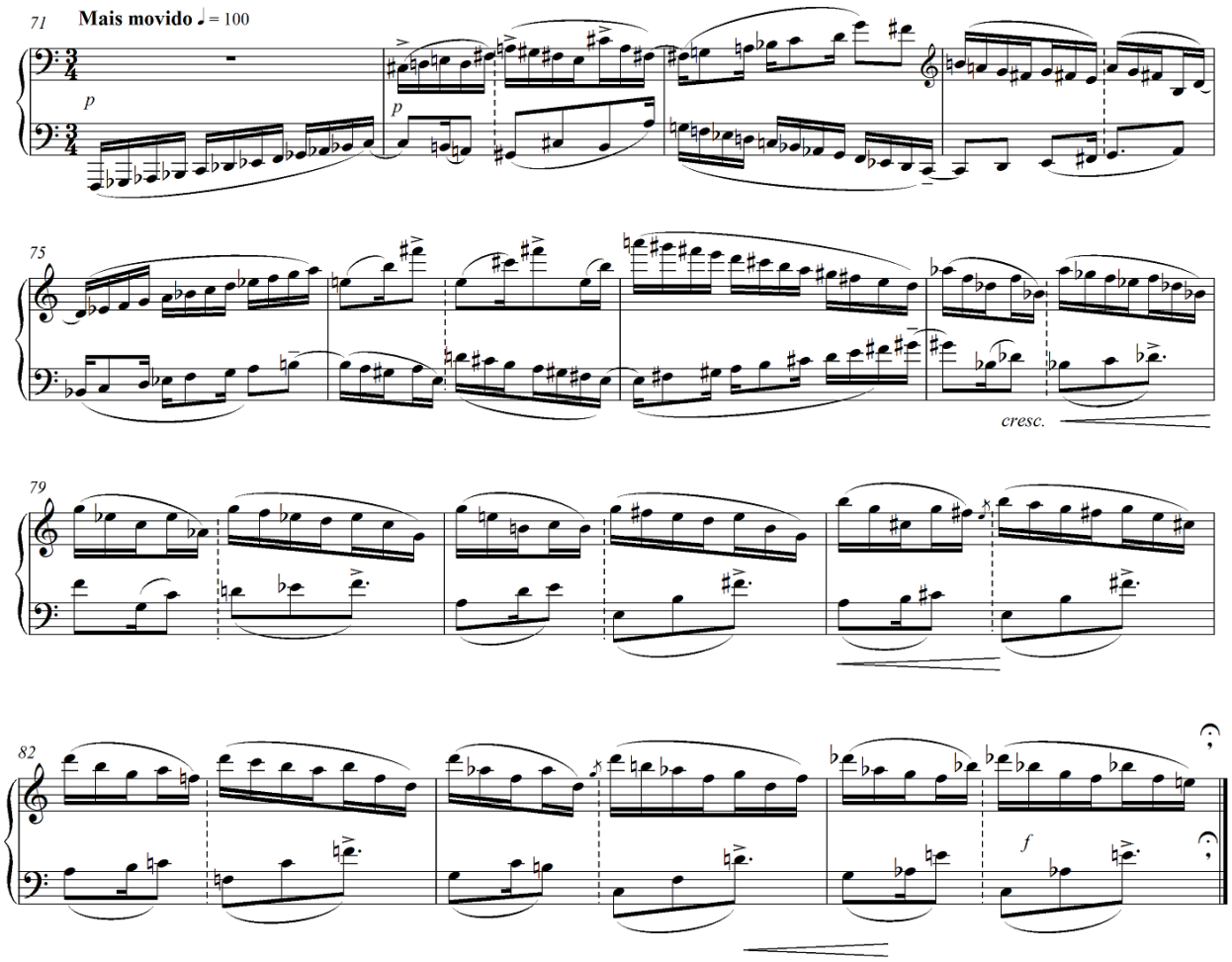


Ex. 23. *Chacona* - Var. IV (c.57-70).

O contraponto duplo é explorado na Variação V (Ex. 24), uma vez que a troca de materiais entre mão direita e esquerda acontece a cada compasso (seção A: c.71-77). Juntamente com a alternância de materiais, o compositor utiliza o princípio divisivo (3/4) em alternância com o princípio aditivo (5+7/16 ou 7+5/16).

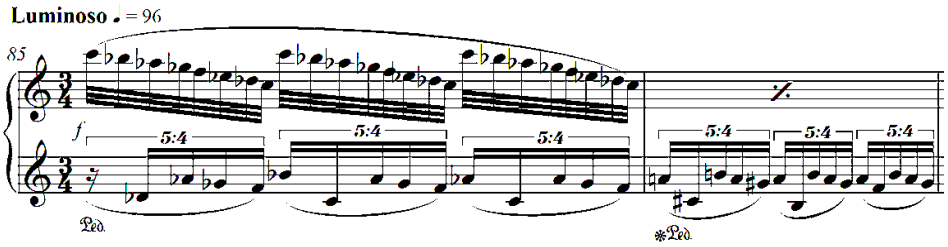
Do compasso 78 em diante (seção B), a alternância deixa de existir e o padrão 5+7/16 torna-se constante. O conflito entre a métrica indicada pela fórmula de compasso e a articulação é

representado por linhas pontilhadas, além de ser explicitado através do barramento e ligaduras. Pode-se dizer, então, que a seção A contém grupamentos irregularmente variados, enquanto a seção B é regularmente variada.

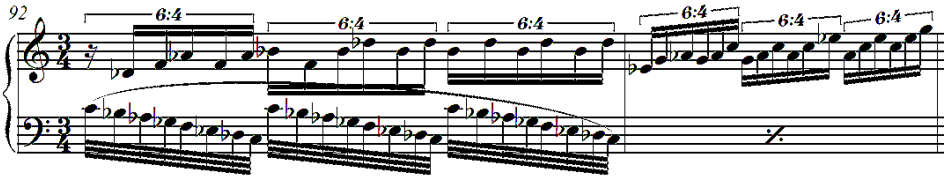


Ex. 24. *Chacona* – Var. V (c. 71-84).

O *ostinato* da Variação VI (Ex. 25) é formado por uma escala em movimento descendente repetida a cada unidade de tempo na mão direita por sete compassos e passa a ser executada pela mão esquerda nos sete compassos seguintes. Um padrão rítmico e melódico é estabelecido na mão esquerda em quintinas, que passam a ser sextinas na mão direita (Ex. 26), quando ocorre o contraponto duplo. A polirritmia é conseqüência do uso de 5 ou 6 semicolcheias em oposição ao *ostinato* formado por oito fusas.

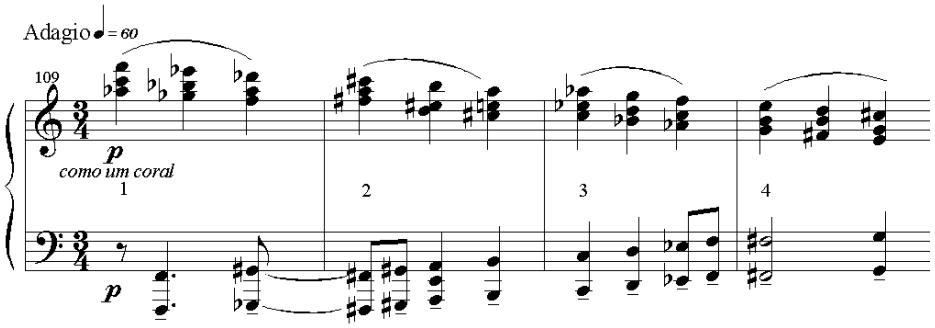


Ex. 25. *Chacona* – Var. VI (c. 95-96).

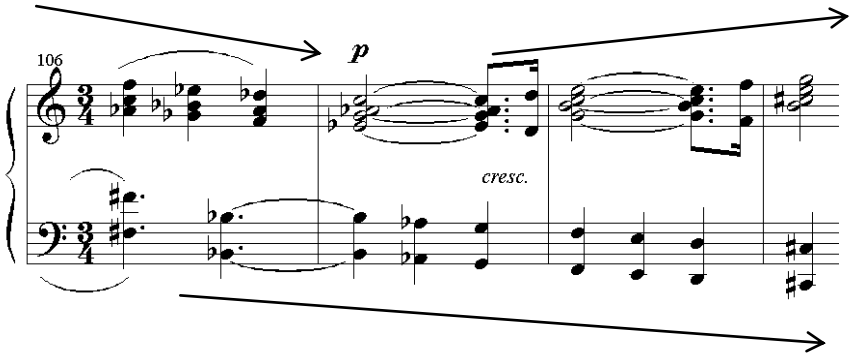


Ex. 26. *Chacona* – Var. VI (c. 102-103).

Variação VII (Ex. 27) tem o mesmo caráter e andamento inicial do "tema" (c.1-14), onde os acordes pré-estabelecidos voltam a ser apresentados de maneira vertical. Com textura homofônica como um coral, o pulso se mantém constante sobre semínimas regularmente distribuídas dentro do compasso ternário. A mão direita executa tríades maiores e menores em movimento paralelo descendente, enquanto as oitavas paralelas da mão esquerda seguem na direção oposta até o compasso 107. Nos próximos sete compassos (Ex. 28), ambas as mãos invertem suas direções.



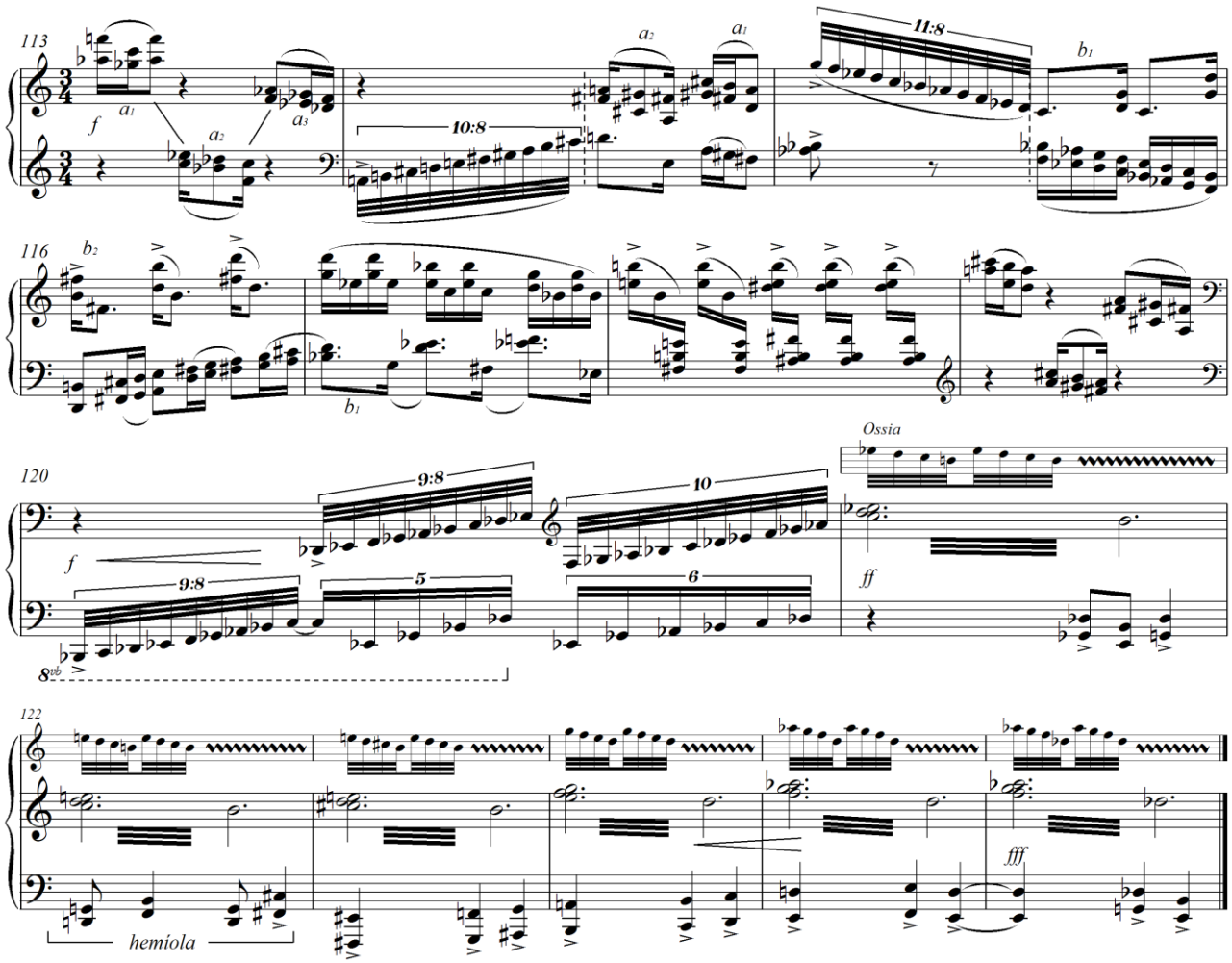
Ex. 27. *Chacona* – Var. VII (c. 109-112).
Os números indicam os acordes da trajetória harmônica



Ex. 28. *Chacona* – Var. VII (c. 106-108).
Mudança de direção

Na variação seguinte (VIII), há múltiplas intenções rítmicas incluindo quiálteras de extensões diversas (5, 6, 9, 10 e 11) formadas por movimentos escalares (Ex. 29). A polirritmia é conseqüência do conflito entre quiálteras de extensões diferentes (9 fusas contra 5 semicolcheias ou 10 fusas contra 6 semicolcheias).

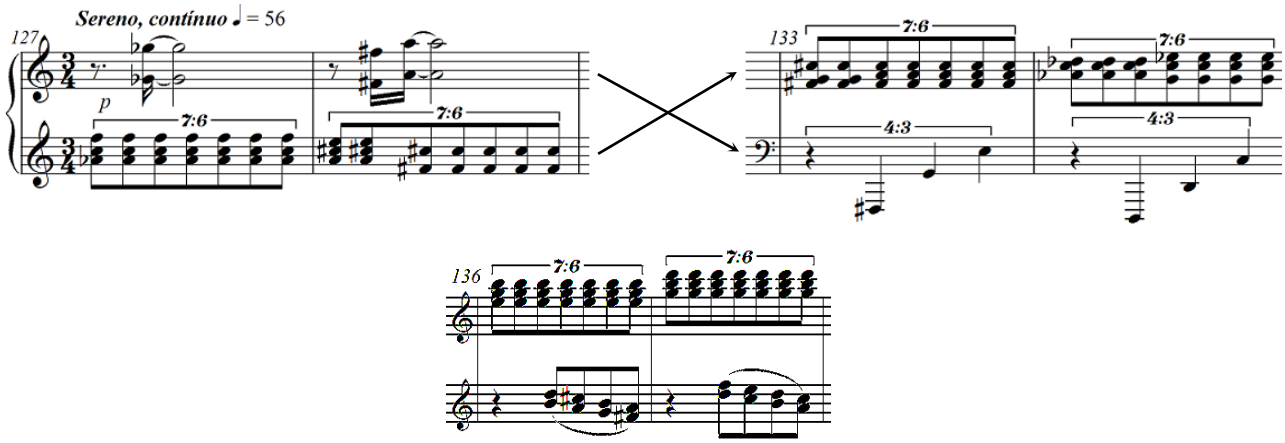
Há inversão e variação de um motivo rítmico (a_1, a_2, a_3, b_1 *e* b_2) nos compassos iniciais e no compasso 118 ocorre um grupamento irregular de semicolcheias (3+3+2+2+2), sugerindo a métrica 6/16+3/8. Nos últimos compassos (c.121-126), os acordes da trajetória harmônica da *Chacona* formam trêmulos na mão direita. Na mão esquerda, intervalos de quinta e sétima paralelas seguem marcadas até o fim. Os acentos e a hemíola dos compassos 121 e 122 tornam momentaneamente instável a métrica ternária.



Ex. 29. *Chacona* - Var. VIII (c. 113-126).

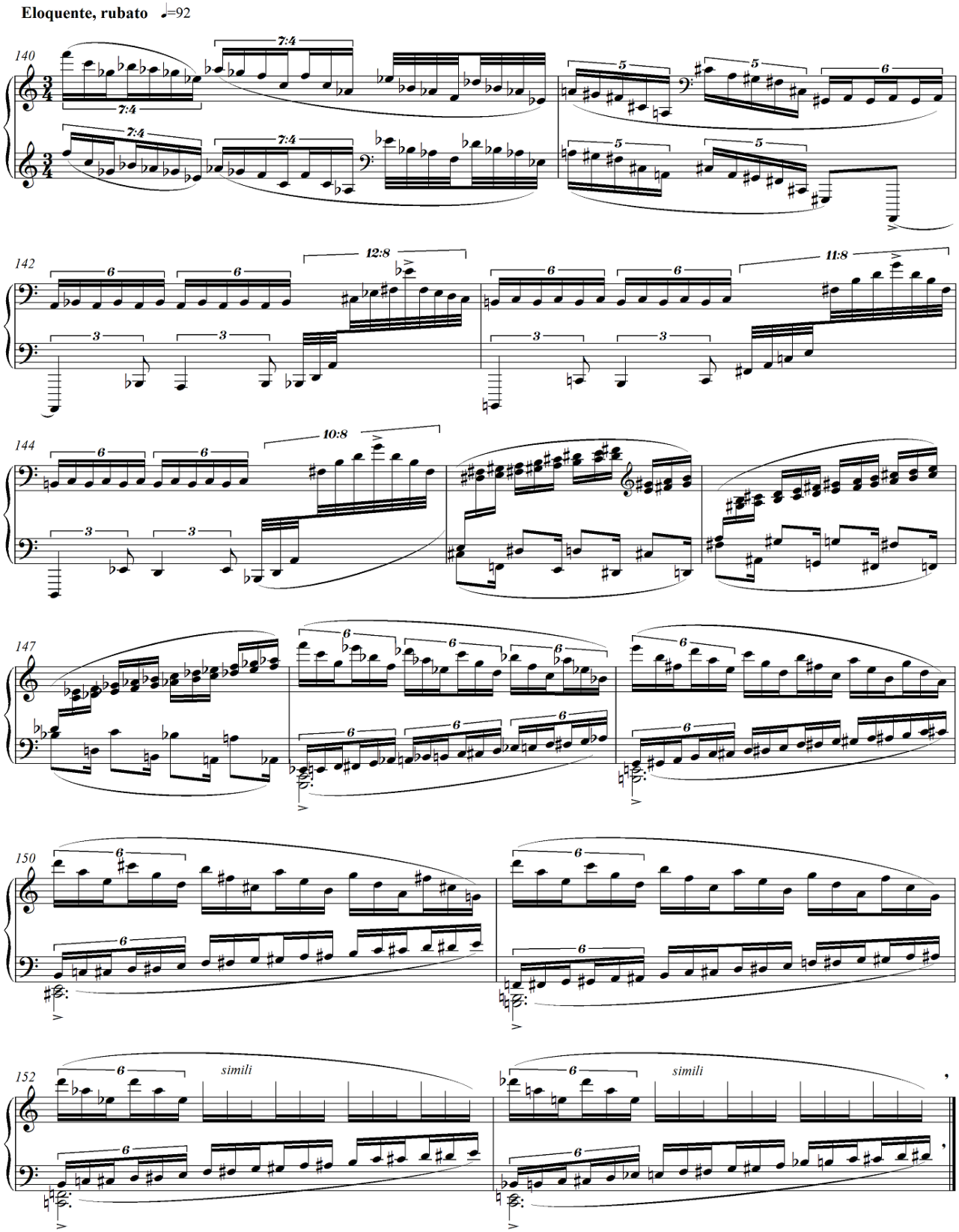
A trajetória harmônica na Variação IX é delineada pela ressonância de acordes repetidos em posição fechada (Ex. 30), que compõem quiálteras de sete colcheias em um *ostinato* rítmico, conferindo o caráter "contínuo" indicado pelo compositor. Esse *ostinato* é utilizado em contraponto duplo e juntamente com quiálteras de quatro semínimas, nos compassos 133-135, cria um ponto de maior instabilidade métrica. A polirritmia ainda ocorre nos compassos 136-139, onde o *ostinato* passa a se opor às colcheias da mão esquerda. Diferentemente das demais variações, a Variação IX contém 13 compassos, tendo sido omitido o oitavo acorde da trajetória harmônica (si*b* menor com sétima), pois, segundo o compositor, o acorde aqui não se fez necessário no discurso.[13]

[13] Informação concedida pelo compositor por correspondência (11/01/2009).



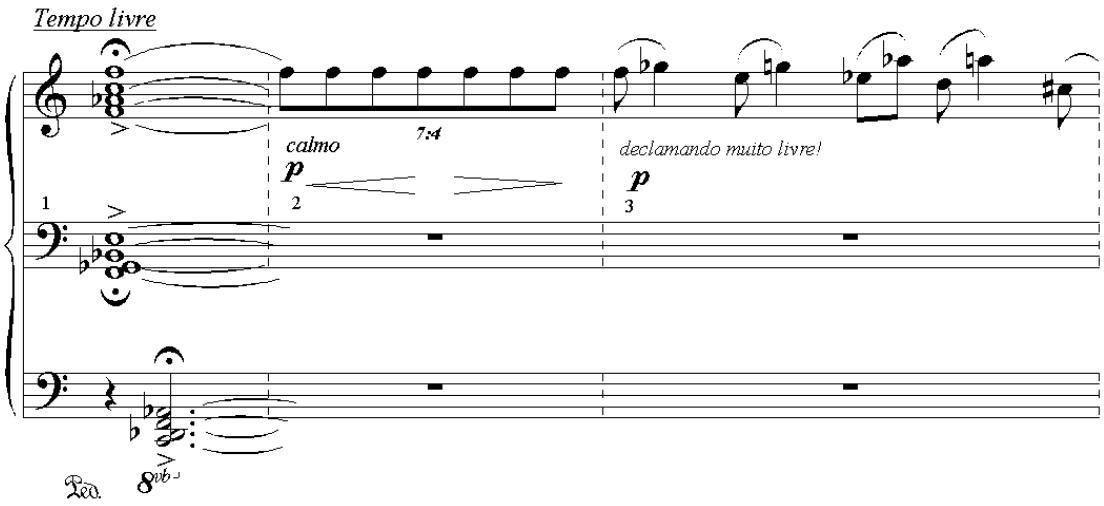
Ex. 30. *Chacona* - Var.IX.

A Variação X (Ex. 31) inicia com um movimento descendente nas duas mãos, partindo do registro agudo para o grave, em uníssono à oitava. Quiálteras de extensões diversas são utilizadas. Em seguida, há uma alternância entre trinados escritos por extenso (quiálteras de 6 semicolcheias compostas de apenas duas notas em intervalo de segunda menor que quando executadas no andamento sugerido pelo compositor soam como ornamentos) e arpejos (c.142-144). Movimentos escalares ascendentes em terças paralelas ocorrem na mão direita nos próximos três compassos (c.145-147), simultaneamente com movimentos cromáticos na mão esquerda. Nesse trecho, há mudança métrica (12/16) sem a alteração da fórmula de compasso. A partir do compasso 148, as mãos invertem suas direções, a mão direita agora com arpejos cujas notas agudas formam escalas diatônicas e a mão esquerda mantendo o cromatismo.



Ex. 31. *Chacona* - Var. X (c.140-153).

Após um prolongado acorde inicia-se o *Recitativo*, cuja melodia inicial surge a partir da ressonância da nota fá (Ex. 32).



Ex. 32. *Chacona - Recitativo* (c. 153-3).

3. *RECITATIVO*

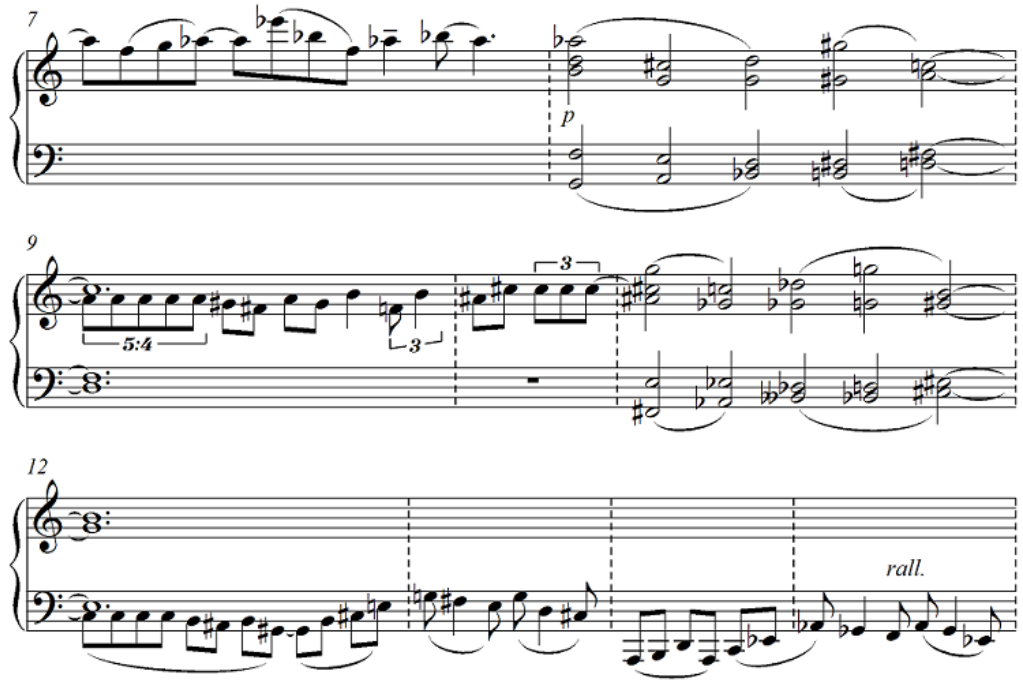
3.1. Origem do recitativo

Recitativo designa “um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura”. Ao final do século XVI, esteve ligado ao desenvolvimento promovido pela Camerata Fiorentina, de um estilo com notação rítmica precisa, apoio harmônico, largo âmbito melódico e um tratamento afetivo (emocionalmente significativo) do texto. Durante o século XVII, a ária tornou-se o elemento dominante da ópera e o recitativo um veículo para diálogos, bem como um elemento de ligação entre árias”(SADIE,1994, p.769). Desde o século XVIII, o recitativo caiu em desuso como forma independente, mas permaneceu um veículo essencial de expressão em meio a óperas. Alguns compositores introduziram em suas obras instrumentais passagens semelhantes a um recitativo, como por exemplo, na Sinfonia n.7 (*Le midi*), de Haydn, e nas *Sonatas* para piano op.31 n.2 e op.110, de Beethoven (SADIE, 1994).

3.2. Análise do *Recitativo* de Almeida Prado

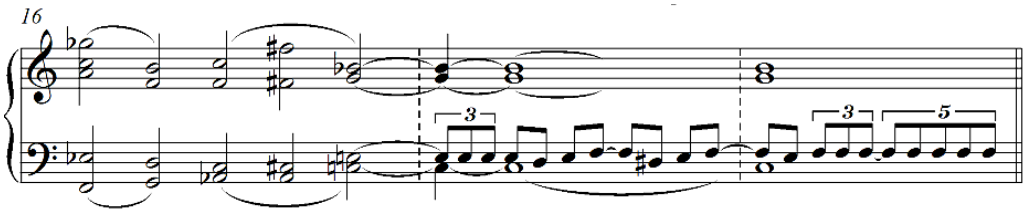
Ao fim da *Chacona* de Almeida Prado, surge um *Recitativo*, cuja melodia inicial é exatamente a mesma que compõe o sujeito da *Fuga*, o último movimento da obra. Porém aqui, ela é tratada com a liberdade de um recitativo, “declamando muito livre”, como sugere o compositor. Além disso, não há indicação de fórmula de compasso.

O solo é interrompido três vezes por uma seqüência de acordes (Ex. 33) e, após cada interrupção, ele tem seu registro alterado, indo do agudo ao grave. A seqüência de acordes é sempre a mesma, como um coral a quatro vozes, mantendo inclusive os acordes nas mesmas inversões, porém cada vez que ocorre é transposta meio tom abaixo.



Ex. 33. *Recitativo* (c. 7-15).

O *Recitativo* termina com o acorde de dó maior com sétima (dominante de fá), sustentado nos seus dois últimos compassos (Ex. 34). O solo, por sua vez, finaliza com a reiteração da nota fá, antecipando a tônica da *Fuga* que segue.

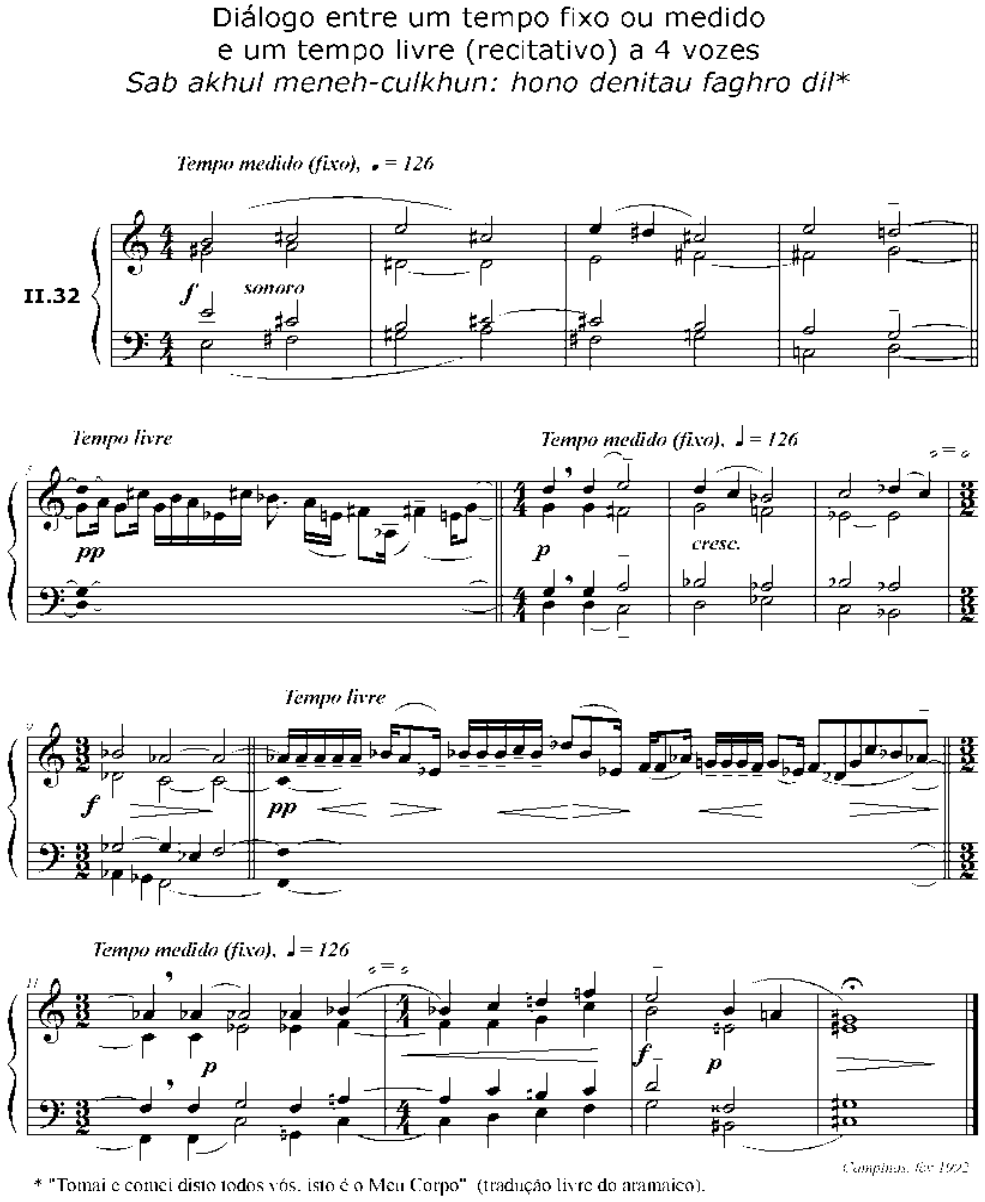


Ex. 34. *Recitativo* (c. 16-18).

Pode-se relacionar este *Recitativo* com o exercício nº32 do segundo caderno da *Cartilha Rítmica para piano* de Almeida Prado (Ex. 35). Organizada em quatro cadernos contendo exercícios progressivos, a maior parte deles compostos em 1992 e 1999, a *Cartilha* tem seu objetivo pedagógico focado no ritmo e apresenta no título de cada um de seus exercícios a estratégia rítmica

adotada pelo compositor. O de número 32 intitula-se *Diálogo entre um tempo fixo ou medido e um tempo livre (recitativo) a 4 vozes – Sab akhul meneh-culkhun: hono denitau fachro dil* (1992). O subtítulo, em tradução livre do hebraico, 'Tomai e comei disto todos vós: isto é o meu corpo', denota a religiosidade do compositor, refletida na sua escrita. Na história da música, as organizações texturais monofônica e coral estabeleceram fortes elos com a prática religiosa. A idéia de 'congregação' pode ser representada pela forma coral e, a declamação característica do canto gregoriano, ou a imagem de um 'solista-celebrante', pela monofonia (GANDELMAN & COHEN, 2005). Essa relação de alternância e contraste, que também ocorre no *Recitativo*, justifica o uso da palavra "diálogo".

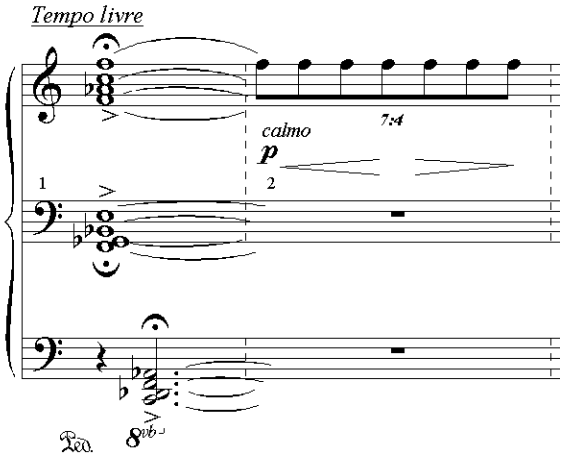
Além das texturas, o contraste (ou diálogo) estabelecido entre as partes coral e monofônica também é reforçado pelas relações temporais. Enquanto a figuração rítmica do solista emprega semínimas, colcheias e quiálteras, o coral mantém a mínima como figuração única. Ao mesmo tempo, isso implica em outra relação contrastante: a figuração rítmica baseada única e exclusivamente em mínimas denota um rigor rítmico, uma vez que as durações são de mesmo valor, por outro lado, a figuração mais variada da parte monofônica permite uma realização mais flexível.



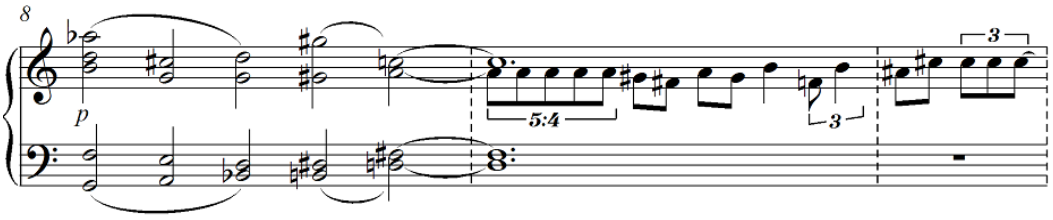
Ex. 35. *Cartilha Rítmica* (exercício II.32).

Outras semelhanças entre o exercício rítmico nº32 e o *Recitativo* podem ser apontadas. As partes solo são sustentadas por acordes pedal que, na verdade, são ressonâncias do compasso anterior, não sendo executados simultaneamente com o solo. As transições entre partes solo e coral se dão através de determinada altura, a qual é reiterada na forma de quiálteras. Repetições de uma mesma altura também ocorrem no exercício nº 32. No caso do *Recitativo*, as notas repetidas correspondem às notas do acorde de fá maior, com a quinta aumentada (fá, lá, dó#), e a sensível

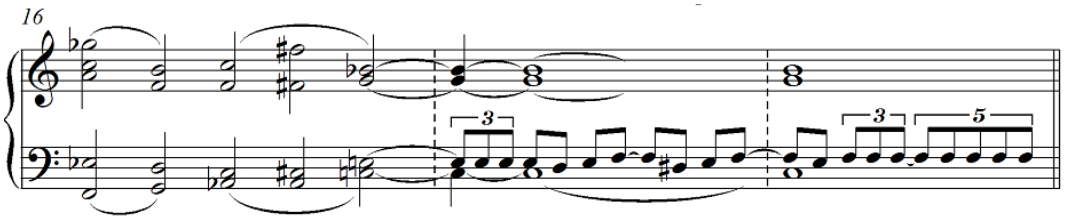
(mi), que aqui também é nota pertencente ao acorde de dominante (dó maior com sétima) e resolve em uma nova reiteração da nota fá (Ex. 36). Esse procedimento aponta para uma breve tonicização em fá, sem determinar se maior ou menor.



Recitativo (c.1-2).



Recitativo (c. 8-10).



Recitativo (c. 16-18).

Ex. 36. Reiteração de notas ao longo do *Recitativo.*

4. *FUGA A TRÊS PARTES*

4.1. Origem da fuga

O termo “fuga” foi introduzido no século XIV, sem haver ainda um consenso sobre sua definição. Entre 1400 e 1700 o termo adquiriu diversos significados em diferentes contextos, sendo o contraponto imitativo o único ponto convergente entre as várias definições. “Fuga” poderia designar um gênero, uma textura, estilo ou uma forma, até ser entendida como uma técnica composicional (WALKER, 2001), cujo “desenvolvimento formal, sofisticação técnica e poder expressivo atingiram seu auge com as fugas instrumentais de Bach” (BULLIVANT, 1980, p.9). A fuga, ou tratamento fugal, pode ser encontrada em obras de grande porte, como sonatas. Porém, a fuga esteve tão intimamente ligada à tonalidade desde a sua origem até o século XIX, que sua composição tornou-se menos freqüente ao início do século XX (WALKER, 2001).

Nas décadas de 1920 e 30, adeptos do neoclassicismo voltaram a se interessar pela fuga, mas cada um a tratou de forma individual. Stravinsky, por exemplo, incluiu uma fuga como o segundo movimento de sua *Symphony of Psalms* (1930) em que apresenta uma exposição fugal regular com entradas alternando entre tônica e dominante. Por outro lado, Bartók optou, na abertura fugal de sua *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936), por fazer com que as entradas seguissem o ciclo de quintas, sendo que aquelas de número ímpar seguem o ciclo em uma direção e as entradas de número par na direção oposta (WALKER, 2001).

De fato, “o procedimento fugal implica em certas restrições em alguns aspectos, mas é extraordinariamente livre em outros” (KENNAN, 1972), o que resulta em inúmeras possibilidades. Essas possibilidades foram exploradas por outros compositores, como Schoenberg, Hindemith e Schostakowich, que tentaram reinterpretar a fuga através da linguagem do século XX. No entanto, segundo Walker,

> “...as principais técnicas composicionais desde a Segunda Guerra Mundial – como o serialismo total, música aleatória e minimalismo – são linguagens inóspitas para a fuga. Assim, o interesse pela fuga na segunda metade do século XX se tornou quase exclusivo de compositores que tomam estilos composicionais passados como modelo e estudiosos engajados no estudo da história do contraponto imitativo” (2001, p. 331).

Por outro lado, Bullivant afirma que

> "...a escrita fugal é uma técnica tão exigente que tem sido considerada, por mais de dois séculos, uma parte essencial da formação do compositor ou estudante de composição; e isso inevitavelmente resultou na criação de modelos formais, os quais se assemelham, em grau variável, às fugas de compositores profissionais" (1980, p.10).

No Brasil do início do século XX, "os compositores nacionalistas tenderam cada vez mais à descoberta e ao emprego dos valores contrapontísticos, em substituição ao estilo harmônico estrito e á melodia acompanhada" (NEVES, 1981, p.80). Entre esses compositores, Camargo Guarnieri (1907-1993), considerado um contrapontista por excelência devido ao uso de procedimentos polifônicos e ao desenvolvimento da linearidade desde suas primeiras obras (RIBAS, 2002), foi um dos professores de composição que mais valorizava o ensino de contraponto e fuga. Almeida Prado relata:

> "O Mestre Guarnieri propunha aos seus alunos pequenos exercícios de contraponto, à maneira de João Sebastião Bach, como Invenção a 2 e 3 vozes ou partes, Fugas a 2 vozes ou partes.
>
> O contraponto partia de uma melodia do nosso folclore, e Guarnieri deixava vez ou outra algumas licenças, quando a musicalidade pedia, sem entretanto fugir do Esquema Modal ou Tonal Tradicional, e da Forma de Escola". Era um aprendizado necessário, cotidiano" (1996, p.2).

4.2. Análise da *Fuga* de Almeida Prado

O terceiro movimento é organizado de maneira equilibrada quanto ao número de seções que o compõem (Tabela 3). Entre a 1ª exposição e a reapresentação do tema da *Chacona*, que exerce a função de uma Coda, existem duas Reexposições e dois Divertimentos.

Seções	1ª Exposição	Divertimento I	2ª Exposição	Divertimento II	3ª Exposição	Tempo da Chacona
compassos	c. 1-12	c. 13-27	c. 28-42	c. 43-51	c. 52-64	c. 65-81

Tabela 3. Estrutura geral da *Fuga*.

A 1ªexposição desta fuga (Tabela 4) apresenta seu sujeito[14] em cada voz na seguinte ordem:

1ª entrada – voz inferior (c.1);
2ª entrada – voz intermediária (c.4) e
3ª entrada – voz superior (c.8).

Uma vez que a extensão dessas vozes é muito ampla, a nomenclatura usual – baixo, tenor/contralto e soprano – será substituída pelos termos: inferior, intermediária e superior. Essa denominação baseia-se apenas nas notas iniciais de cada voz.

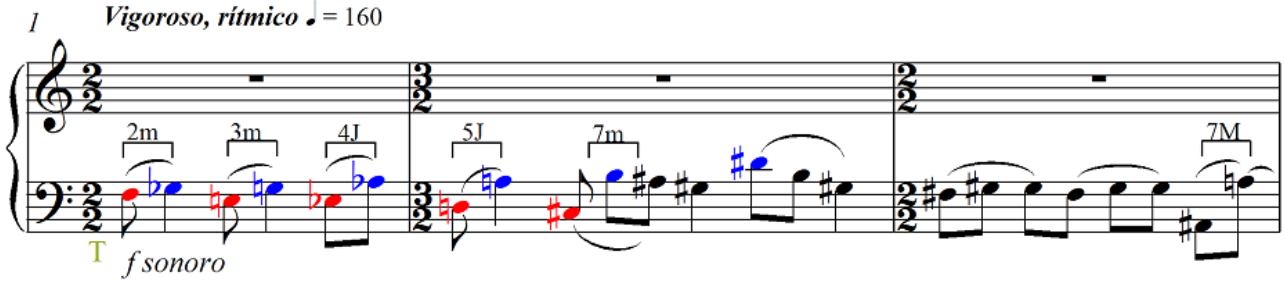
	1ª EXPOSIÇÃO											
voz superior								S			expansão	
voz intermediária				R								
voz inferior	S											
nota de entrada do S	fá			mi				ré#				
fórmula de compasso	2/2	3/2	2/2		3/2	2/2			3/2	2/2		
compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

S = sujeito R = *resposta*

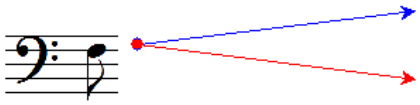
Tabela 4. *Fuga* – 1ª Exposição: entradas do sujeito.

Assim como a *Chacona* e o *Recitativo*, a *Fuga* também parte da nota fá. O ponto de partida do sujeito é o intervalo melódico de segunda menor (Ex. 37), o qual é expandido cromaticamente, passando pela terça menor, quarta justa, quinta justa e sexta maior, até atingir a sétima maior (Ex. 38). O sujeito é exposto primeiramente na voz inferior e tem duração de três compassos, sendo que este inicia em 2/2, passa a 3/2 no segundo compasso e retorna a 2/2. No entanto, a articulação se dá em [3+3+2/8]+[3+5+4/8]+[3+3+2/8].

[14] O "tema" da fuga, assinalado na partitura, pelo compositor, com a letra "T", será aqui tratado como "*sujeito*" e representado pela letra "S".



Ex. 37. *Fuga* – sujeito (c.1-3).



Ex. 38. Movimento de expansão do sujeito.

Segundo as diretrizes de Graves Jr. (1962) para uma classificação do sujeito, com relação às suas características melódicas, este pode ser considerado *cromático livre* e *atonal*, ou seja, o cromatismo não permite uma condução a um centro tonal. Não existe a reiteração de notas significativa para o estabelecimento deste, e não ocorrem intervalos de quarta e quinta que possam constituir relações tonais. O sujeito contém todas as alturas de uma escala cromática, exceto pelo dó natural (primeira nota do contra-sujeito).

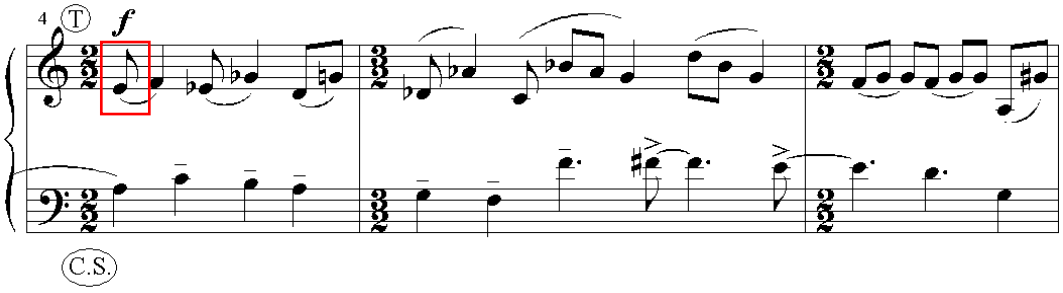
A resposta[15] ocorre na voz intermediária (c. 4), tendo mi como nota de entrada. Simultaneamente surge o contra-sujeito na voz inferior (Tabela 5). Este é baseado no pentacorde de fá, livremente alterado. Seu inicio é marcado por um movimento escalar descendente de dó a fá (Ex. 39), seguido de uma mudança de registro e alteração cromática (fá#). Depois, o contra-sujeito continua descendo predominantemente por graus conjuntos, terminando com um salto de quinta justa. Assim como o sujeito, o contra-sujeito tem três compassos de duração e segue as mesmas fórmulas de compasso (2/2; 3/2; 2/2). Porém, o contra-sujeito possui uma figuração rítmica distinta. Em função disso, existe uma diferença de velocidade entre sujeito e contra-sujeito, contraste esse acentuado pela relação cromatismo x diatonismo.

[15] Apesar do compositor indicar "T" para todas as entradas do *sujeito*, consideraremos esta entrada como *"resposta"* (R).

	1ª EXPOSIÇÃO											
							ponte					
voz superior								S			expansão	
voz intermediária				R				CS			expansão	
voz inferior	S			CS			(S)	contraponto livre			expansão	
notas de entrada do S	fá			mi				ré#				
mudanças de fórmula de compasso	2/2	3/2	2/2		3/2	2/2			3/2	2/2		
compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

S = sujeito CS = contra-sujeito R = resposta (S) = material derivado de S

Tabela 5. *Fuga* – 1ª Exposição.

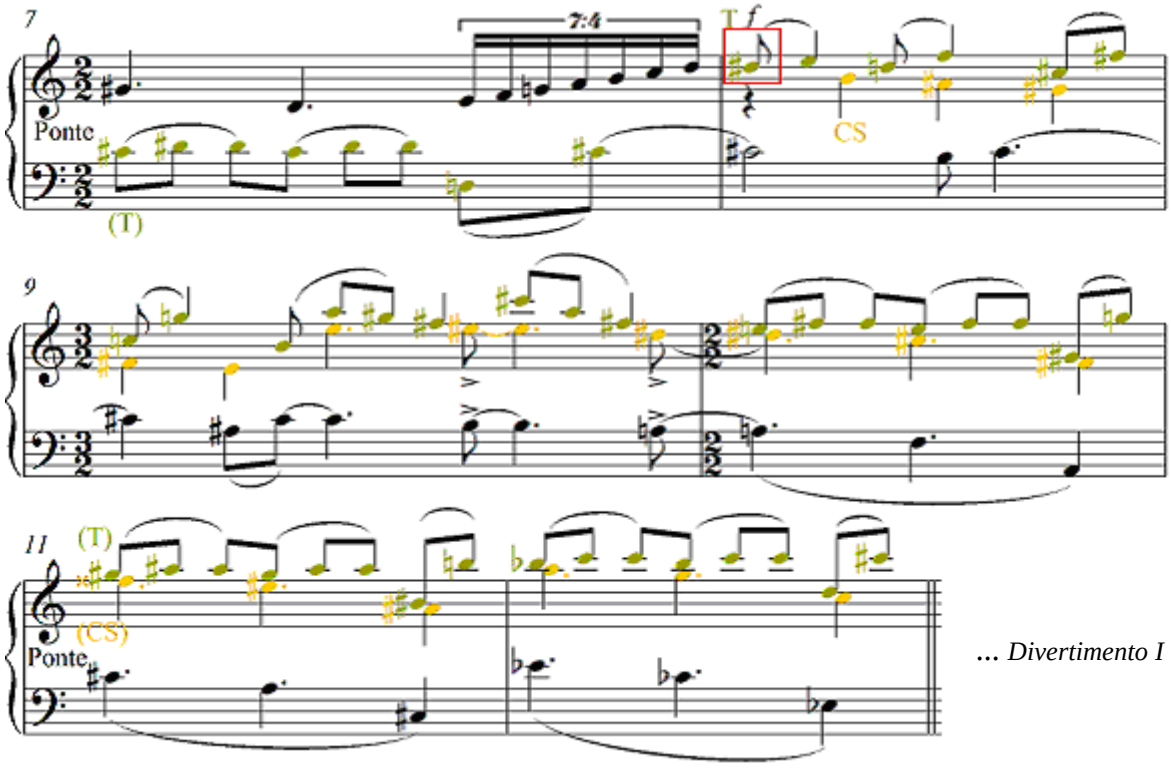


Ex. 39. *Fuga* - contra-sujeito (c.4-6).

Observa-se também que a relação sujeito-resposta é do tipo não-repetitiva (Tipo III[16]), já que as notas iniciais de cada voz não são as mesmas. No entanto, o intervalo de imitação se mantém constante em todas as exposições. A adoção do intervalo de segunda menor como intervalo de imitação constitui um afastamento significativo dos padrões tradicionais de imitação.

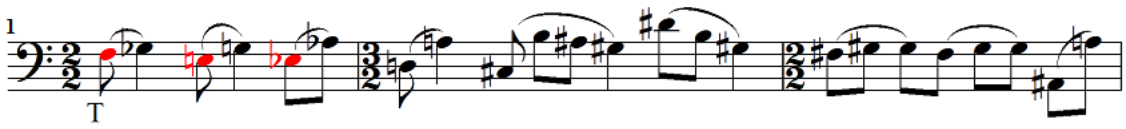
O segmento final do sujeito (c. 3) reaparece na voz inferior do compasso 7 (Ex. 40) servindo de ponte para a entrada da terceira voz (voz superior; c. 8). Esta é acompanhada pelo contra-sujeito na voz intermediária, enquanto a voz inferior realiza contraponto livre (c. 8-10). As três vozes são expandidas por dois compassos (c.11-12) antes de iniciar o primeiro Divertimento.

[16] Conforme Graves Jr. Veja p.21.



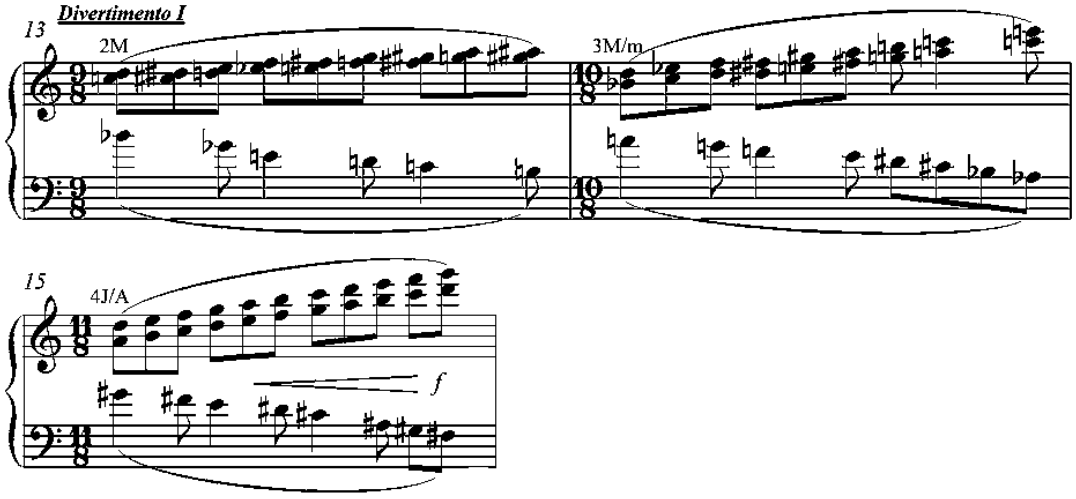
Ex. 40. *Fuga* (c.7-12).

Como pode se observar, na exposição (“1ª Exposição”), o intervalo de imitação é de sétima menor ascendente, ou segunda menor descendente. As notas iniciais de entrada de cada voz são fá, mi e re#, respectivamente (destacadas nos exemplos anteriores). Essas notas correspondem à sucessão das notas mais graves contidas no primeiro compasso do sujeito (Ex. 41).



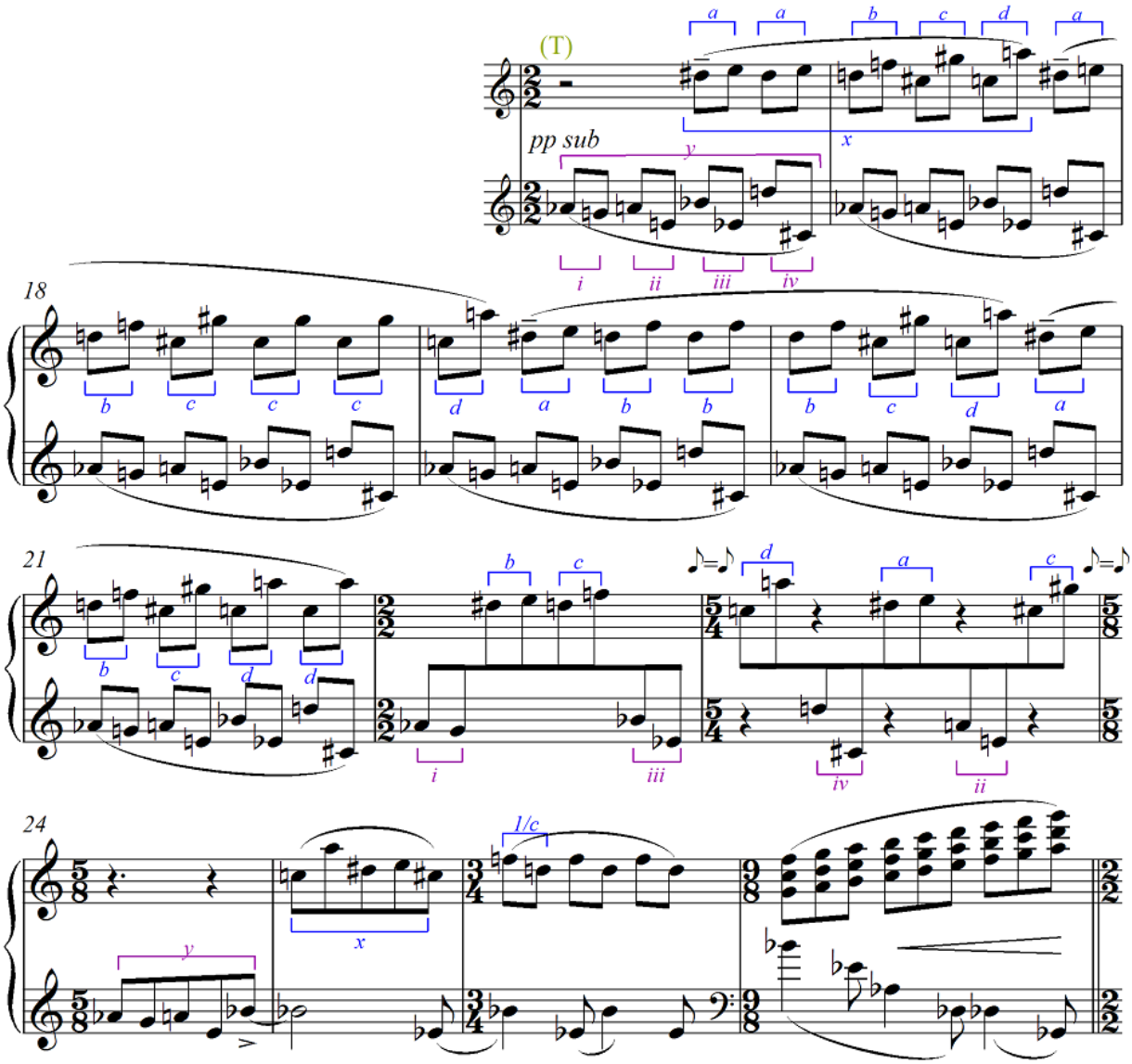
Ex. 41. *Fuga* - sujeito x notas de entrada da exposição (c. 1-3).

Uma seqüência, juntamente com uma mudança métrica (9/8) assinala o início do *Divertimento I* (c.13-27). Nos primeiros três compassos dessa nova seção, a variação métrica permite que a duração de cada compasso seja estendida e a extensão dos movimentos escalares realizados ampliada (Ex. 42). A mão direita, contendo as vozes superior e intermediária, realiza movimentos escalares ascendentes, em oposição ao movimento descendente da voz inferior. A cada compasso, o intervalo harmônico entre as vozes agudas também é ampliado. Além disso, as notas iniciais de cada membro da seqüência estão em ordem diatônica descendente.



Ex. 42. *Fuga* – Div. I (c. 13-15).

A partir do compasso 16, a fórmula de compasso volta a ser 2/2, pois o material a ser desenvolvido aqui provém do sujeito (Ex. 43). Nesse momento, uma das vozes é omitida. A idéia de expansão do intervalo de segunda menor é repetida nas duas vozes. A voz inferior mantém um padrão constante durante seis compassos (c. 16-21), criando uma espécie de *ostinato* derivado da inversão do sujeito. Por outro lado, o padrão estabelecido pela voz superior é uma imitação livre desse *ostinato* a quinta (enarmônicamente), movendo-se em direção contrária e com modificações intervalares ($x \cong y$). A cada repetição, esse padrão é alterado com a repetição de uma de suas células (Ex. 44), de modo que as células *"a"* e *"d"* são repetidas duas vezes, enquanto *"b"* e *"c"* repetem três vezes. A partir do compasso 22 ocorre uma redução do material utilizado nos compassos 16-21, formando grupamentos irregularmente variados indicados pelas diversas mudanças de fórmula de compasso. Apenas no compasso 26 a direção dos intervalos é invertida. Uma série de acordes quartais em movimento ascendente na mão direita e quintas justas descendentes na mão esquerda (c.27) forma a ponte para uma segunda exposição.



Ex. 43. *Fuga* – Div. I (c. 16-26).

a a b c d
a b c c c d
a b b b c d
a b c d d

Ex. 44. *Fuga* – Alterações do padrão da mão direita (c.16-21).

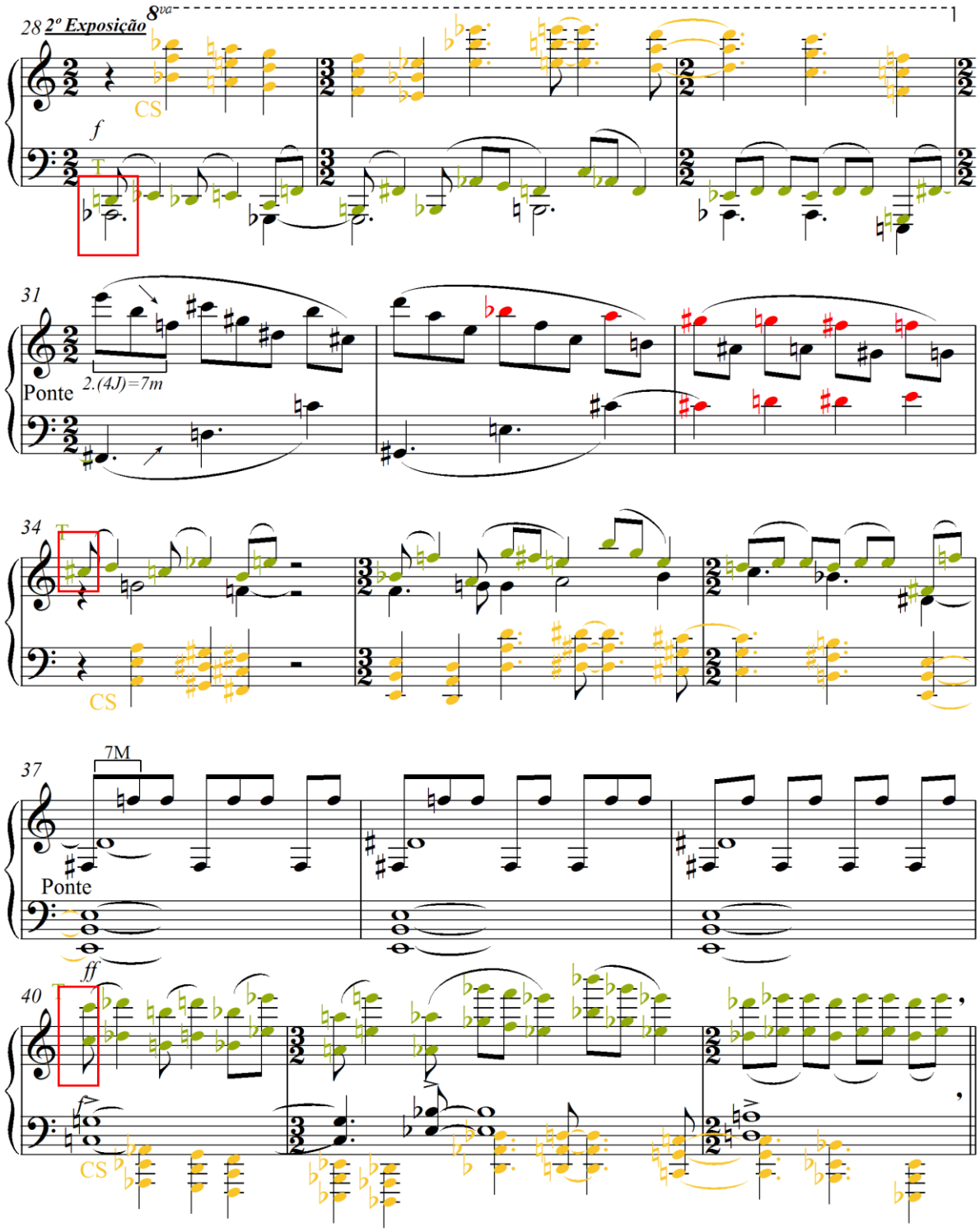
Na 2ª Exposição, o sujeito é novamente introduzido pela voz grave para em seguida ser apresentado nas vozes agudas (Tabela 6). Além disso, os intervalos de imitação e a relação cromática descendente entre as notas iniciais de cada voz e as notas mais graves do início do sujeito são mantidos (Ex. 45). Entre uma entrada e outra do sujeito, existem pontes de três compassos cada, em que o intervalo de sétima é predominante. Ocorrem as variações métricas 3+3+2/8 e 3+2+3/8 inseridos em compasso de 2/2. Essas mesmas variações métricas também aparecem na ponte e transição da 3ª exposição.

Esta exposição (2ª Exposição) caracteriza-se pelo dobramento de vozes à oitava e quinta, como pode ser visto no contra-sujeito. A última apresentação do sujeito nesta seção (c. 40-43) também adere a esse procedimento e, ainda, é intensificada pela adição de notas pedais que se movimentam por quintas paralelas na voz intermediária.

	2ª EXPOSIÇÃO														
				ponte						ponte					
voz superior	CS + 8ª + 5ª						S						S + 8ª		
voz interm.	S						contraponto livre						nota pedal (5ªs//)		
voz inferior							CS + 8ª + 5ª						CS + 8ª + 5ª		
notas de entrada do S	ré						dó#						dó		
fórmula de compasso	2/2	3/2	2/2					3/2	2/2					3/2	2/2
compasso	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42

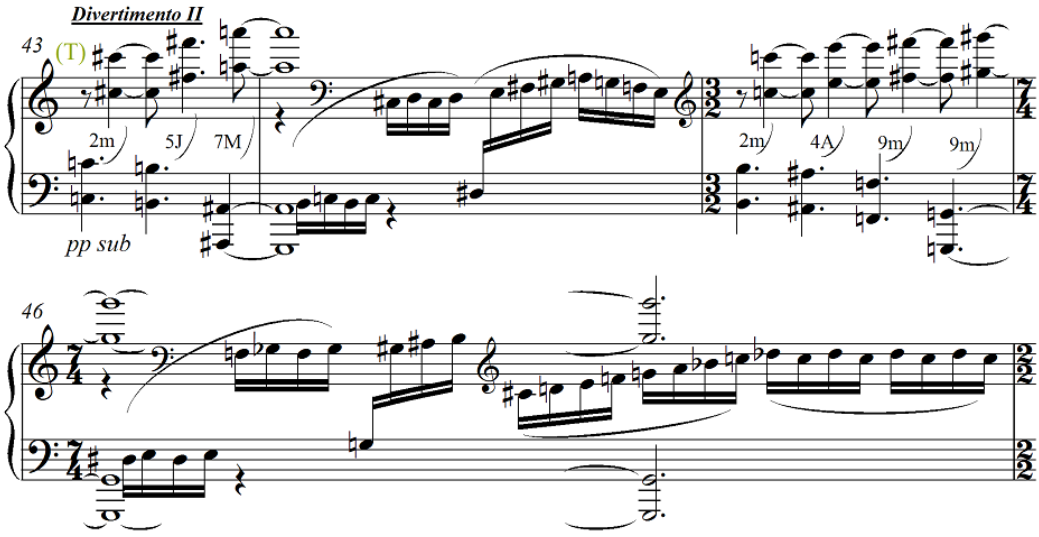
S = sujeito CS = contra-sujeito

Tabela 6. *Fuga* – 2ª Exposição.



Ex. 45. *Fuga* – 2ª Exposição (c.28-42).

Ao início do Divertimento II, no compasso 43, a combinação das vozes traz novamente a idéia de expansão da segunda menor, exposta anteriormente no sujeito. Essa idéia se alterna com trinados e movimentos escalares (Ex. 46).

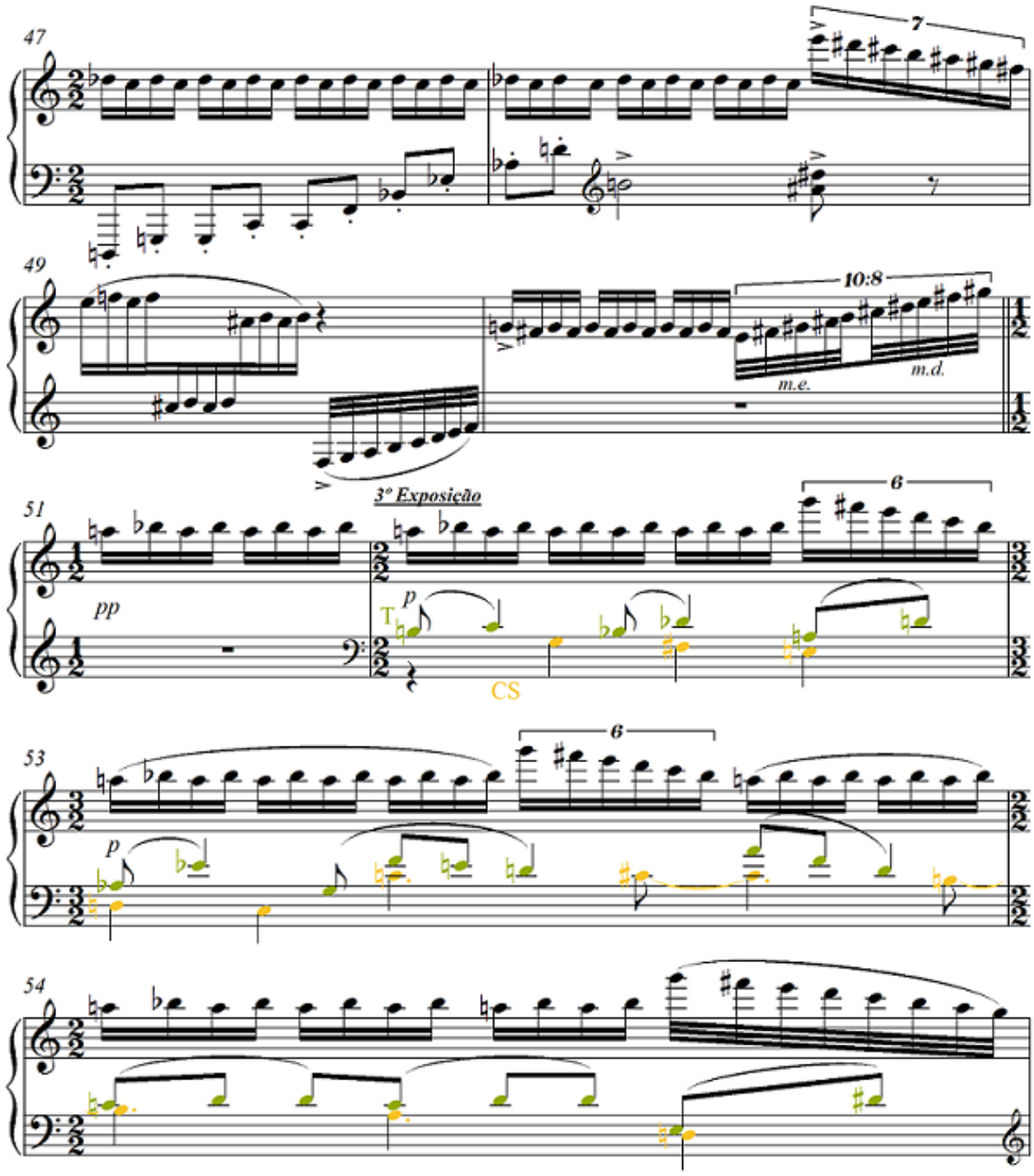


Ex. 46. *Fuga* – Div. II (c. 43-46).

Um arpejo quartal é acompanhado por um trinado no compasso 47 (Ex. 47). Em seguida, há uma alternância entre trinados e movimentos escalares, formando uma espécie de *ostinato* que continua na voz superior, acompanhando o sujeito (voz intermediária) e contra-sujeito (voz inferior) na terceira exposição.

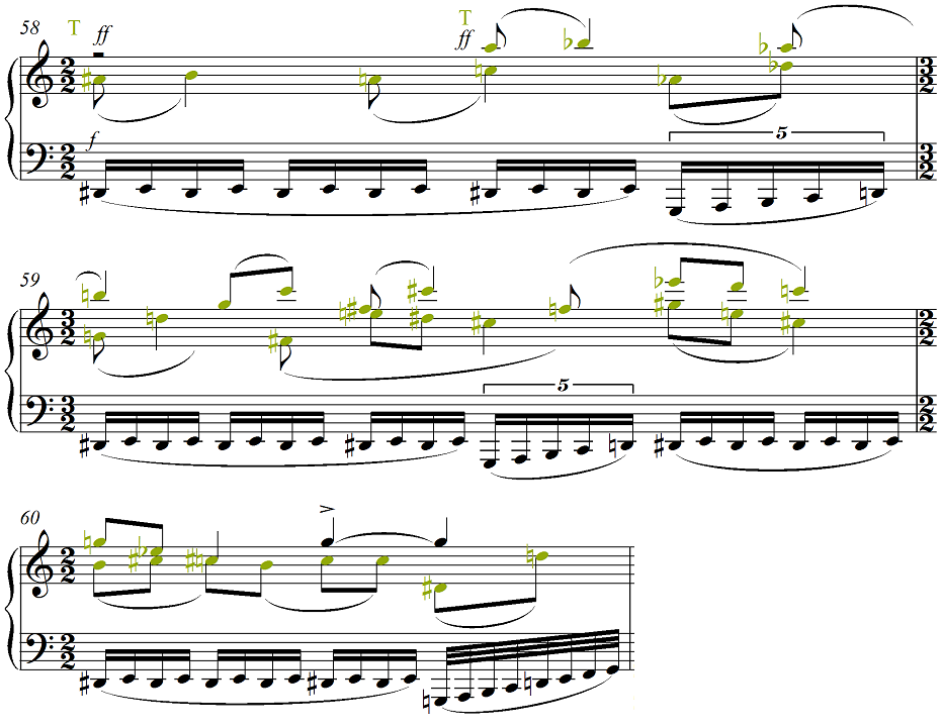
	3ª EXPOSIÇÃO												
				Ponte						Transição			
voz superior	*ostinato*						S			nota pedal			
voz interm.	S						S					*rall...*	
voz inferior	CS						*ostinato*			arp. (4as)			
nota de entrada do S	si						lá# ; lá						
mudanças métricas	2/2	3/2	2/2	5/4	2/2	1/2	2/2	3/2	2/2				
compasso	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64

Tabela 7. *Fuga* – 3ª Exposição.



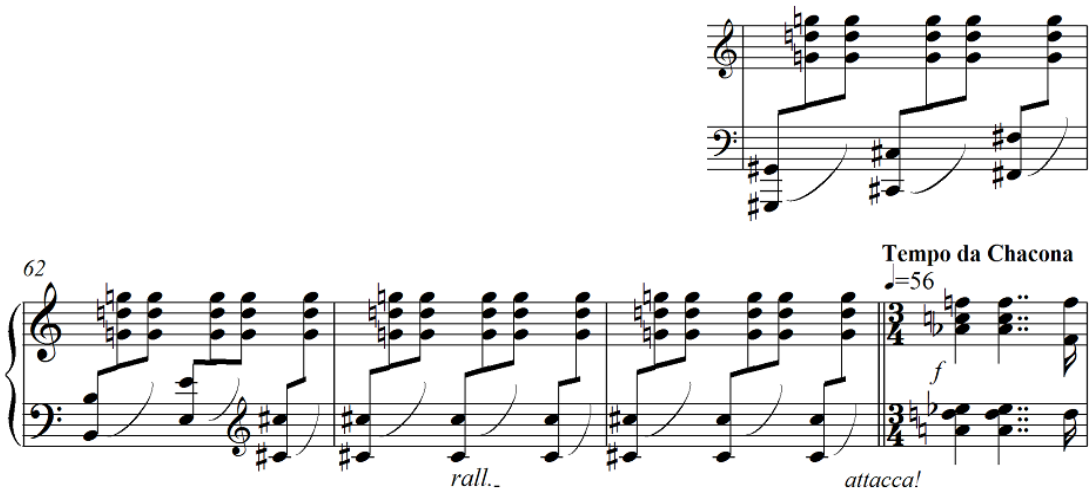
Ex. 48. *Fuga – Div. II /3ª* Exposição (c. 47-54).

No compasso 58, as vozes intermediária e superior expõem o sujeito em *stretto*, porém a apresentação deste na voz mais aguda não é completa (Ex. 49). O contra-sujeito é aludido pelo diatonismo presente no *ostinato* da voz inferior.



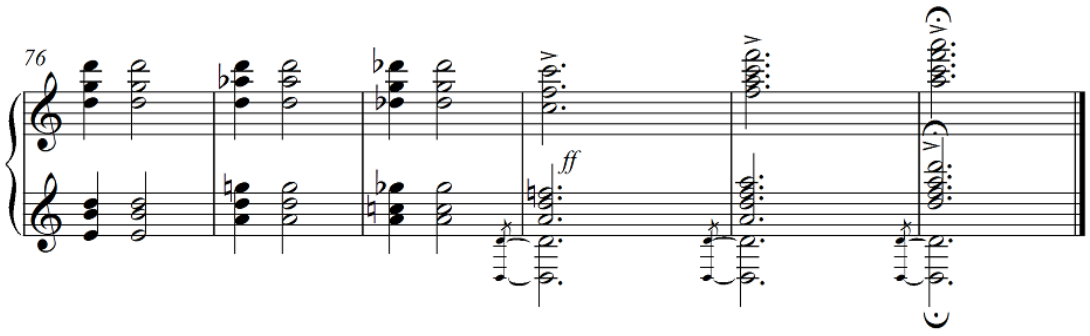
Ex. 49 *Fuga* – 3ª Exposição – *stretto* (c. 58-60).

Quatro compassos compõem a transição para a volta da *Chacona* (c.61-64), sendo que nos dois primeiros a voz inferior realiza um arpejo quartal acompanhado de um acorde pedal nas outras vozes. O *ostinato* rítmico desta transição (3+3+2/8), intensificado pela reiteração das notas nos compassos 62 e 63, juntamente com a inflexão do tempo indicada (*rall*.) anuncia a conclusão da *Fuga* (*Coda*), a qual se dá através de uma reapresentação do tema da *Chacona* (Ex. 50).



Ex. 50. *Fuga* – transição para o tema da *Chacona* (c.61-65).

O tema da *Chacona* retorna, exatamente como no início da obra, acrescido de três compassos para finalizar com a terça maior, concluindo a obra em fá maior (Ex. 51).



Ex. 51. Final (c. 76-81).

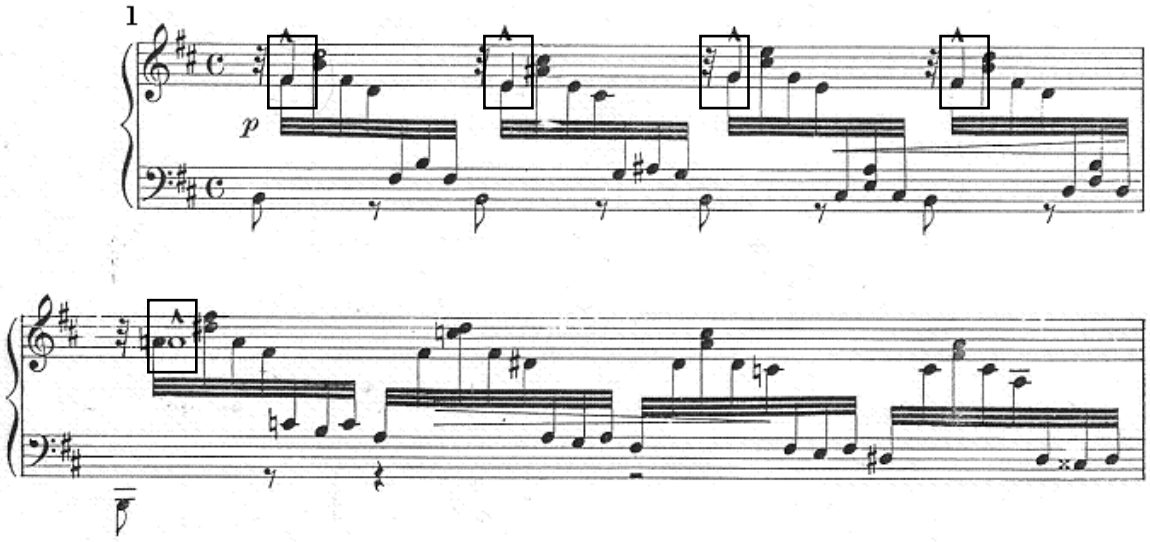
5. *Chacona, Recitativo e Fuga (2005)* e outras obras

Chacona, Recitativo e Fuga[17] de Almeida Prado foi inspirada na obra de César Franck intitulada *Prelude, Choral and Fugue* (1884), também em três movimentos. Almeida Prado compôs duas outras obras para teclado de organização formal semelhante: *Variações, Recitativo e Fuga* (para piano), de 1968, e *Haendelphonia* (para cravo), de 1991. Segue uma breve descrição dessas obras.

5.1. *Prelude, Choral and Fugue* (1884) – César Franck

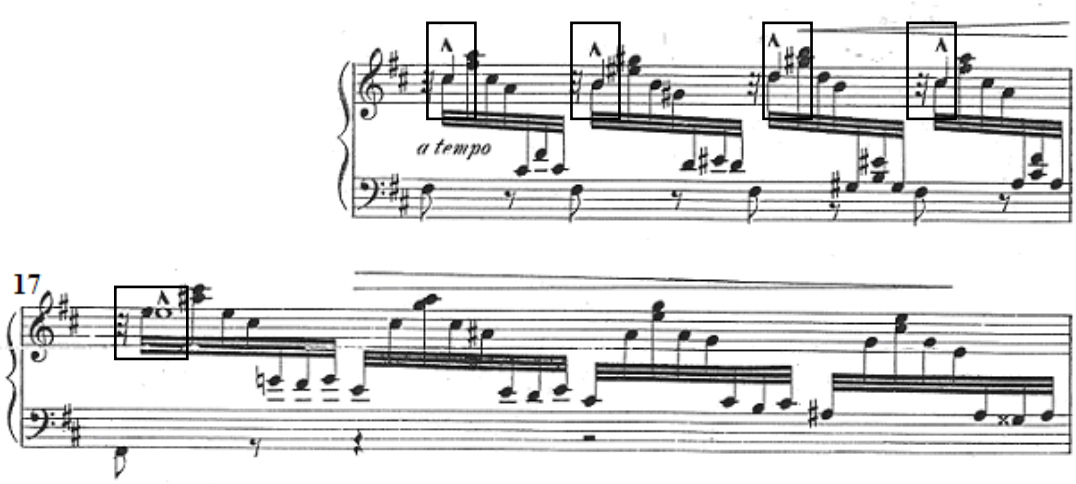
Com três movimentos, *Prelude, Choral and Fugue* havia sido concebida por Franck primeiramente como um prelúdio e fuga ao estilo de Bach, mas decidiu unir esses dois movimentos através de um coral (D'INDY, 1922).

O *Prelude* apresenta tradicionalmente o seu tema (Tema A - Ex. 52a) na tônica (c.1-7) e depois na dominante (c.15-23 – Ex. 52b), com uma figuração rítmica constante, como um *ostinato*.



Ex. 52. *Prelude* – Tema A na tônica (c.1-2).

[17] Informação concedida pelo próprio compositor por correspondência.

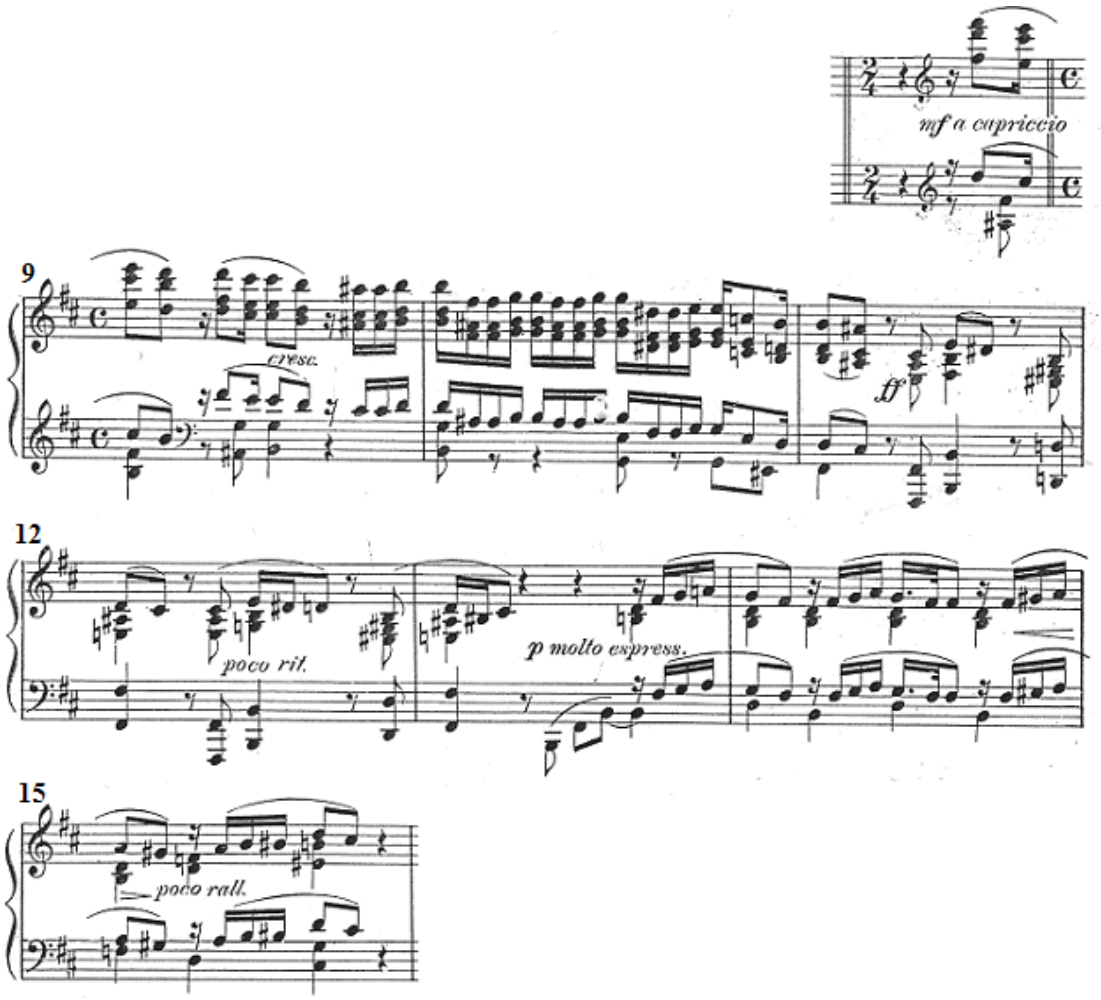


Ex. 52b. *Prelude* - Tema A na dominante (c. 16-17).

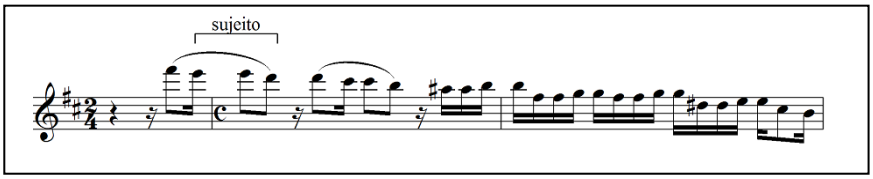
No compasso 8 (Ex. 53a), ocorre um segundo tema (Tema B) na voz superior, onde está implícita uma forma rudimentar do sujeito da *Fugue* (segmento inicial - Ex. 53b/53c) (D'INDY, 1922). O *Prelude* segue desenvolvendo os dois temas alternadamente, como mostra a tabela abaixo:

	Prelude				
	Tema A	Tema B	Tema A'	Tema B'	Tema A"
compassos	1-7	8-15	16-23	24-40	41-57

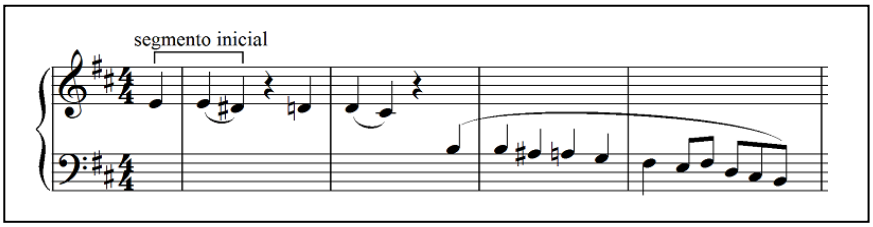
Tabela 8. *Prelude* - Estrtura geral.



Ex. 53a. *Prelude* – Tema B (c.8-15).



Ex. 53b. *Prelude* – Tema B (segmento inicial do sujeito da *Fugue*).

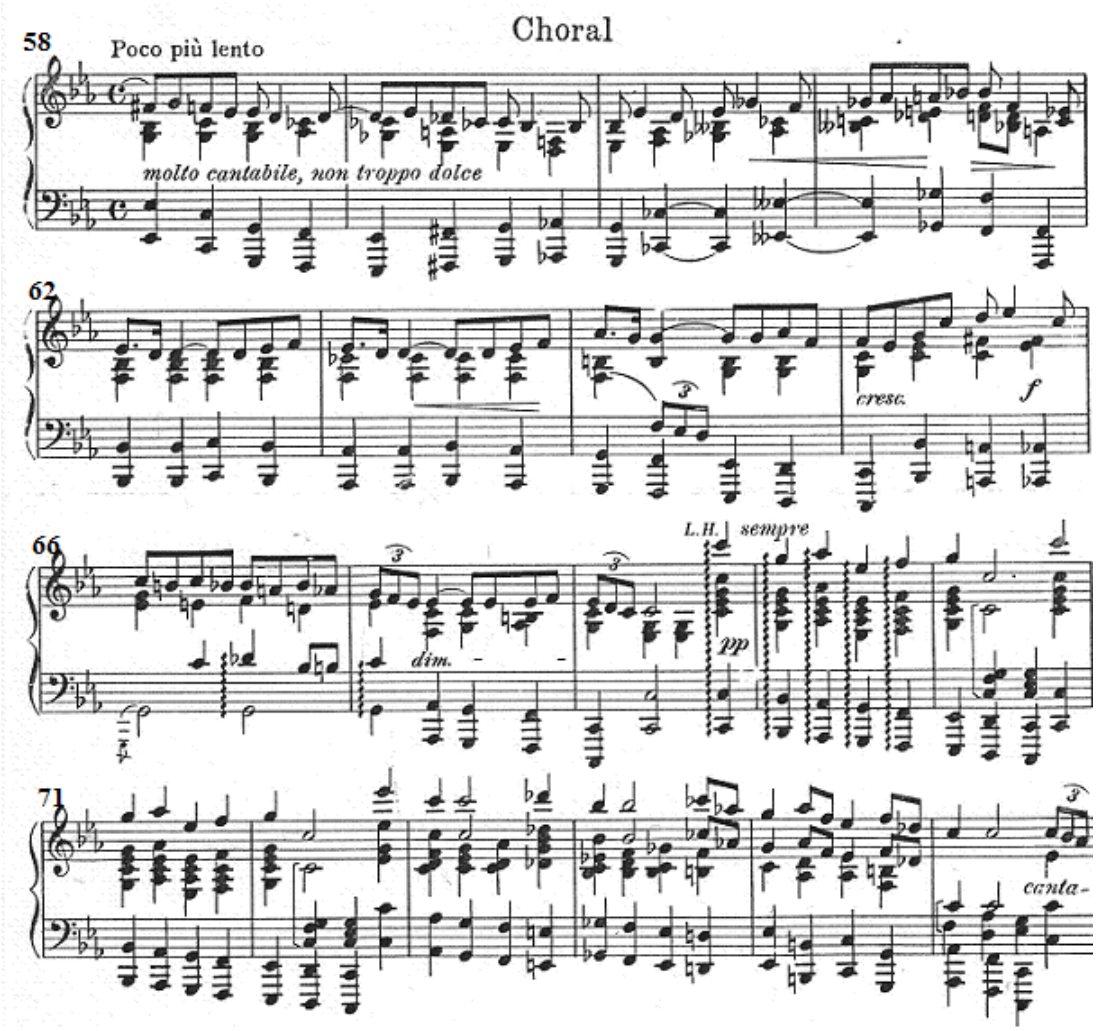


Ex. 53c. *Fugue* – sujeito.

O segundo movimento, *Choral*, é composto de três seções: *Poco più lent*, *Poco Allegro* e *a tempo* (Tabela 9). A primeira seção (Ex. 54a) começa com material melódico no qual está inserido, novamente, o segmento inicial do sujeito da *Fugue* (Ex. 54b). Os arpejos dos compassos 68-70 contêm uma melodia que reaparecerá no terceiro movimento.

Choral		
Poco più lento	*Poco Allegro*	*a tempo*
c.58-115	c.116-128	c.129-157

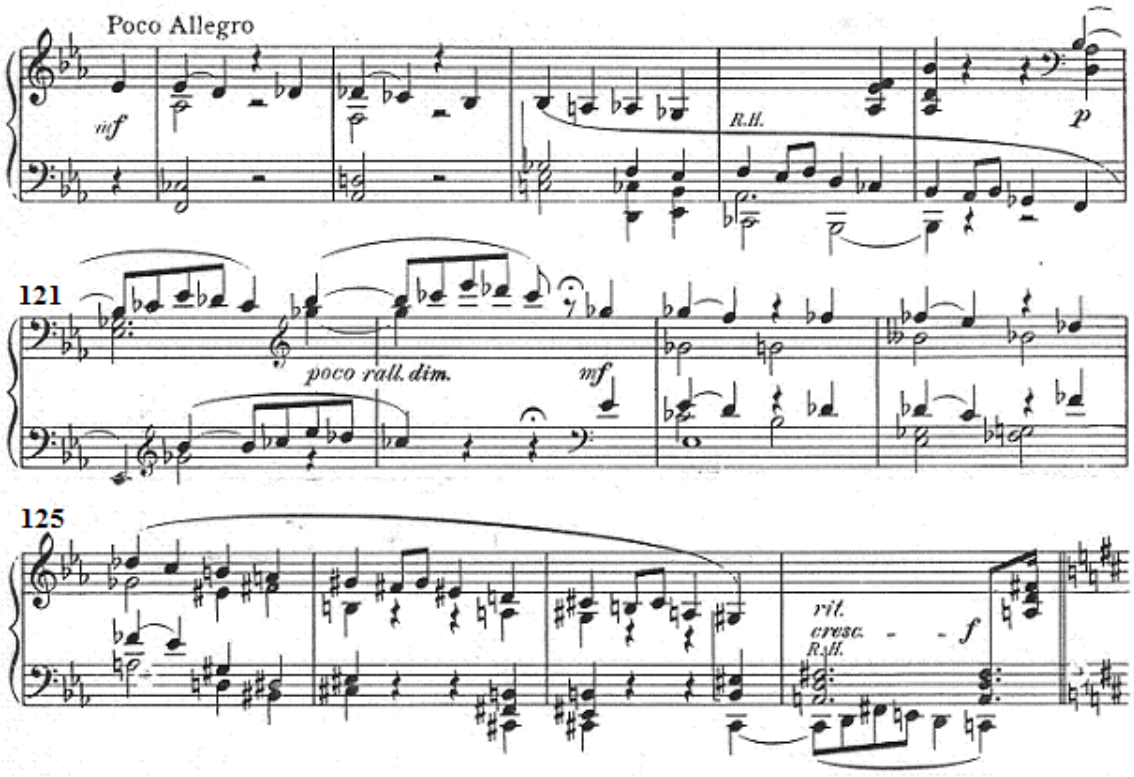
Tabela 9. *Choral* – Estrutura geral.



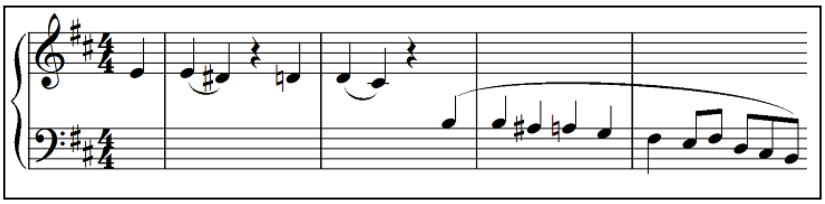
Ex. 54a. *Choral –Poco più lento* (c.58-76).

Ex. 54b. *Choral* – segmento inicial do sujeito da *Fugue*

A segunda seção do *Choral* (Ex. 55a) prenuncia o sujeito da *Fugue* (Ex. 55b). Nesta seção, o sujeito está meio tom abaixo (mi*b* maior) em relação à forma original e expandido por um compasso.

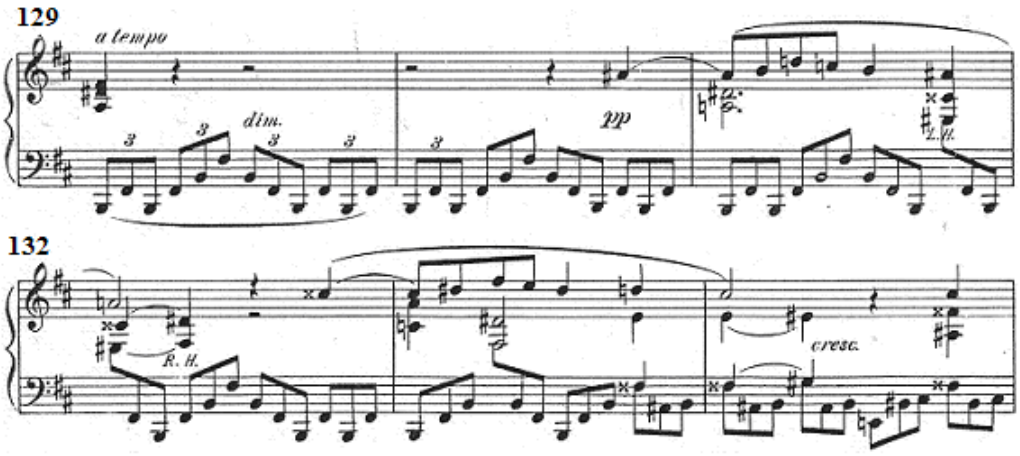


Ex. 55a. *Choral* – *Poco Allegro* – 2ª seção (c. 116-128).

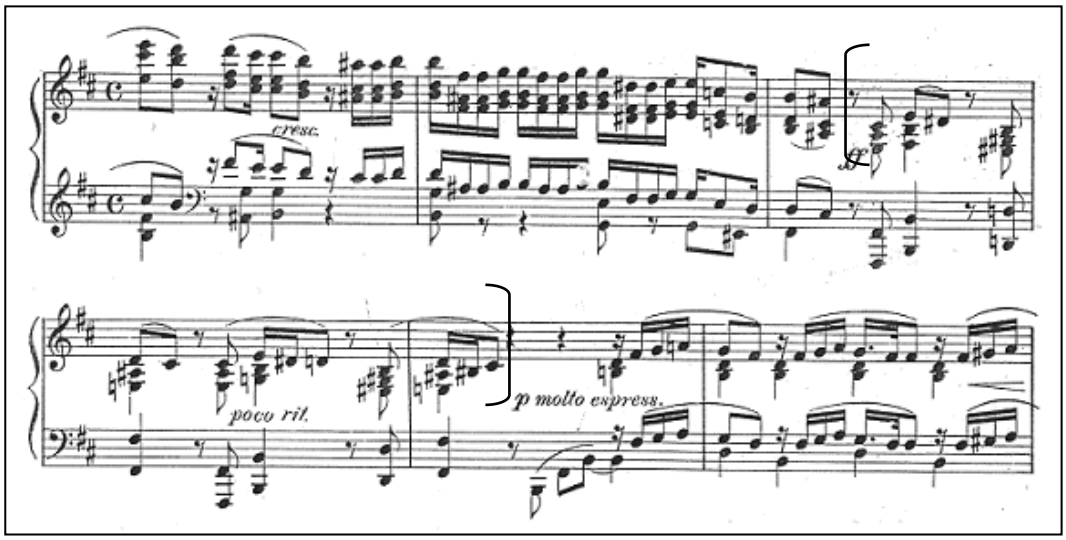


Ex. 55b. *Fugue* – forma original do sujeito (c. 157-161)

A terceira seção (Ex. 56a) expande o material melódico do *Prelude* (segmento central do tema B - Ex. 56b), na voz superior, e encerra com material que será utilizado no primeiro divertimento da *Fugue*.



Ex. 56a. *Choral – 3ª seção: a tempo* (c.129-134).



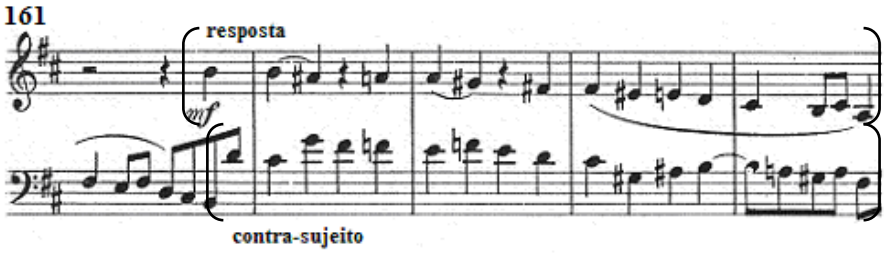
Ex. 56b. *Prelude* – segmento central do tema B

A *Fugue*, a quatro vozes, é composta de quatro exposições (Tabela 10) intercaladas por três divertimentos.

Fugue						
1ª Exp.	1º Div.	2ª Exp.	2º Div.	3ª Exp.	3º Div.	4ª Exp.
c.158-178	c.179-192	c.193-231	c.232-243	c.244-256	c.256-278	c.279-286

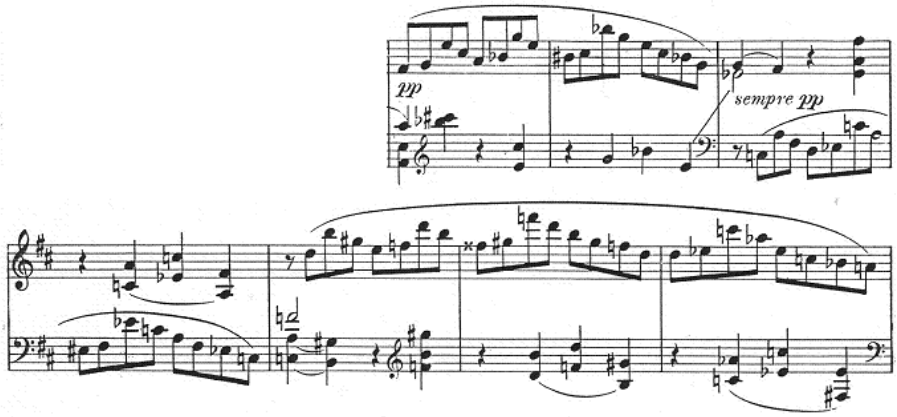
Tabela 10. *Fugue* – Estrtura geral.

Estão destacados abaixo a resposta e o contra-sujeito. Este último aparece, na sua forma original, apenas na primeira exposição. Os intervalos de imitação são tradicionalmente a quinta ascendente ou quarta descendente.

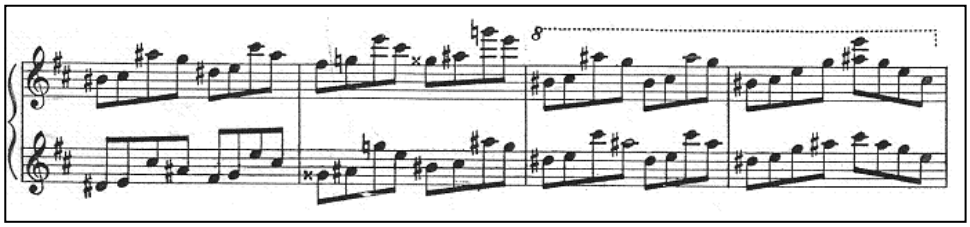


Ex.57. *Fugue* – resposta e contra-sujeito (c.161-165).

O primeiro divertimento (c.179-192; Ex. 58a) faz referência ao material melódico da terceira seção do *Choral* (Ex. 58b).

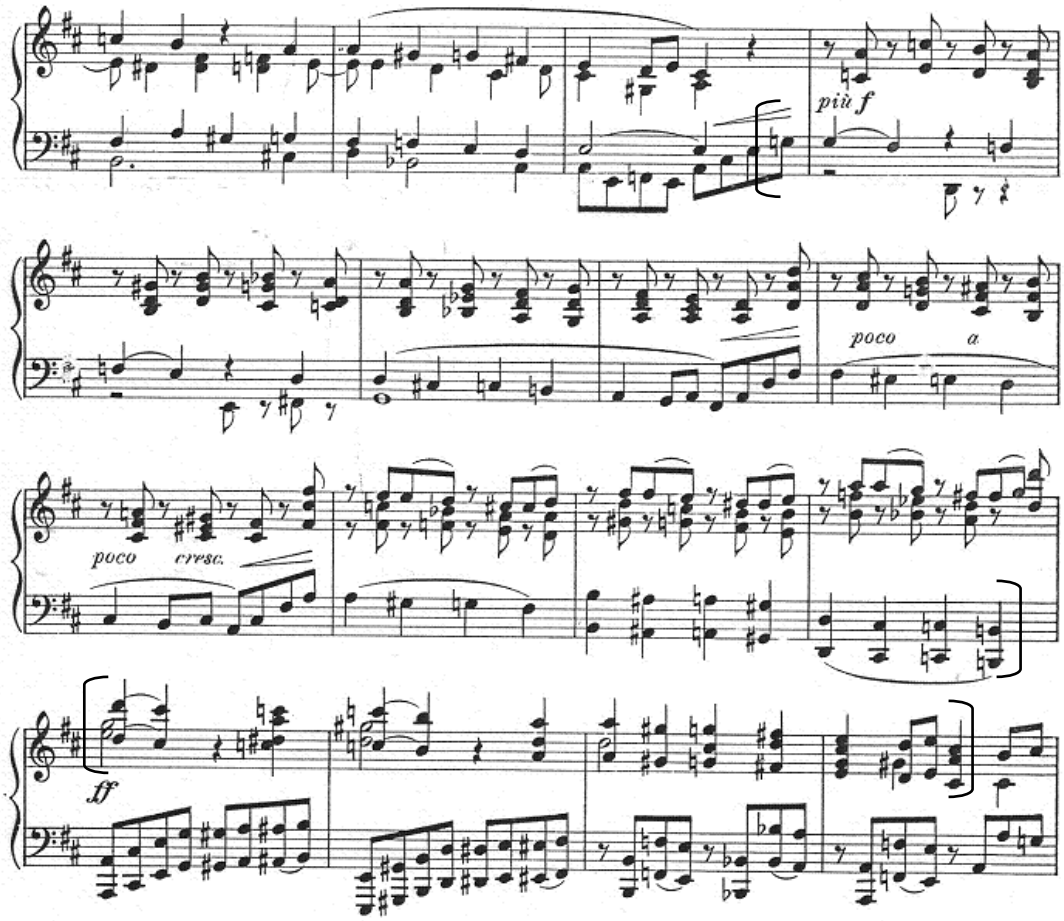


Ex. 58a. *Fugue – 1º Divertimento* (c. 179-189).

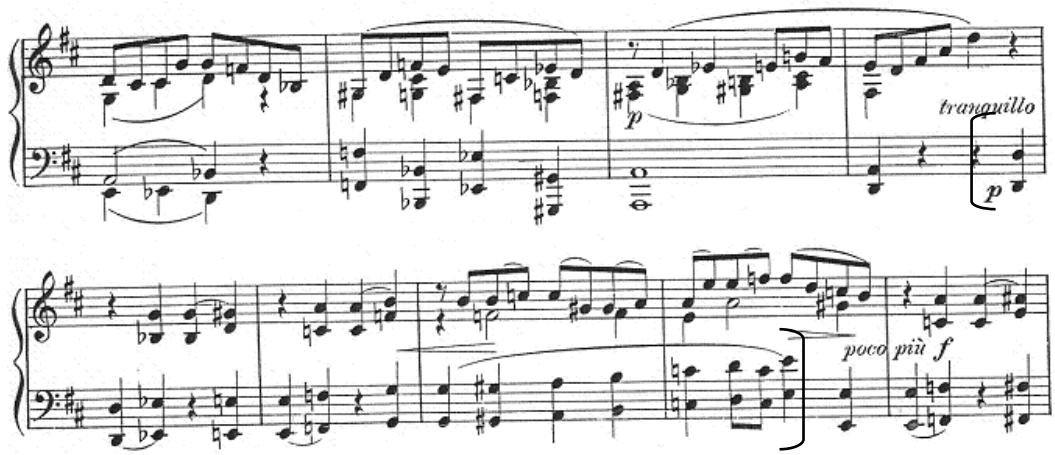


Ex. 58b. *Choral – 3ª seção: a tempo.*

Na segunda exposição (c. 193-231; Ex. 59a), o sujeito é expandido (c.197-205), depois dobrado à oitava (c.206-209) e mais adiante invertido (c.218-231; Ex. 59b).

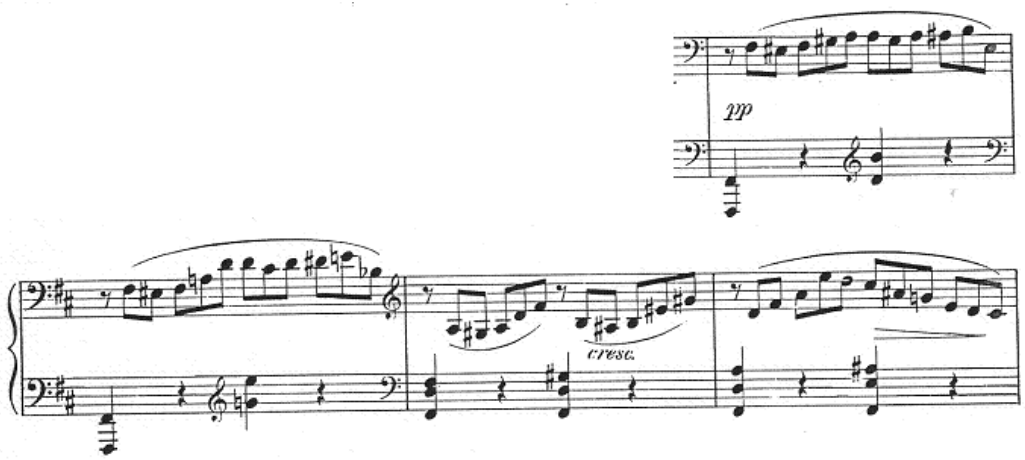


Ex. 59a. *Fugue* – expansão do sujeito na *2ª* Exposição (c.194-209).



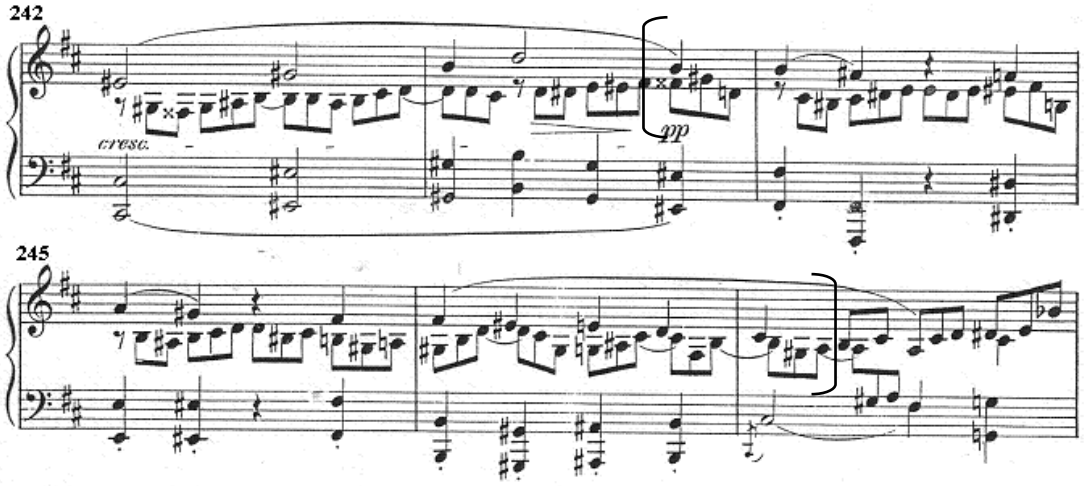
Ex. 59b. *Fugue* – sujeito invertido (c.214-222).

O segundo Divertimento traz novamente a figuração rítmica da terceira seção do *Choral* (Ex. 60).



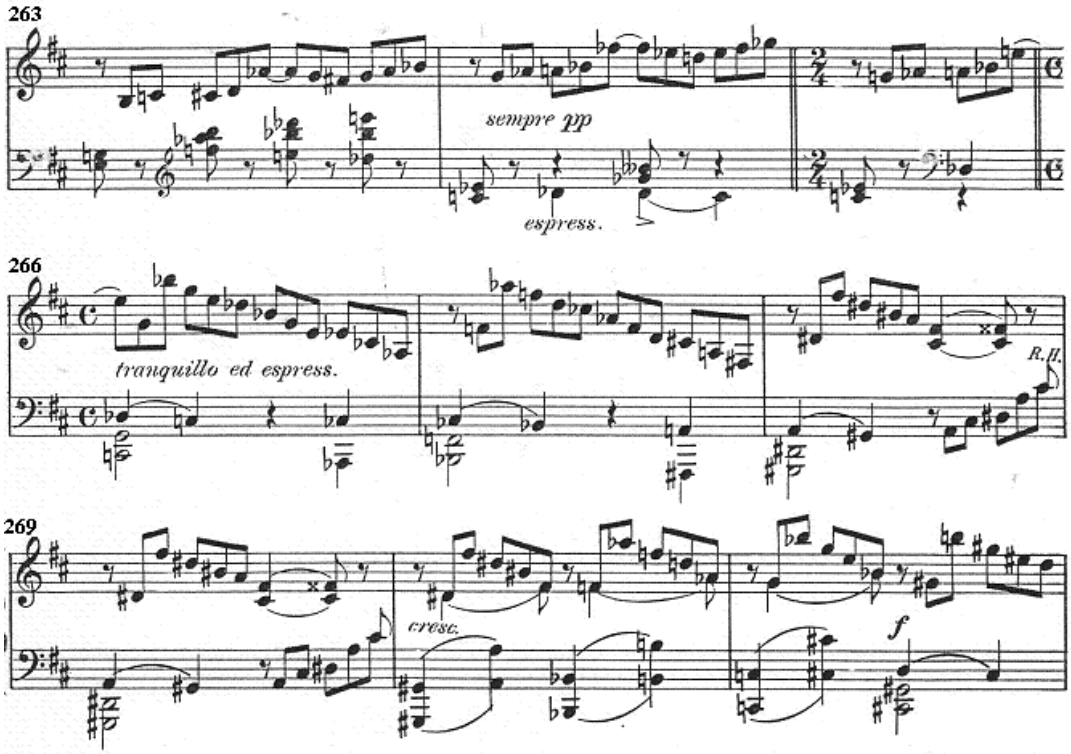
Ex. 60. *Fugue* – 2º Divertimento (c.232-235).

Na terceira exposição (c.244-256; Ex. 61), o sujeito (voz superior) é reapresentado em contraponto com o material do segundo divertimento (voz intermediária). Nesta seção, o sujeito ocorre em apenas três vozes.



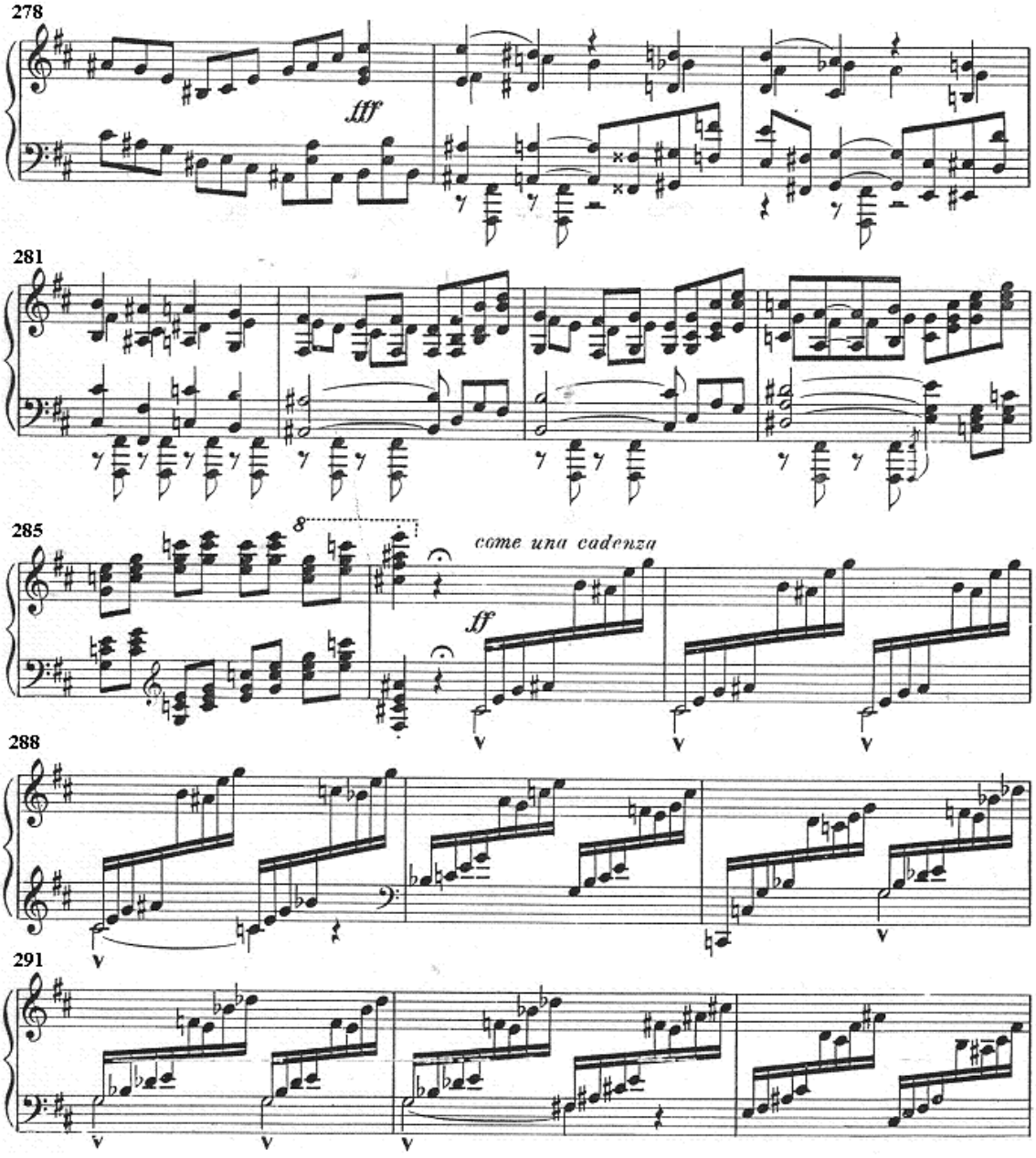
Ex. 61. *Fugue* – 3ª Exposição (c. 244-247).

No terceiro divertimento é explorado o cromatismo contido no segmento inicial do sujeito (vozes graves - Ex. 62) com contraponto livre.

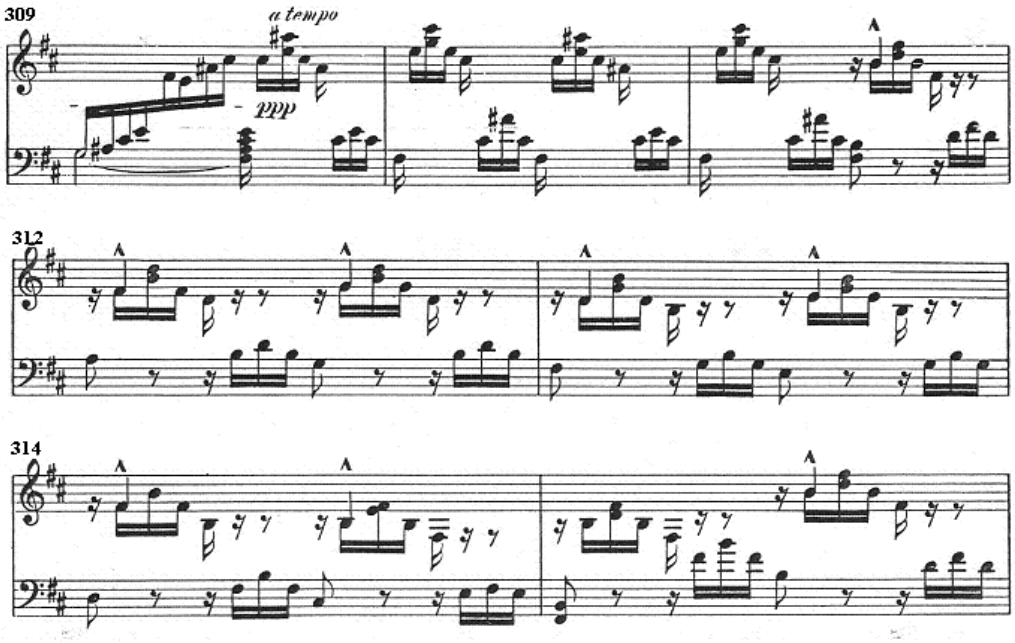


Ex. 62. *Fugue* – 3º Divertimento (c.263-271)

Após a 4ª exposição (uma breve reapresentação do sujeito em apenas uma voz, na sua forma original; c.279), uma cadência (c.286-311; Ex. 63) conduz a uma nova seção (c.311-335), a qual reapresenta a melodia do *Choral* na voz superior (em *marcato*) com a figuração rítmica e melódica do *Prelude* nas outras vozes (Ex. 64).

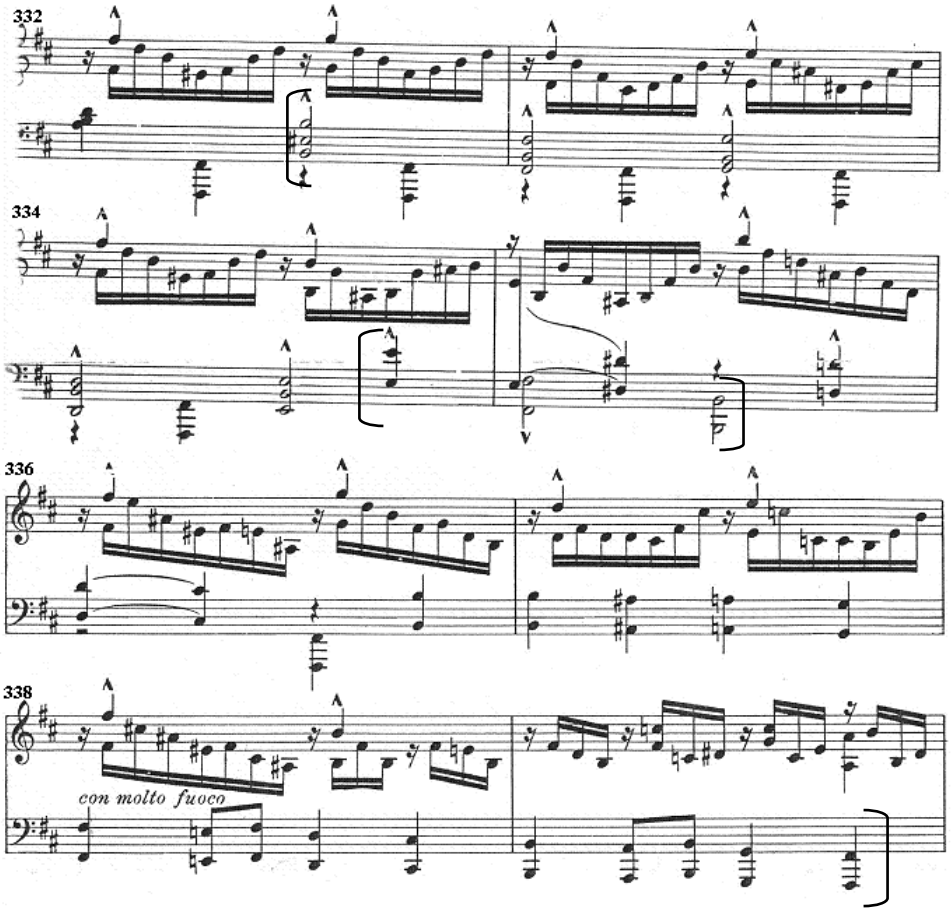


Ex. 63. *Cadência* (c.286-293).



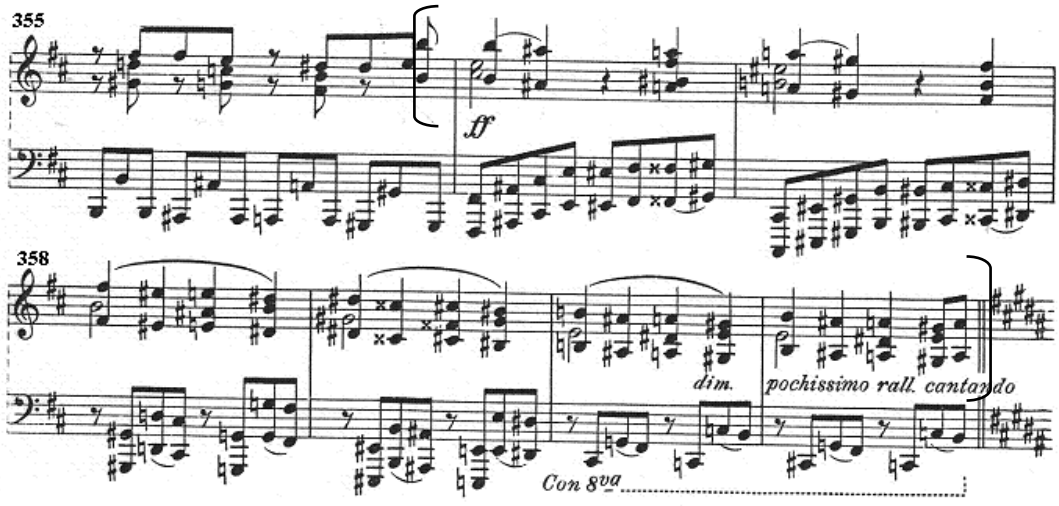
Ex. 64. *Prelude* + *Choral* (c.311-315).

Nos compassos 332-334 (Ex. 65), a melodia do *Choral* ecoa no baixo - ainda com a figuração do *Prelude* - seguida de uma nova exposição do sujeito (c.335) unindo os elementos dos três movimentos da obra.

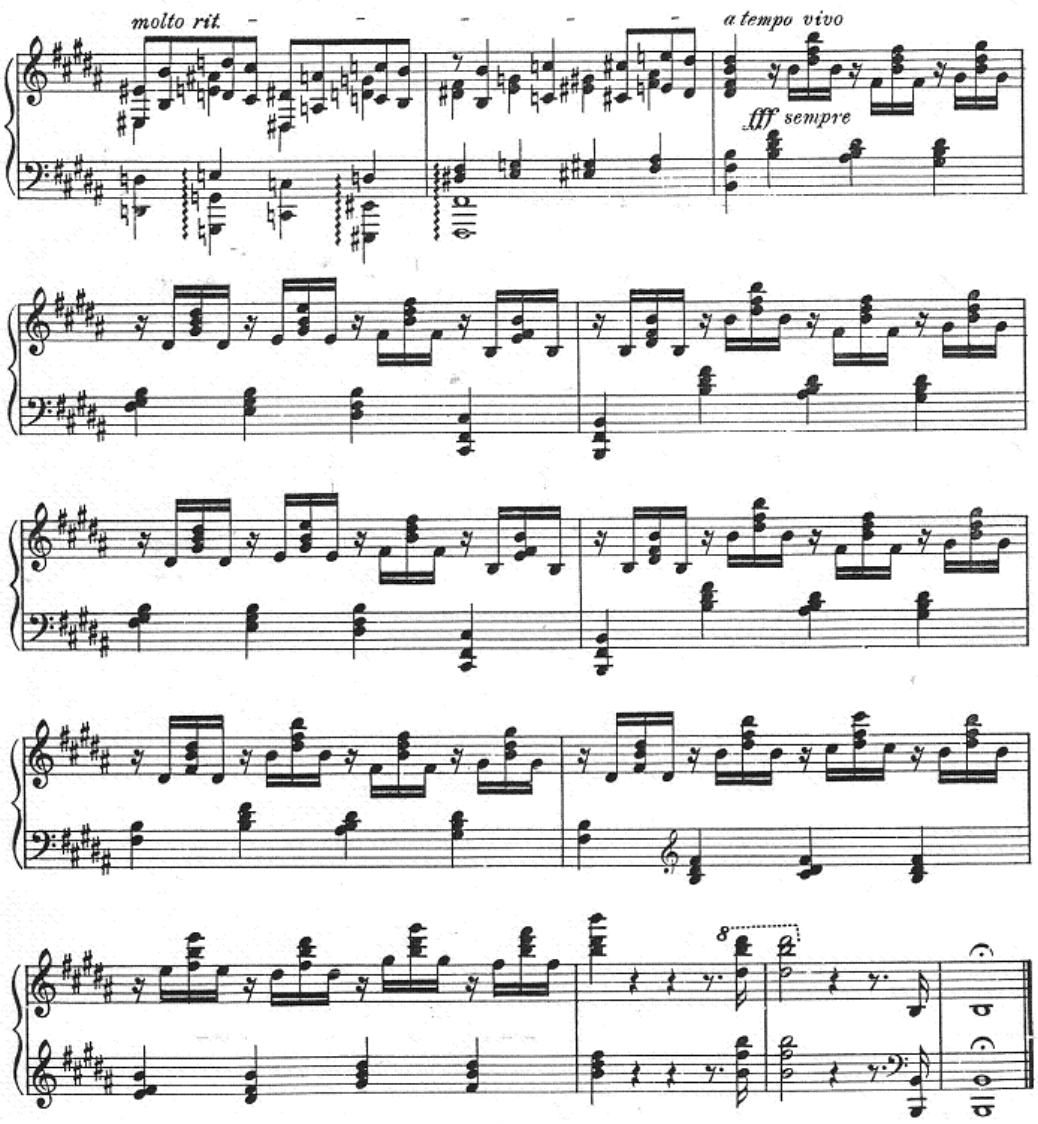


Ex. 65. *Prelude + Choral + Fugue* (c.332-339).

O sujeito é apresentado pela última vez, na tônica (c.356; Ex. 66), antes da Coda (c.369-379; Ex. 67), a qual é baseada na melodia do *Choral*.



Ex. 66. Última apresentação do sujeito (c.356-361)



Ex. 67. Coda (c.369-379).

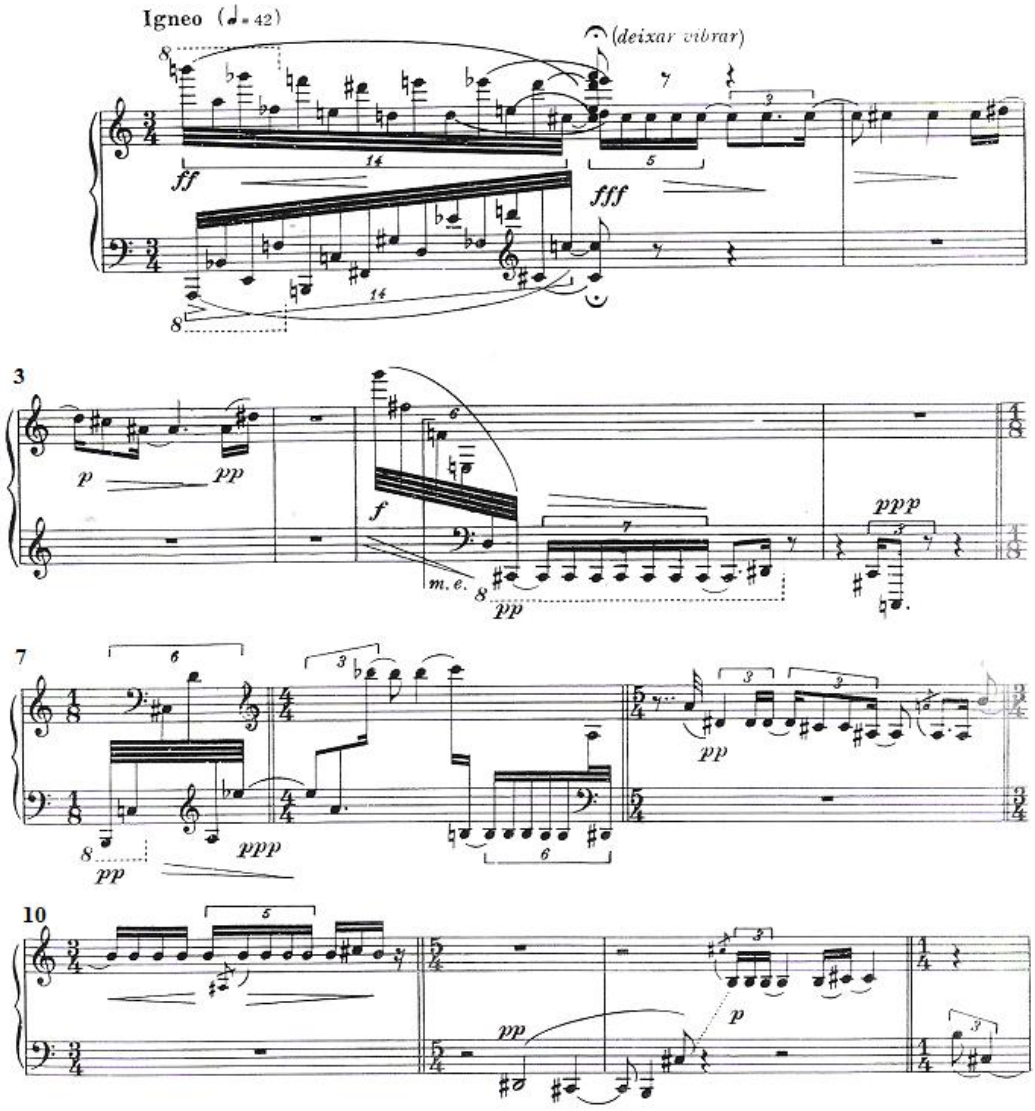
Quanto às semelhanças entre *Chacona, Recitativo e Fuga* (A. Prado) e *Prelude, Choral and Fugue*, pode-se ser mencionar o fato das duas obras apresentarem três movimentos cuja relação temática culmina na combinação de elementos de cada seção ao final da obra. Além disso, o *Prelude* - assim como em certos trechos da *Chacona* e da *Fuga* – tem sua melodia acompanhada por um *ostinato* rítmico. A melodia que sobressai do *Choral*, com seu andamento lento, remete a um canto solista, como em um recitativo. E por fim, ambas as composições de Almeida Prado e César Franck terminam com uma fuga e uma coda, cujos materiais melódicos (sujeito/melodia) são prenunciados em seções anteriores.

5.2. *Recitativo e Fuga* (1968) – Almeida Prado

Recitativo e Fuga foi composta em 1968 e publicada em 1969. Posteriormente, Almeida Prado compôs *Variações sobre um tema dodecafônico* (ainda em manuscrito) que concebeu como um prelúdio para *Recitativo e Fuga*, compondo uma obra de três movimentos. No entanto, a obra completa (*Variações, Recitativo e Fuga)* não foi republicada[18]. Sem acesso à partitura das *Variações*, segue uma descrição dos outros movimentos.

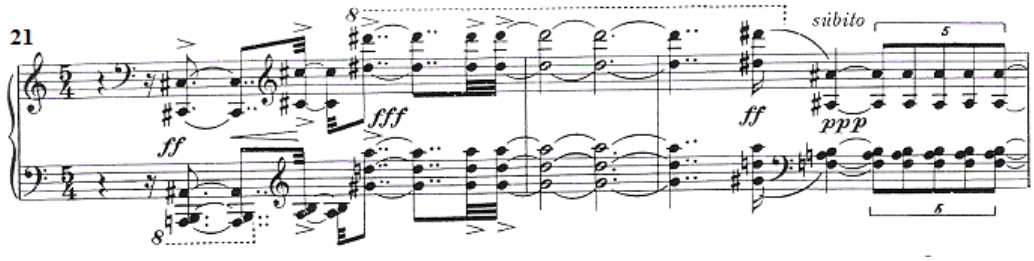
O *Recitativo*, que surge a partir de uma grande ressonância, alterna passagens angulosas (Ex. 68), com saltos diversos (em sua maioria de sétima e nona), e passagens em que predominam os intervalos de segunda, algo mais próximo da definição usual de 'recitativo'. Mudanças de fórmula de compasso cuidadosamente notadas e o uso quiálteras (de três a vinte unidades isócronas) remetem às inflexões da fala. A reiteração de notas já faz referência ao material que será utilizado como sujeito da *Fuga*.

[18] Informação concedida pelo próprio compositor.



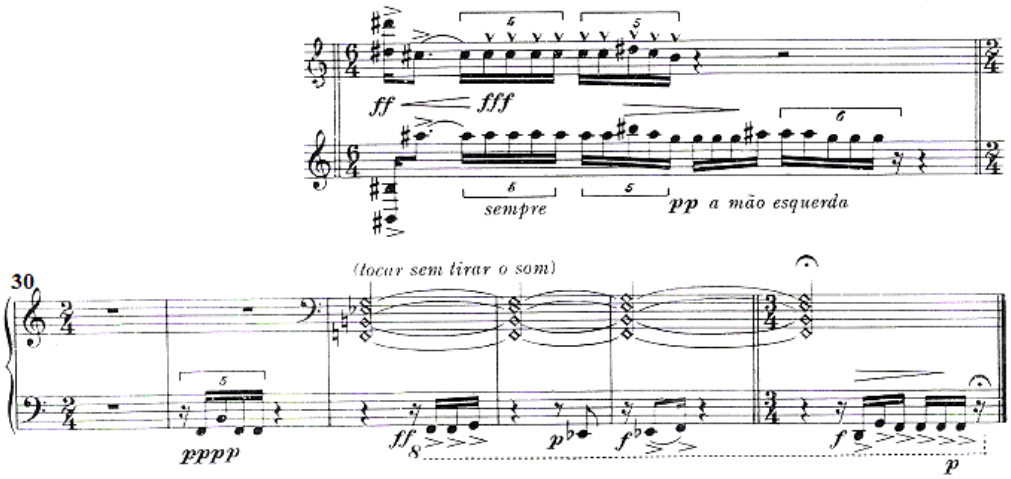
Ex. 68. *Recitativo* (1968) - c.1-13.

Grandes saltos com mudanças bruscas de registro (Ex. 69) ocorrem ao longo do *Recitativo.*



Ex. 69. *Recitativo* (1968) - c.21.

Os compassos finais (c.29-35 – Ex. 70) prenunciam fragmentos do sujeito da *Fuga*, primeiramente em dó# e depois em fá (nota inicial do sujeito na sua forma original).



Ex. 70. *Recitativo* (1968) – fragmentos do sujeito (c.29-35).

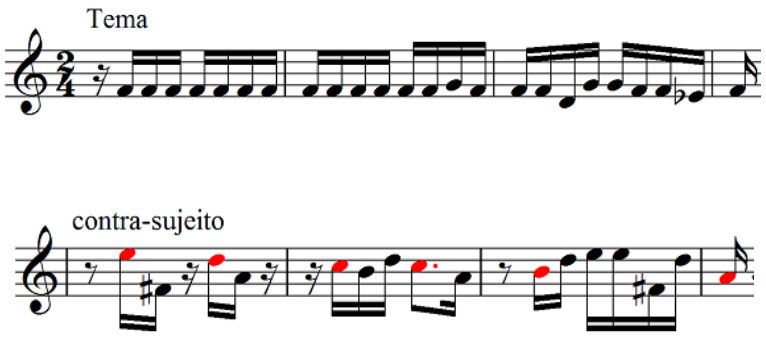
Quanto à *Fuga a quatro partes*, a primeira exposição (c.1-13; Tabela 11) inicia-se com a apresentação do sujeito no baixo. As demais entradas acontecem nas vozes tenor (c.4), contralto (c.7) e soprano (c.10) respectivamente, sem quaisquer pontes e de forma regular, isto é, com igual espaçamento entre uma entrada e outra (três compassos). O intervalo de imitação dessa exposição é de sétima menor ascendente, ou segunda maior descendente, estabelecendo uma relação de um tom entre as notas iniciais de cada voz.

	1ª EXPOSIÇÃO												
soprano										dó*b*			
contralto							ré*b*						
tenor				mi*b*									
baixo	fá*												
compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

sujeito *nota de entrada do sujeito

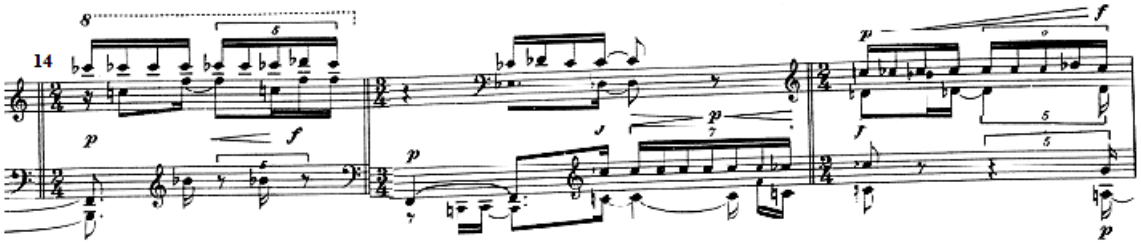
Tabela 11. *Fuga* (1968) – 1ª Exposição.

Tanto o sujeito como o contra-sujeito têm três compassos de duração e não apresentam mudanças métricas (Ex. 71). O sujeito se caracteriza pelas notas repetidas e tem sua extensão limitada a um intervalo de quarta justa. Por outro lado, o contra-sujeito caracteriza-se pelo uso mais freqüente de saltos e pausas. Estas dividem o contra-sujeito em segmentos cujas notas iniciais compõem um movimento escalar diatônico descendente.



Ex. 71. *Fuga (a quatro partes)* - Tema e contra-sujeito.

O primeiro divertimento (c. 14 – 21) alterna compassos binários e ternários e tem seu material derivado do sujeito (Ex. 72).



Ex. 72. *Fuga (a quatro partes)* – 1º Divertimento (c.14-16).

Na segunda exposição (c. 22 – 39; Tabela 12), o sujeito é primeiramente apresentado no contralto, com o contra-sujeito no soprano, enquanto baixo e tenor realizam notas pedais e saltos de nona. No compasso 26, o sujeito passa a ser exposto no tenor com o contra-sujeito no contralto. Em seguida, sujeito e contra-sujeito aparecem nas vozes extremas, soprano e baixo, respectivamente (c. 30). E, a última apresentação do sujeito nesta seção ocorre novamente no contralto, com o contra-sujeito no tenor.

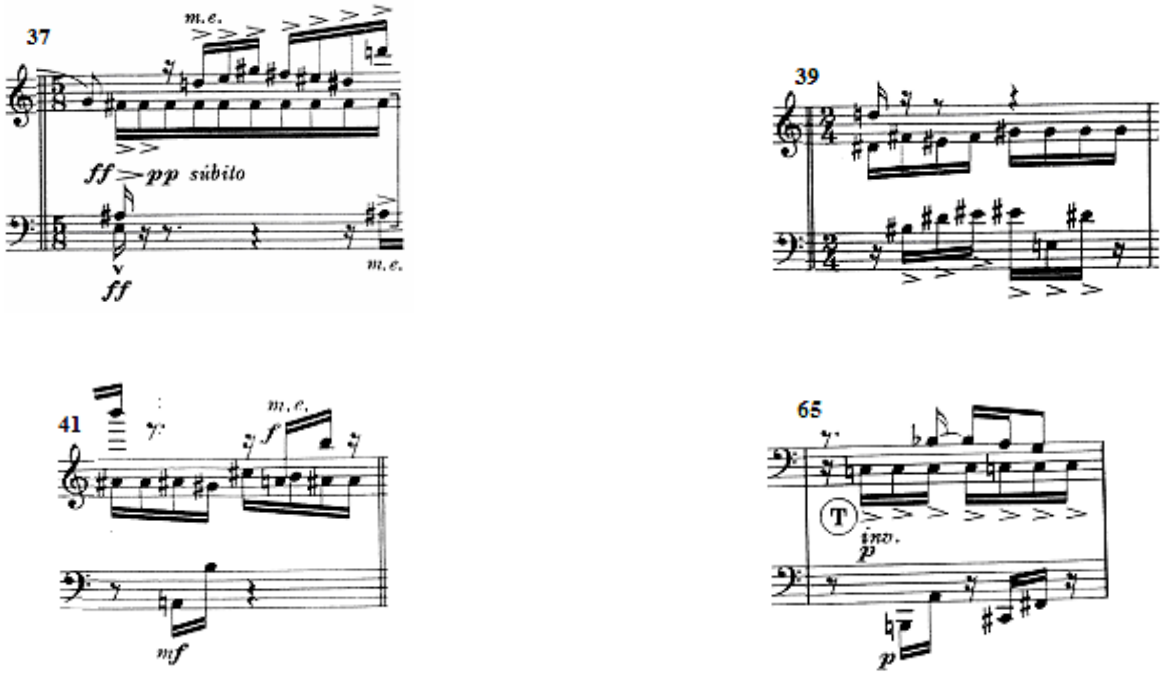
Nesta exposição, o compositor insere um compasso de ponte entre uma entrada e outra. Além disso, as notas iniciais de cada voz nesta exposição são lá (contralto), sol# (tenor), sol (soprano) e fá# (contralto), respectivamente, o que resulta em uma relação cromática entre as apresentações do sujeito.

	2ª EXPOSIÇÃO															
soprano	CS								sol							
contralto	lá*				CS								fá#			
tenor					sol#								CS			
baixo									CS							
compasso	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37

sujeito * 1ª nota do sujeito

Tabela 12. *Fuga* (1968) – 2ª Exposição.

No Divertimento II, os saltos de nona (especialmente lá-si) predominam no soprano e baixo até a metade da seção, enquanto a nota fá# aparece repetidamente no contralto. Em seguida, caminhando por tons, a nota reiterada passa a ser o sol #, e depois lá#, até atingir o dó - nota de entrada do sujeito na terceira exposição, pelo contralto.



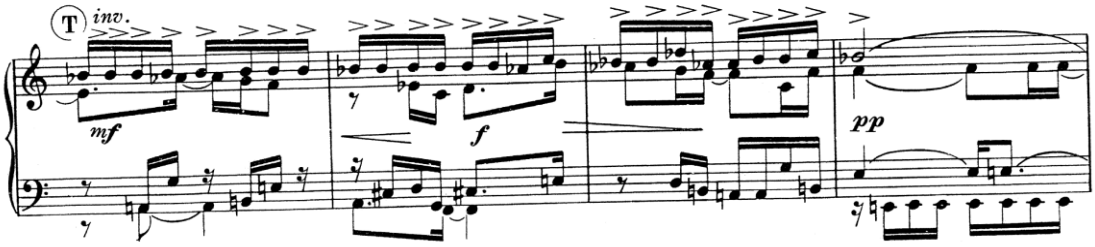
Ex. 73. *Fuga (a quatro partes)* – notas reiteradas.

Na terceira exposição, o intervalo de imitação volta a ser de segunda maior. O sujeito é exposto duas vezes no soprano, uma vez no contralto e baixo, e, no entanto nenhuma vez no tenor. O contra-sujeito, por sua vez, passa por todas as vozes, começando pelo baixo até alcançar o soprano (Tabela 13). Tanto o sujeito como o contra-sujeito, aqui, aparecem invertidos (Ex. 74).

	3ª EXPOSIÇÃO																			
sopr.						S inv.				S inv.					CS inv.					
contr.	S inv.									CS inv.										
tenor						CS inv.														
baixo	CS inv.														S inv.					
comp.	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84

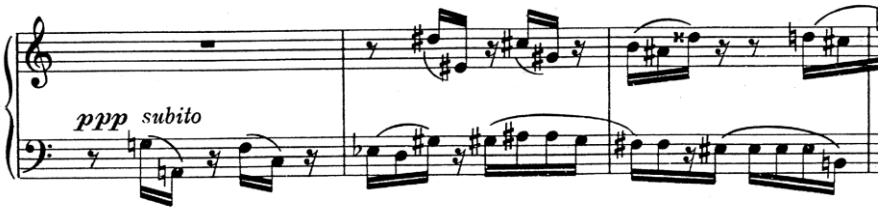
S=sujeito CS=contra-sujeito

Tabela 13. *Fuga* (1968) – 3ª Exposição.



Ex. 74. *Fuga (a quatro partes)* - c.70-73.

O Divertimento III, de apenas duas vozes, é uma variação sobre o contra-sujeito:



Ex. 75. *Fuga (a quatro partes)* – 3º Divertimento (c. 85-87).

Na quarta exposição (c. 101-124; Tabela 14), sujeito e contra-sujeito são primeiramente apresentados nas vozes intermediárias, contralto e tenor, respectivamente. Em seguida, o tenor passa a expor o sujeito enquanto o soprano expõe o contra-sujeito (c.107). No compasso 112, esse

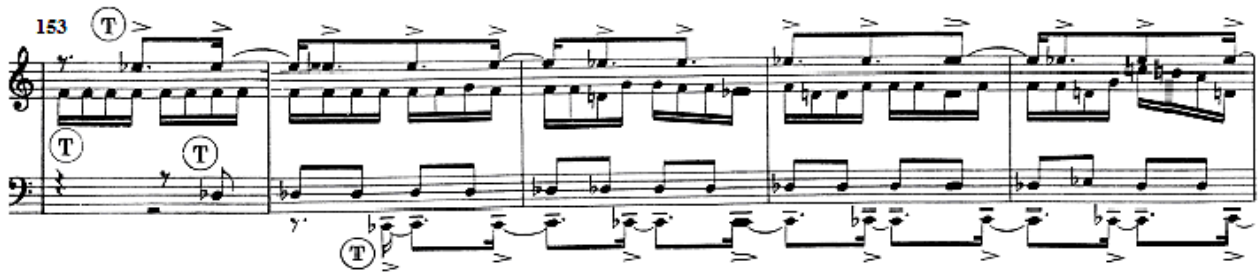
material está contido nas vozes agudas. Após passar por quase toda a extensão do teclado, em cinco compassos de ponte, o sujeito volta dobrado à oitava em registro grave. Simultaneamente, o contra-sujeito é, também, dobrado à oitava, porém em registro agudo (c. 120).

	4ª EXPOSIÇÃO							
		Ponte		Ponte		Ponte		
sopr.			CS		lá		CS	
contr.	fá*				CS		+8ª	
tenor	CS		sol				si	
baixo							+8ª	
comp.	101-3	104-6	107-9	110-1	112-4	115-9	120-2	123-4

S=sujeito CS=contra-sujeito * nota de entrada do sujeito

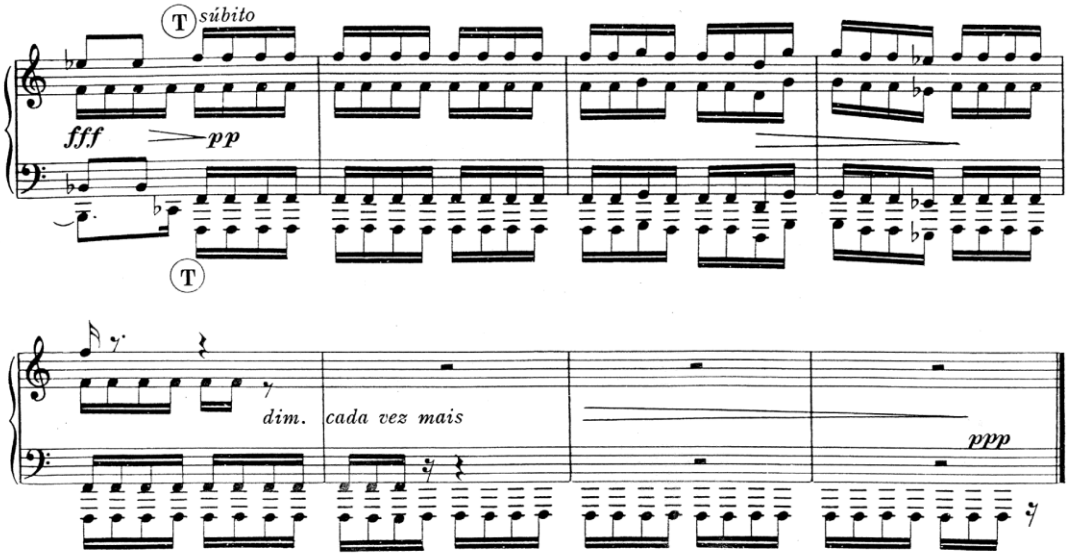
Tabela 14. *Fuga* (1968) – 4ª Exposição.

Finalmente, a quinta e última exposição (c. 153-173) traz o sujeito em todas as vozes em *stretto* (Ex. 76). A primeira entrada do sujeito, no contralto, está em sua forma original. As outras vozes expõem o sujeito em aumentação, porém em proporções diferenciadas.



Ex. 76. *Fuga (a quatro partes)* – 5ª Exposição: *stretto* (c.153-157).

O sujeito é ainda apresentado simultaneamente em todas as vozes, em uníssono, *pianíssimo* e esvaindo-se:



Ex. 77. *Fuga (a quatro partes)* - c.166-173.

Ao relacionar o *Recitativo* de 1968, com aquele composto em 2005 (de *Chacona, Recitativo e Fuga*), nota-se que ambas as melodias partem de um acorde suspenso e alternam entre partes solo (que manipulam alturas e articulações semelhantes ás inflexões da fala) e outros materiais. Além disso, esse movimento prenuncia, embora não integralmente, o sujeito da *Fuga* que o sucede.

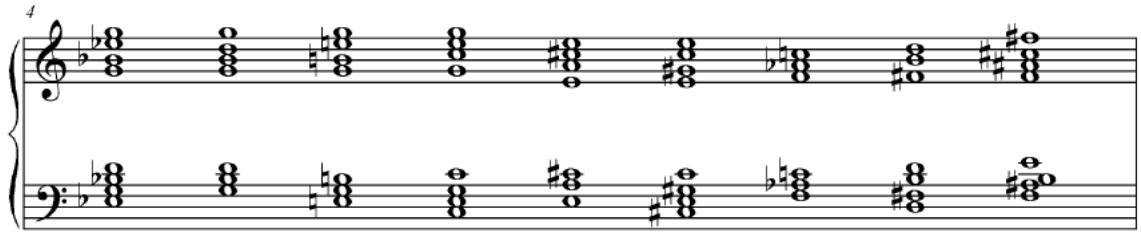
Embora não tenha sido possível analisar a partitura das *Variações sobre um tema dodecafônico*, o fato do primeiro movimento da obra ter sido composto na forma de variações já constitui uma semelhança com a obra de 2005.

Quanto à *Fuga* (1968), esta se assemelha à outra (2005) com relação aos seguintes aspectos: o sujeito da fuga é derivado do recitativo, cuja exposição se dá do registro grave para o agudo; o contra-sujeito também é baseado em um movimento escalar diatônico descendente; existe uma relação cromática entre as entradas do sujeito em pelo menos uma das exposições; e o *stretto* ocorre apenas na última exposição, como um recurso de intensificação e reafirmação do sujeito.

5.3. *Haendelphonia* (1991) – Almeida Prado

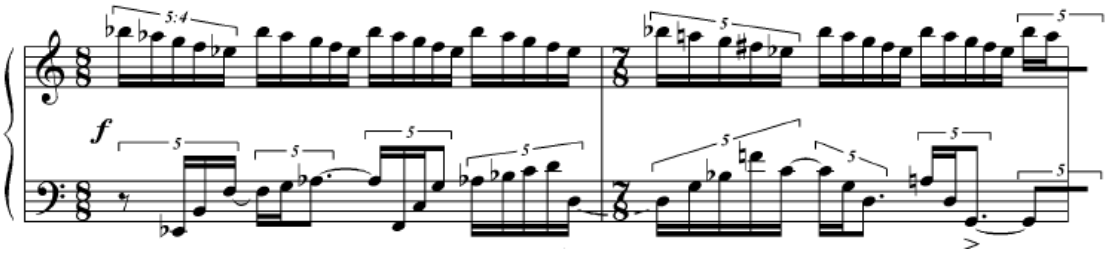
A *Haendelphonia*, que faz parte da fase pós-moderna de Almeida Prado (fase atual, que teve início em 1983), é uma suite composta de três danças: *Chacona, Sarabanda e Giga.* Segundo o compositor, o título da obra faz referência as suites para teclado de Haendel, que apresentam um número pequeno de danças (YANSEN, 2006). As informações sobre essa obra foram retiradas da dissertação "Almeida Prado: *Haendelphonia,* um estudo de análise", de Rita de Cássia Taddei Yansen (2006).

O Tema da *Chacona* (da *Haendelphonia*), assim como suas vinte e uma Variações, apresenta nove compassos com nove formações verticais diferentes sem quaisquer relações funcionais entre si, como mostra o exemplo abaixo (p. 100):



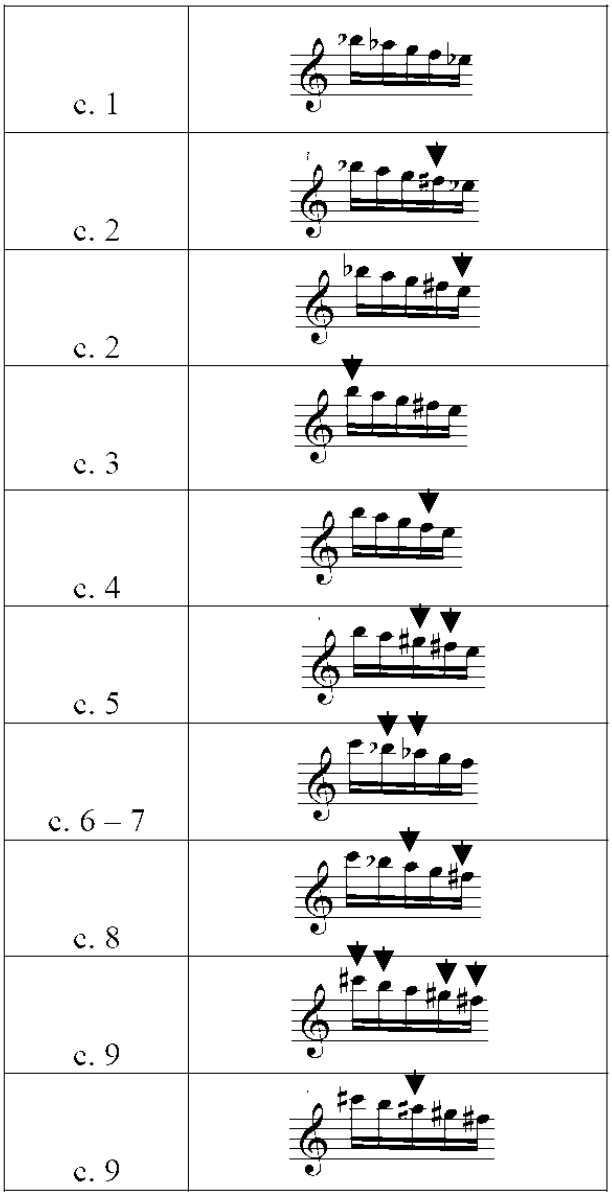
Ex. 78. *Haendelphonia*, *Chacona* – acordes que estruturam o Tema.

Yansen, em sua análise da *Haendelphonia*, identifica no início da *Chacona* uma escrita contrapontística a quatro vozes, que a partir da Variação V se dissolvem (p.103). Em algumas variações, o material toma forma de uma melodia acompanhada, em que uma das vozes delineia uma linha melódica com variação de ritmo e de alturas enquanto a outra realiza um *ostinato* rítmico (Ex. 79).



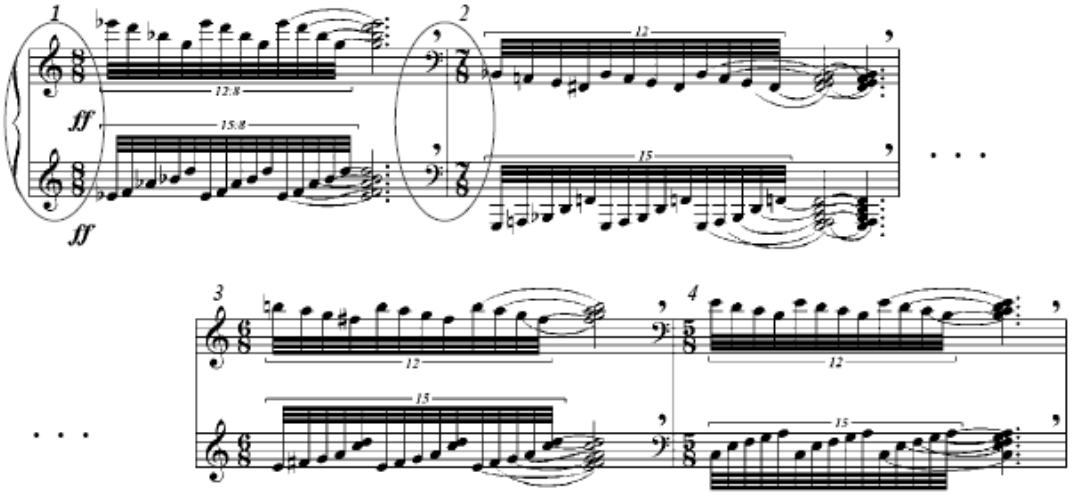
Ex. 79. *Haendelphonia, Chacona*, Variação VI, c. 1, 2 - voz superior, *ostinato* rítmico e de alturas, voz inferior, linha melódica.

O *ostinato* rítmico pode apresentar alterações cromáticas (Ex. 80), o que, aliado a um andamento muito rápido, resulta em um efeito timbrístico (p.131).

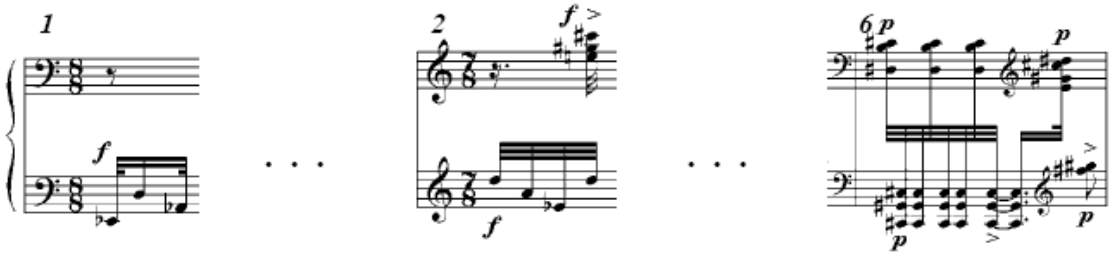


Ex. 80. *Haendelphonia*. *Chacona* – Variação VI- alterações cromáticas na voz superior

Mudanças de registro podem ocorrer de maneira brusca e alternada: as vozes saltam do grave para o agudo e vice-versa (Ex. 81).

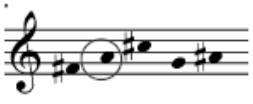
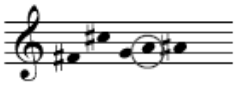


Haendelphonia. Chacona, Variação XI, c. 1-4.



Haendelphonia. Chacona, Variação XII– c. 1, 2, 6.
Ex. 81. Mudanças de registro.

Segundo Yansen, o centro da *Chacona* (da *Haendelphonia*) é a altura *mi b,* formando o primeiro acorde do *Tema* (p.101). A variação das alturas na condução das vozes se dá através de transposição e/ou permutação[19] (Ex. 82).

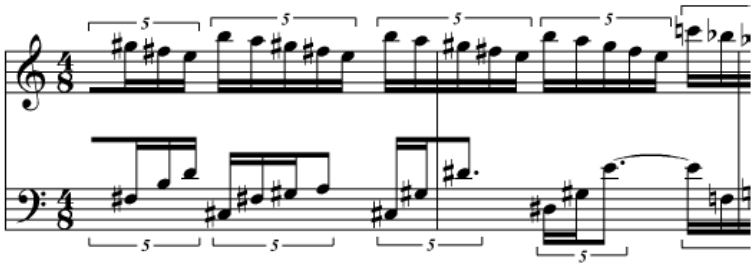
Linha do Tenor Original	Linha do Tenor com Permutação
	

Ex. 82. *Haendelphonia*, *Chacona* –Variação I – linha do Tenor com permutação.

[19] *"Permutation: any reordering of the members."* TUREK *apud* Yansen, 2006, p. 106.

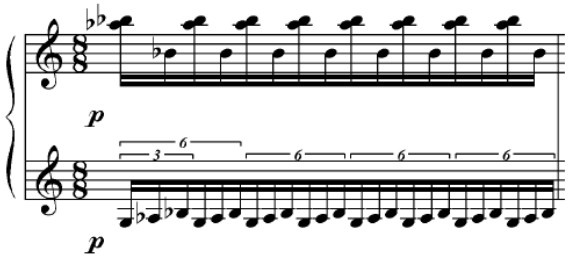
A cada variação o compositor utiliza um modelo rítmico diferente e constante. Além disso, existe um processo de acumulação (p.103), ou seja, a cada variação há um número maior de notas por unidade de tempo[20]. Geralmente, isso ocorre em função do uso de quiálteras.

Há contratempos, síncopes e acentos, que sugerem deslocamentos rítmicos. Por vezes, um compasso começa a invadir o seguinte, não considerando mais o limite estabelecido pela barra de compasso (Ex. 83).

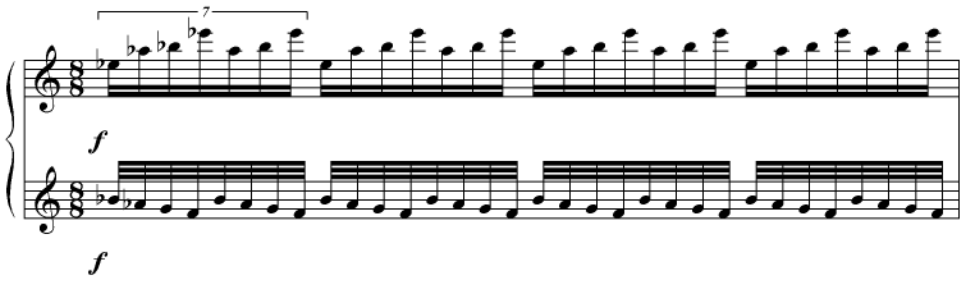


Ex. 83. *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação V, c. 5,6 – aspectos rítmicos.

A polirritmia também é freqüente nesta obra:



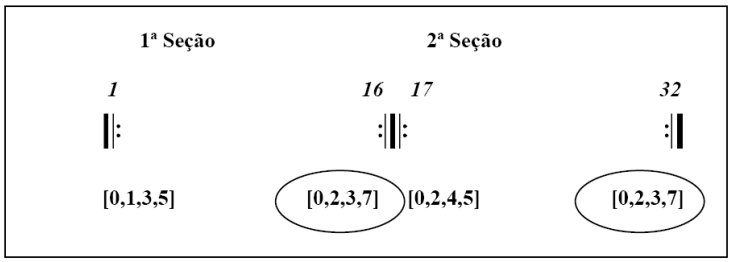
Haendelphonia, *Chacona*, Variação VII, c. 1.



Haendelphonia, *Chacona*, Variação VIII, c. 1.
Ex. 84. Polirritmia.

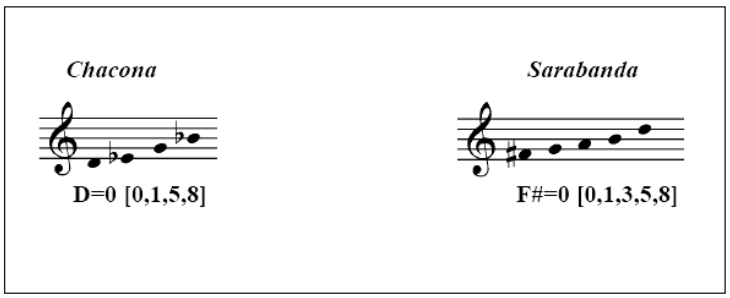
[20] Recurso anteriormente denominado mudança controlada de velocidade.

A *Sarabanda,* segundo movimento da *Haendelphonia,* é composta de duas seções de dezesseis compassos cada uma (Ex. 85). Conforme a análise de Yansen (baseada na Teoria dos Conjuntos), a unidade é dada pela utilização de um mesmo conjunto de classes de intervalos e pela conclusão das duas seções em um mesmo conjunto: [0,2,3,7] (p.232).



Ex. 85. *Haendelphonia, Sarabanda* - divisão em seções.

O conjunto principal da *Sarabanda*, [0,1,3,5,8], é uma expansão do conjunto principal da *Chacona*, [0,1,3,5], conforme mostra a figura (Ex. 86). Esta ocorrência de um mesmo conjunto nas duas danças confere à peça coerência e unidade (p.233).



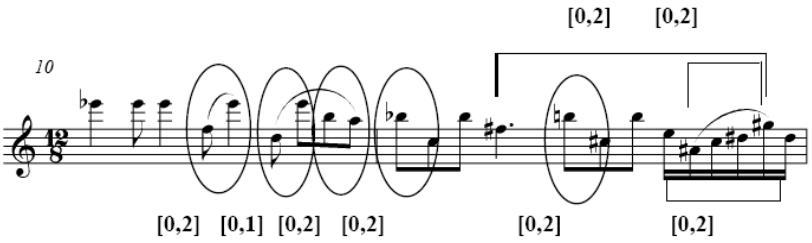
Ex. 86. *Haendelphonia. Chacona, Sarabanda* - conjuntos de classes de intervalos.

O terceiro e último movimento da *Haendelphonia* é a *Giga*. Esta é composta de três seções (A-B-A'; Tabela 15), sendo a segunda seção uma *Fuga* a três vozes com três exposições e dois divertimentos:

Giga						
Seção A	Seção B = Fuga					Seção A'
c. 1-9	c. 10-15	c. 16-19	c. 20-25	c. 26-28	c. 29-31	c. 32-43
	Exposição	Divertimento I	Reexposição	Divertimento II	Reexposição	

Tabela 15. *Haendelphonia, Giga*, estrutura da peça - divisão em seções.

O *Tema* apresentado na *Fuga* (Ex. 87) estrutura-se nos conjuntos [0,1] e [0,2] e ocorre nas transposições T11, T10, T9, T8, T7, T6, T5 e T4. Há, portanto, entre as transposições, o conjunto de classe de intervalo [0,1], conforme mostra a tabela (p. 241-242).



Ex. 87. *Haendelphonia. Giga,* Seção B, *Fuga a Tre,* Tema, c. 10 – conjuntos.

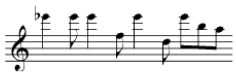
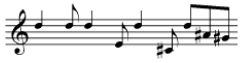
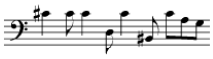
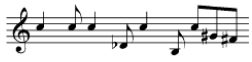
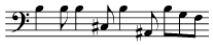
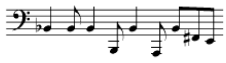
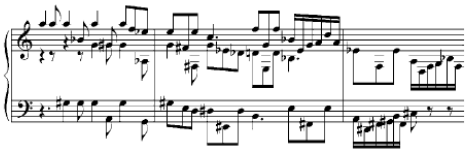
Compassos	Alturas	Transposição
10-11		T0
12-13		T11
14-15		T10
20-21		T9
22-23		T8
24-25		T7
29-31		T6, T5, T4 *stretto*

Tabela 16. *Haendelphonia. Giga*, Seção B, *Fuga a Tre*, Tema - transposições.

Semelhanças podem ser observadas entre as obras *Haendelphonia* e *Chacona, Recitativo e Fuga*. Ambas têm uma chacona como primeiro movimento, em que são utilizados *ostinatos* rítmicos, mudanças bruscas de registro, síncopes, quiálteras, polirritmia e deslocamentos rítmicos, além do processo de expansão rítmica ao longo das variações. Os acordes que formam a trajetória harmônica das chaconas não estabelecem relações funcionais entre si. O segundo movimento, nas duas obras, é de andamento lento e estabelece relação temática com o primeiro. E ainda, o sujeito é baseado no intervalo de segunda e as transposições do sujeito apresentam uma relação cromática entre si.

CONCLUSÃO

A análise de *Chacona, Recitativo e Fuga* permitiu identificar elementos recorrentes nos três movimentos, os quais conferem unidade à obra. Esses elementos estão enumerados abaixo:

- **Cromatismo**

As primeiras notas de cada compasso da Variação II da *Chacona* (c. 29-35) estabelecem uma relação cromática entre si. Escalas dessa natureza estão presentes também na Variação X (c. 145-153).

A parte do coro no *Recitativo* (c.8; 11 e 16) é sempre transposta meio tom abaixo. Além disso, o cromatismo é a essência do sujeito da *Fuga* e, portanto, está contido nos materiais derivados do sujeito, como os divertimentos (c.13; 43; 46 e 49) e pontes (c.31-33, 55-57). As entradas do sujeito também estão em relação cromática, pois o intervalo de imitação, em todas as exposições (e entre exposições inclusive – Tabela 17), é a segunda menor. O fato das notas de entrada corresponderem às notas mais graves do sujeito na sua forma original constitui um elemento de coerência.

	1ª EXPOSIÇÃO			2ª EXPOSIÇÃO			3ª EXPOSIÇÃO		
notas de entrada do S	fá	mi	ré#	ré	dó#	dó	si	lá#	lá
compasso	1	4	8	28	34	40	52	58	58

Tabela 17. *Chacona, Recitativo e Fuga* – notas de entrada do sujeito.

- **Diatonismo**

Em oposição ao cromatismo mencionado acima, o diatonismo ocorre na forma de escalas presentes ao longo da *Chacona* (Variação III, V, VI, VIII e X, por exemplo) e da *Fuga* (2º Divertimento e 3ª Exposição), além de caracterizar o contra-sujeito desta.

- **Mudanças métricas**

Na *Chacona*, mudanças métricas acontecem sem alteração da fórmula de compasso. No entanto, variações na pulsação são indicadas através da acentuação, barramento e articulação (ligaduras). No *Recitativo*, as mudanças métricas, embora não estejam grafadas, são evidenciadas

pelas linhas pontilhadas, as quais sugerem compassos de durações diversas. Por outro lado, na *Fuga*, mudanças de fórmula de compasso são freqüentes.

- **Polirritmia e quiálteras**

O uso de quiálteras de diferentes espécies (sete colcheias, nove fusas, quatro semínimas, etc.) ocorre ao longo de toda a obra. A manipulação simultânea de quiálteras distintas provoca freqüentes polirritmias, especialmente na *Chacona*.

- **Relação temática**

O tema da *Chacona* apresenta uma idéia de movimento de expansão através do direcionamento das vozes extremas em movimento contrário. A melodia do *Recitativo*, que também é o sujeito da *Fuga*, tem a mesma idéia de expansão. O contra-sujeito da *Fuga*, por sua vez, é derivado da linha do baixo da *Chacona*, que descende diatonicamente.

Todas as ocorrências do sujeito da *Fuga* são transposições literais, sempre meio tom abaixo, percorrendo o âmbito de uma sexta menor, de fá a lá. O retorno ao acorde de fá menor, ao voltar ao "tempo da *Chacona*", constitui uma inversão desse percurso (de lá a fá), reiterando um "centro tonal" comum aos três movimentos da obra e estabelecendo uma relação direta com o primeiro movimento.

A relação de *Chacona, Recitativo e Fuga* com outras duas obras de Almeida Prado foi analisada, uma vez que estas apresentam estruturas análogas: são organizadas em três movimentos, sendo o primeiro em forma de variações, o segundo em andamento lento cantabile e o terceiro inclui uma fuga. Foram identificados outros aspectos semelhantes que fazem parte da linguagem do compositor:

- Ocorrem mudanças bruscas de registro.
- O compositor enfatiza o ritmo através do uso de síncopes, quiálteras de extensões diversas, mudanças métricas e polirritmia.
- Há relação cromática entre as transposições do material melódico (melodia/sujeito).
- O s*tretto* é utilizado apenas na última exposição da fuga como um recurso de intensificação e reafirmação do sujeito.
- A utilização de um mesmo motivo ou conteúdo intervalar em todas as seções pode ser entendida como um meio de se alcançar coerência e unidade.

Esses dados podem ser vistos na tabela abaixo:

	***Chacona, Recitativo e Fuga* (2005)**			***Recitativo e Fuga* (1968)**		***Haendelphonia* (1991)**		
	I	**II**	**III**	**I**	**II**	**I**	**II**	**III**
Mudanças bruscas de registro	■		■	■		■		■
Quiálteras	■	■	■	■	■	■		
Mudanças métricas	■	■	■	■	■	■		■
Polirritmia	■		■	■	■	■		
Relações cromáticas	■	■	■		■			■
Stretto			■		■			■
Relação temática/motívica entre movimentos	■	■	■	■	■	■	■	■
Tonal livre (“harmonia peregrina”)	■					■		
Melodias acompanhadas por ostinato rítmico	■					■		
Sujeito da fuga prenunciado na seção anterior			■		■			
Exposição do sujeito do registro grave para o agudo			■		■			
Contra-sujeito baseado em escala diatônica descendente			■		■			

Tabela 18. Tabela comparativa.

Ao concluir este trabalho, pode-se afirmar que nas três obras analisadas Almeida Prado enfatiza a importância da manipulação do contraponto e ritmo, além de buscar um discurso temático coerente através de elementos recorrentes nas diversas seções. Embora a produção do compositor possa ser classificada em diferentes fases com características diversas, essas obras apontam para uma caracterização de um estilo pessoal que persiste ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. *VIII Exercícios Polifônicos sobre temas folclóricos brasileiros – para piano*. Campinas, 1996, p.2. Manuscrito.

BENETTI JR., Alfonso. *Comunicação estrutural e comunicação emocional nas Variações sobre um tema nordestino de Almeida Prado.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Dissertação de Mestrado.

BULLIVANT, Roger. *Fugue*. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol.7, p.9-21.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e Fuga – Manual Prático.* Porto Alegre: Novak Multimedia, 2002.

COELHO, Francisco (ed.). *Música contemporânea brasileira: Almeida Prado.* São Paulo: Centro Cultural de São Paulo – Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

COSTA, Régis Gomide. *Os Momentos de Almeida Prado: Laboratório de Experimento Composicionais.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998. Dissertação de Mestrado.

D'INDY, Vincent. César Frank. London: John Lane, 1922.

GANDELMAN, Salomea & COHEN, Sara. *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado.* Rio de Janeiro, 2006.

GANDELMAN, Salomea & COHEN, Sara. *Tempo fixo e tempo livre na "Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado".* XVI Congresso da ANPPOM – Anais. Brasília, 2006.

GRAVES JR., William L. *Twentieth Century Fugue* – A Handbook. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1962.

KENNAN, Kent Wheeler. *Counterpoint*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1972.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music.* New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1999.

LIEBICH, Rafael. *Uma Análise das Fugas para Piano de Bruno Kiefer* – uma busca por padrões estilísticos na sua escrita contrapontística. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004. Dissertação de Mestrado.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Estratificação na textura através do uso de conjuntos com classes de alturas: "Poesilúdio n. 6" de Almeida Prado.* XIV Congrresso da ANPPOM – Anais. Porto Alegre, 2003.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado.* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002. Dissertação de Mestrado.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão. *Camargo Guarneri: uma análise das Fugas das Sonatinas nº3 e nº6 para piano.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. Dissertação de Mestrado.

SADIE, Stanley (ed.). *Recitativo.* In: *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Trad.: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

SCARDUELLI, Fábio. *A obra para violão solo de Almeida Prado.* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007. Dissertação de Mestrado.

SILBIGER, Alexander. *Chaconne.* In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p.410-415.

WALKER, Paul. *Fugue.* In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol.9, p.318-332.

YANSEN, Rita de Cássia Taddei. *Almeida Prado: Haendelphonia, um estudo de análise.*Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006. Dissertação de Mestrado.

Partituras:

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. *Chacona, Recitativo e Fuga.* São Paulo, 2005. Manuscrito.

_____. *Recitativo e Fuga.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1969.

_____. *Haendelphonia.* In: YANSEN, Rita de Cássia Taddei. *Almeida Prado: Haendelphonia, um estudo de análise.* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2006, p.288-320. Dissertação de Mestrado.

FRANCK, César. *Prelude Choral and Fugue.* In: *César Franck - Selected Piano Compositions*. Editado por Vincent D'Indy. New York: Dover Publications Inc, 1976, p.82-103.

ANEXOS

Almeida Prado

Chacona, Recitativo e Fuga

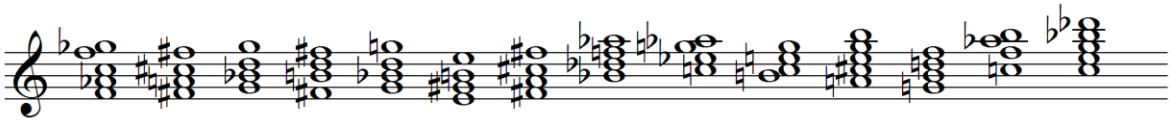
para piano

à Sara Cohen

São Paulo
2005

Digitalização: Keli Chin.

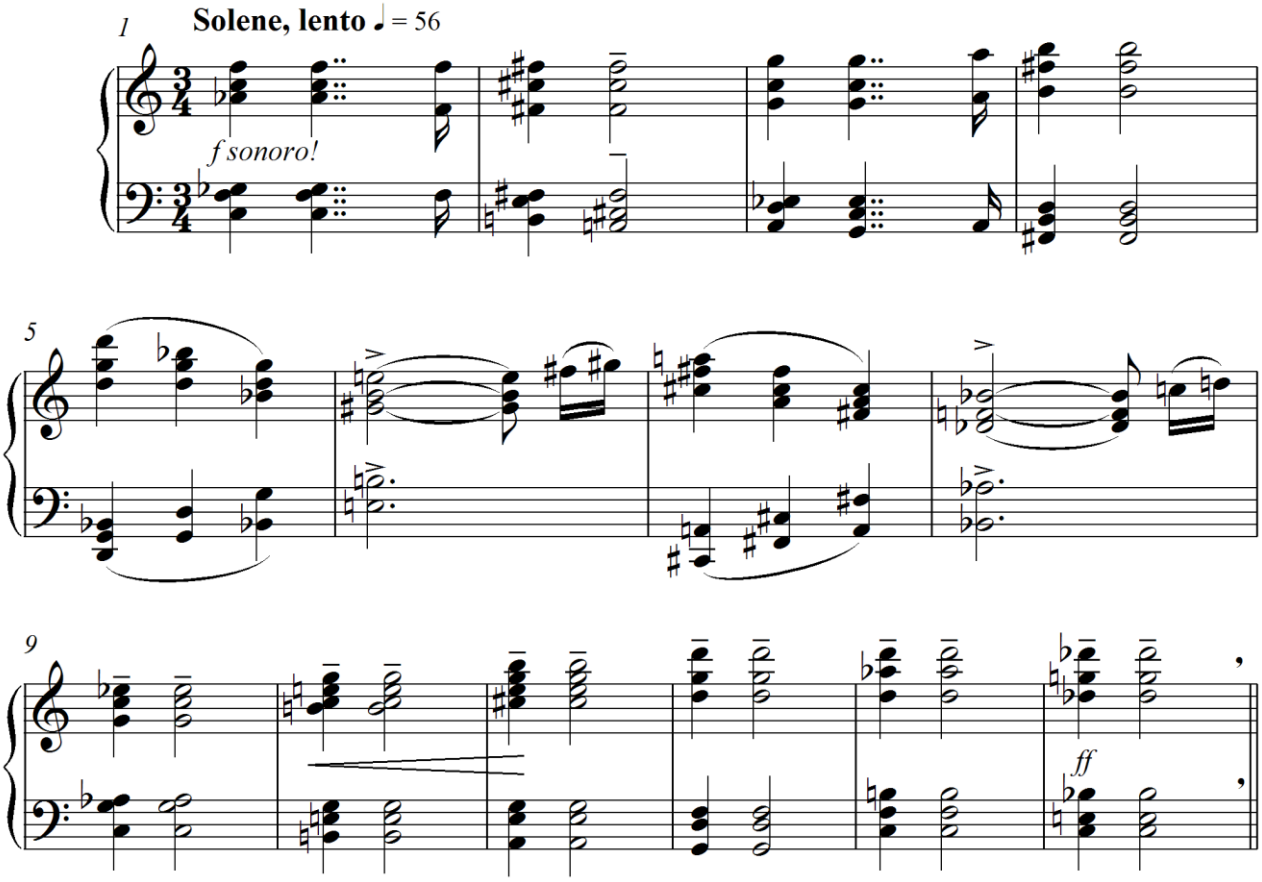
Trajetória Harmônica da *Chacona*



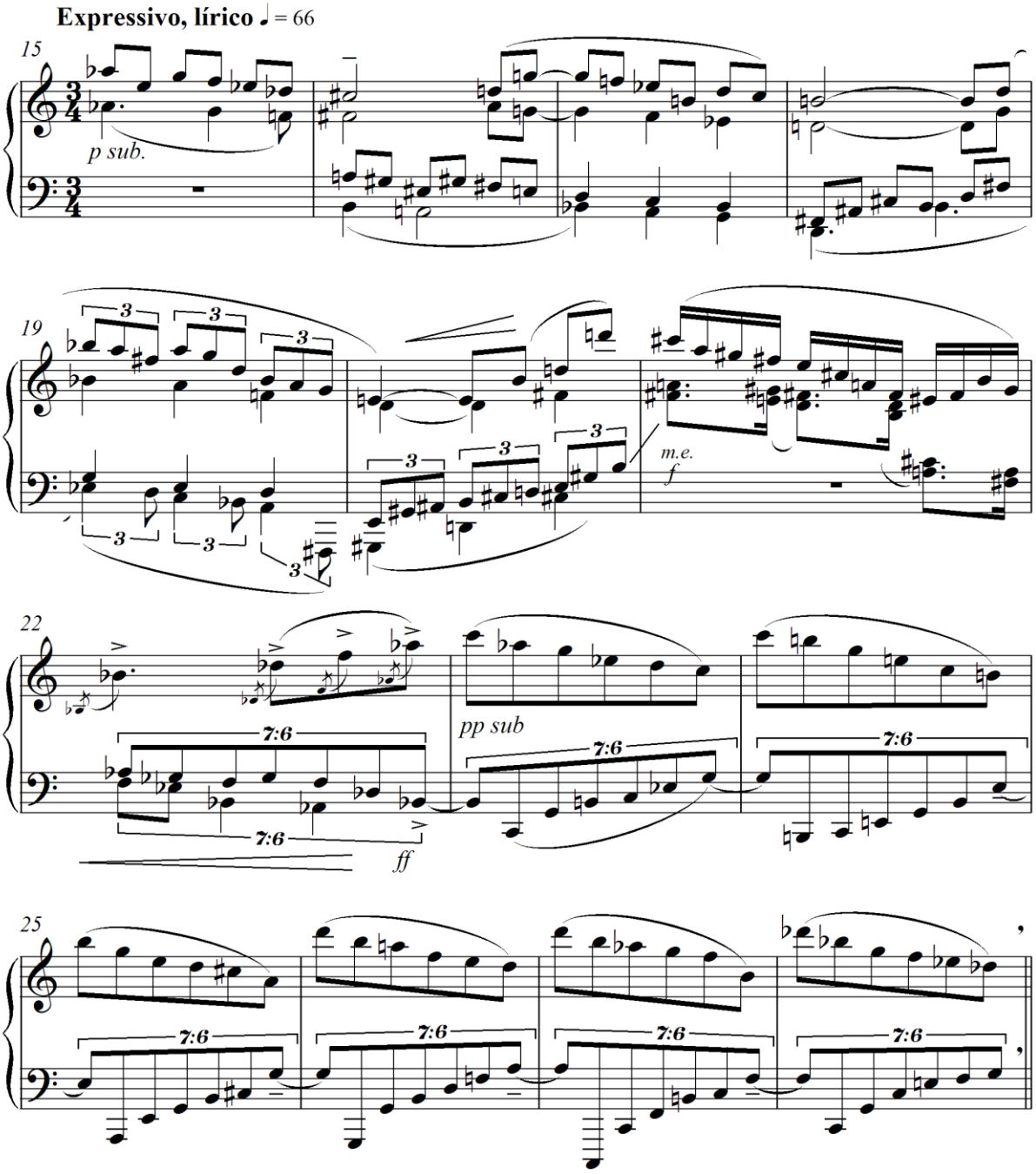
Esta seqüência inicia-se na tônica e termina na dominante de Fá menor.
São acordes livremente alterados, o que chamo de *Harmonia Peregrina.*

Cada variação segue a mesma seqüência de acordes, mas continuamente variando as texturas.
Não existe um "tema explícito", mas harmonias cambiantes como um caleidoscópio.

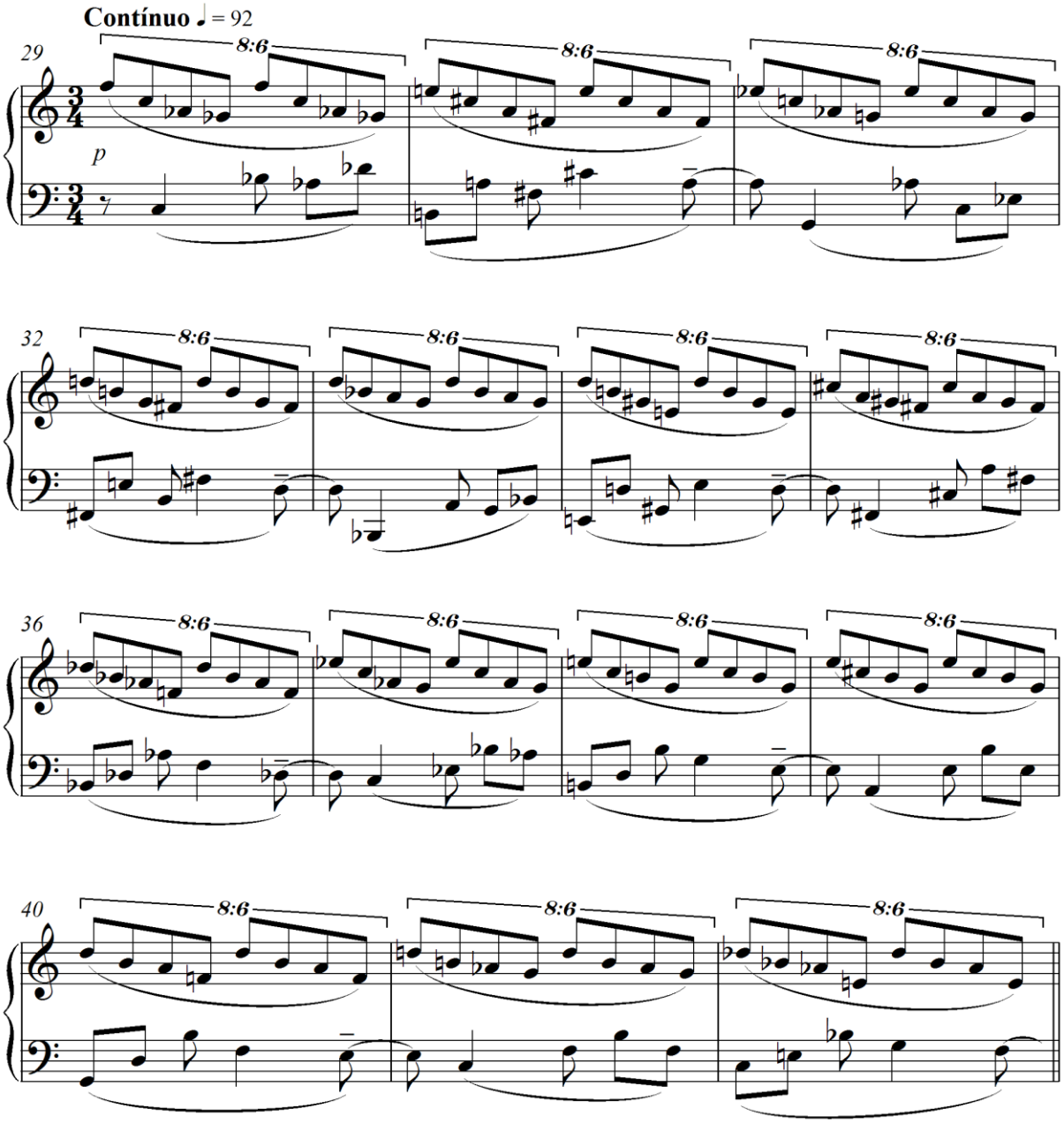
Chacona



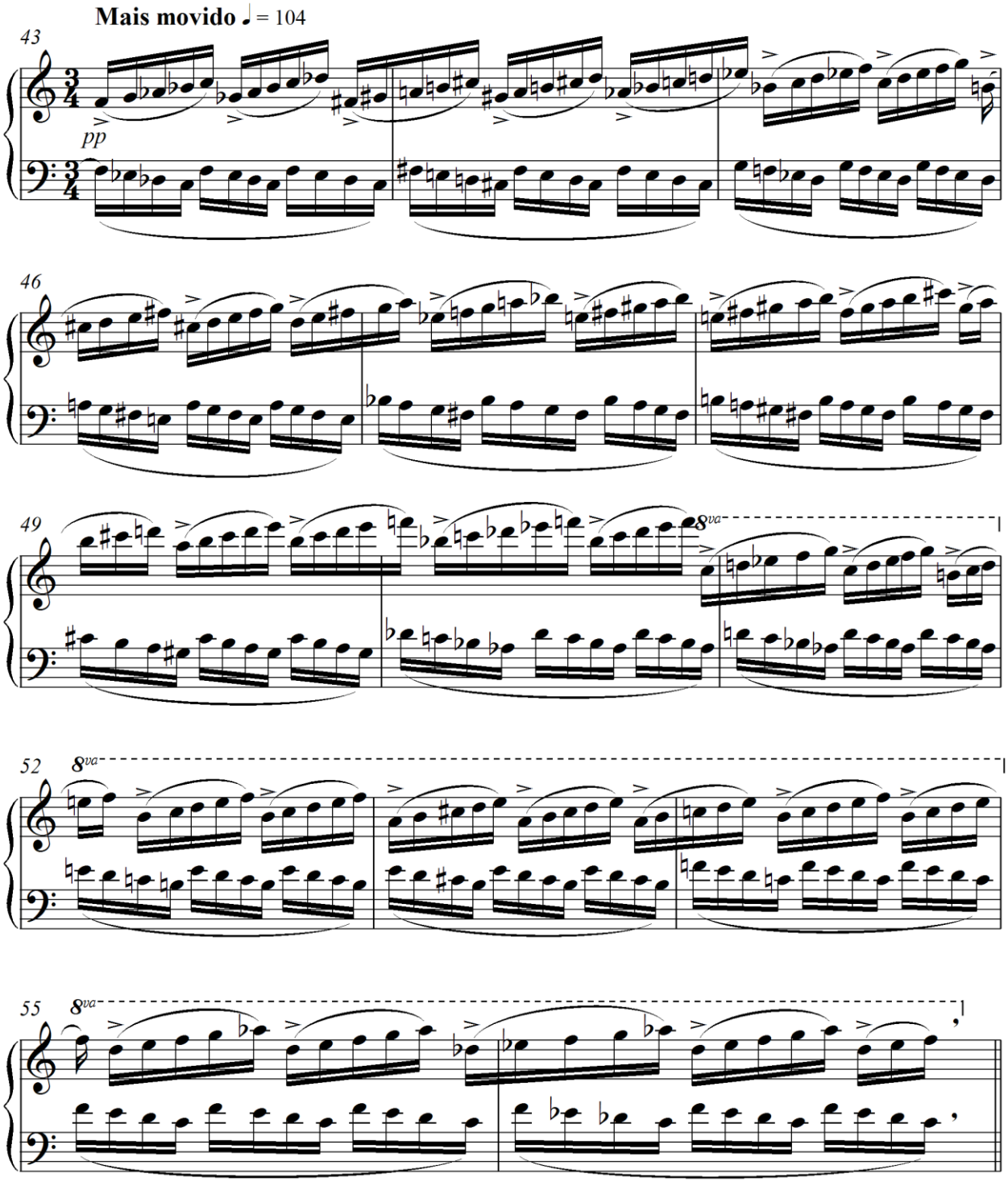
Variação I



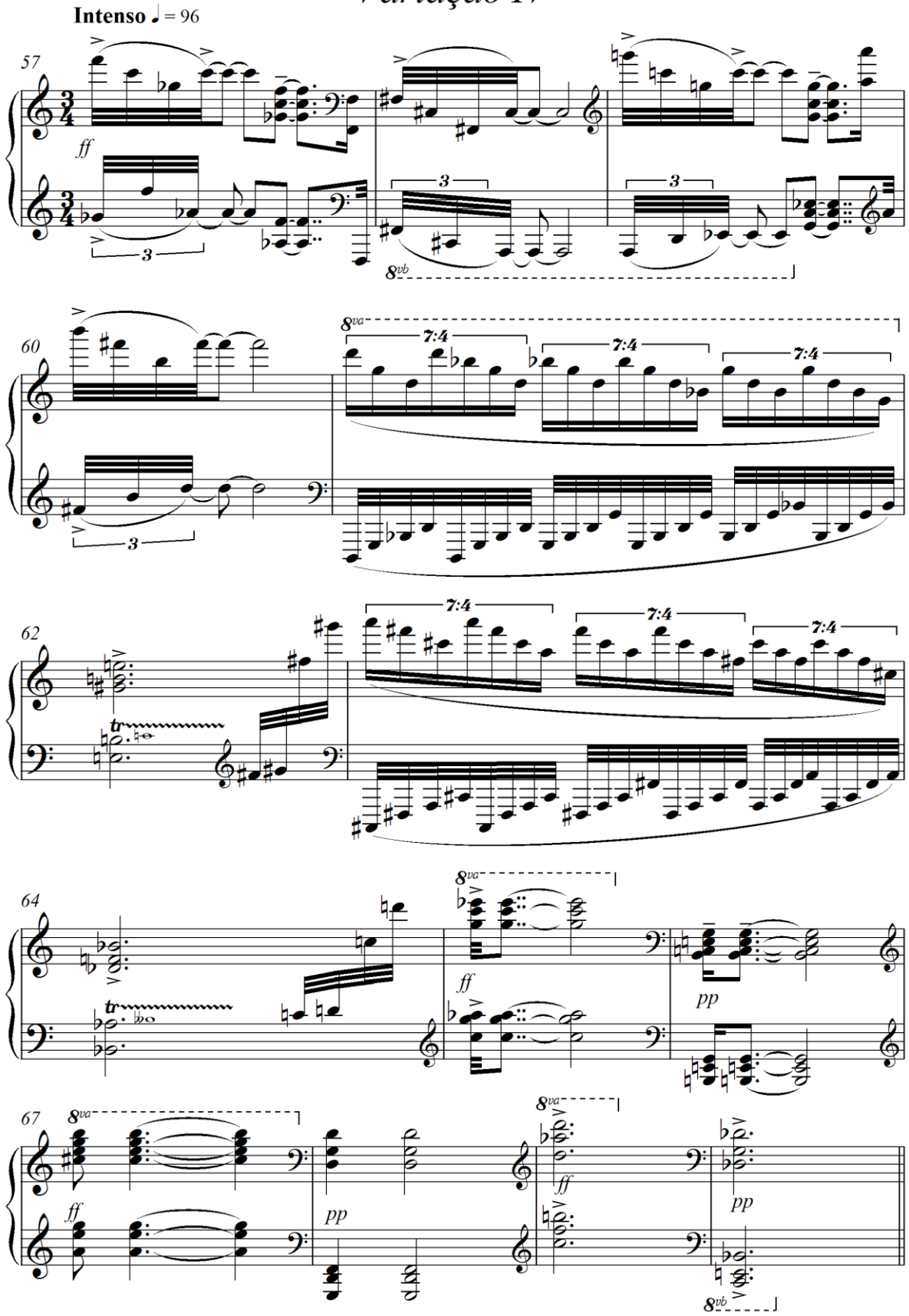
Variação II



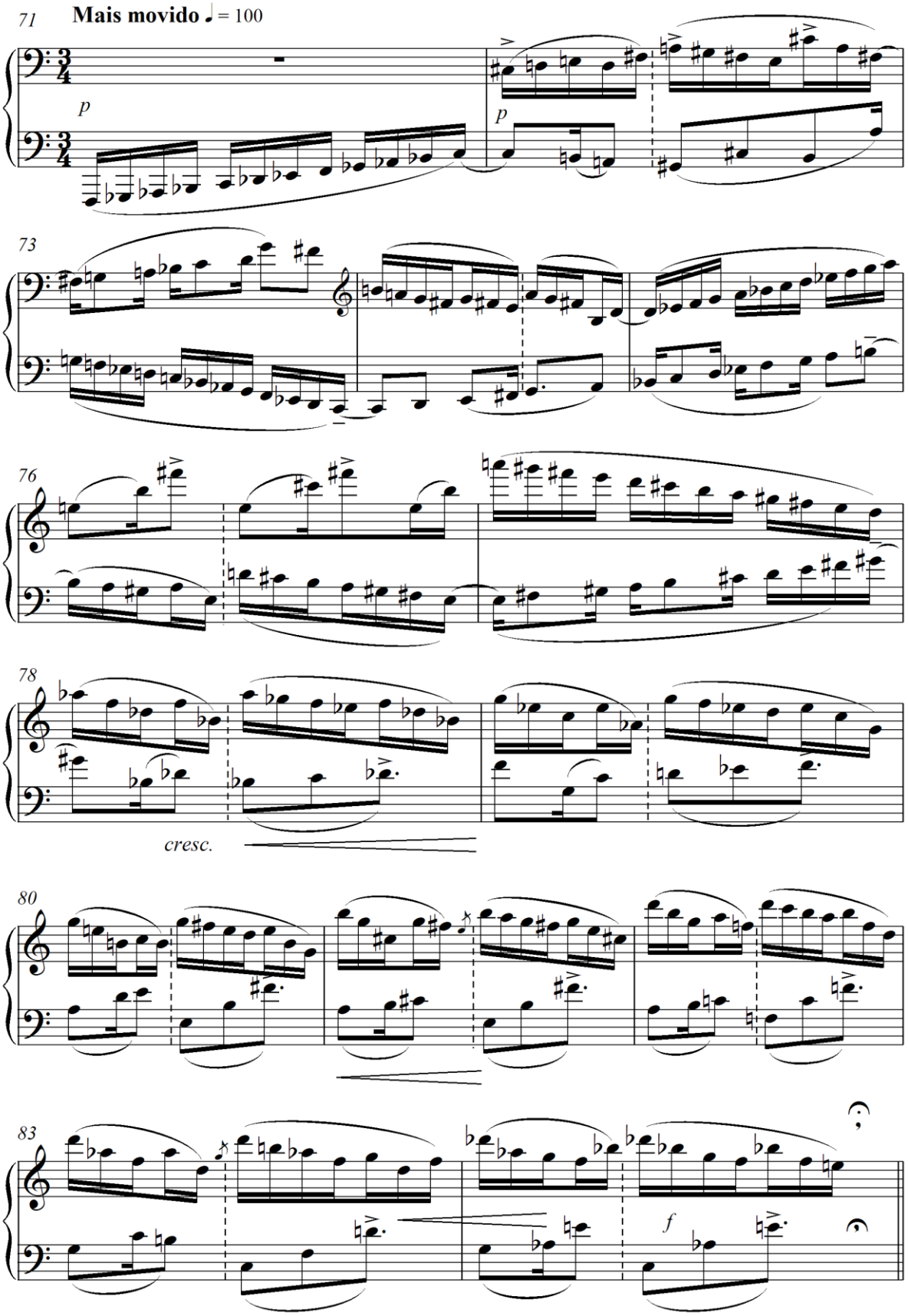
Variação III



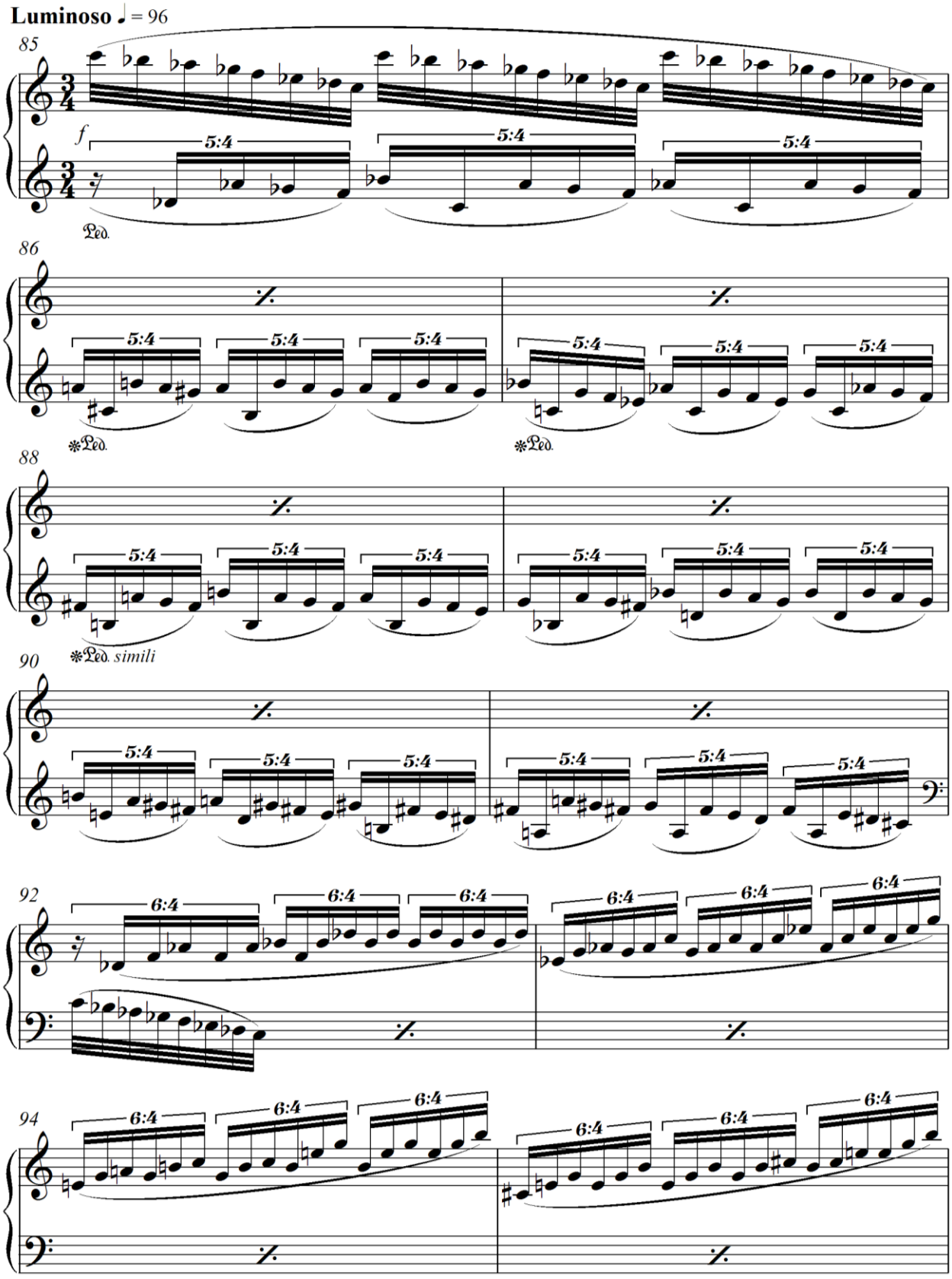
Variação IV

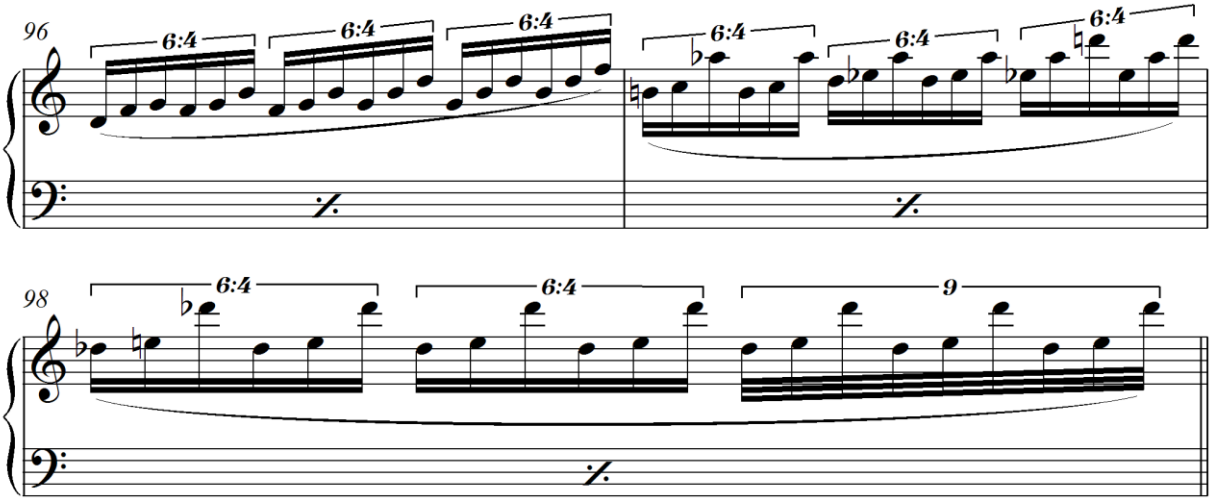


Variação V

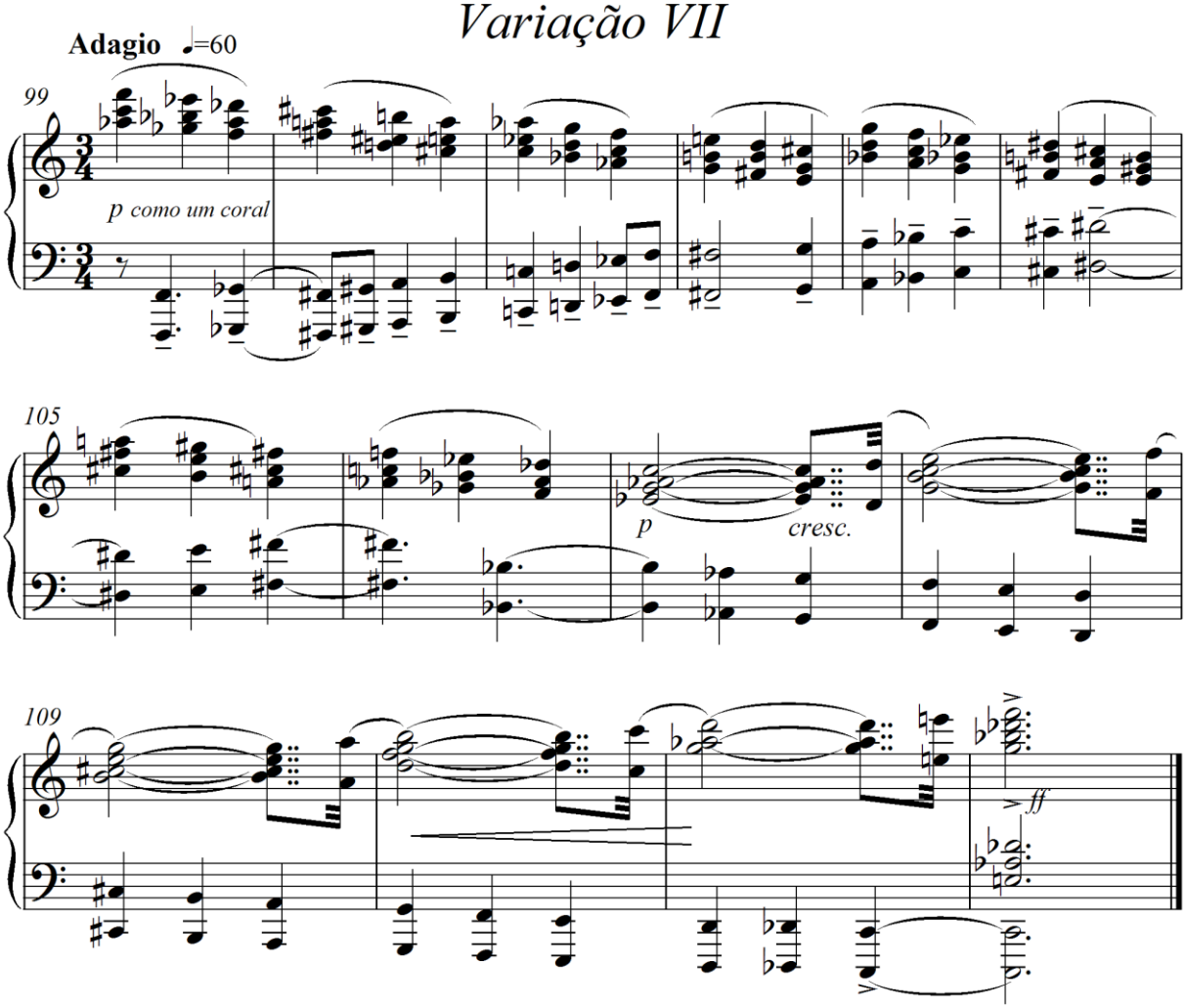


Variação VI



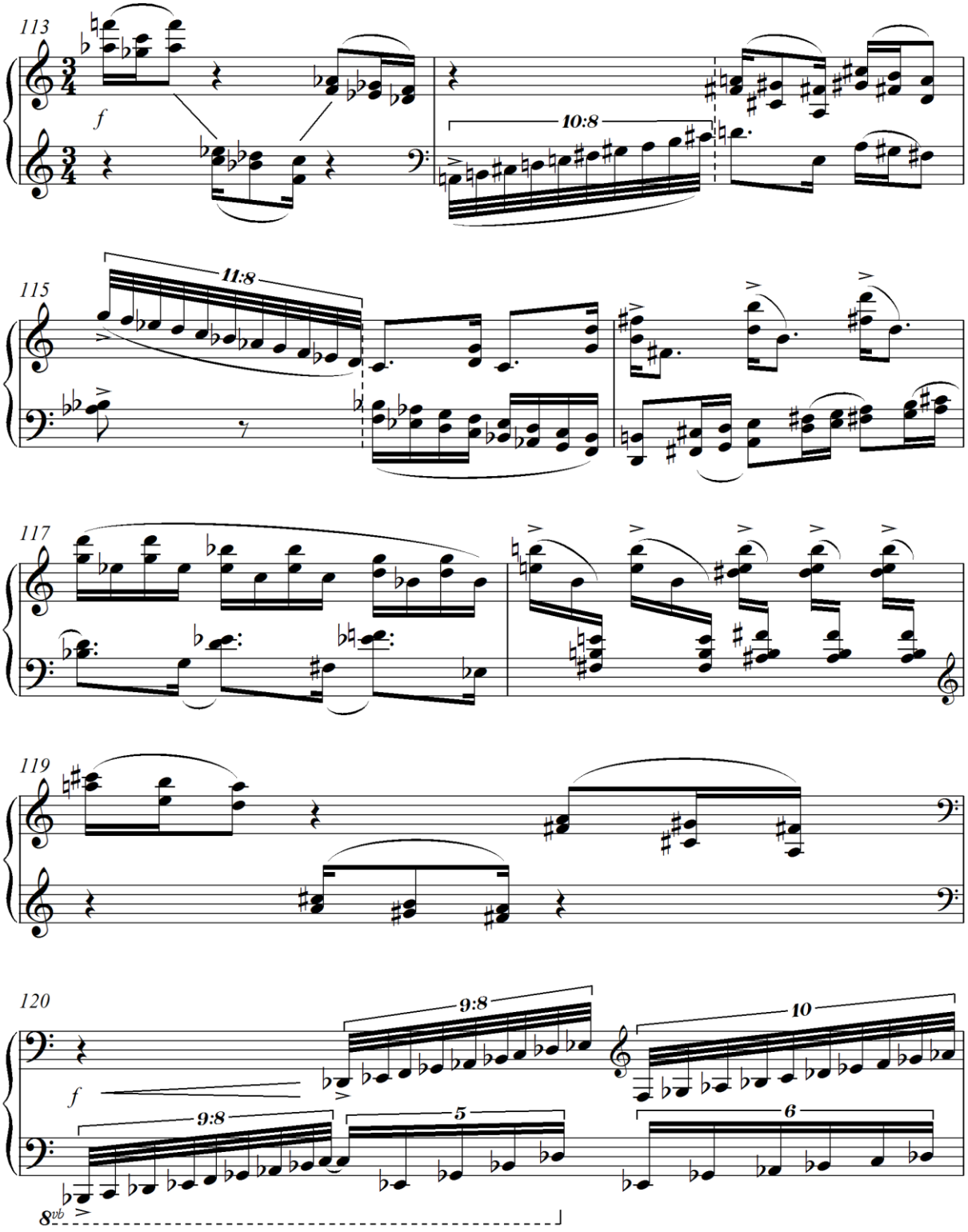


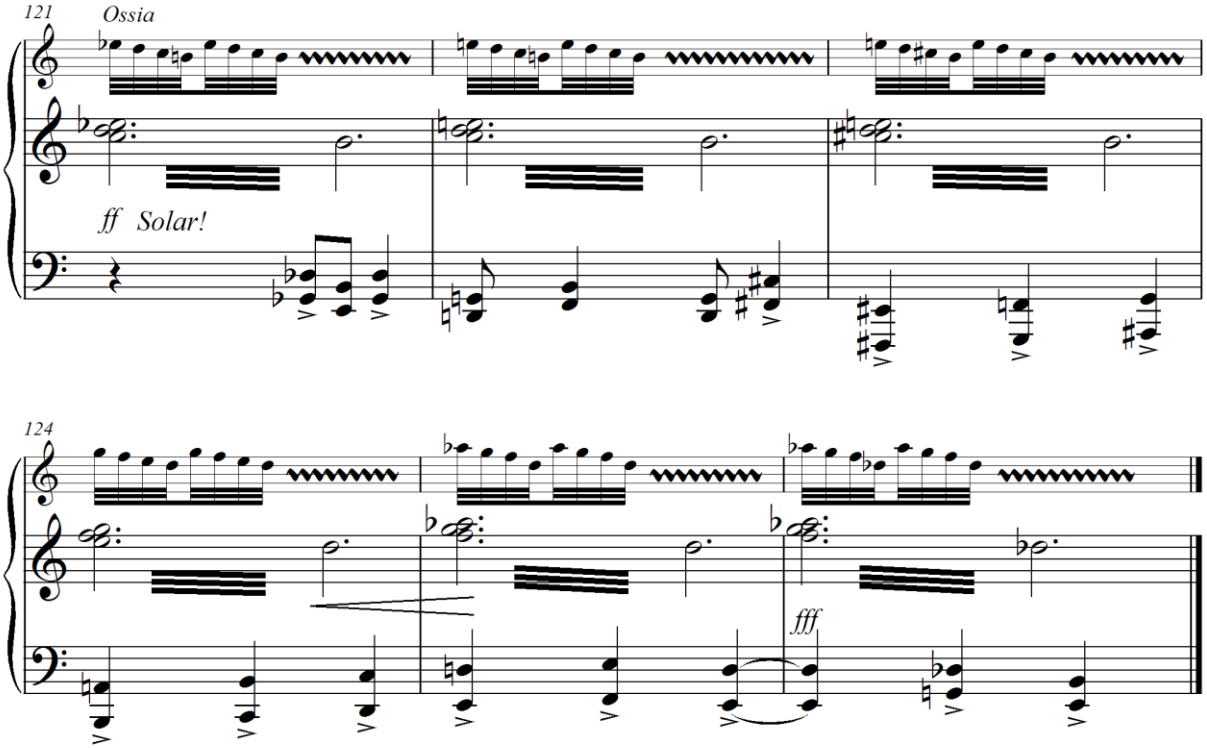
Variação VII



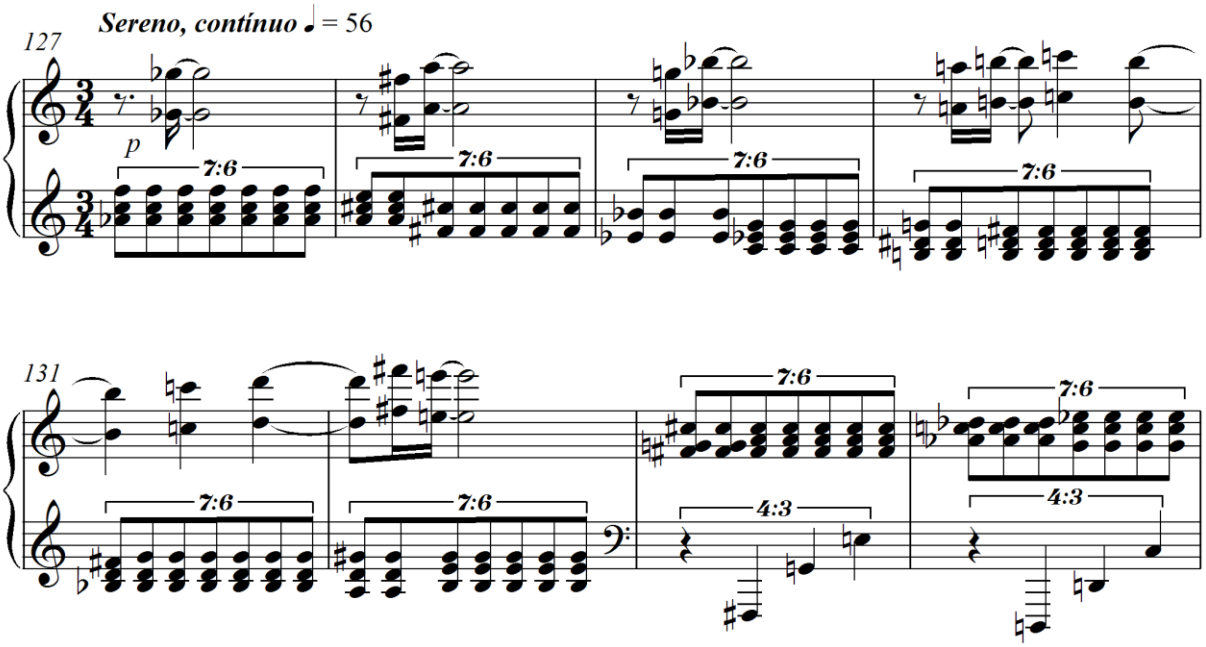
Variação VIII

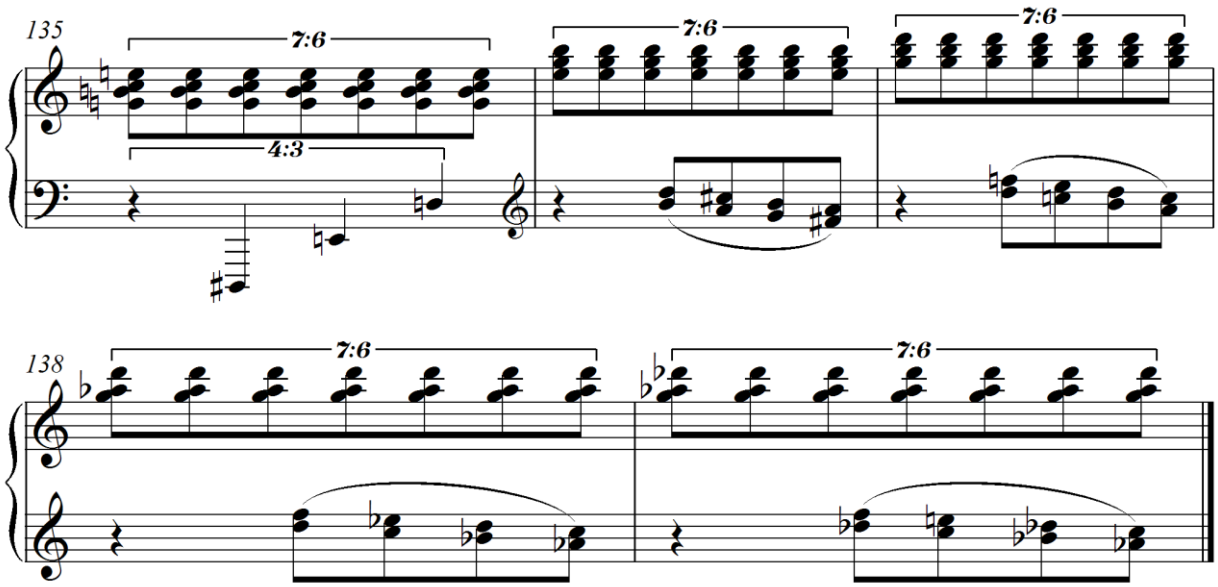
Sonoro, com múltiplas intenções rítmicas ♩=88





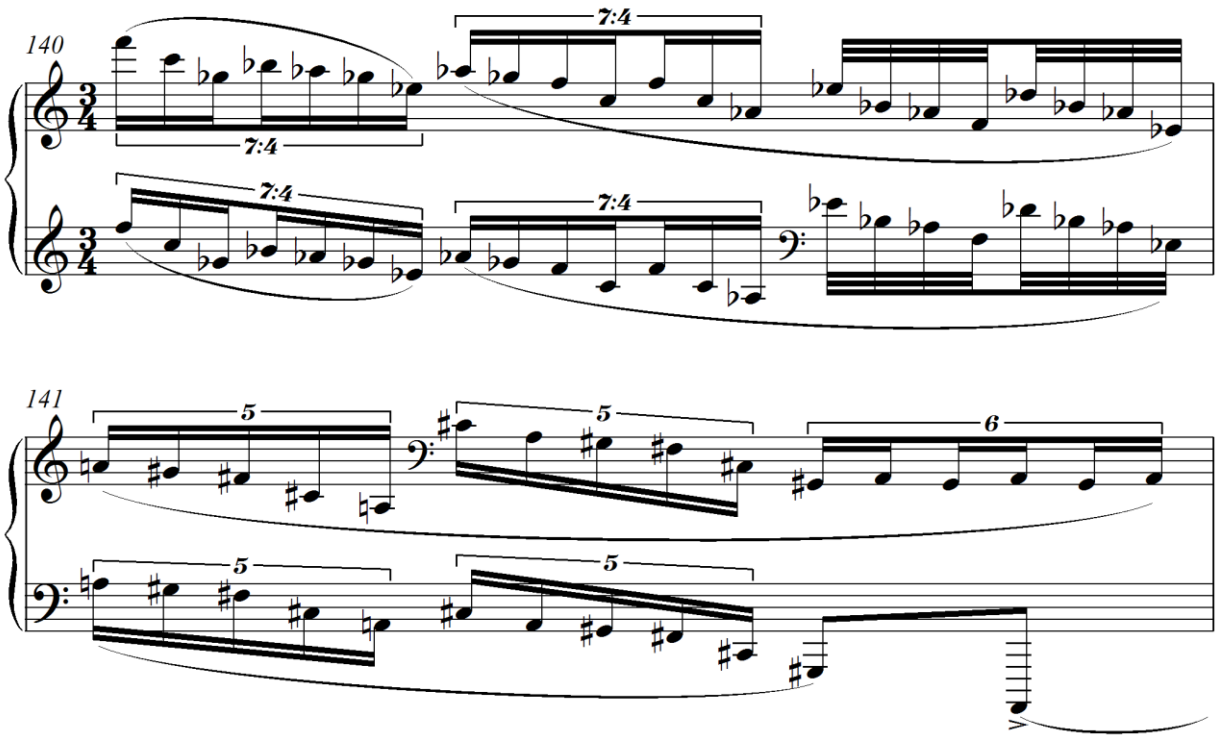
Variação IX

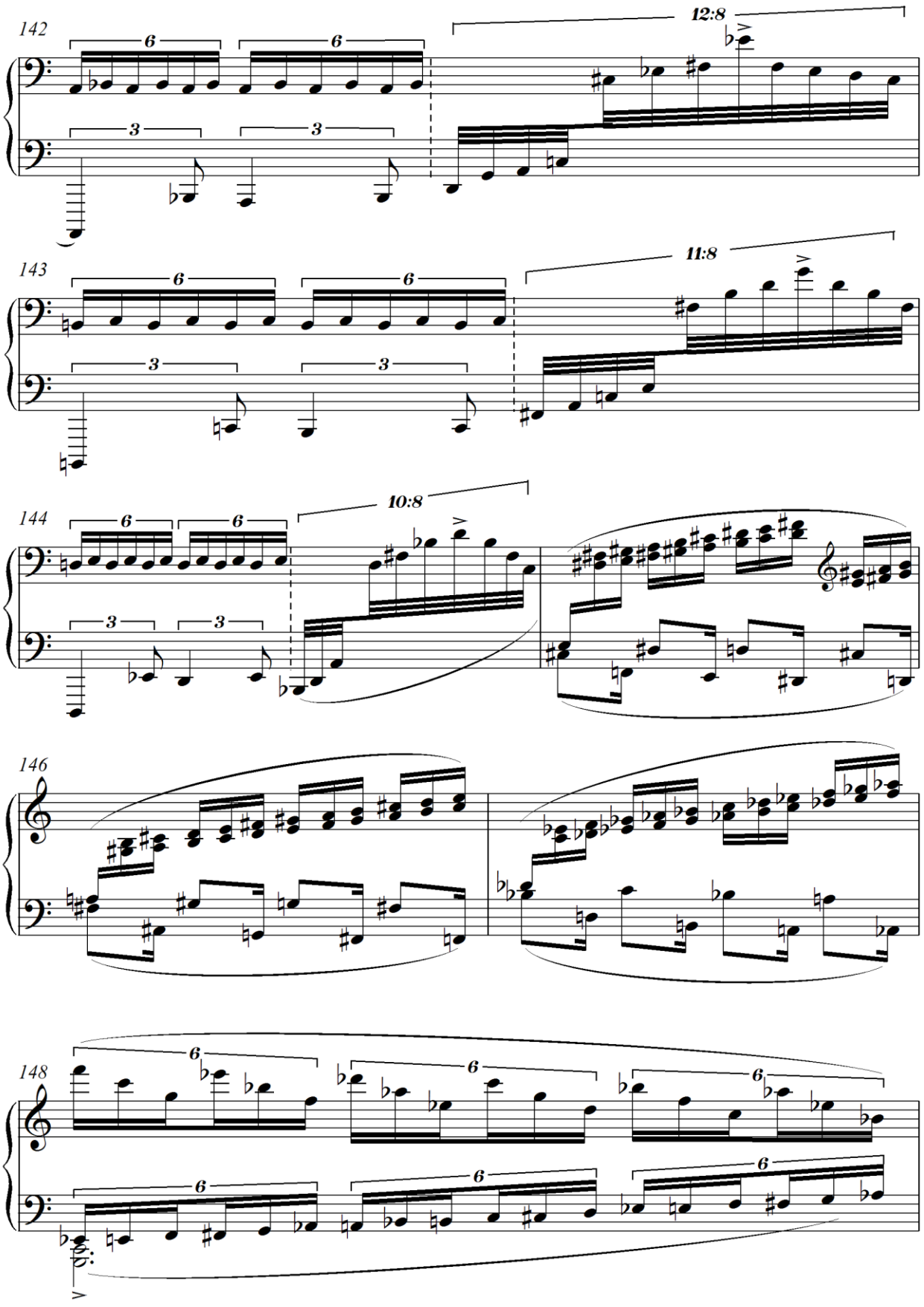


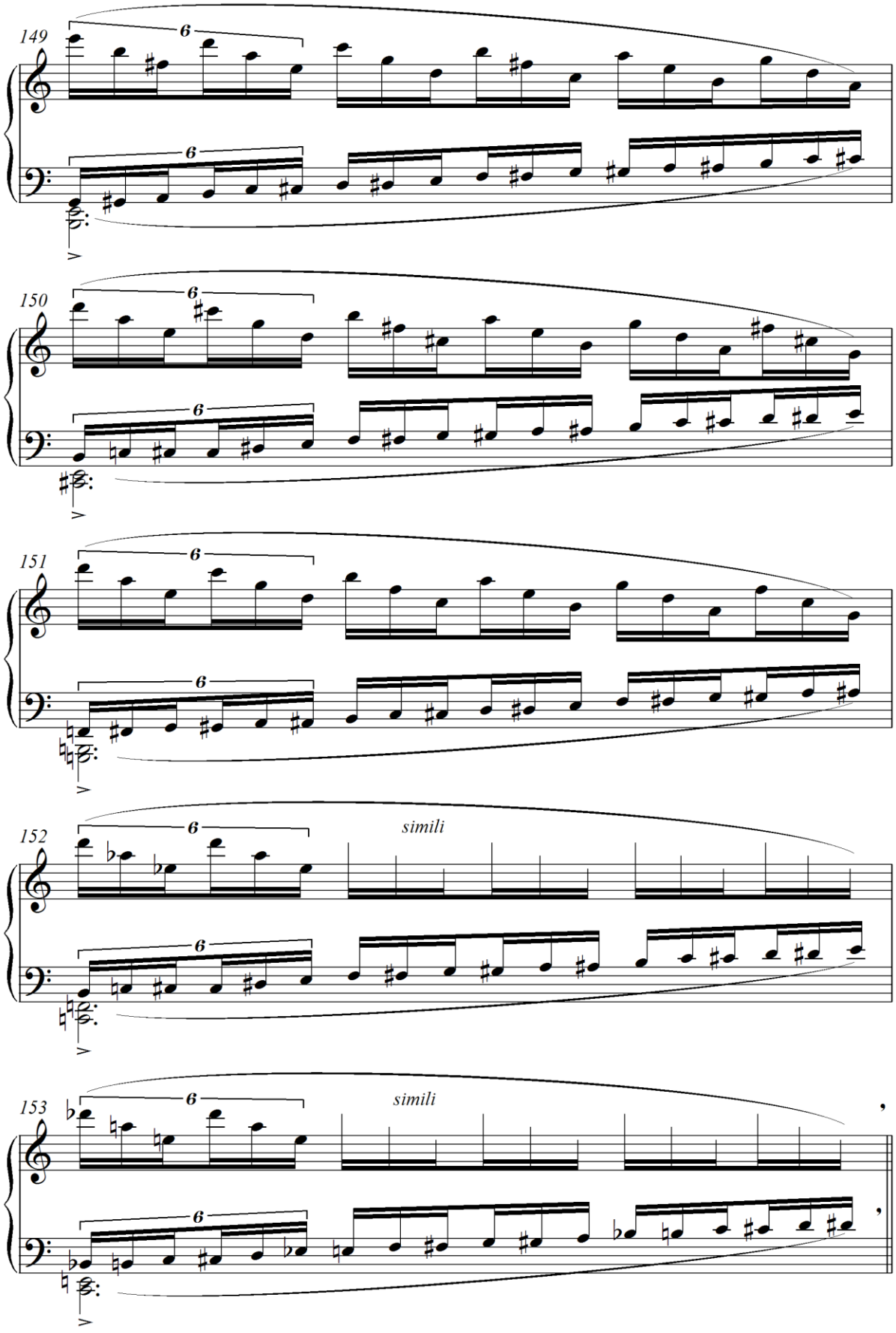


Variação X

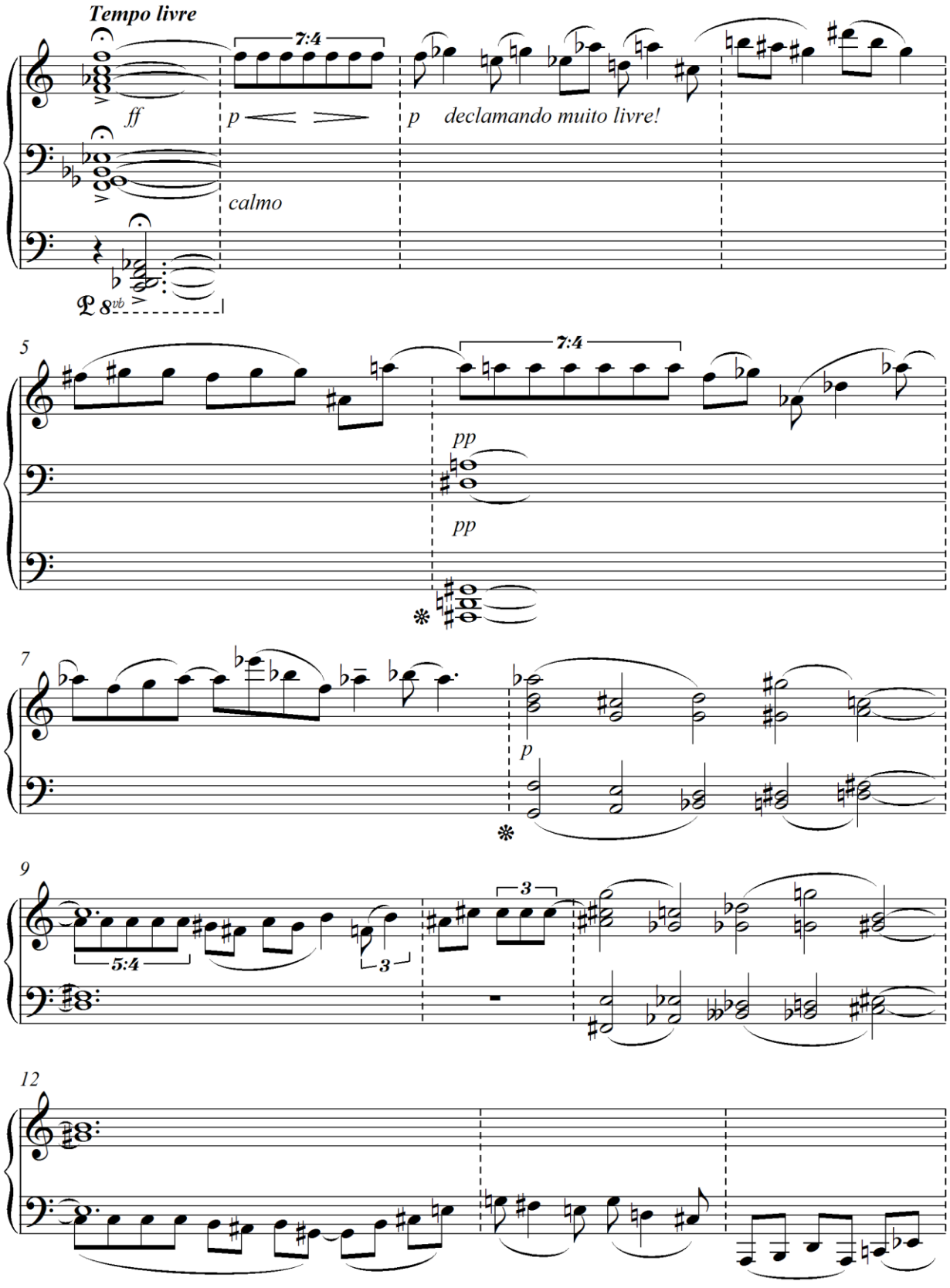
Eloquente, rubato ♩=92

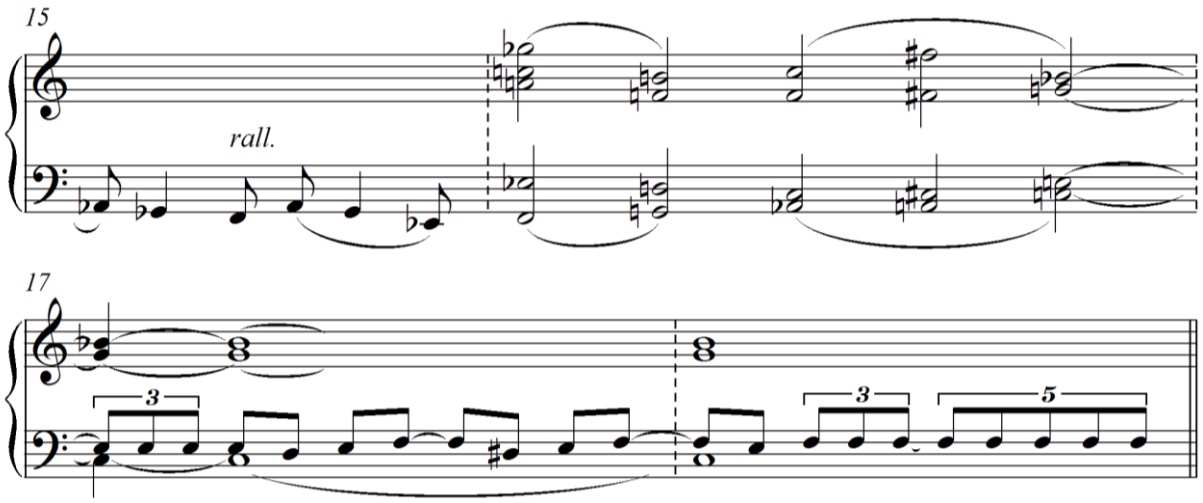



142
12:8
143
11:8
144
10:8
146
148

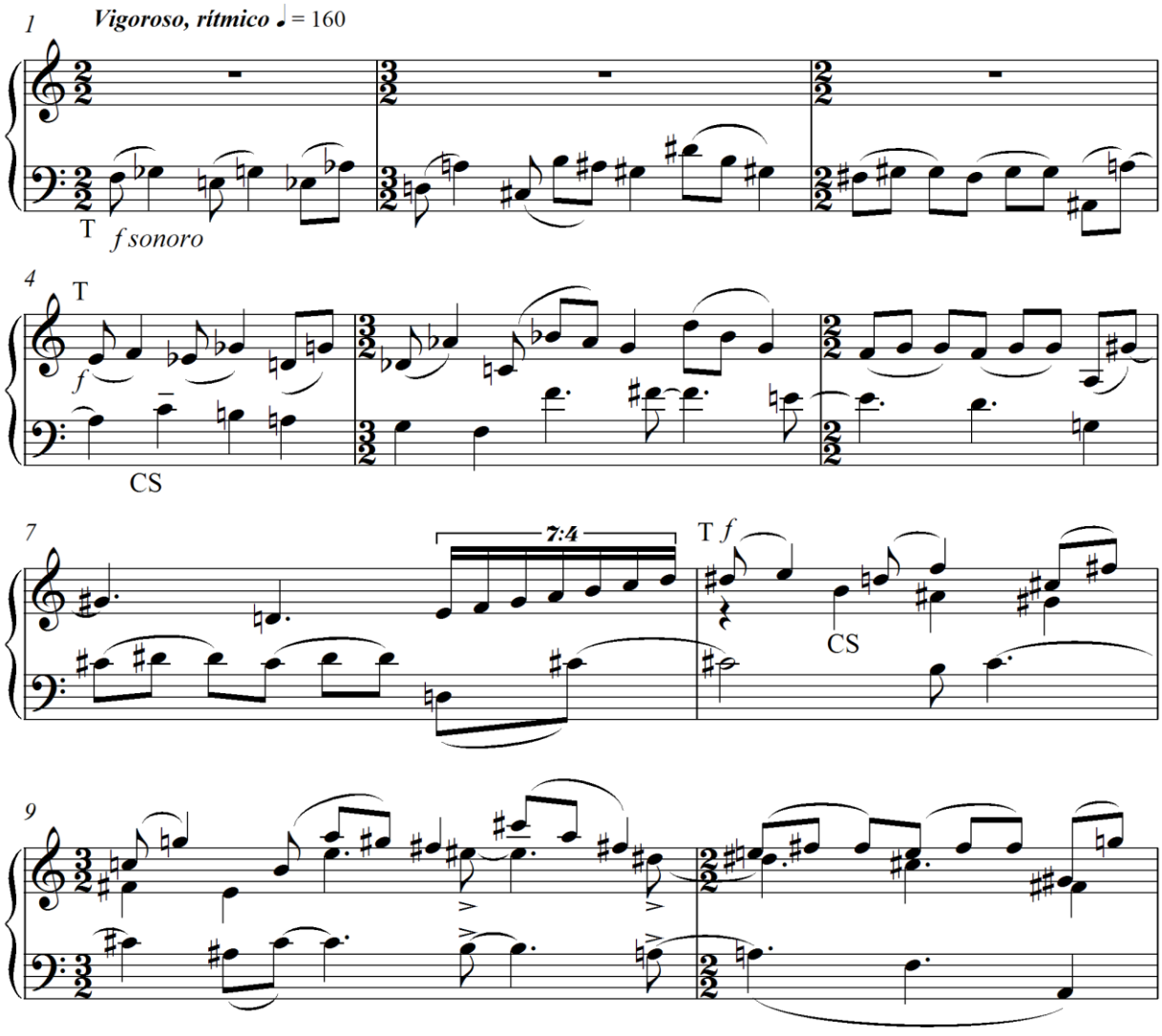

149
6
6
150
6
6
151
6
6
152
6
6
simili
153
6
6
simili

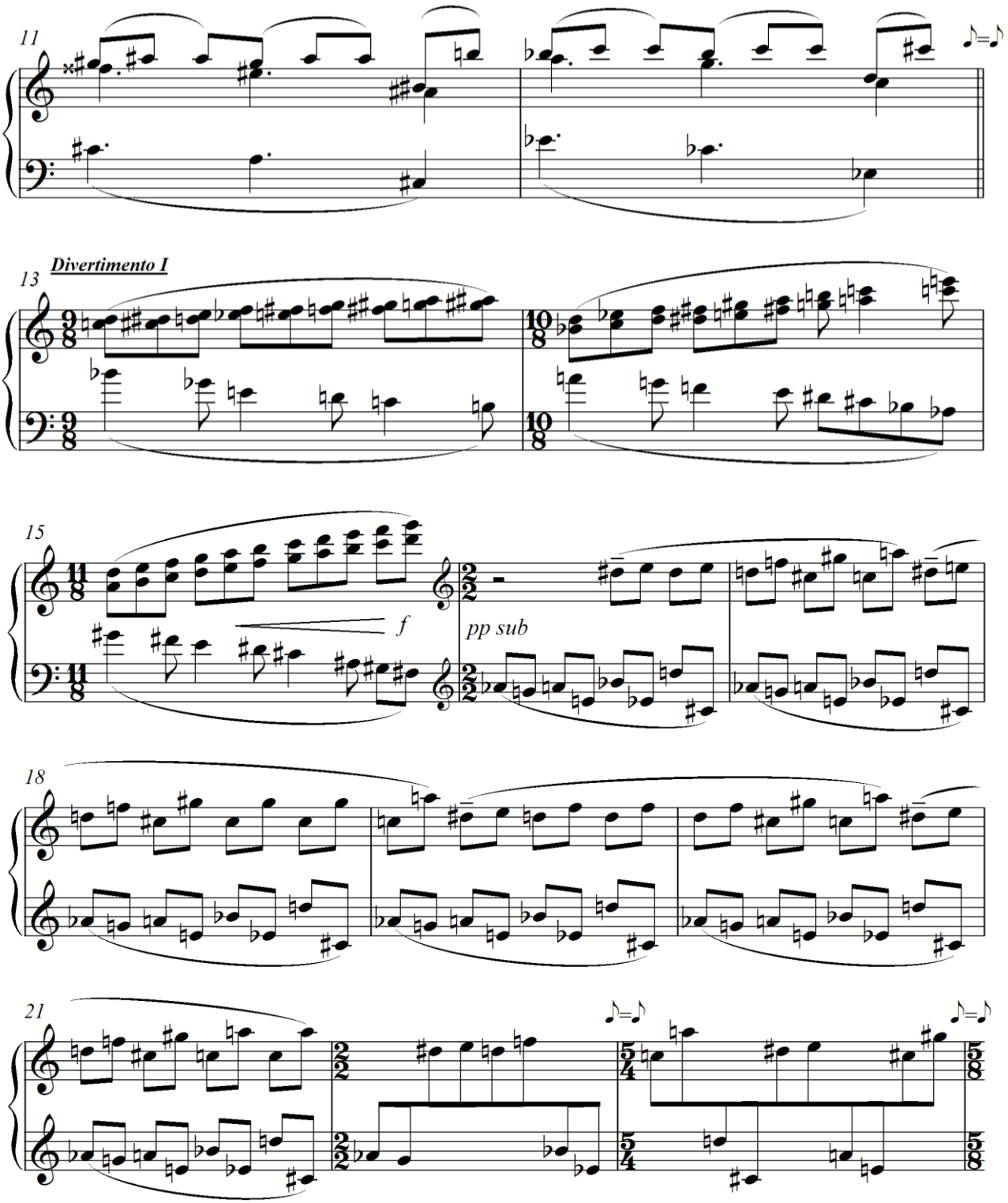
Recitativo

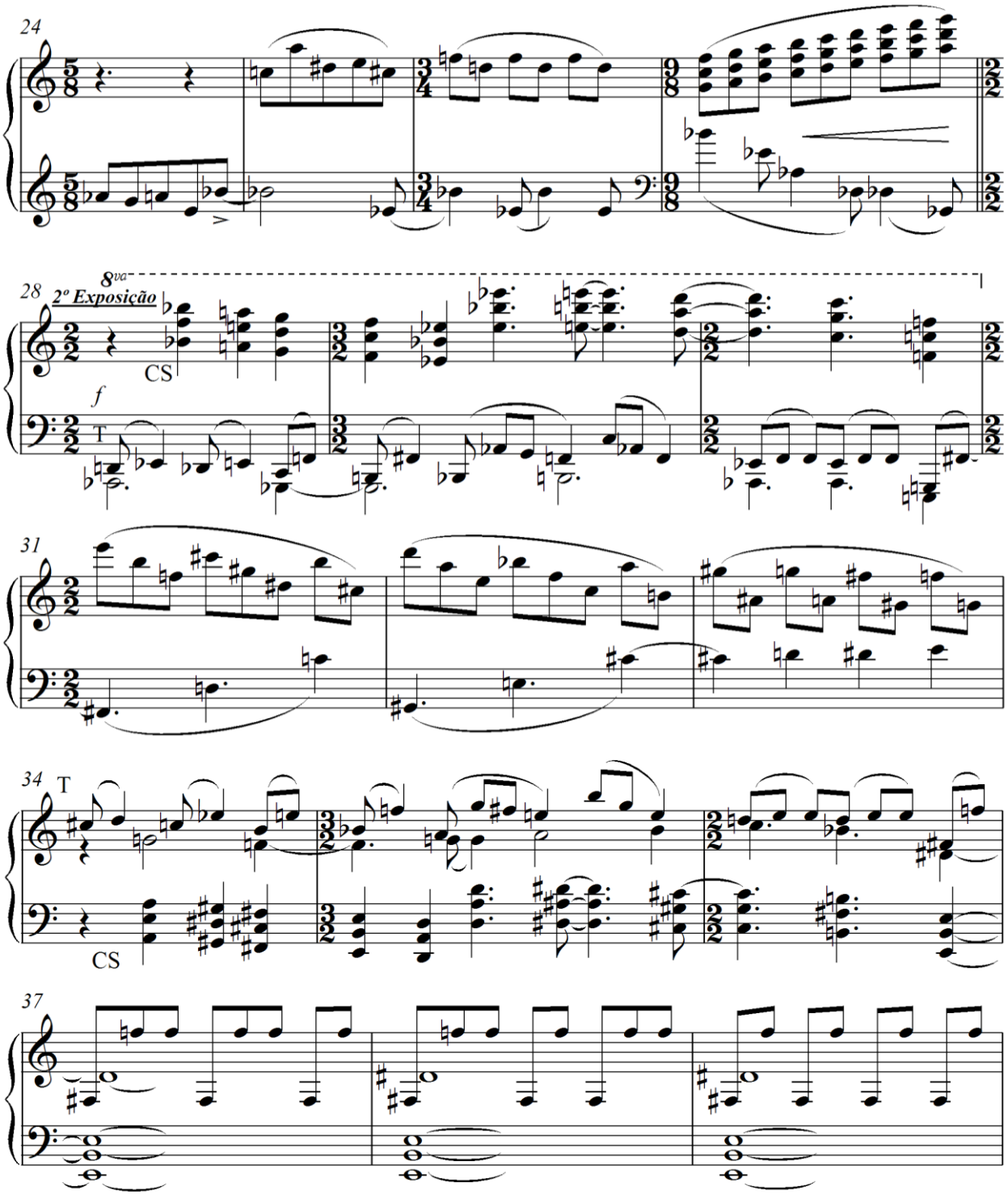

Tempo livre
7:4
ff
p
p declamando muito livre!
calmo
8vb
5
7:4
pp
pp
7
p
9
5:4
3
3
12

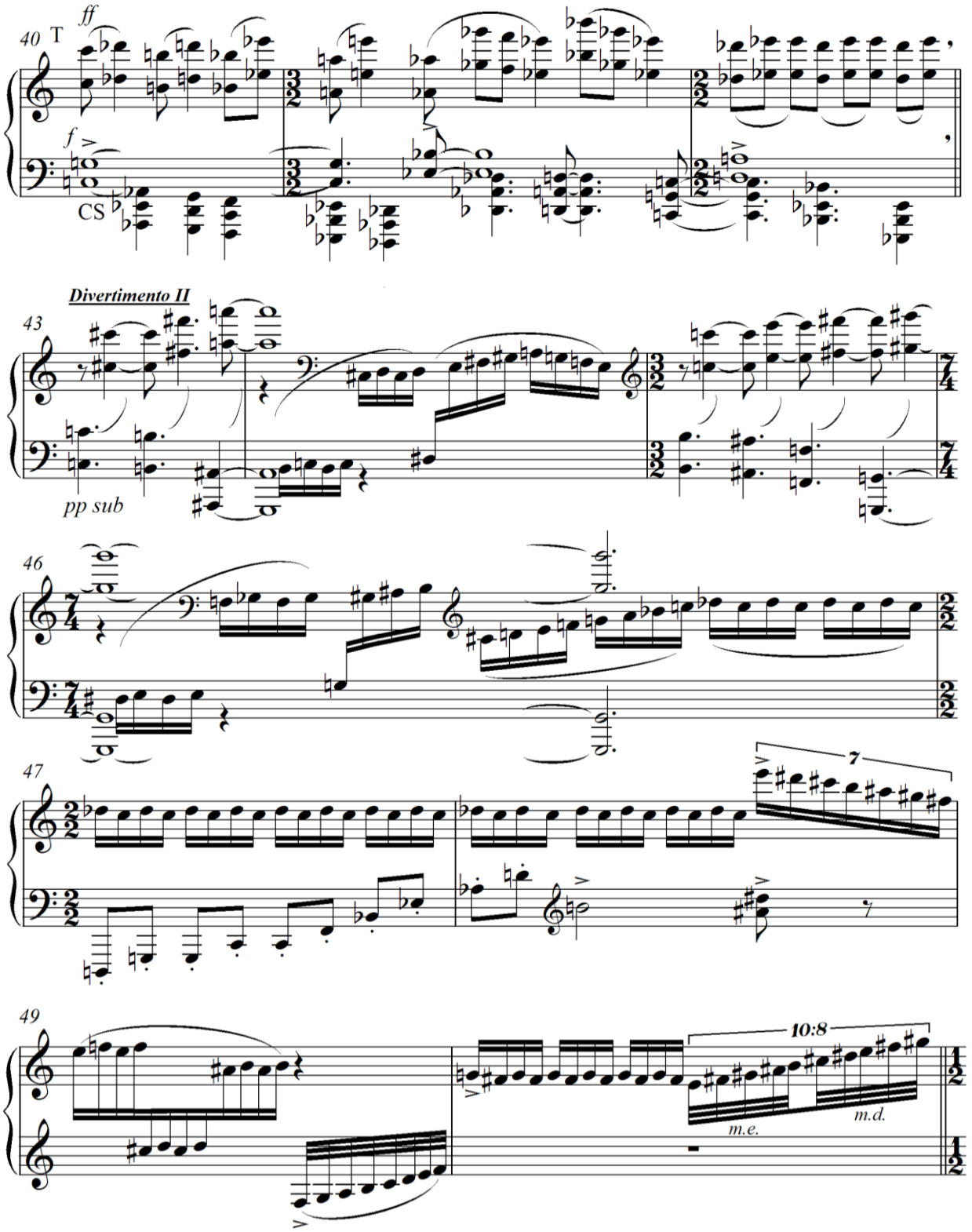


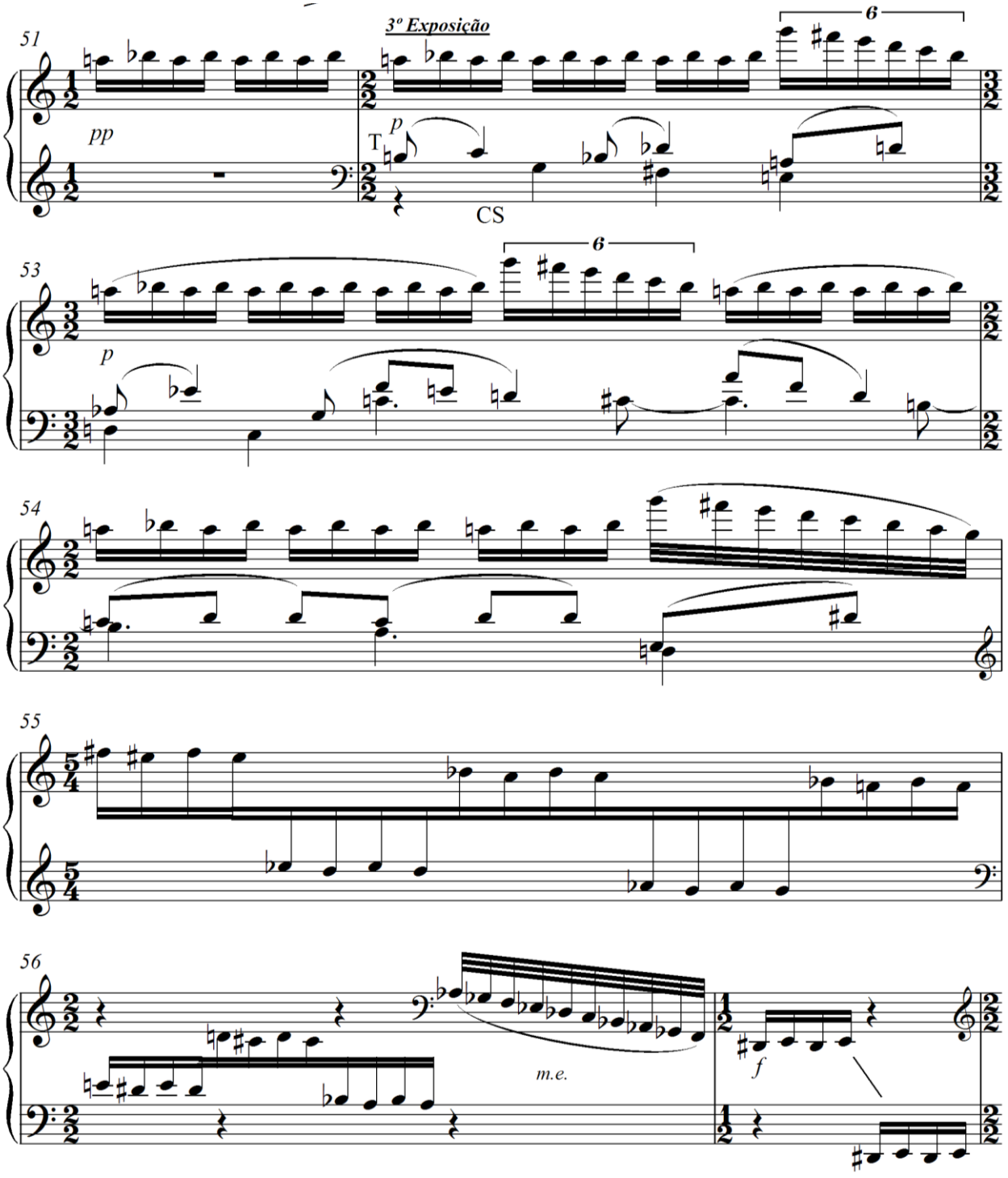
Fuga a três partes

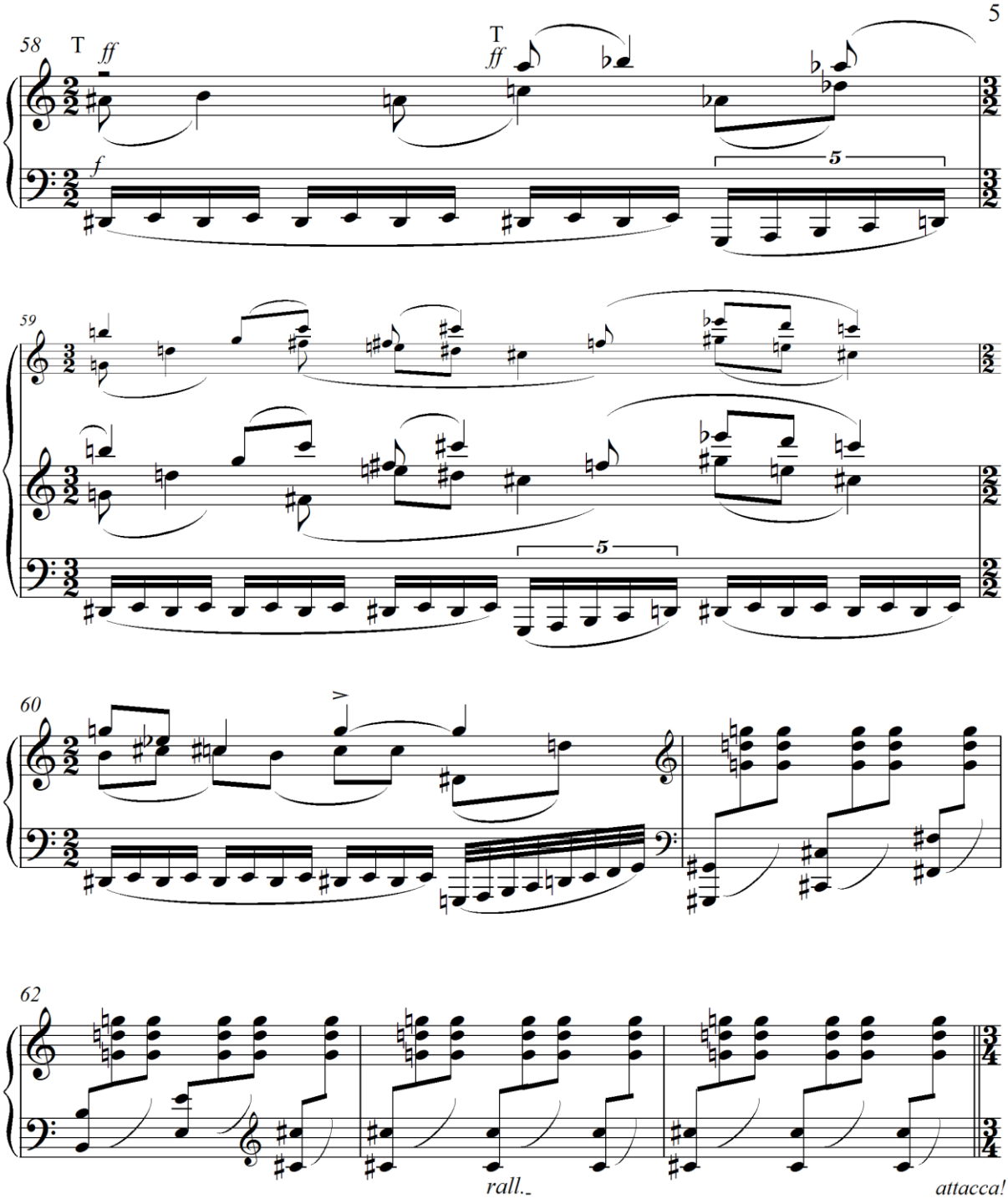


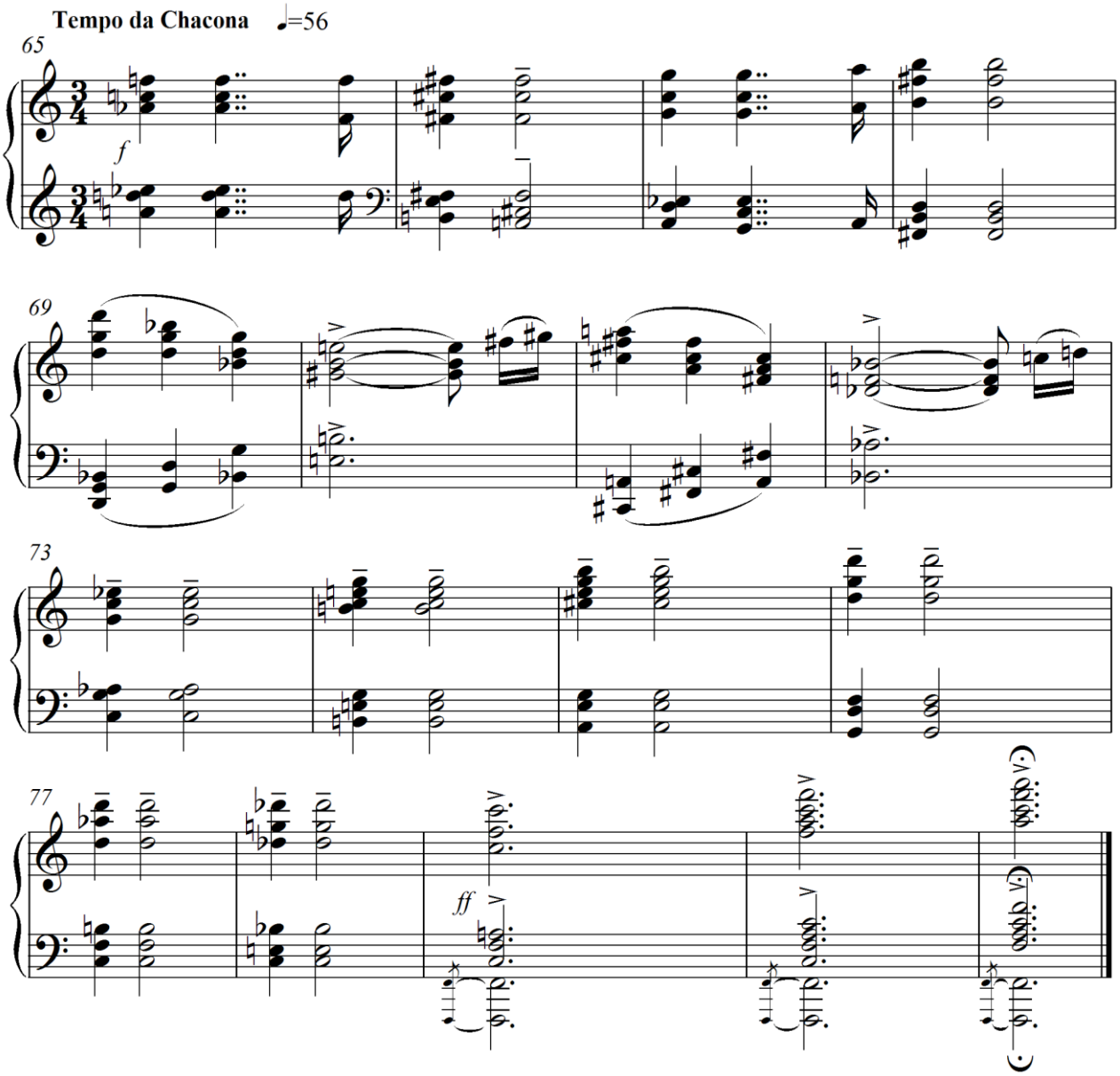

11
13
Divertimento I
15
f
pp sub
18
21


24
28
8va
2º Exposição
CS
f
T
31
34
T
CS
37


40
T
ff
f
CS
Divertimento II
43
pp sub
46
47
7
49
10:8
m.e.
m.d.


51
3º Exposição
6
pp
p
T
CS
53
6
p
54
55
56
m.e.
f

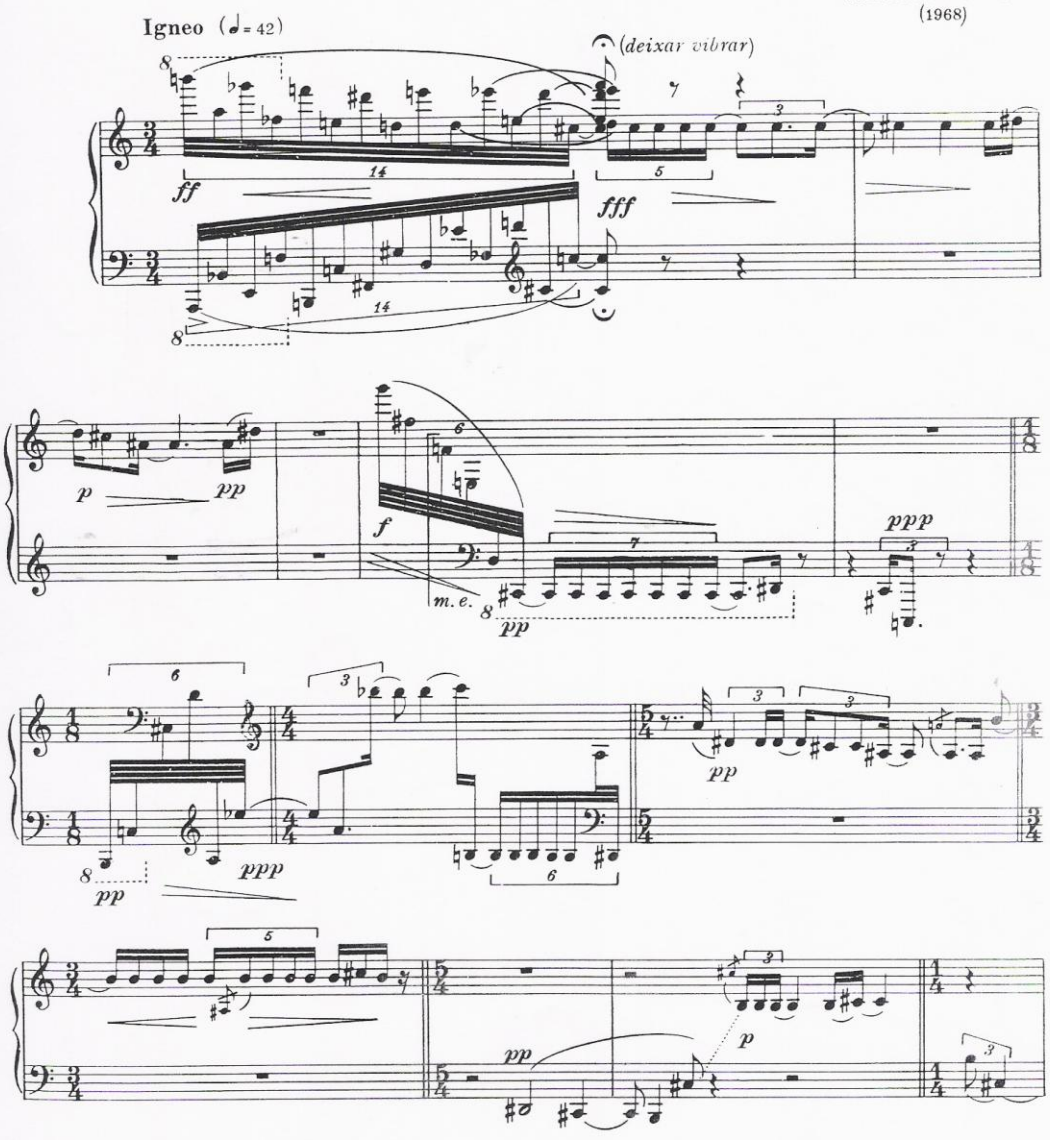

58
T
ff
f
T
ff
5
5
59
5
60
62
rall.
attacca!


Tempo da Chacona ♩=56
65
f
69
73
77
ff

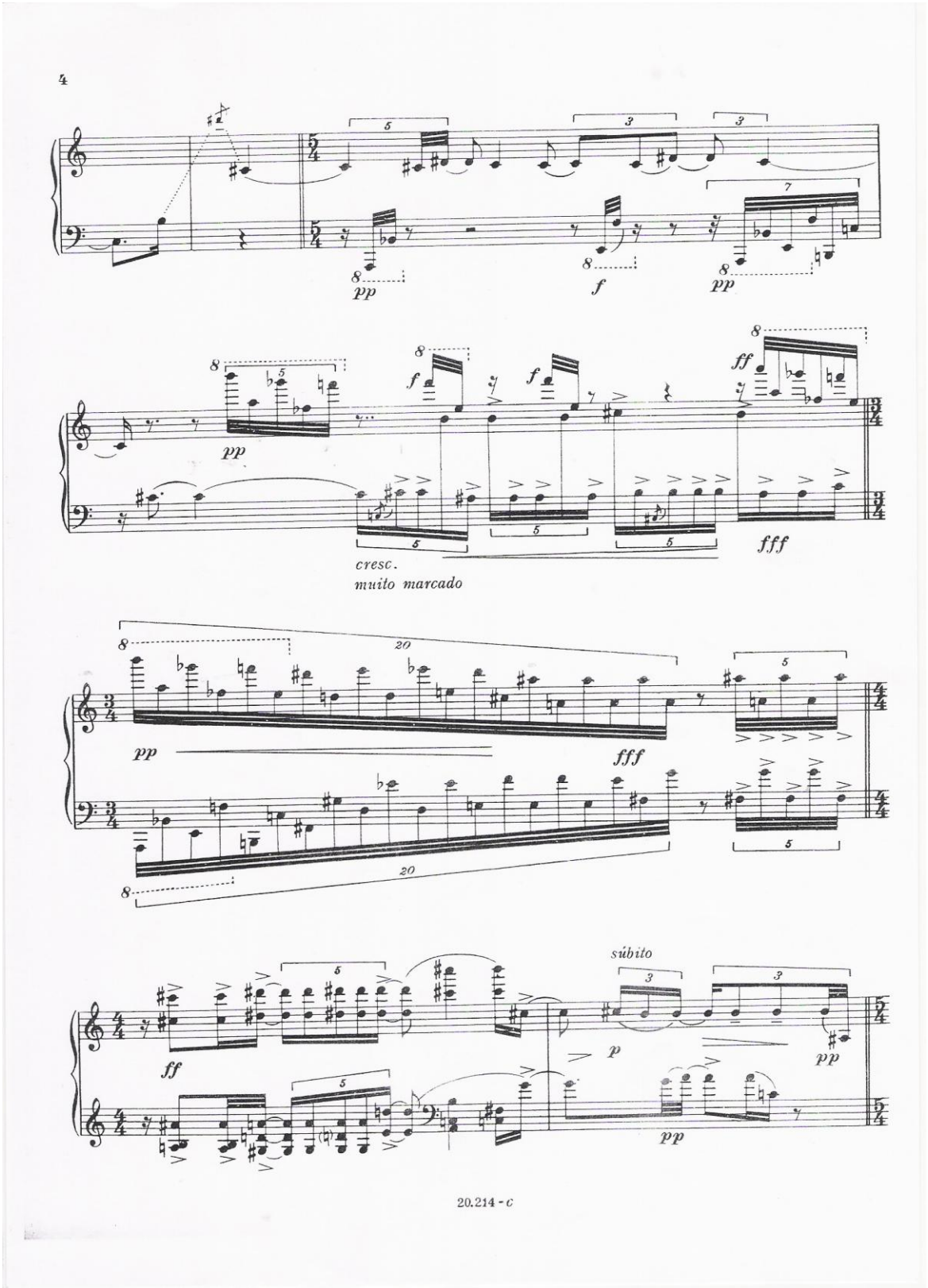
Dedicado a João Carlos Martins

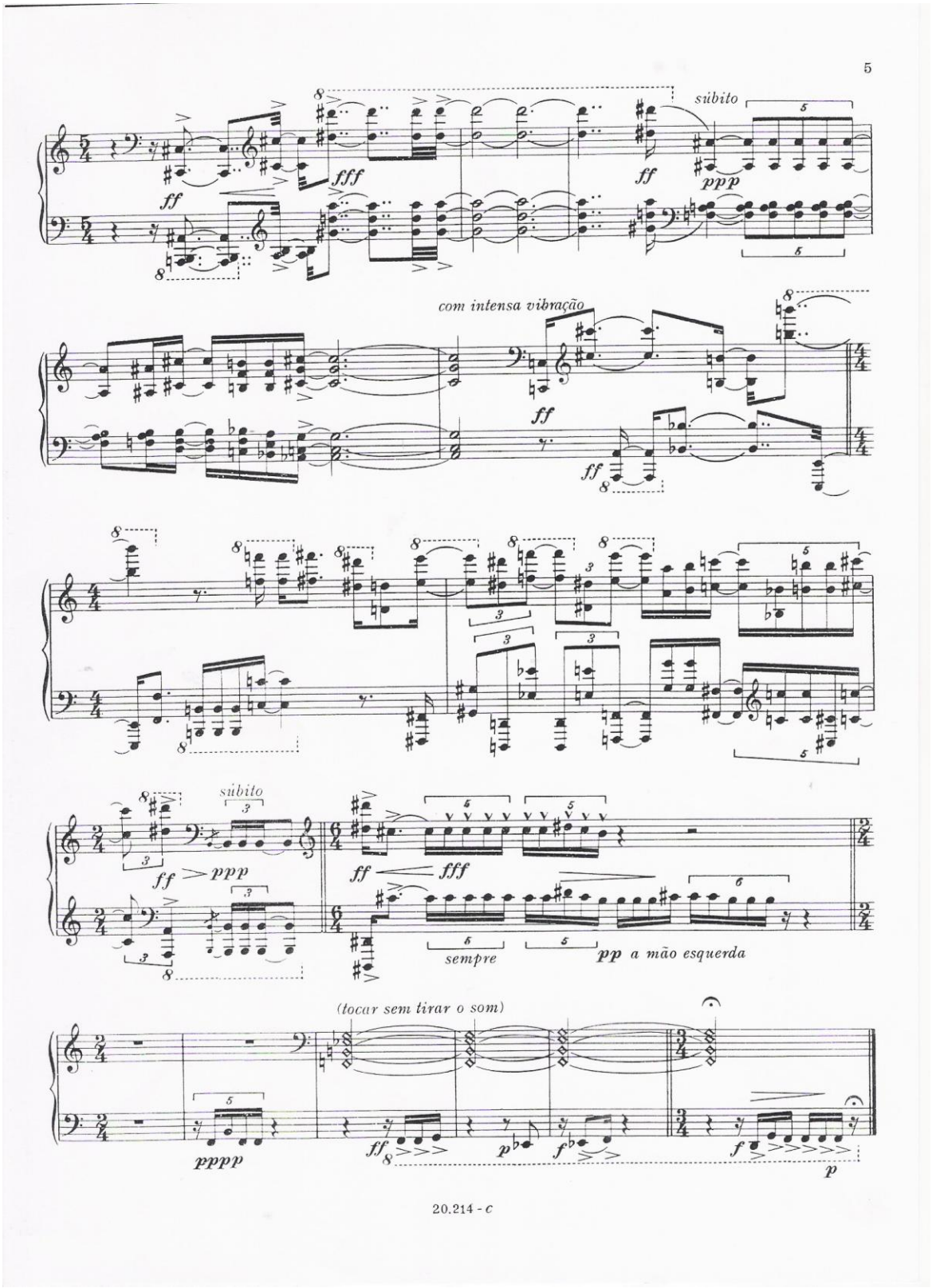
Recitativo e Fuga

ALMEIDA PRADO
(1968)



© Copyright 1969 by IRMÃOS VITALE S/A. IND. e COM.-São Paulo-Rio de Janeiro-BRASIL.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países-All rights reserved
Sede-SQS Ed.Venancio IV s/ 106-Brasília DF-

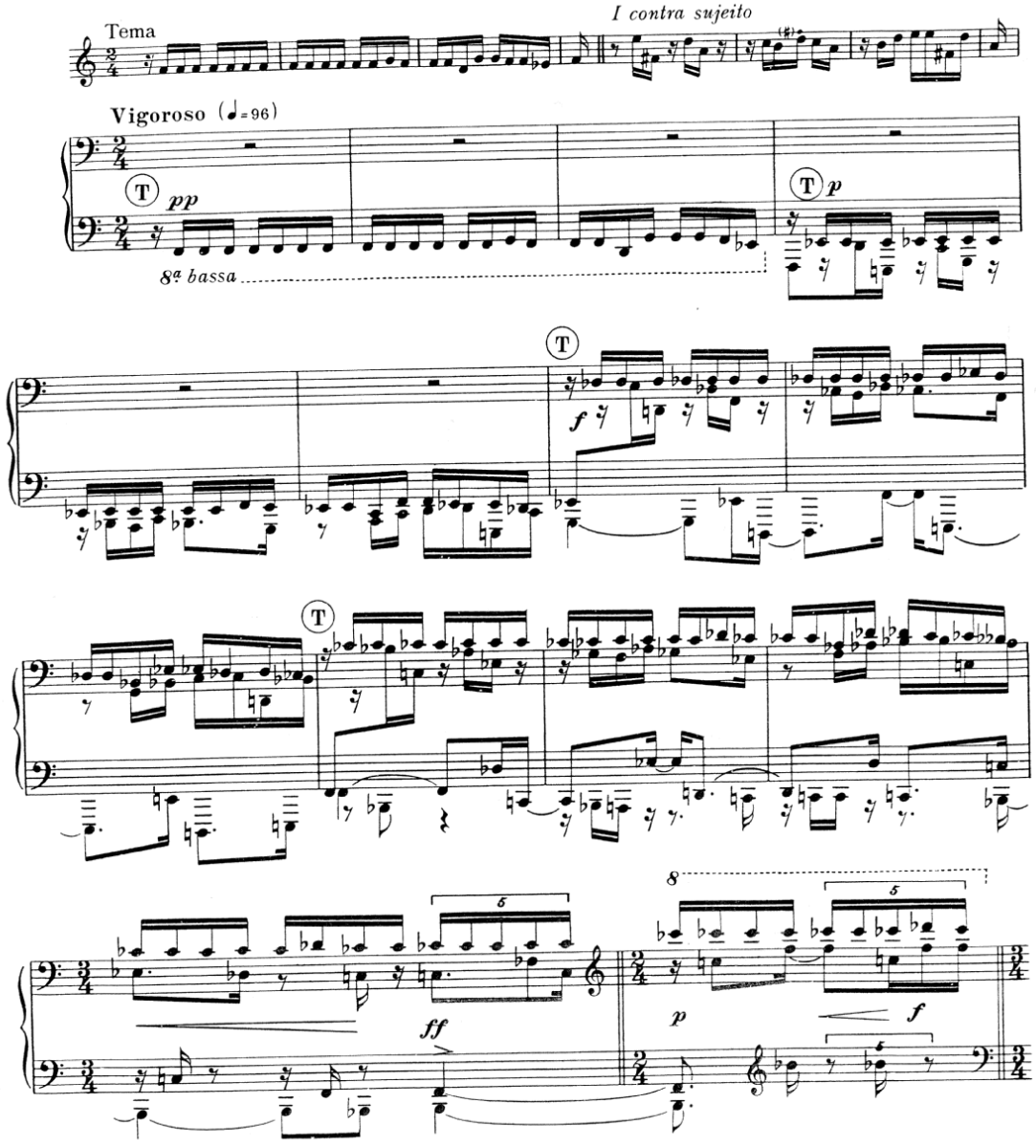

4
pp
f
pp
pp
f
f
ff
fff
cresc.
muito marcado
pp
fff
ff
súbito
p
pp
pp
20.214 - c

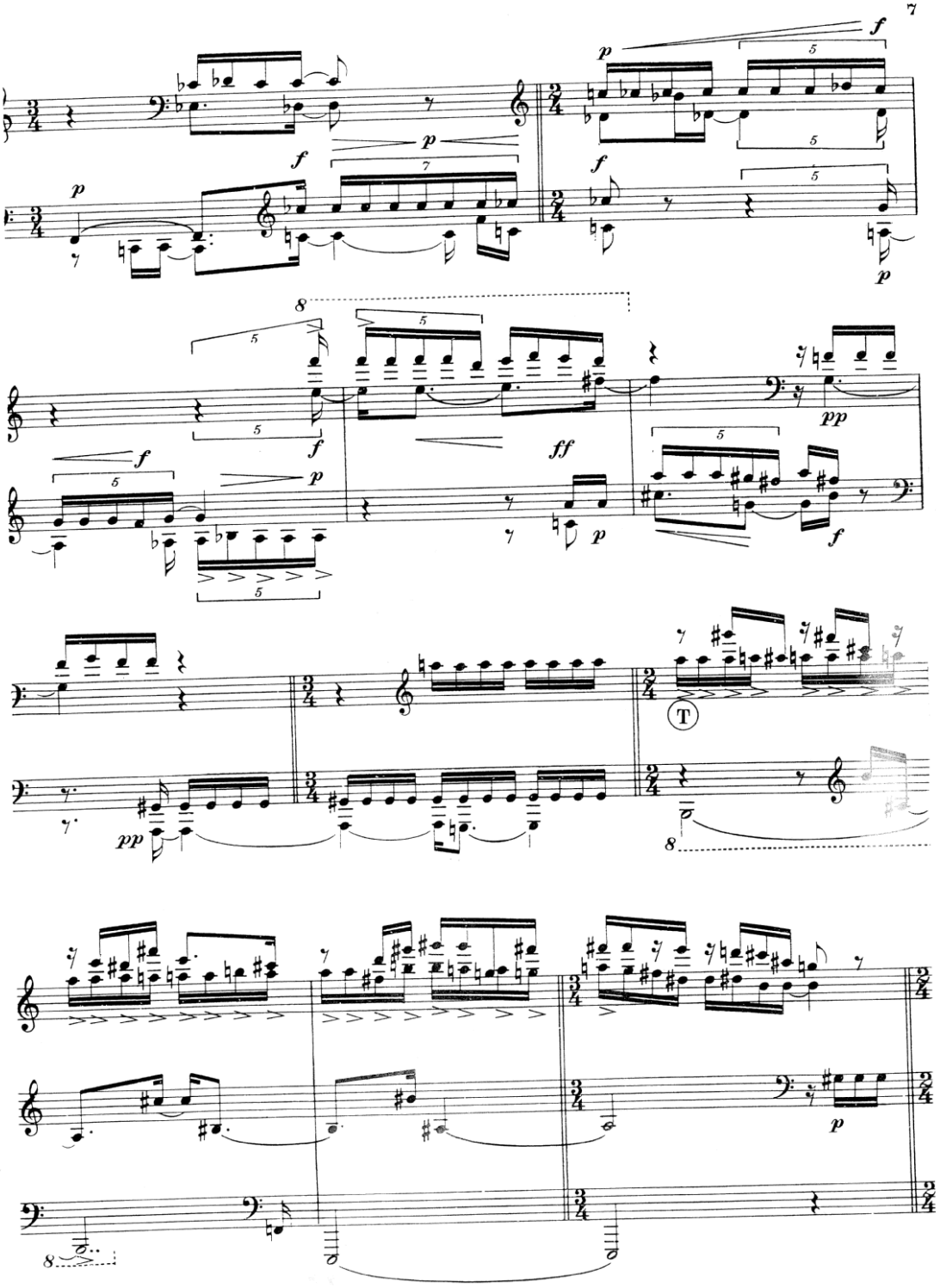

5
súbito
fff
ff
ppp
com intensa vibração
súbito
sempre
pp a mão esquerda
(tocar sem tirar o som)
pppp
20.214 - c

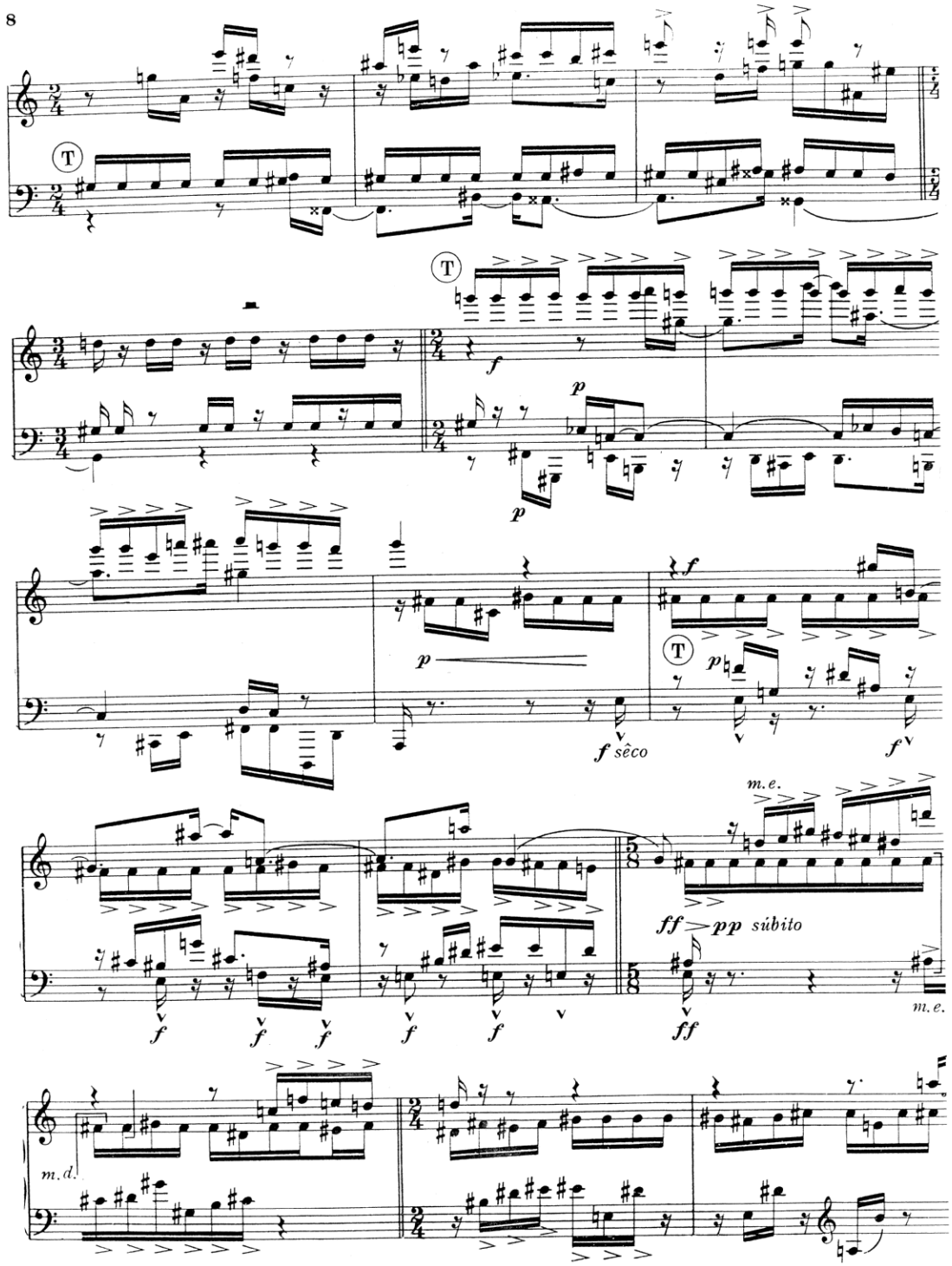
6

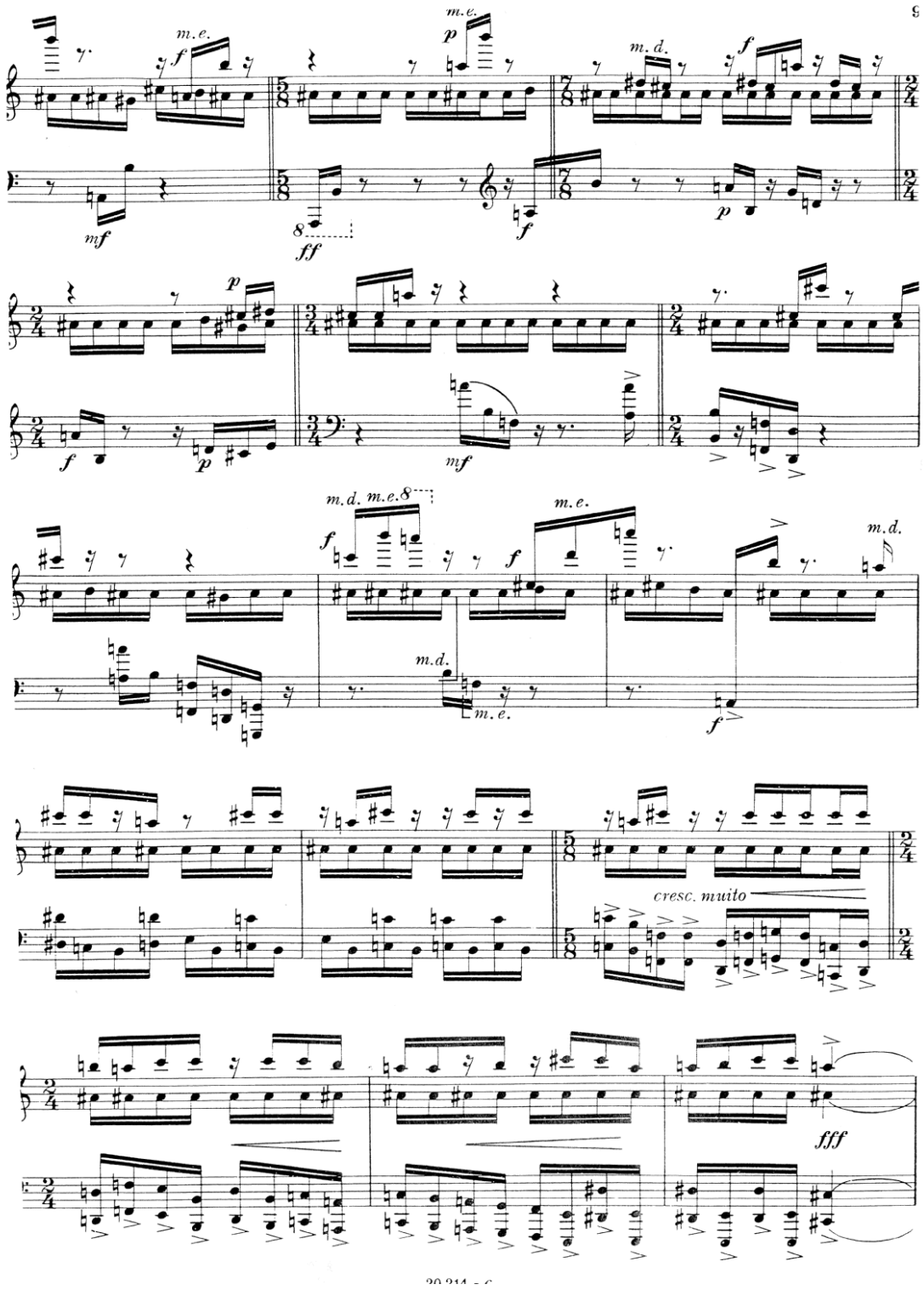
Fuga

(a quatro partes)

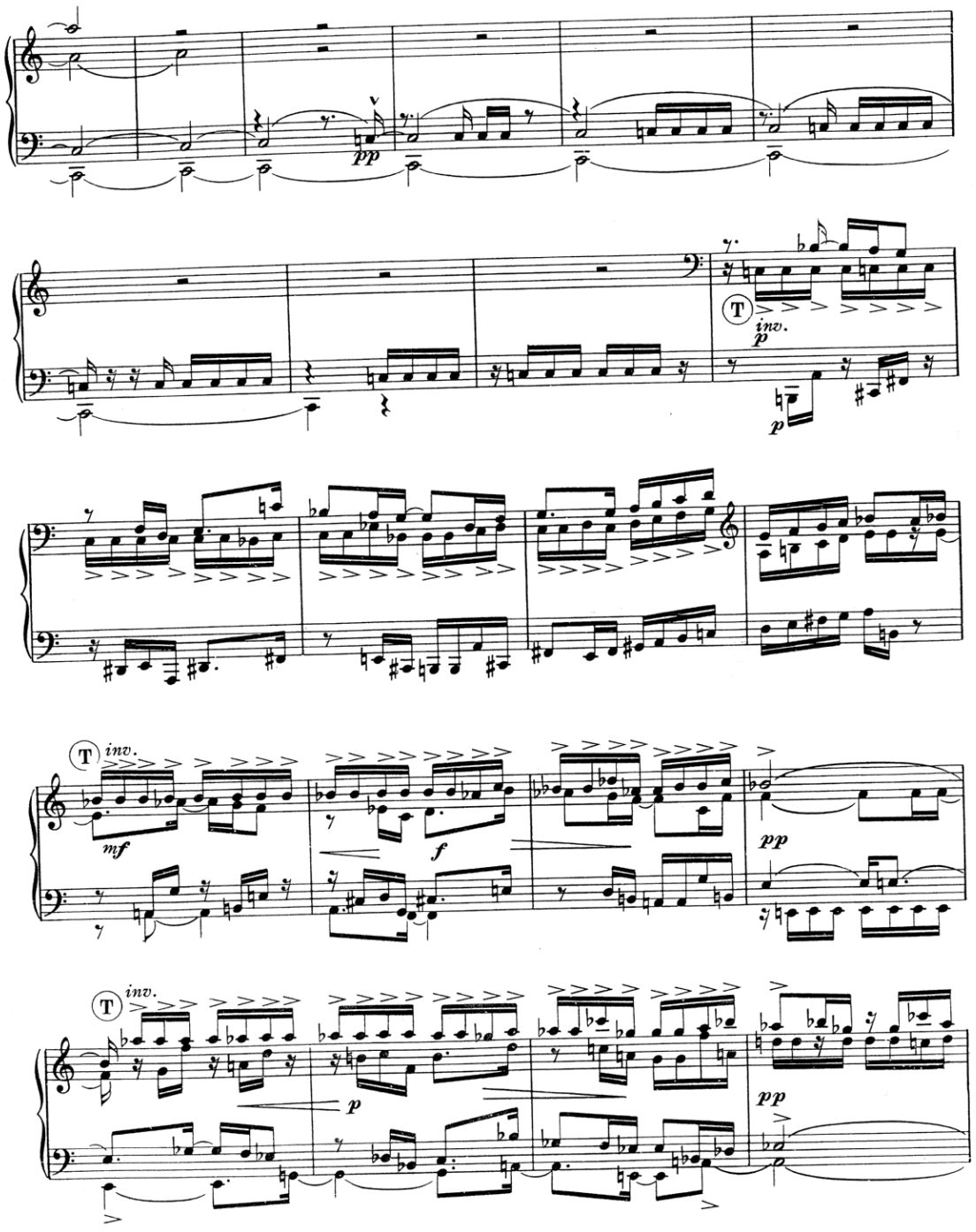


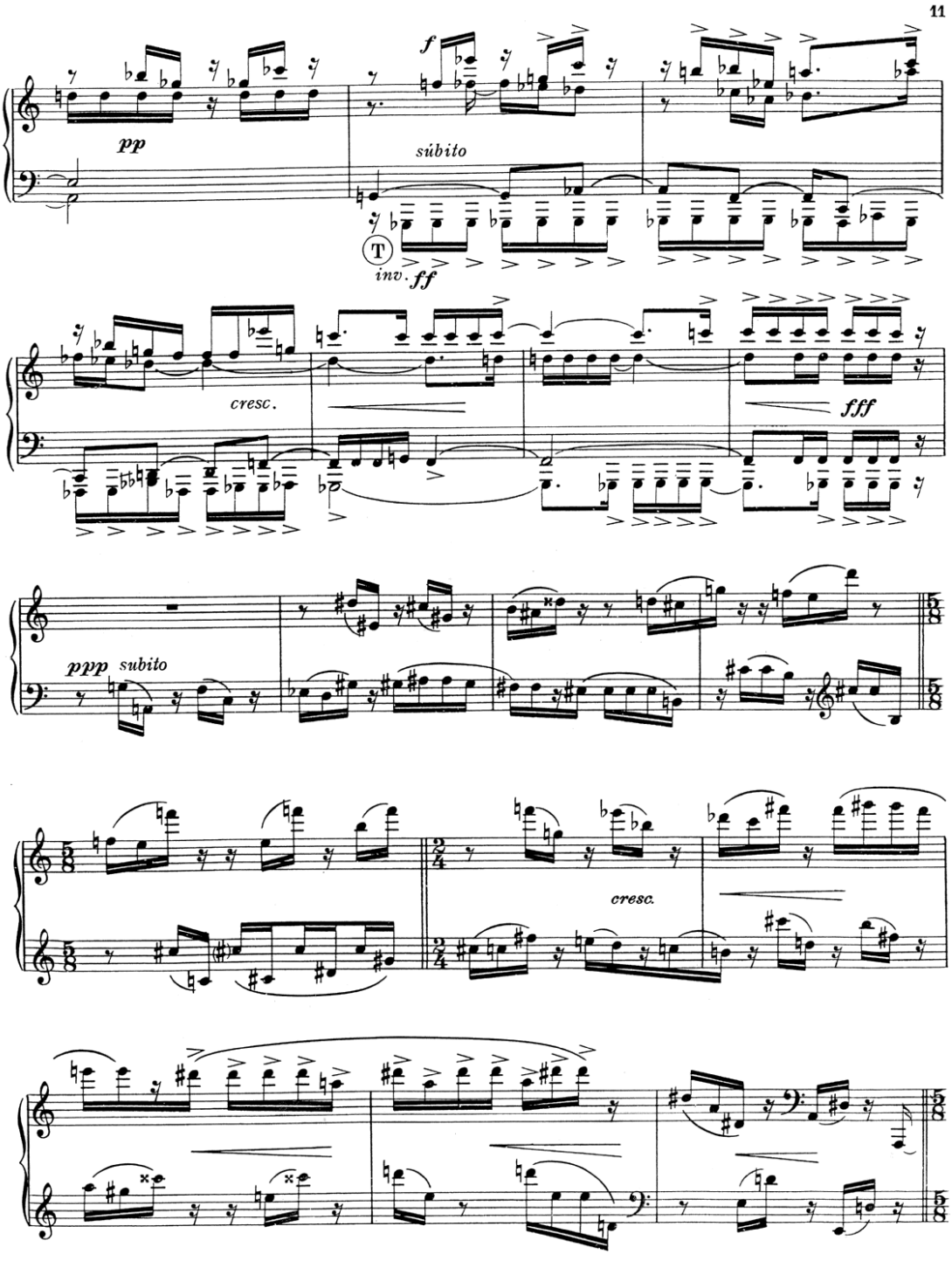

7
f
p
5
7
ff
pp
T
8

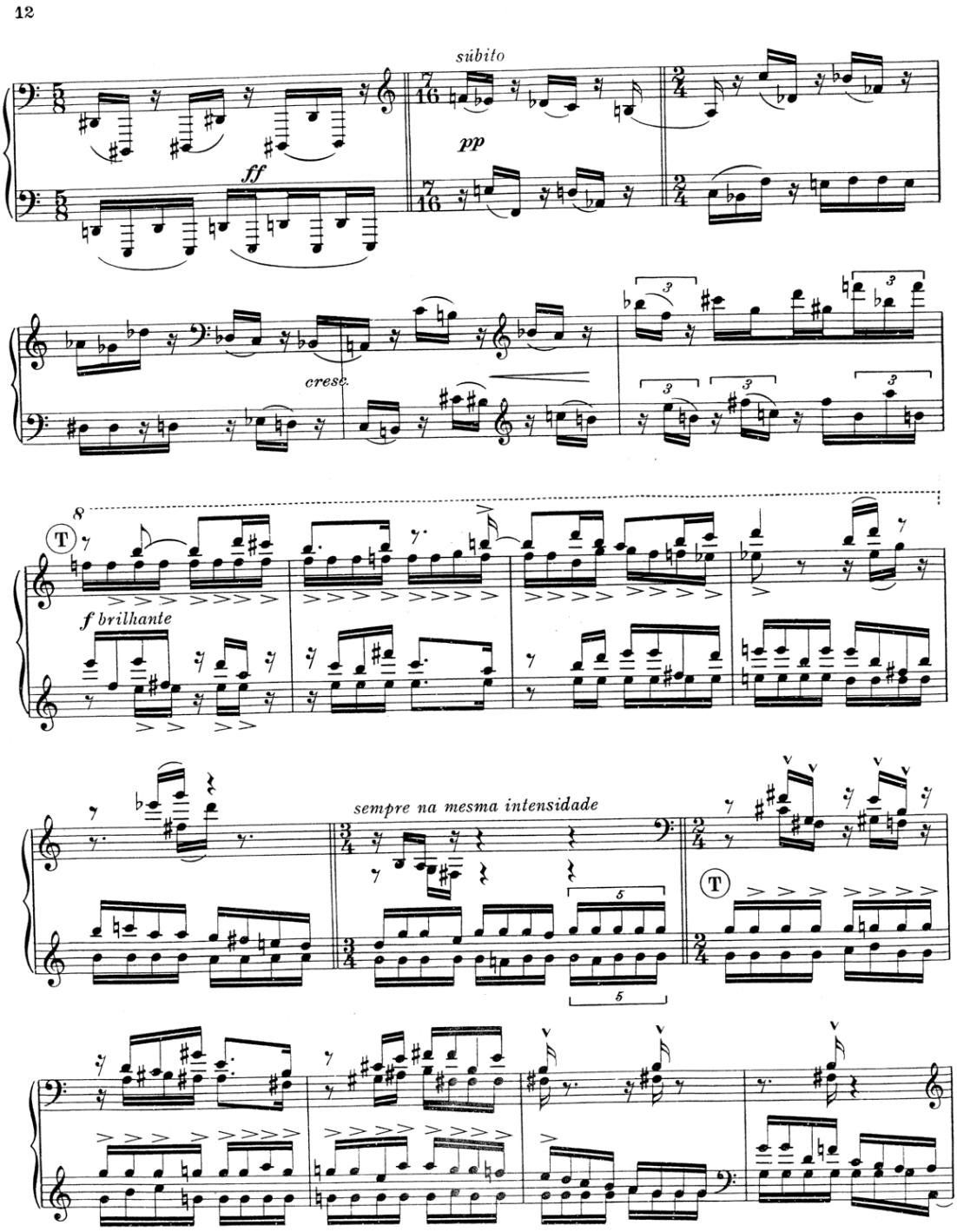

8
T
f
p
f sêco
m.e.
ff pp súbito
m.d.

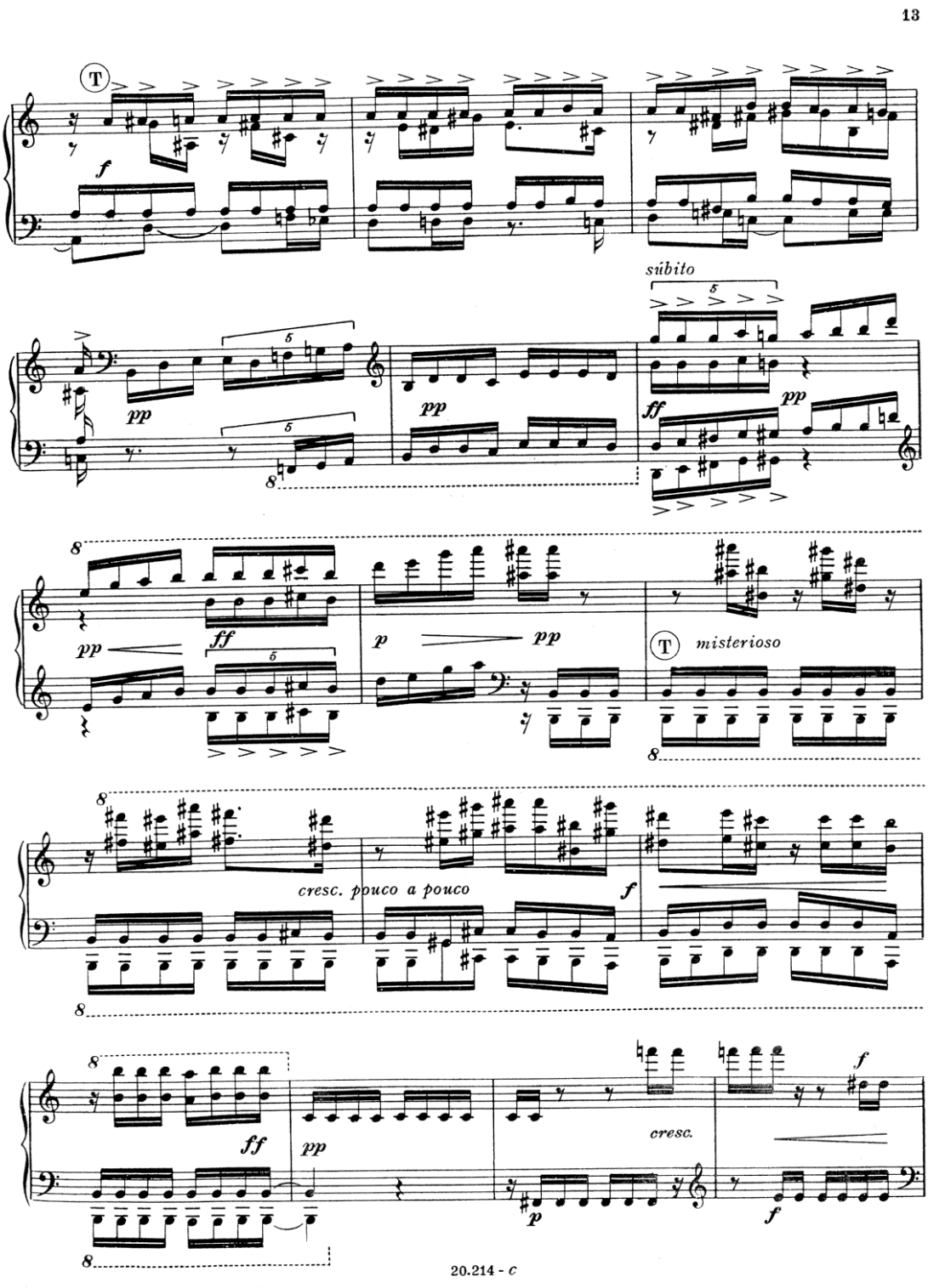

m.e.
m.d.
m.d. m.e.
cresc. muito
fff

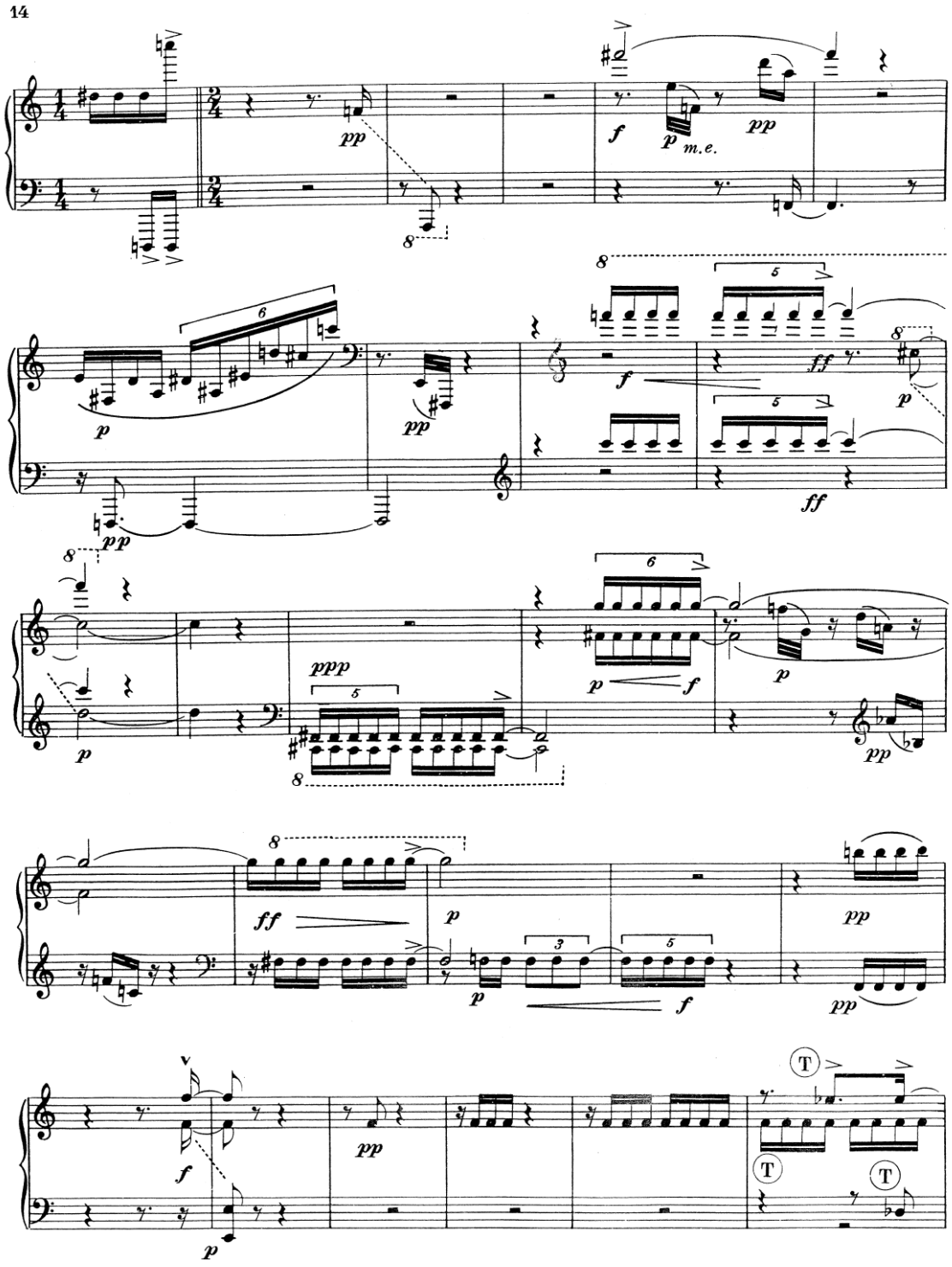
10

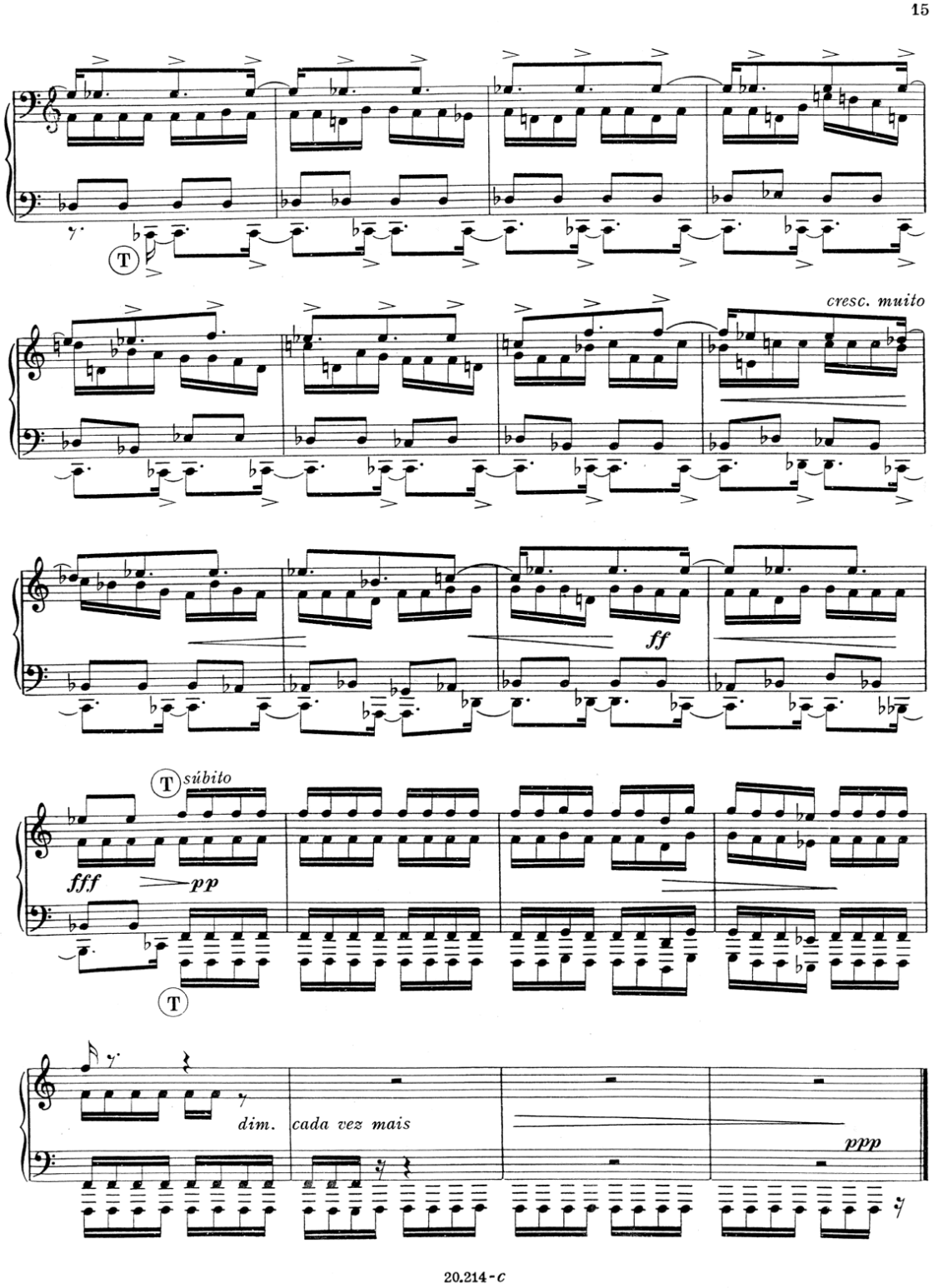



11
pp
f
súbito
T
inv. ff
cresc.
fff
ppp subito
cresc.


12
súbito
pp
ff
cresc.
f brilhante
sempre na mesma intensidade


T
f
pp
pp
súbito
ff
pp
pp
ff
p
pp
T
misterioso
cresc. pouco a pouco
f
ff
pp
cresc.
p
f
f


14
pp
f
p m.e.
pp
p
pp
f
ff
p
ff
p
ppp
p
f
p
pp
ff
p
p
f
pp
pp
f
p
pp
T
T
T


15
T
cresc. muito
ff
T súbito
fff
pp
T
dim.
cada vez mais
ppp

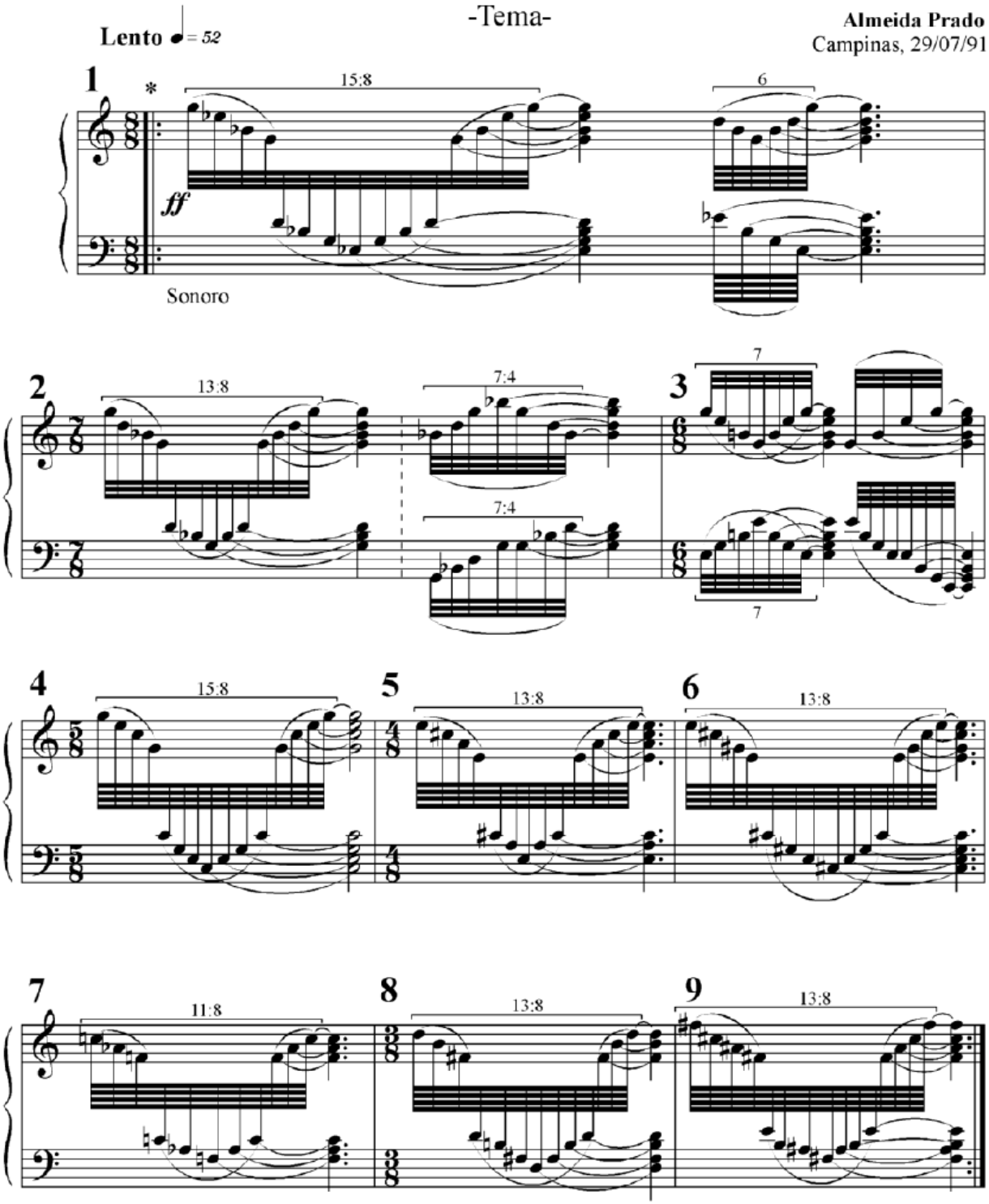
Handelphonia Para Cravo

À Helena Jank, minha admiração

Chacona

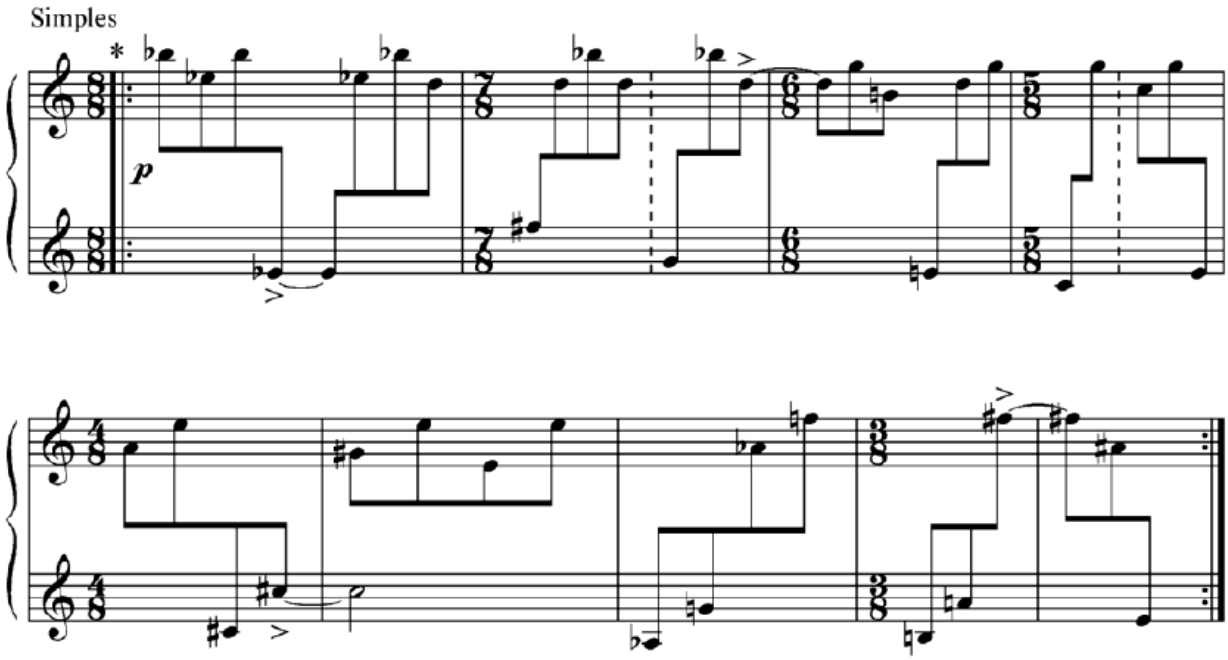
-Tema-

Almeida Prado
Campinas, 29/07/91

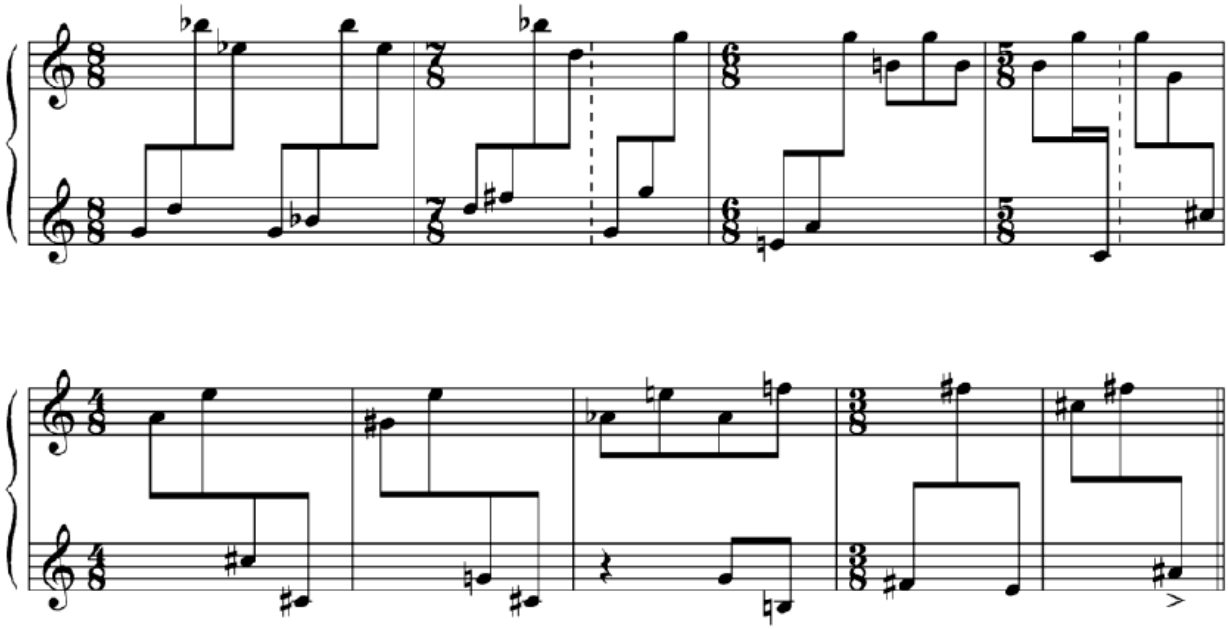


*: Repetição Do Tema Ad. Libitum

Variação I

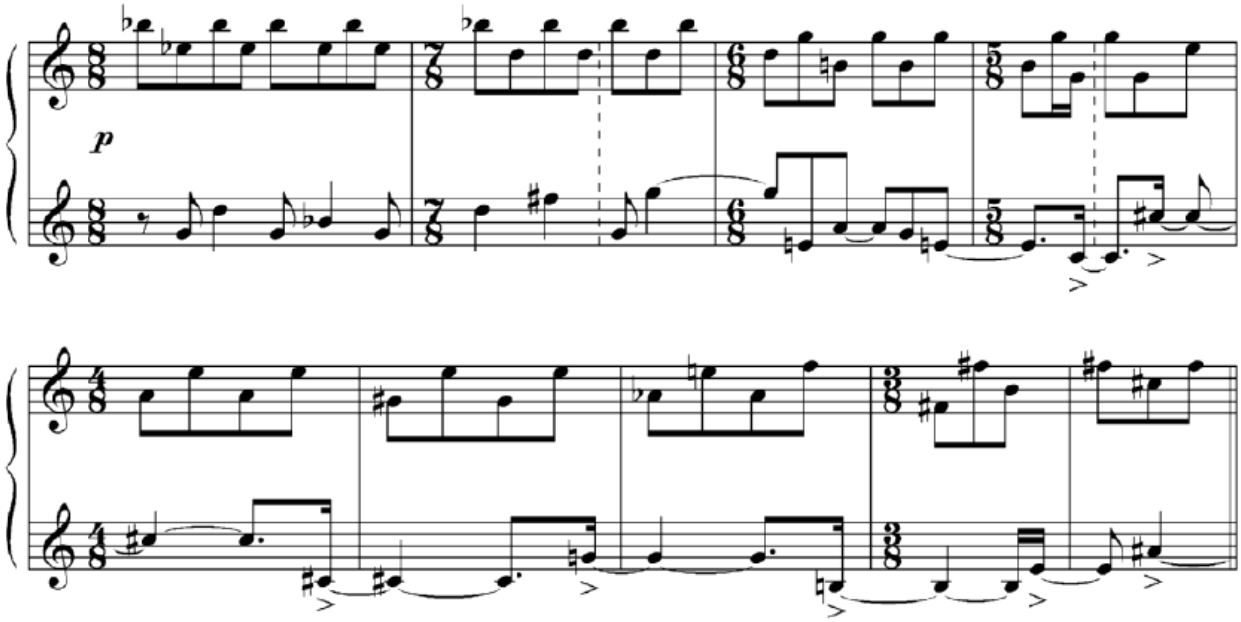


Variação II

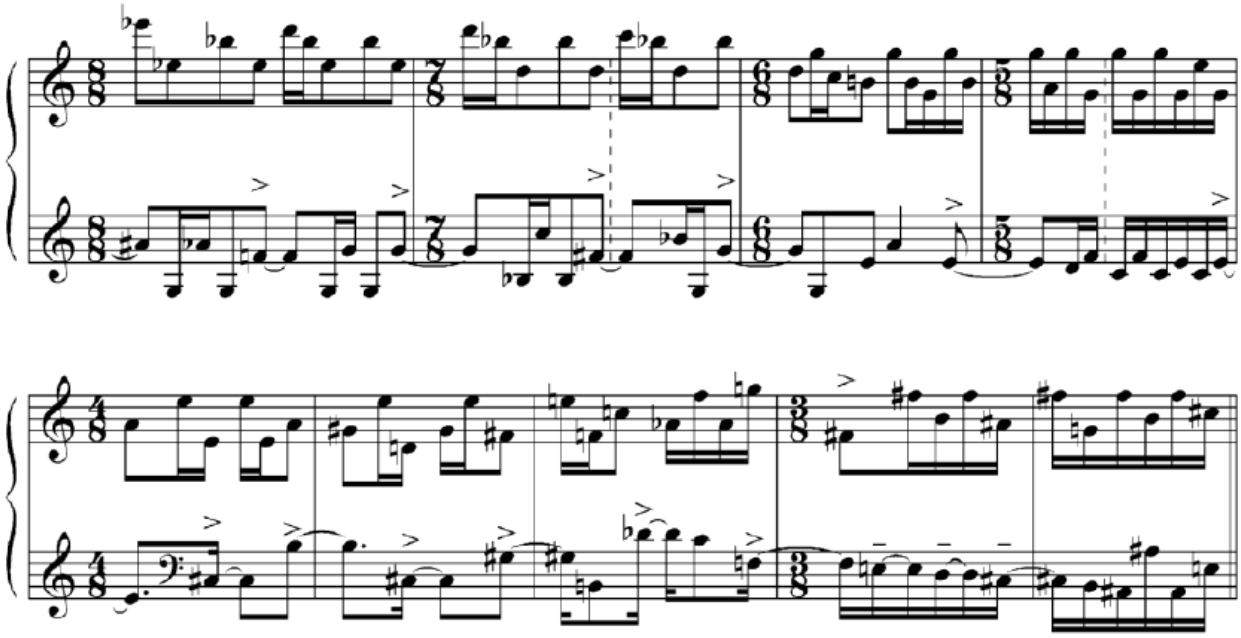


∗: repetição de cada variação ad. libitum

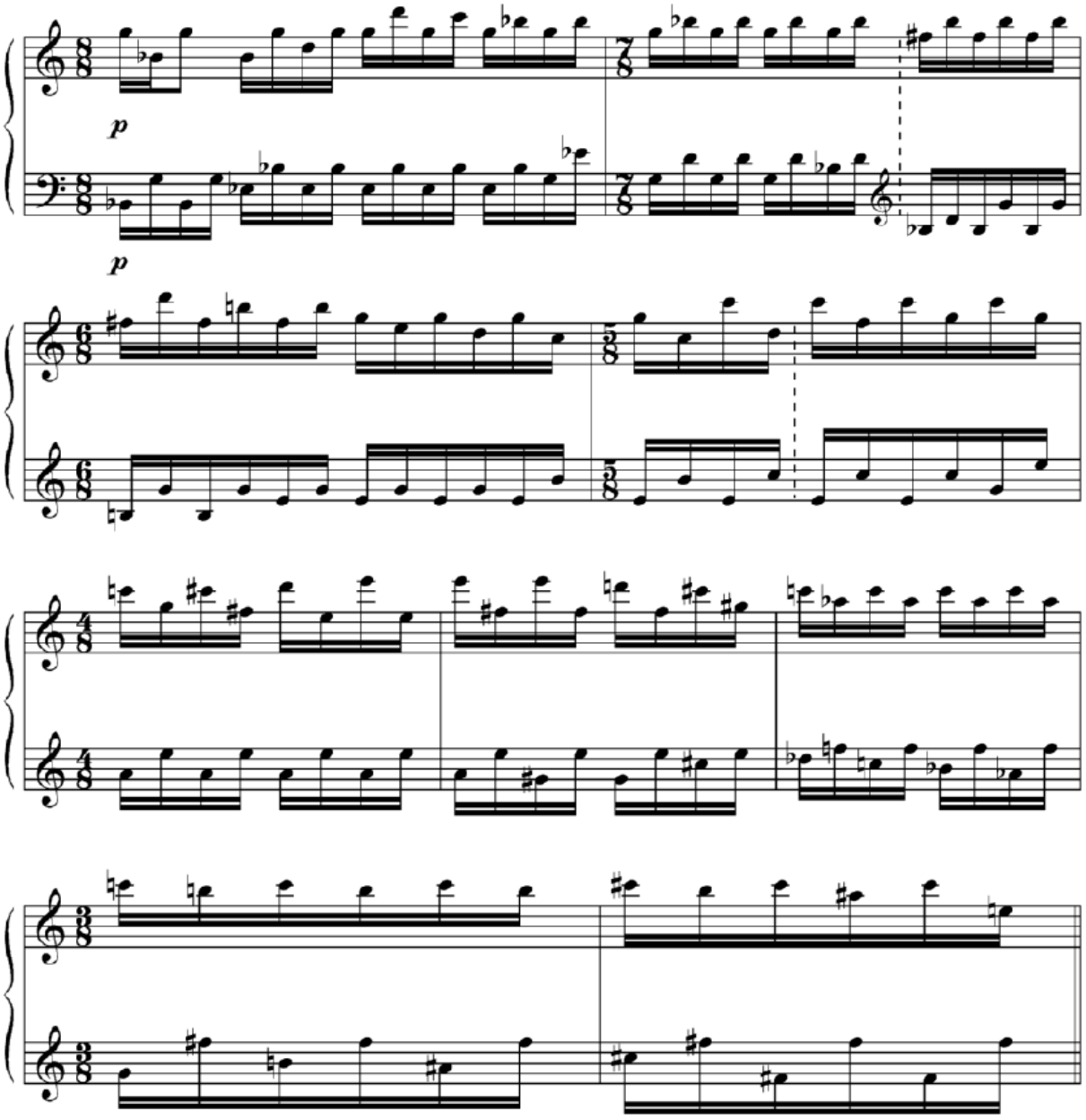
Variação III



Variação IV

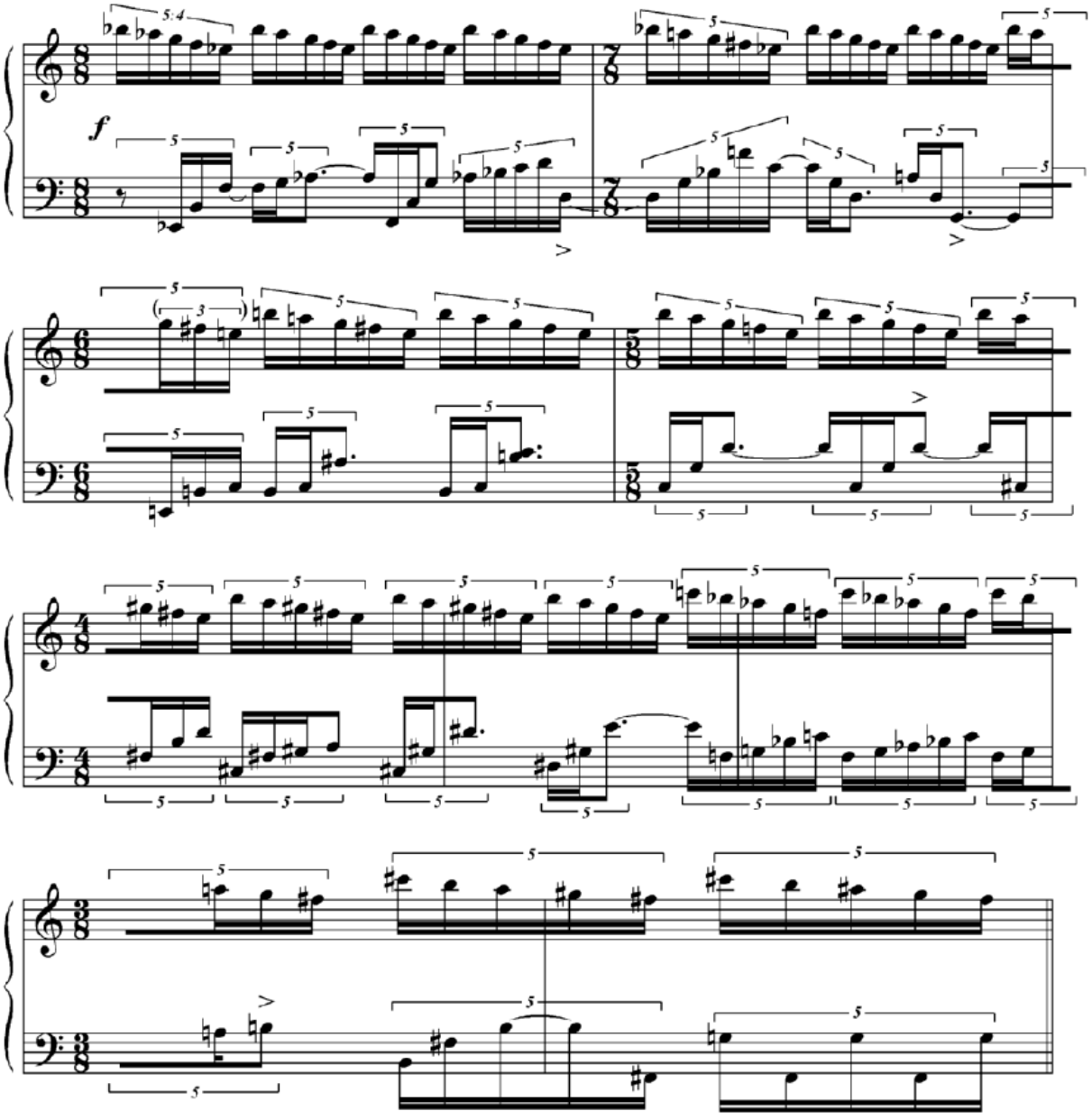


Variação V



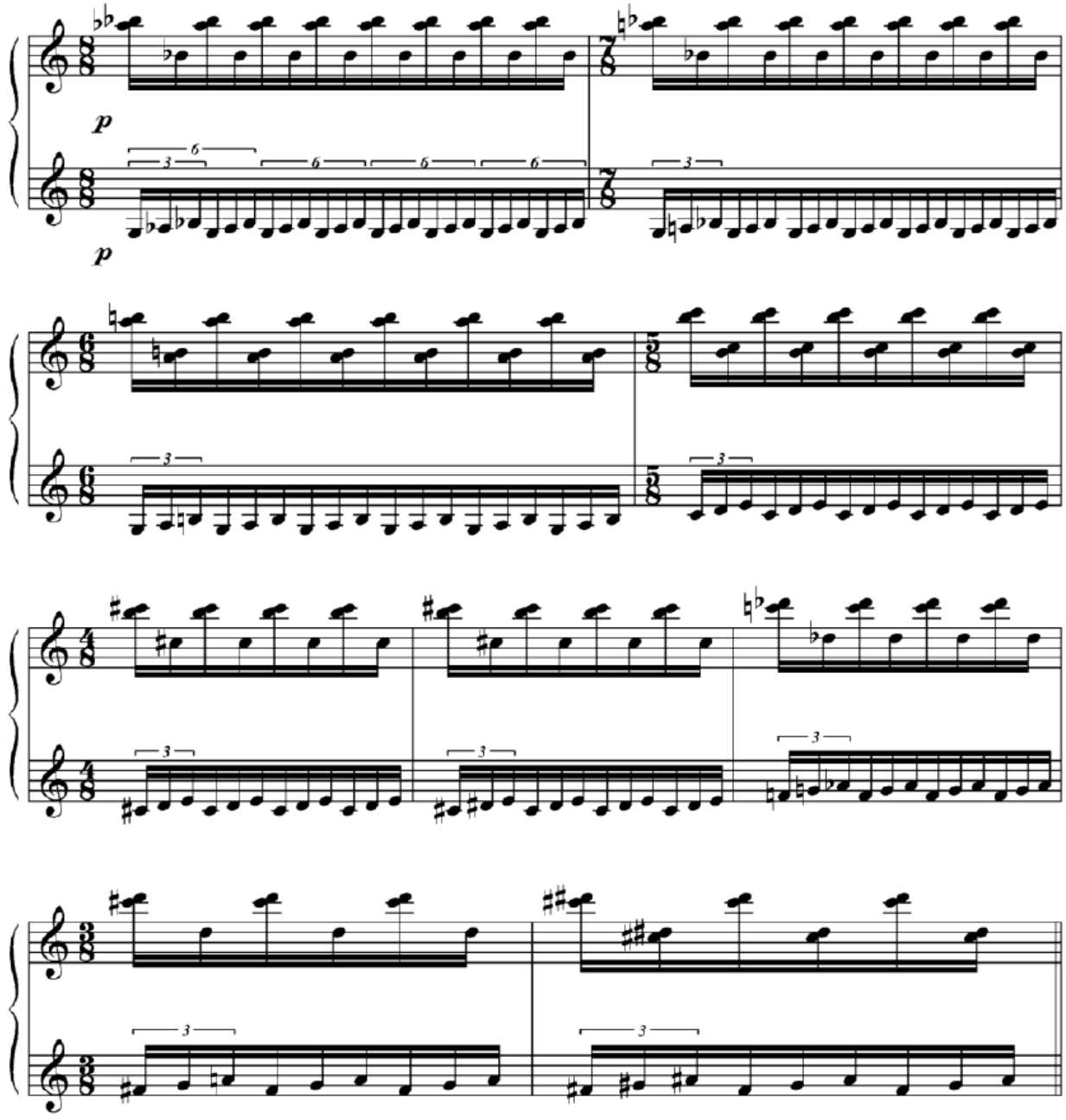
Variação VI

*

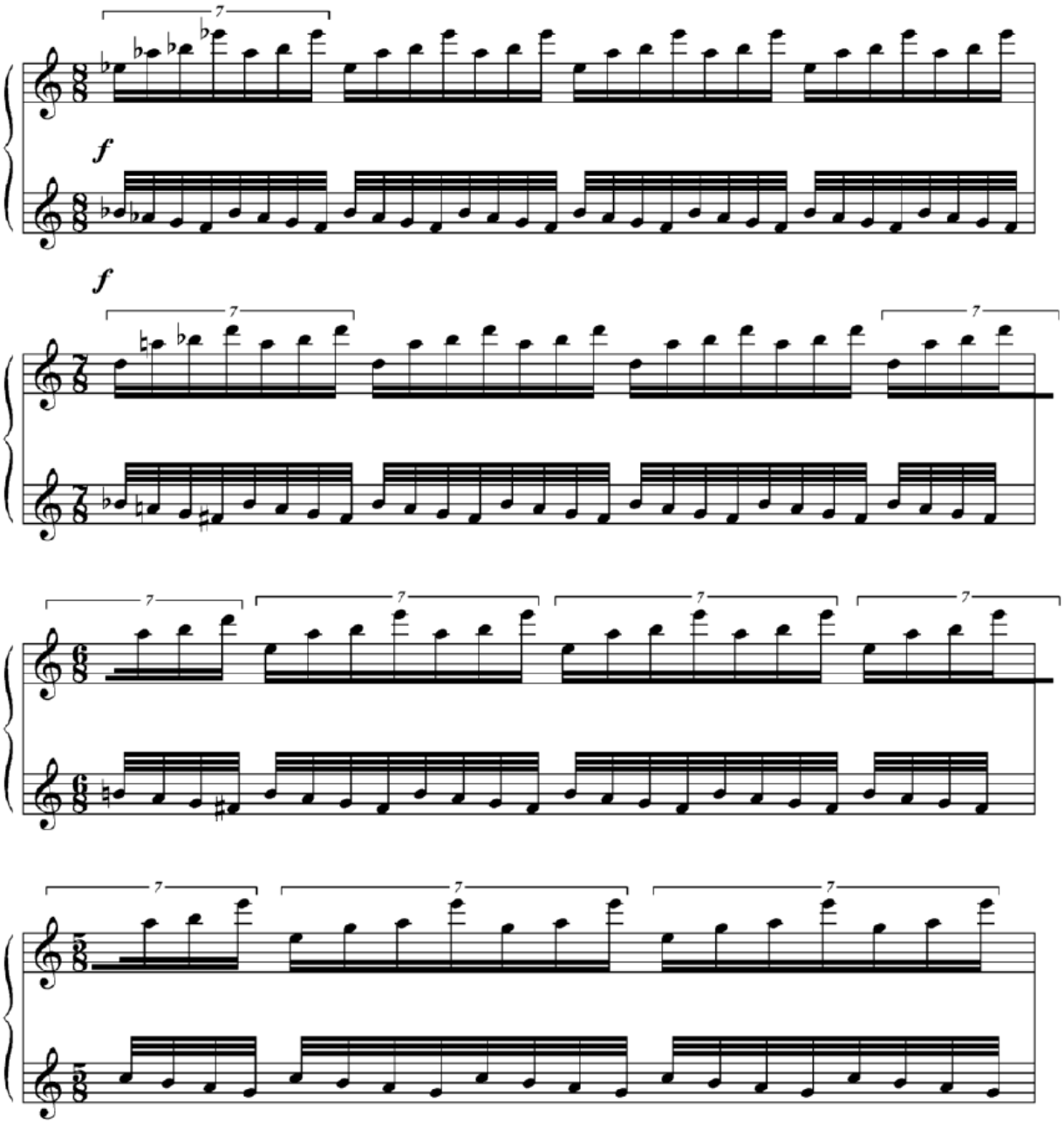


*

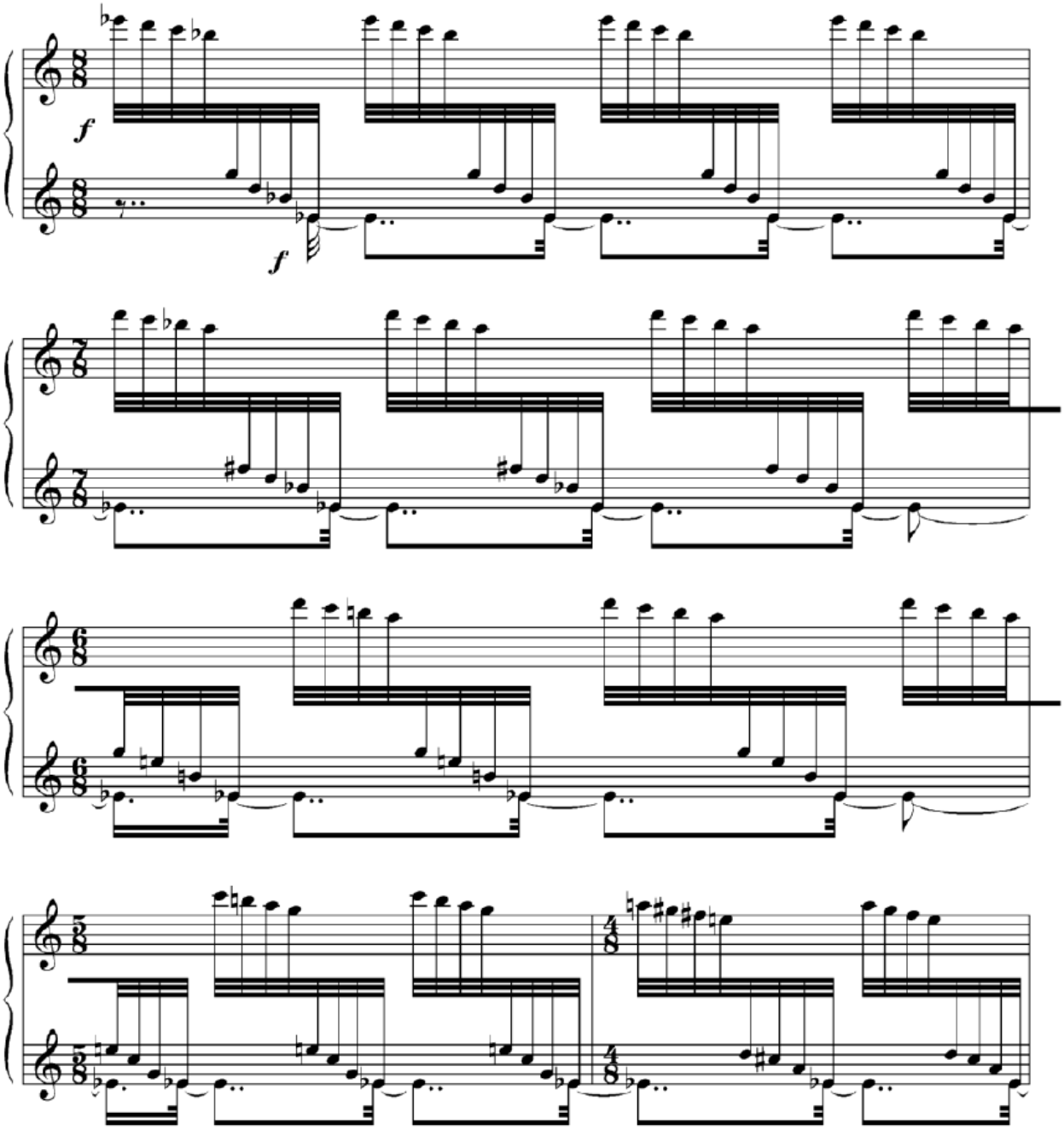
Variação VII

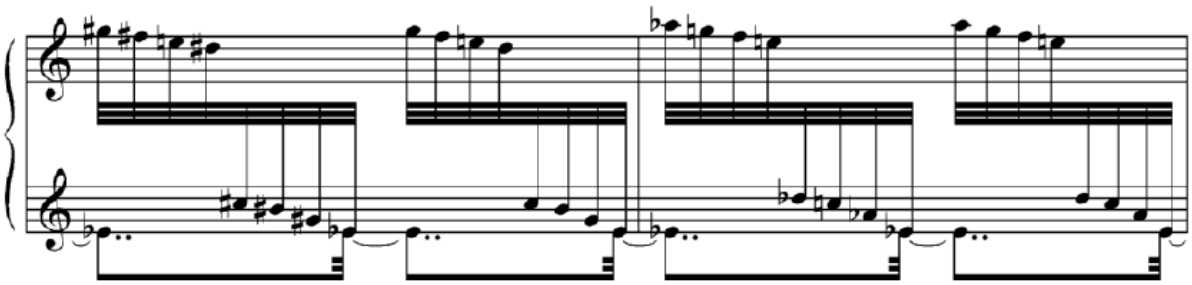


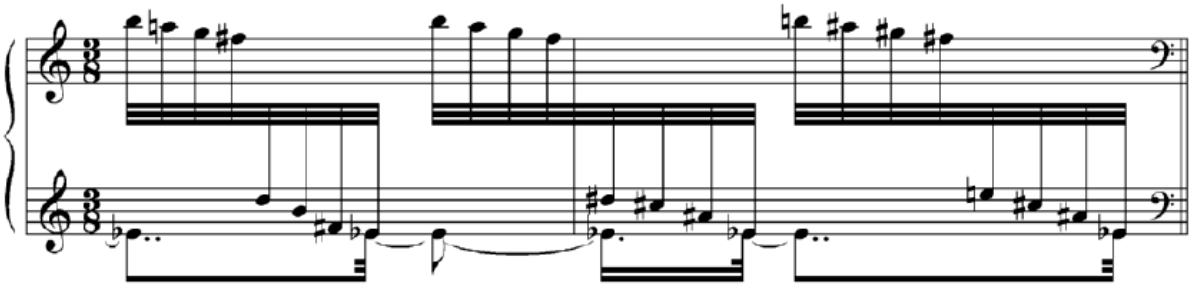
Variação VIII



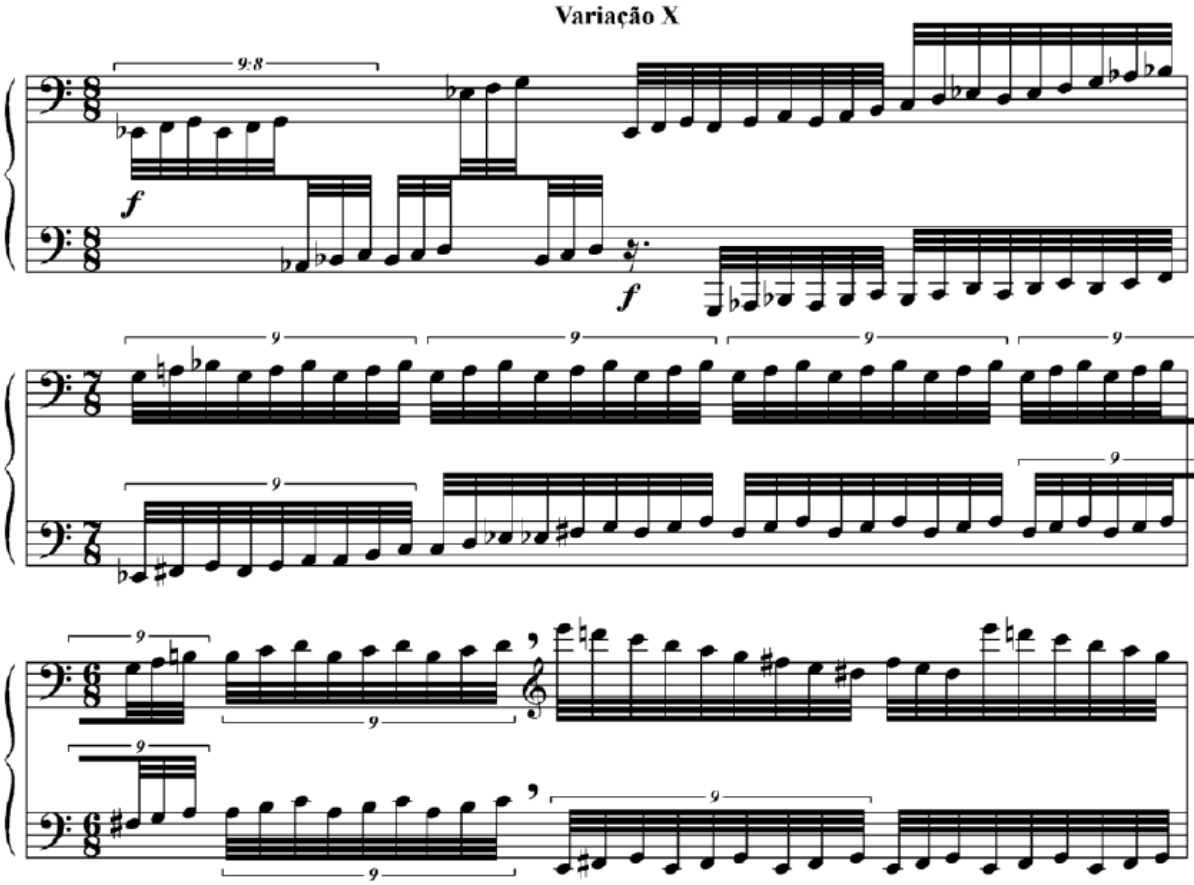
Variação IX

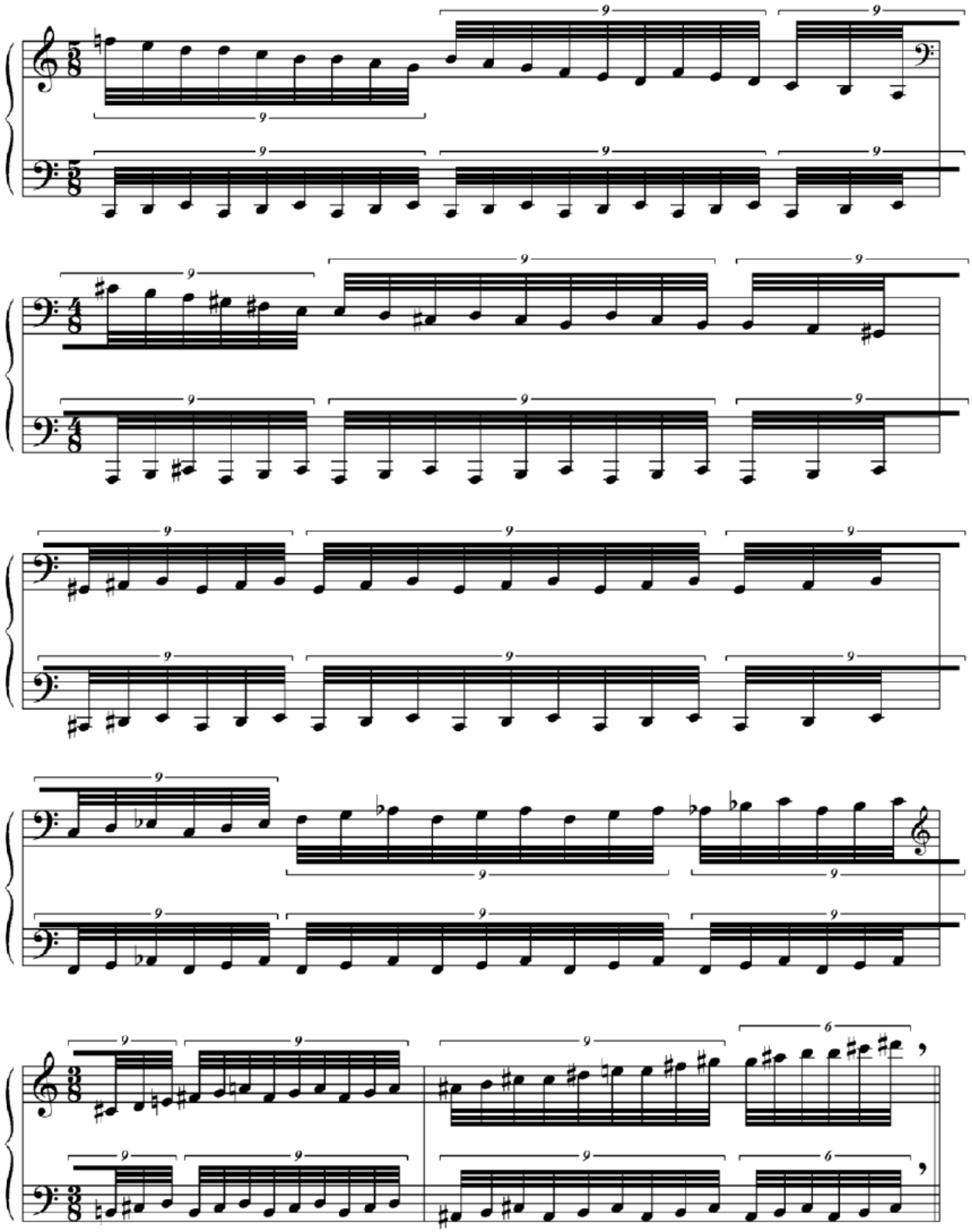




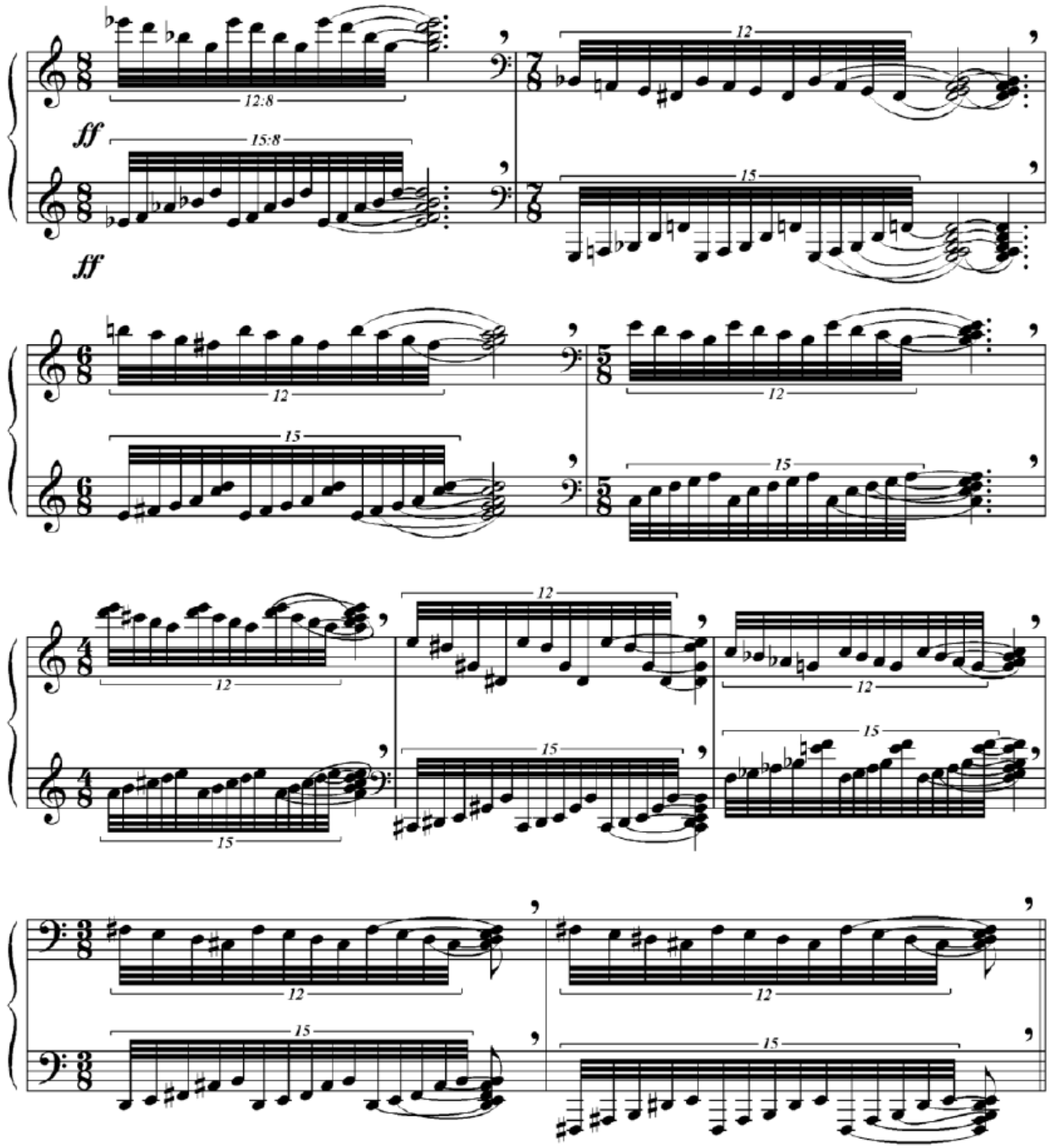


Variação X

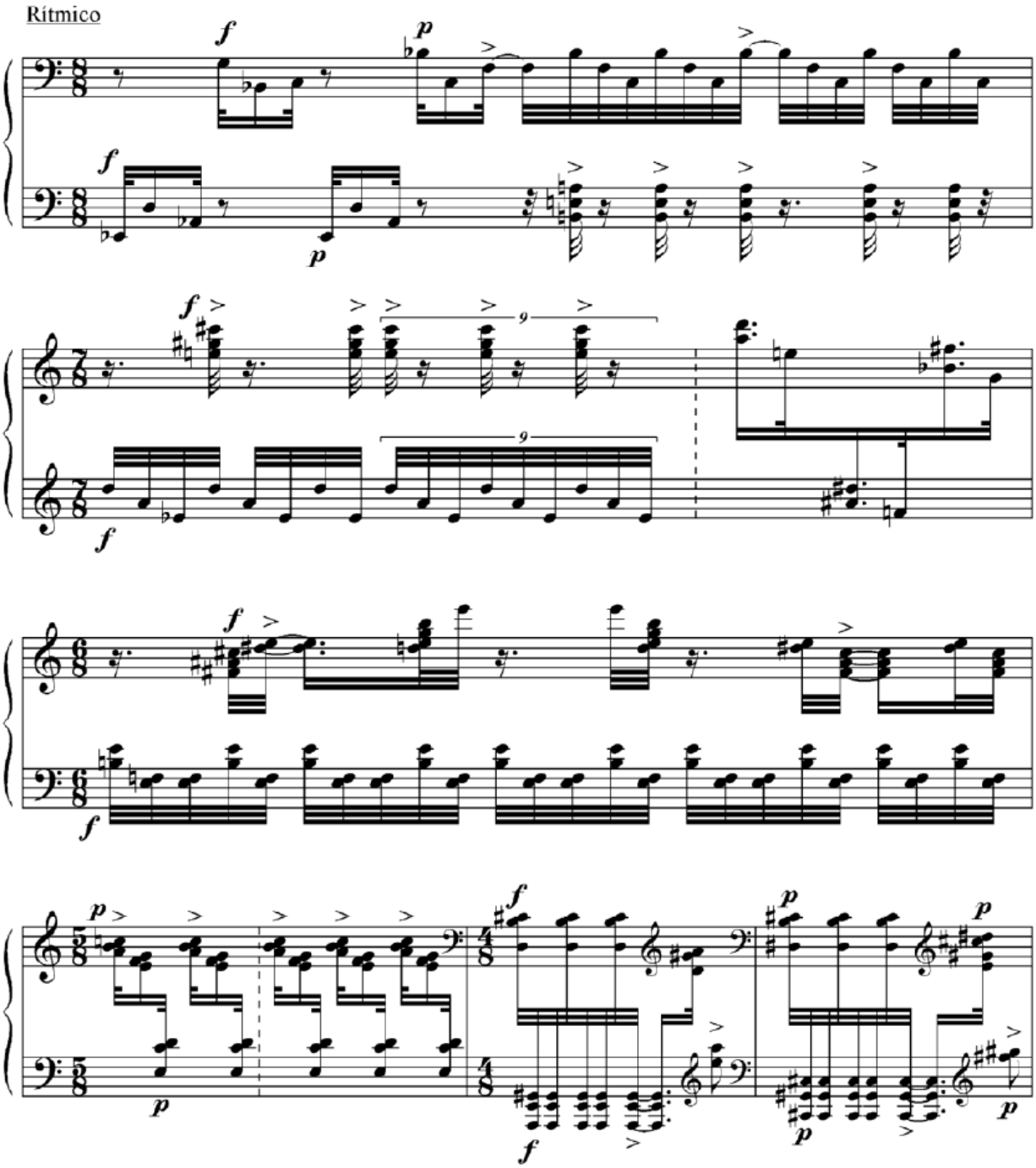


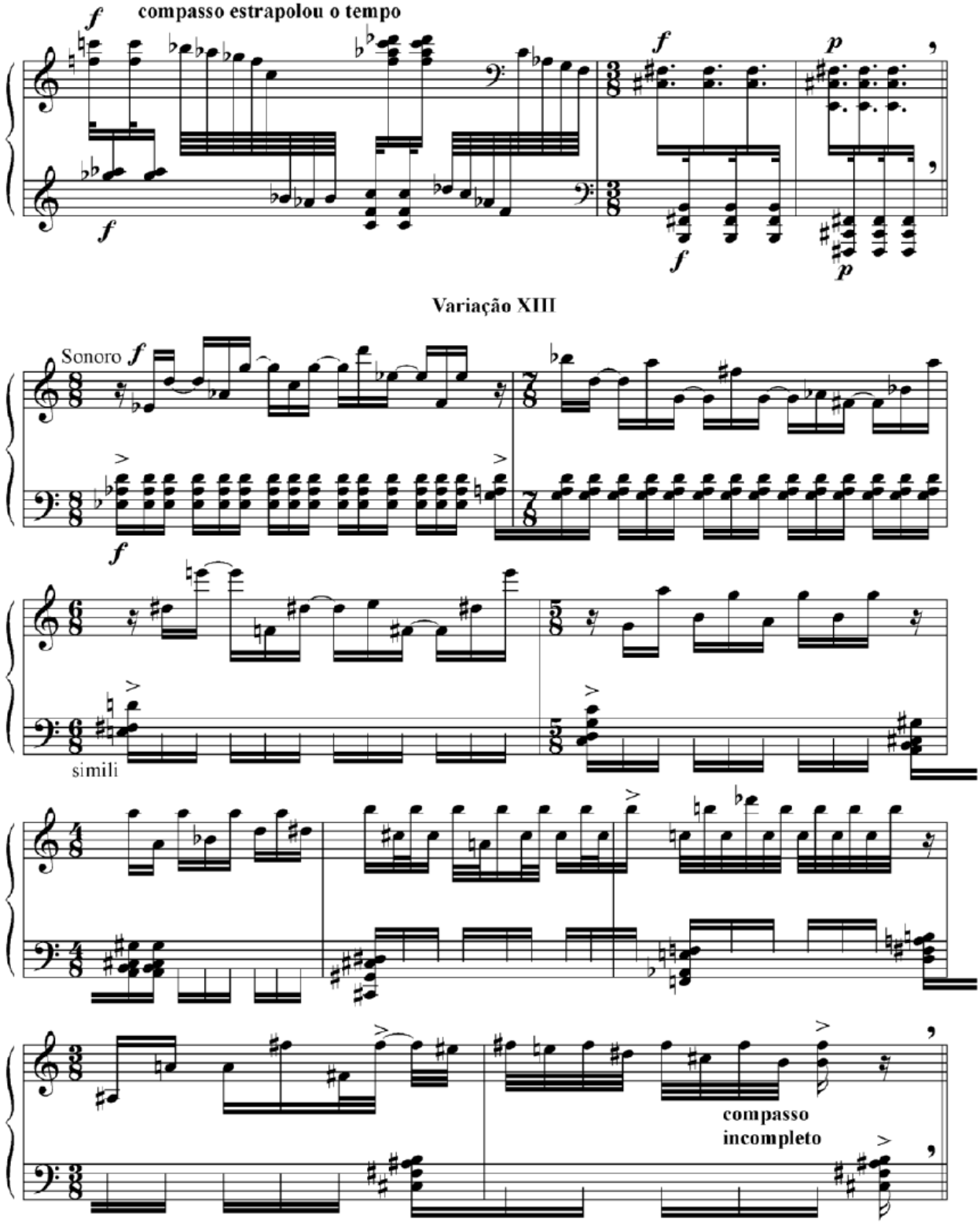


Variação XI

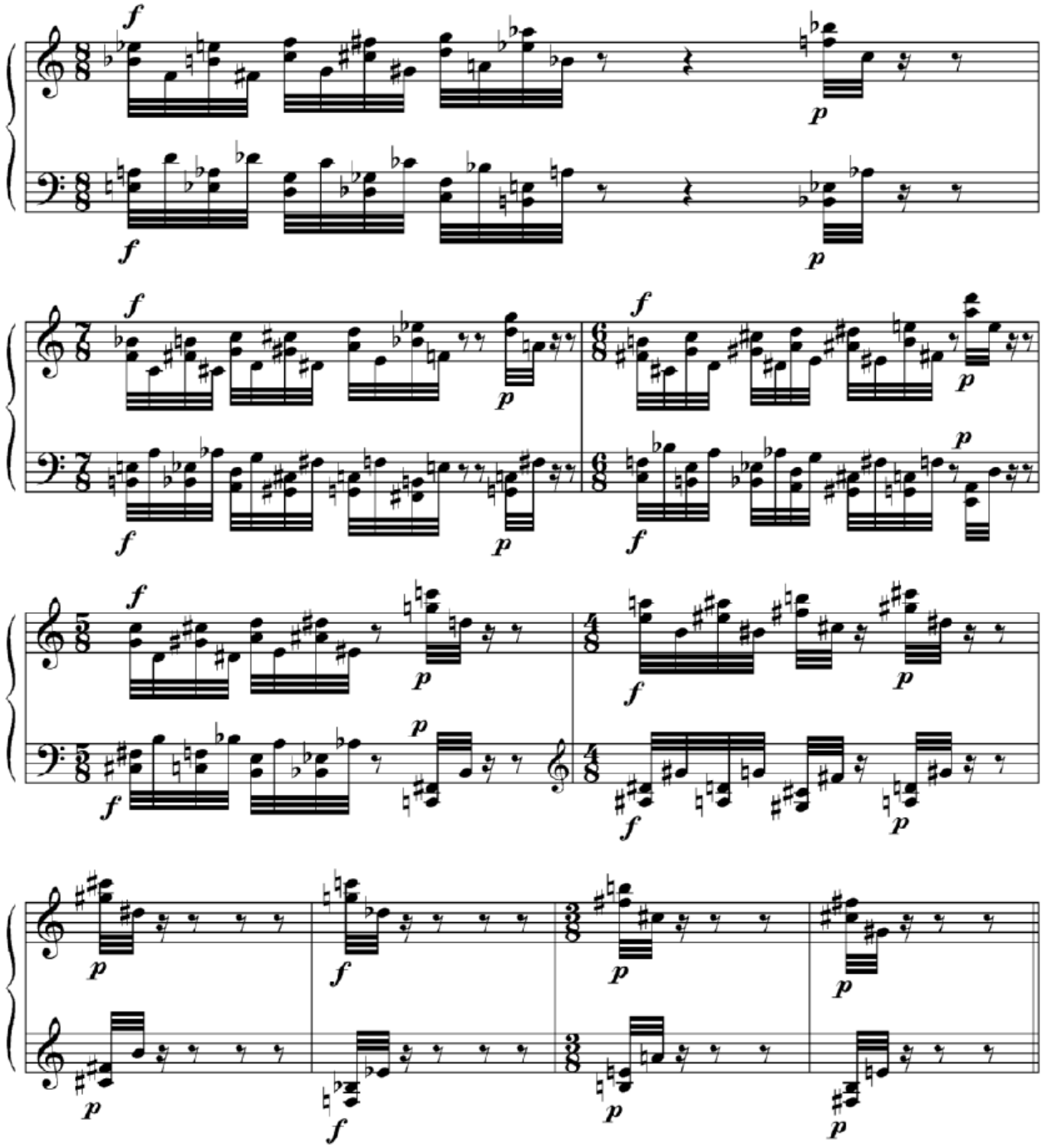


Variação XII

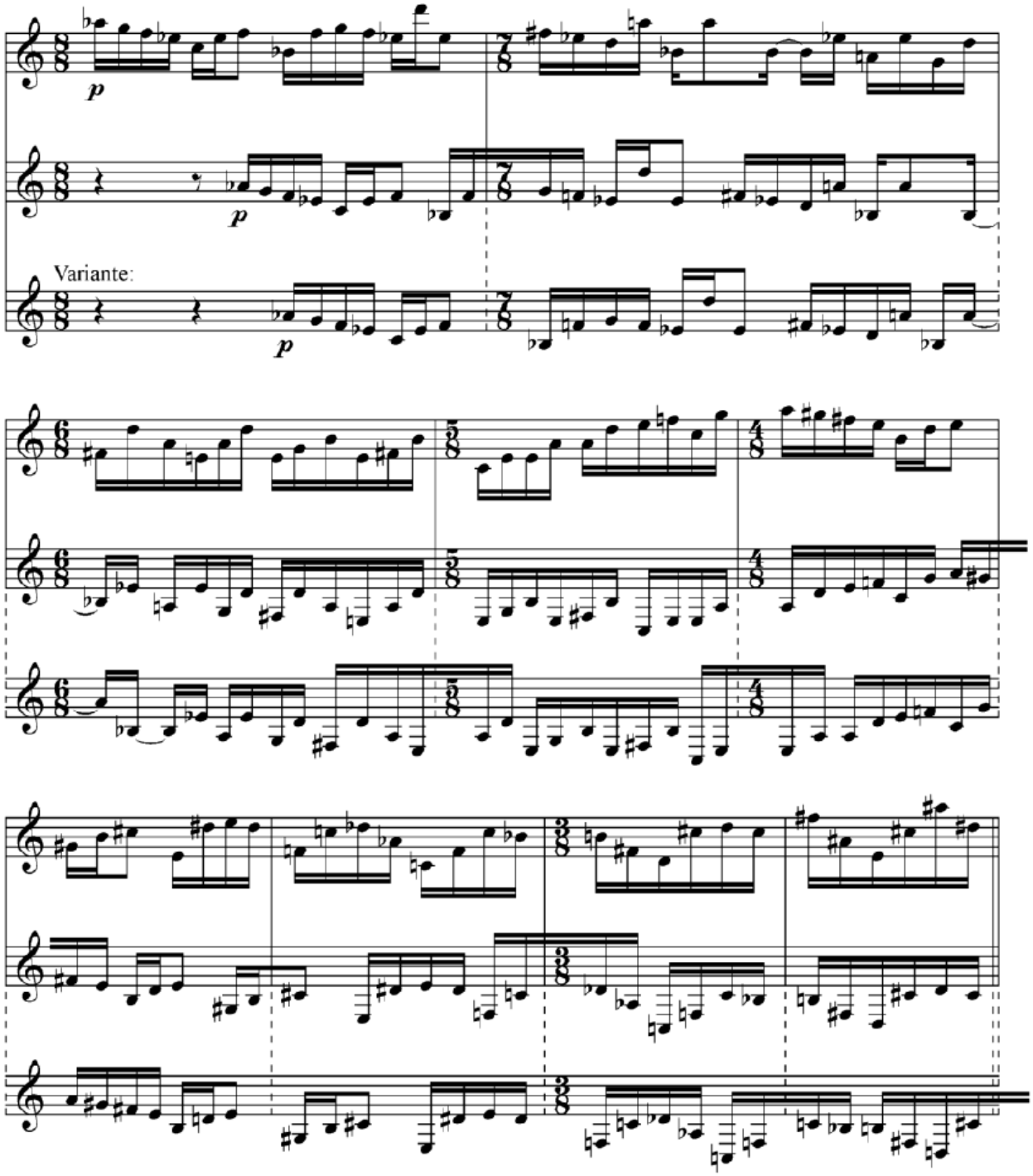



compasso estrapolou o tempo
Variação XIII
Sonoro
simili
compasso
incompleto

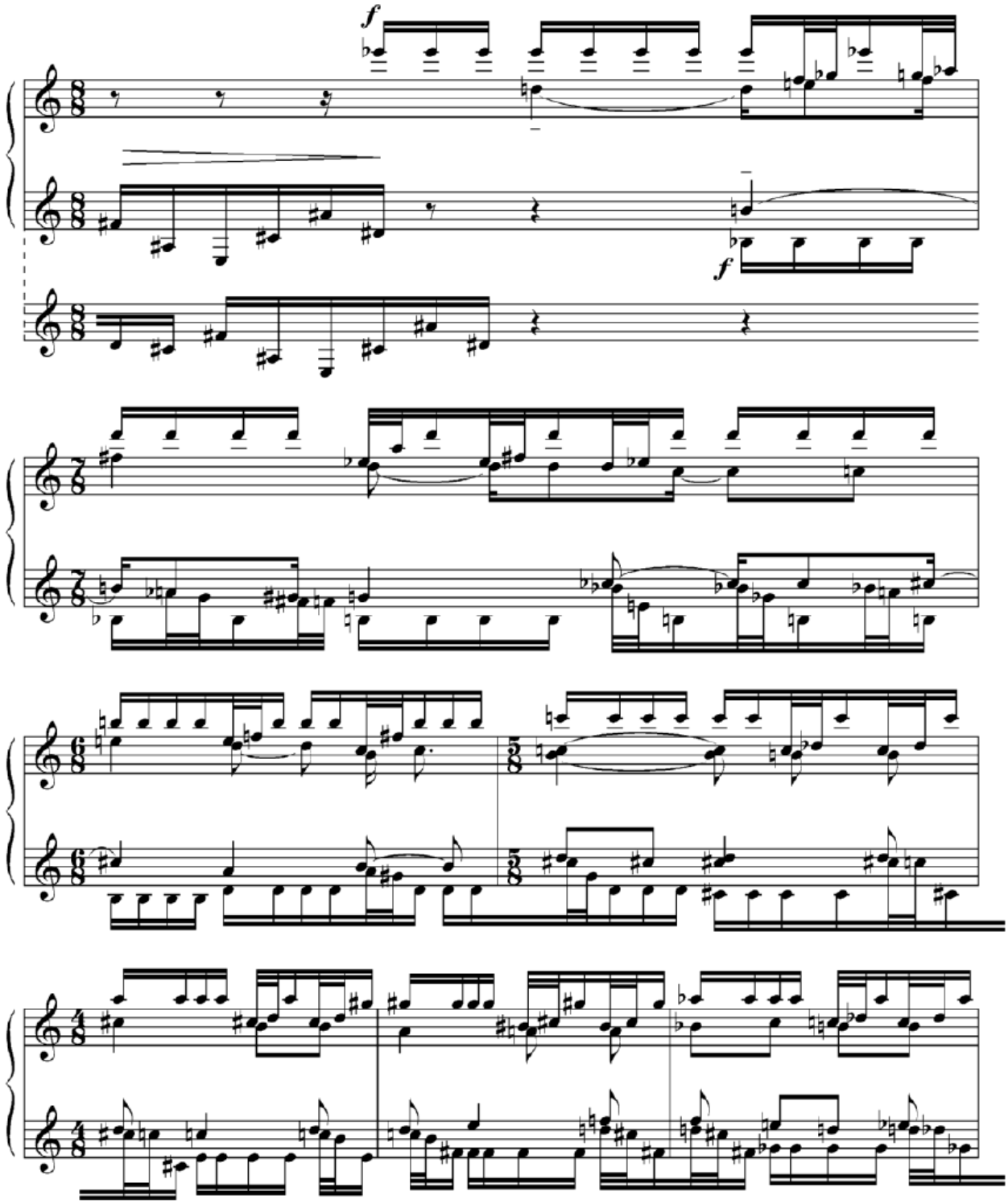
Variação XIV

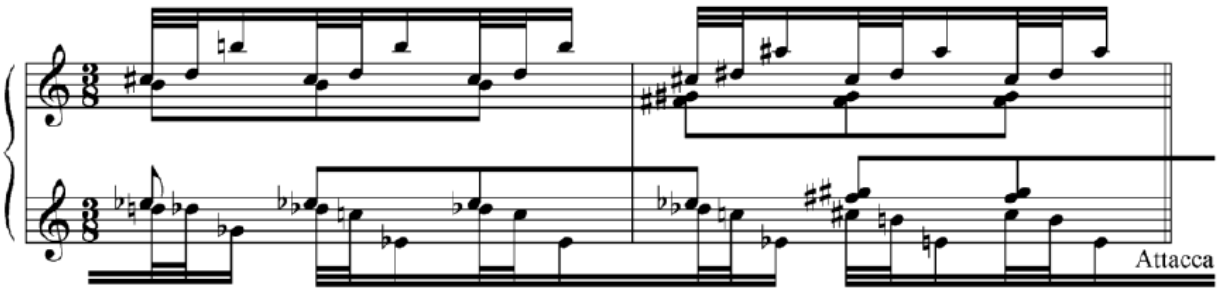


Variação XV

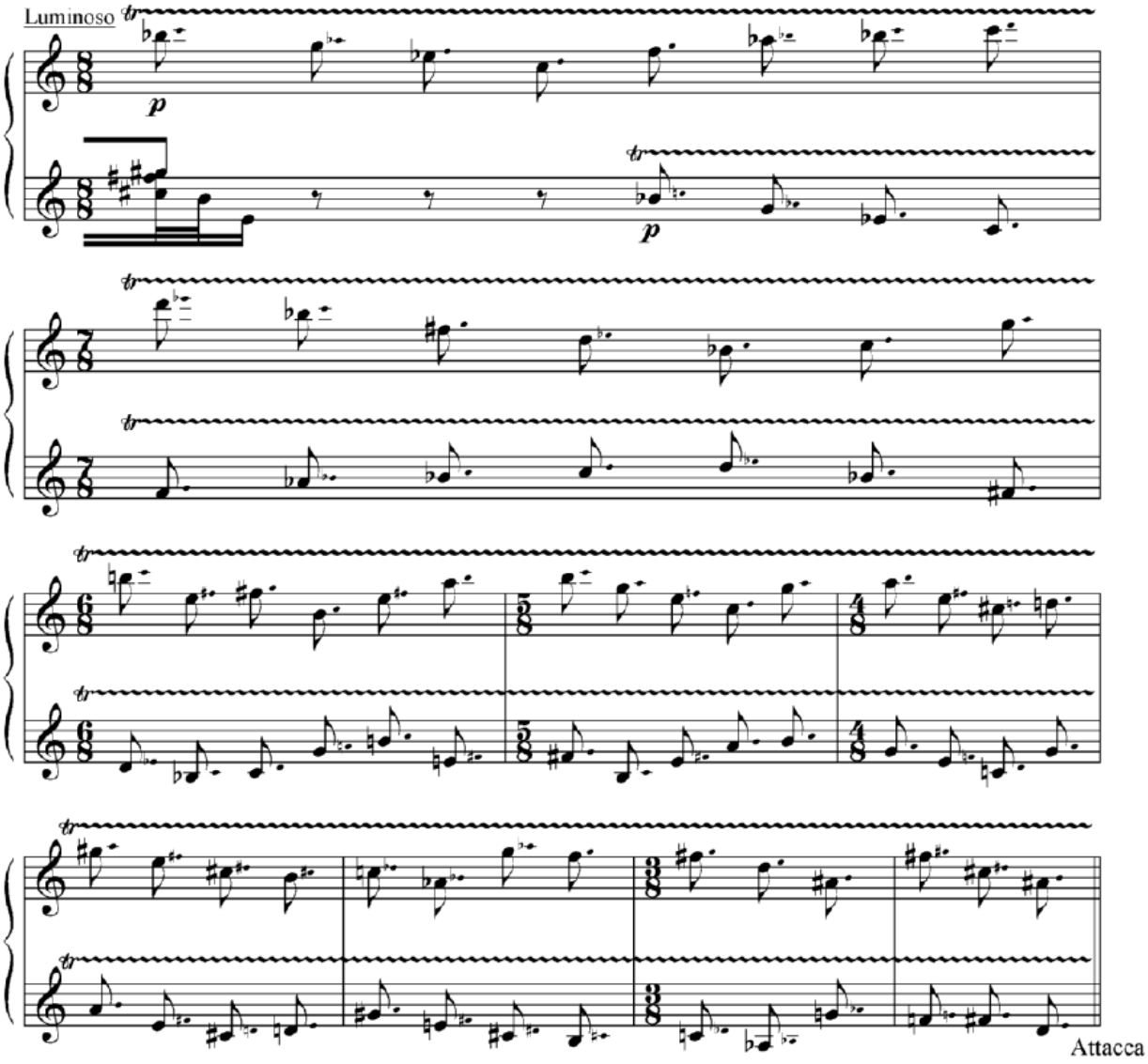


Variação XVI

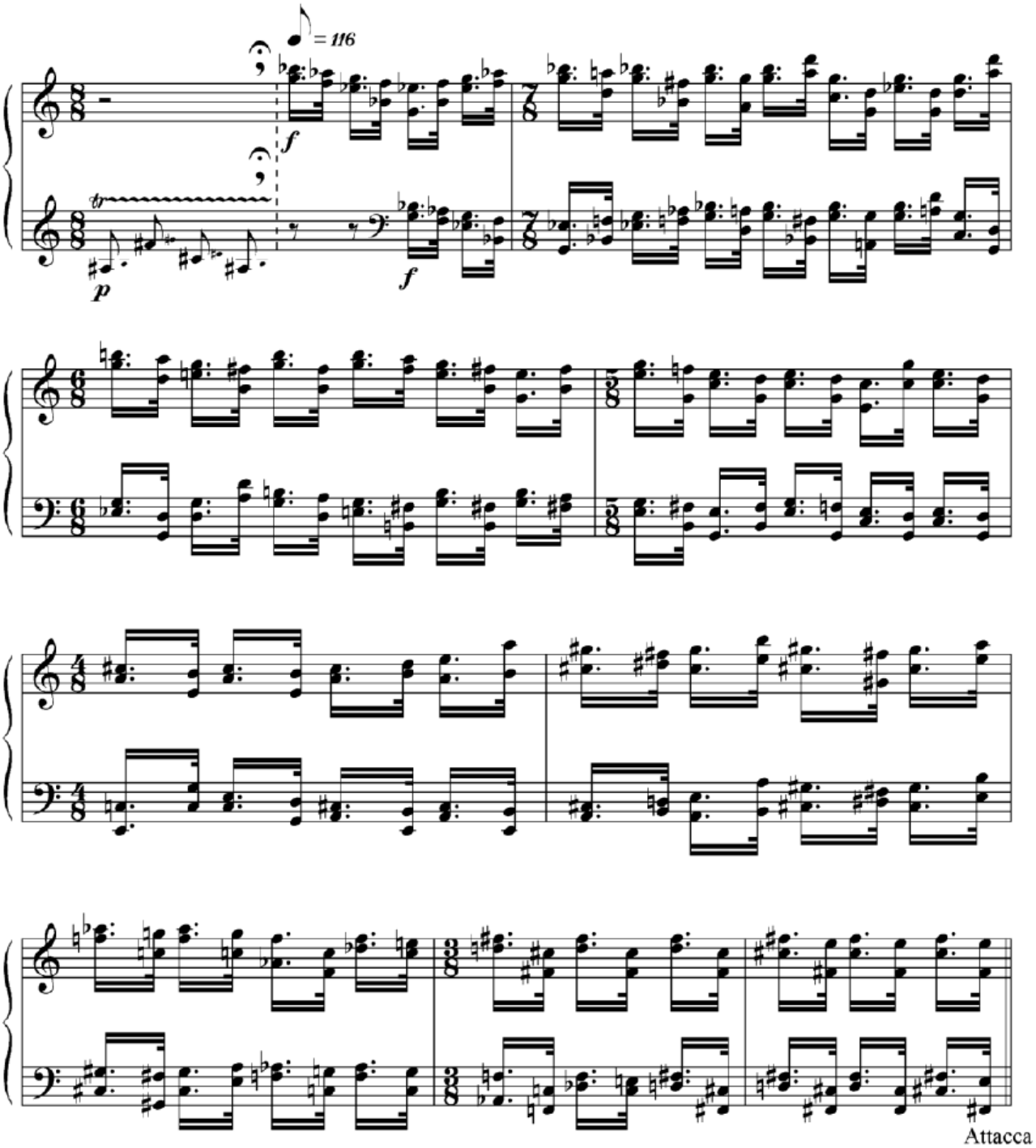




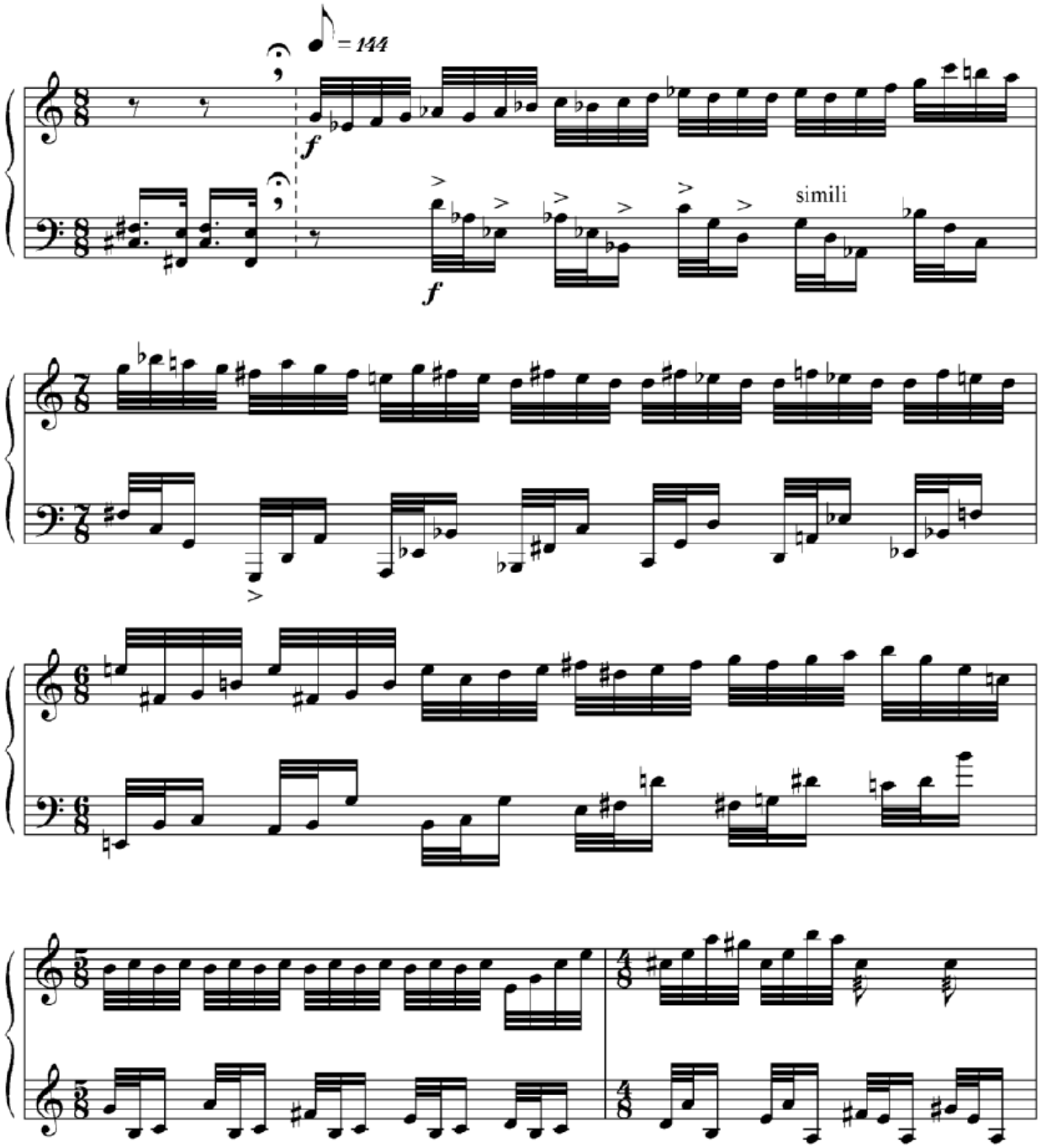
Variação XVII

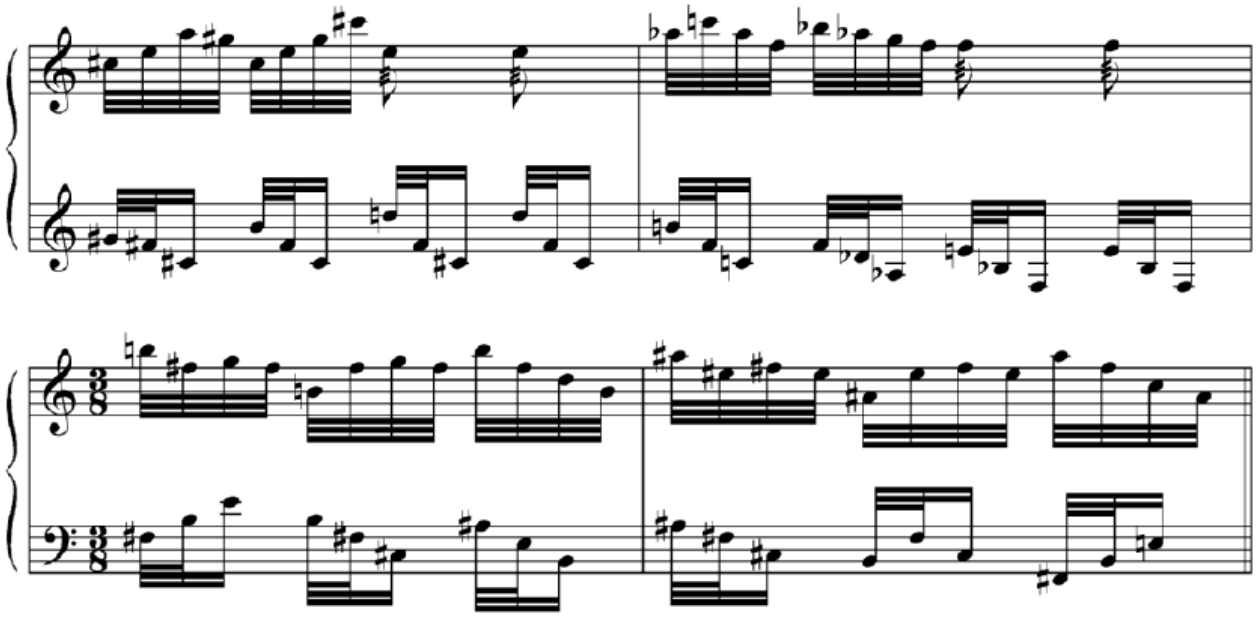


Variação XVIII

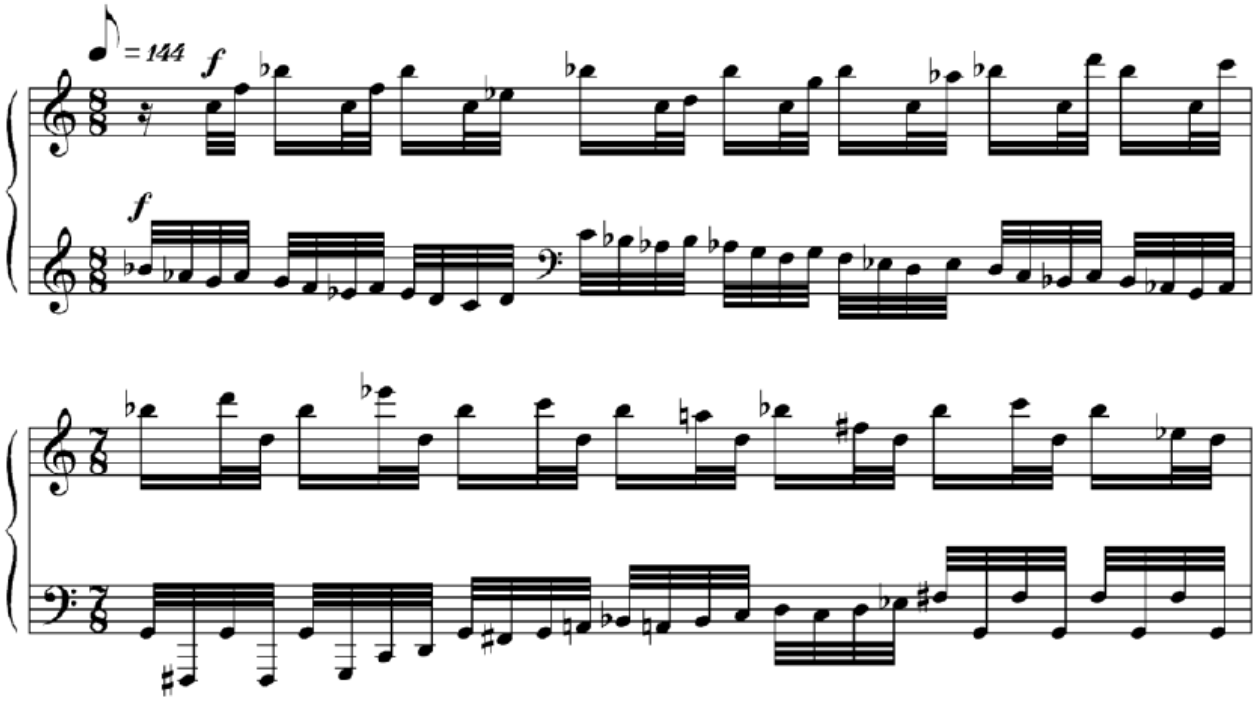


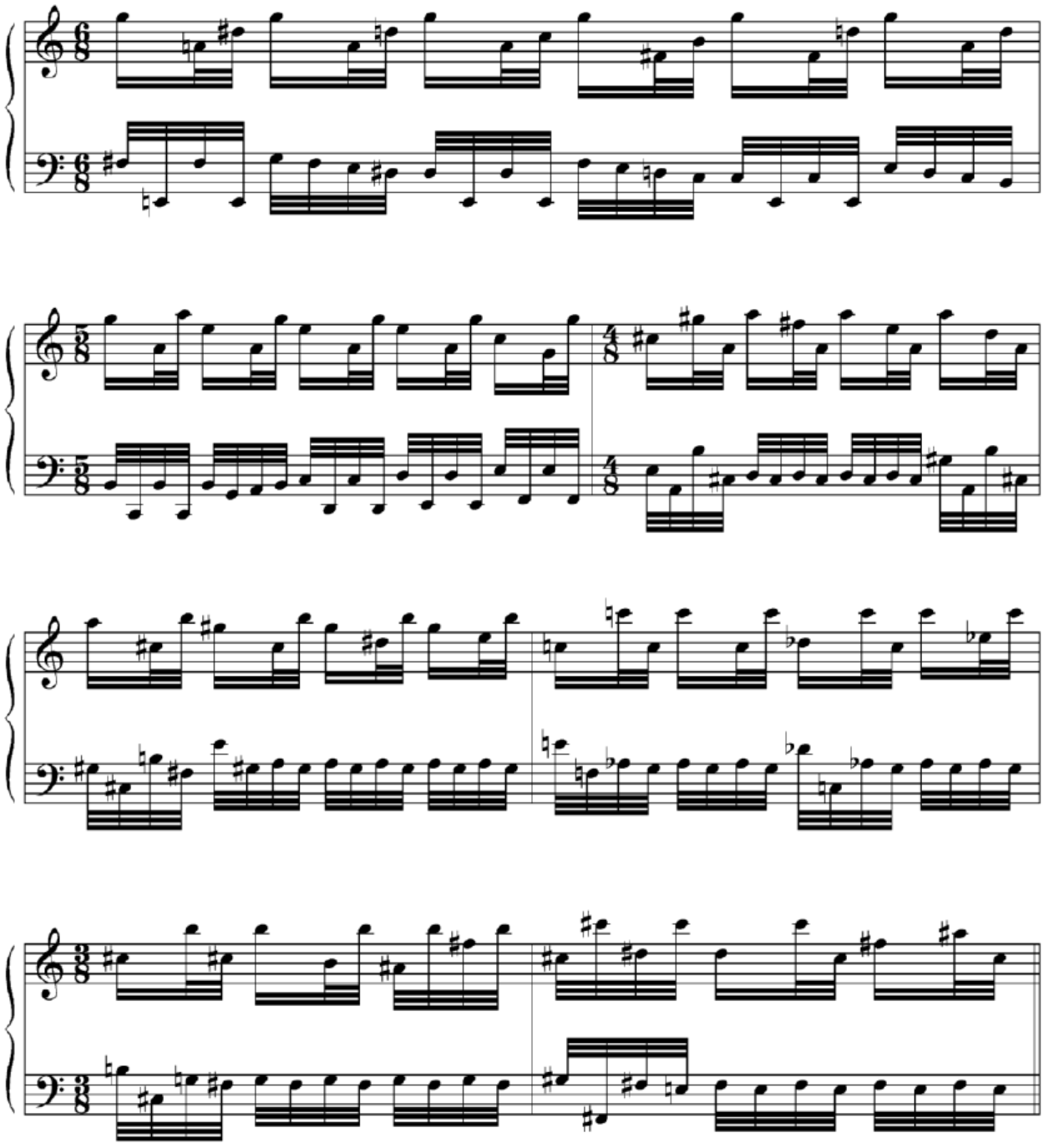
Variação XIX



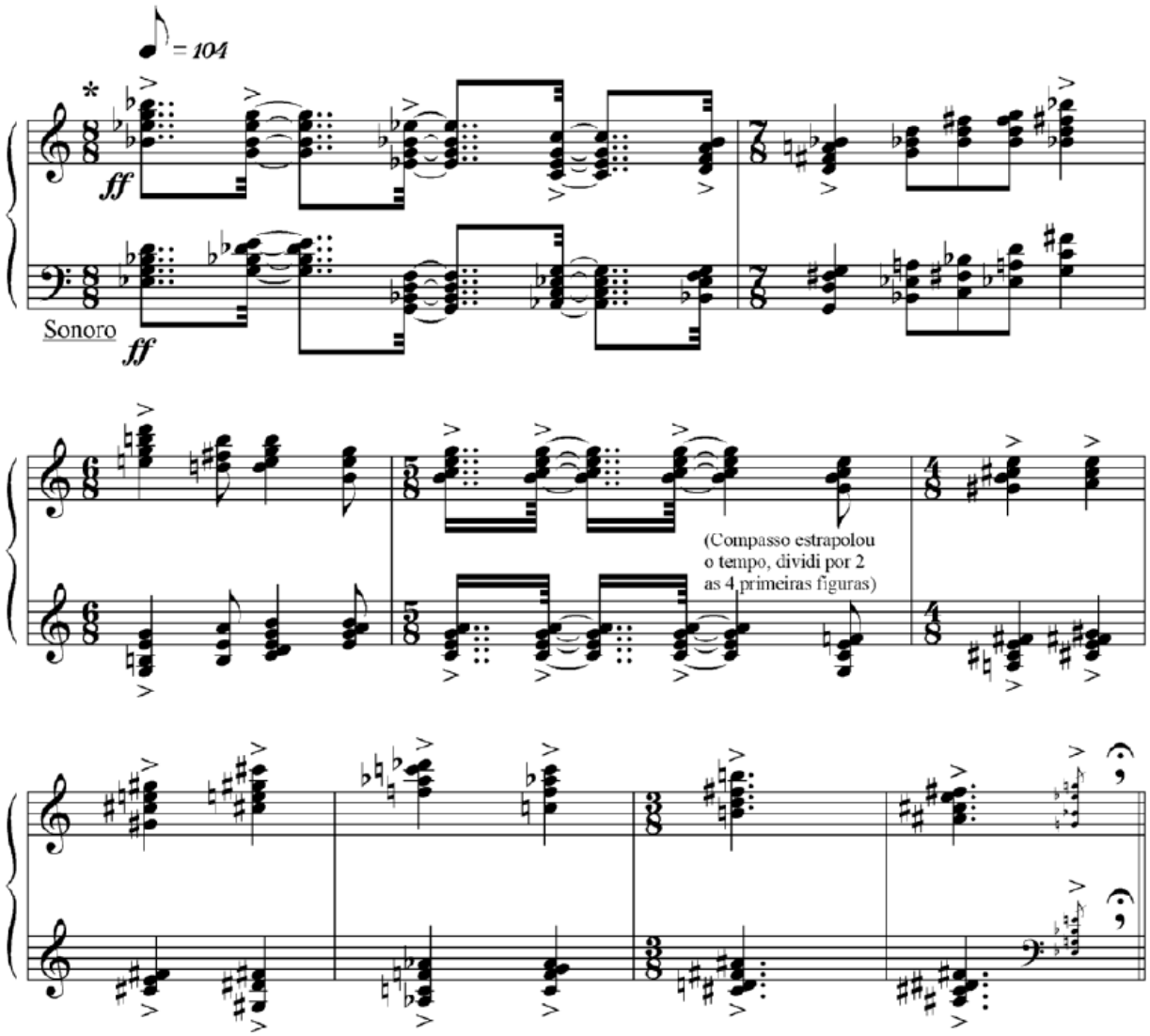


Variação XX





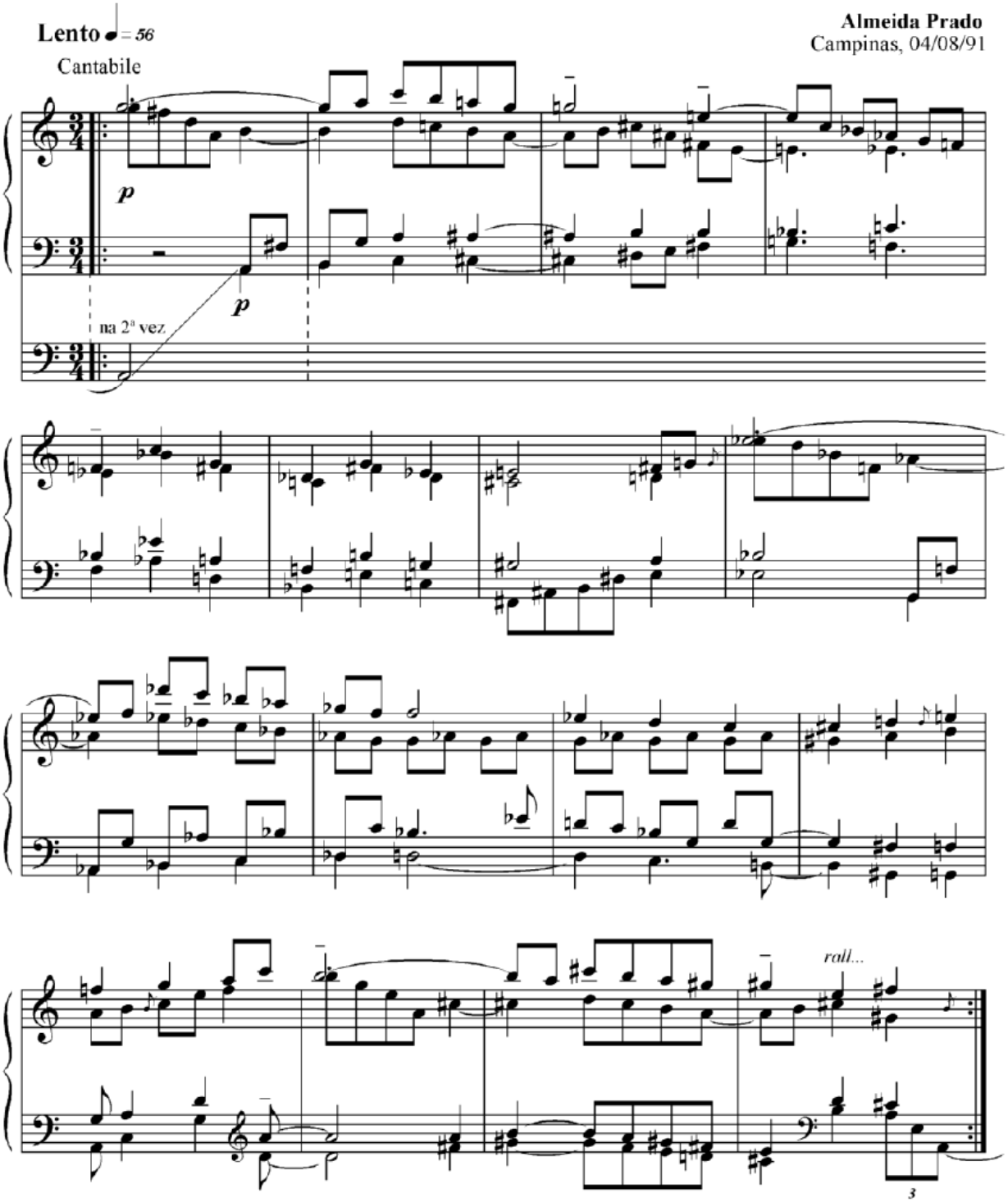
Variação XXI



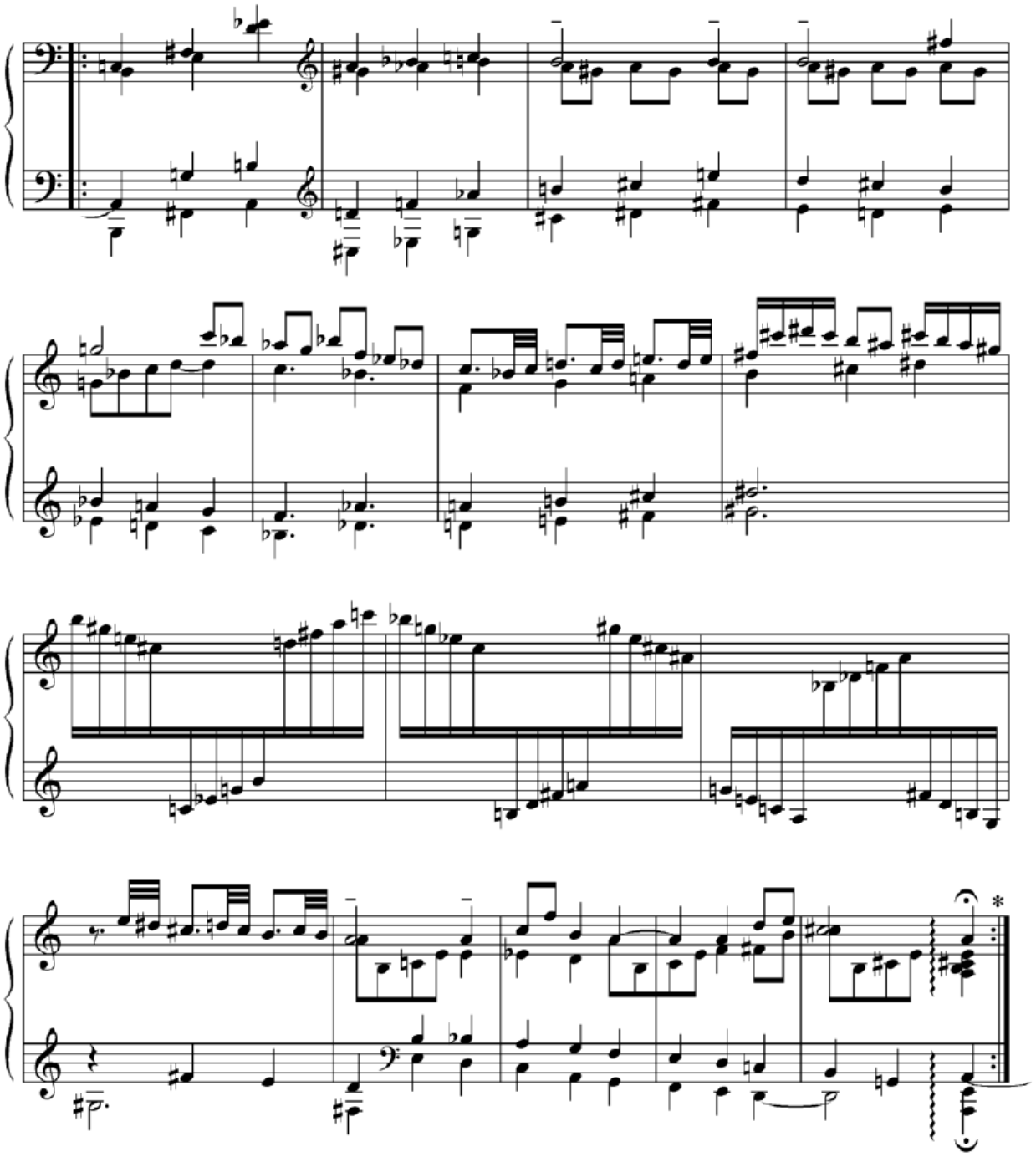
Almeida Prado
Campinas, 03/08/91

*: Pode-se repetir o tema do início, em arpejos, para concluir a Chacona, no caso em que a Chacona for tocada separadamente da Sarabanda e da Giga.

Sarabanda


Lento ♩= 56
Cantabile
Almeida Prado
Campinas, 04/08/91
p
p
na 2ª vez
rall...
3

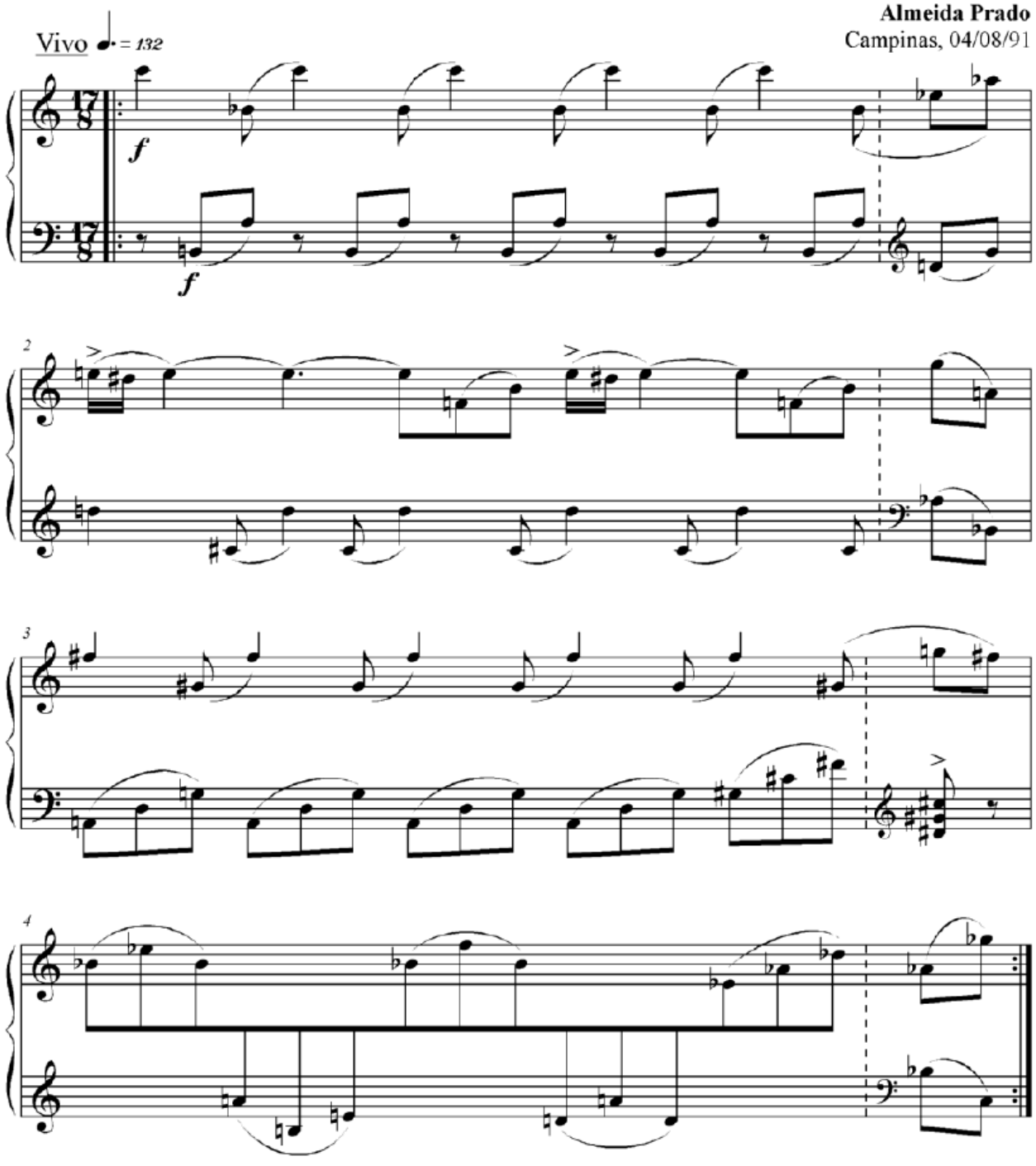
Sarabanda



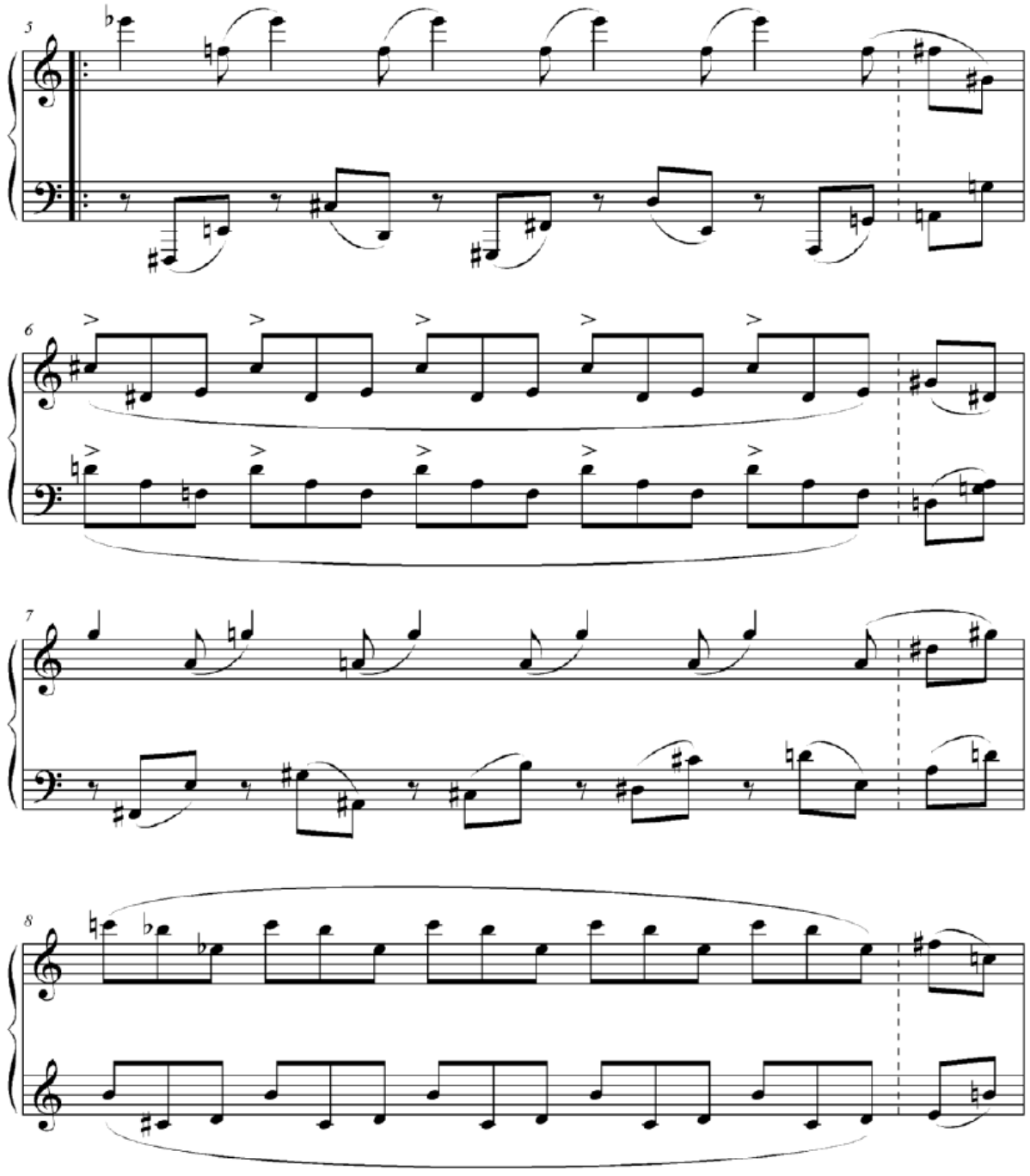
∗: para terminar, realizar o arpejo ascendente e descendente, improvisando livremente.

Giga

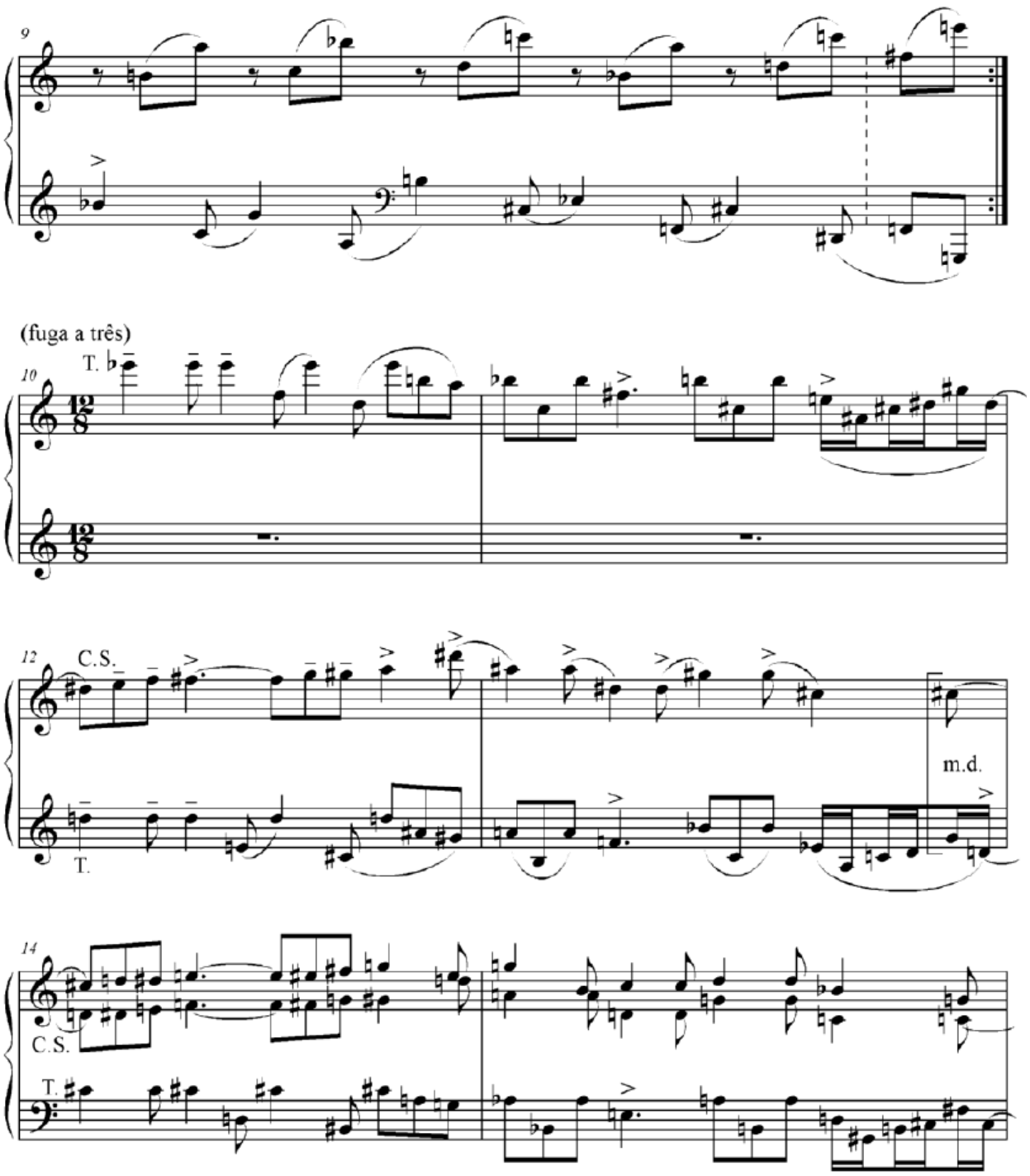
Almeida Prado
Campinas, 04/08/91



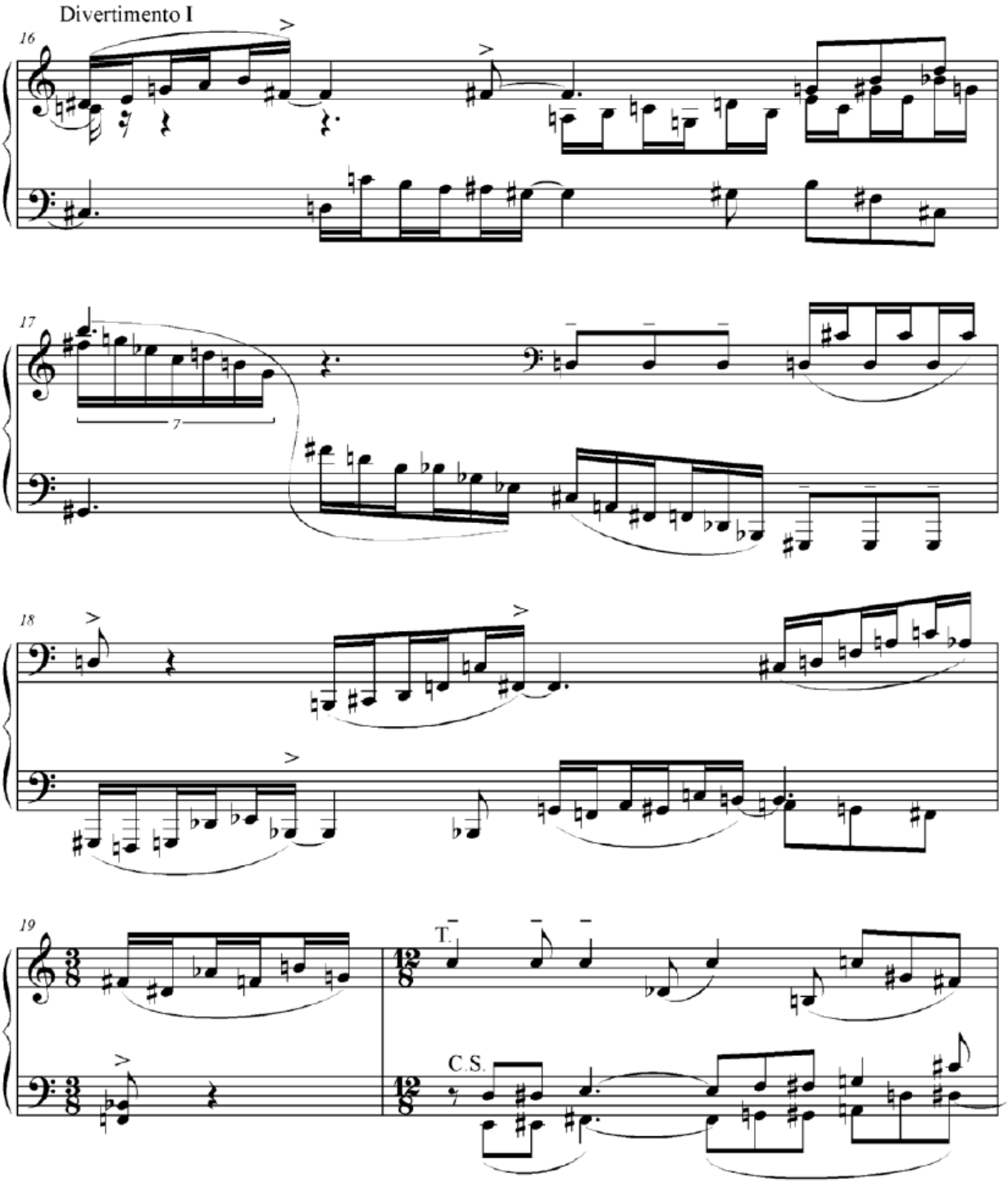
Giga



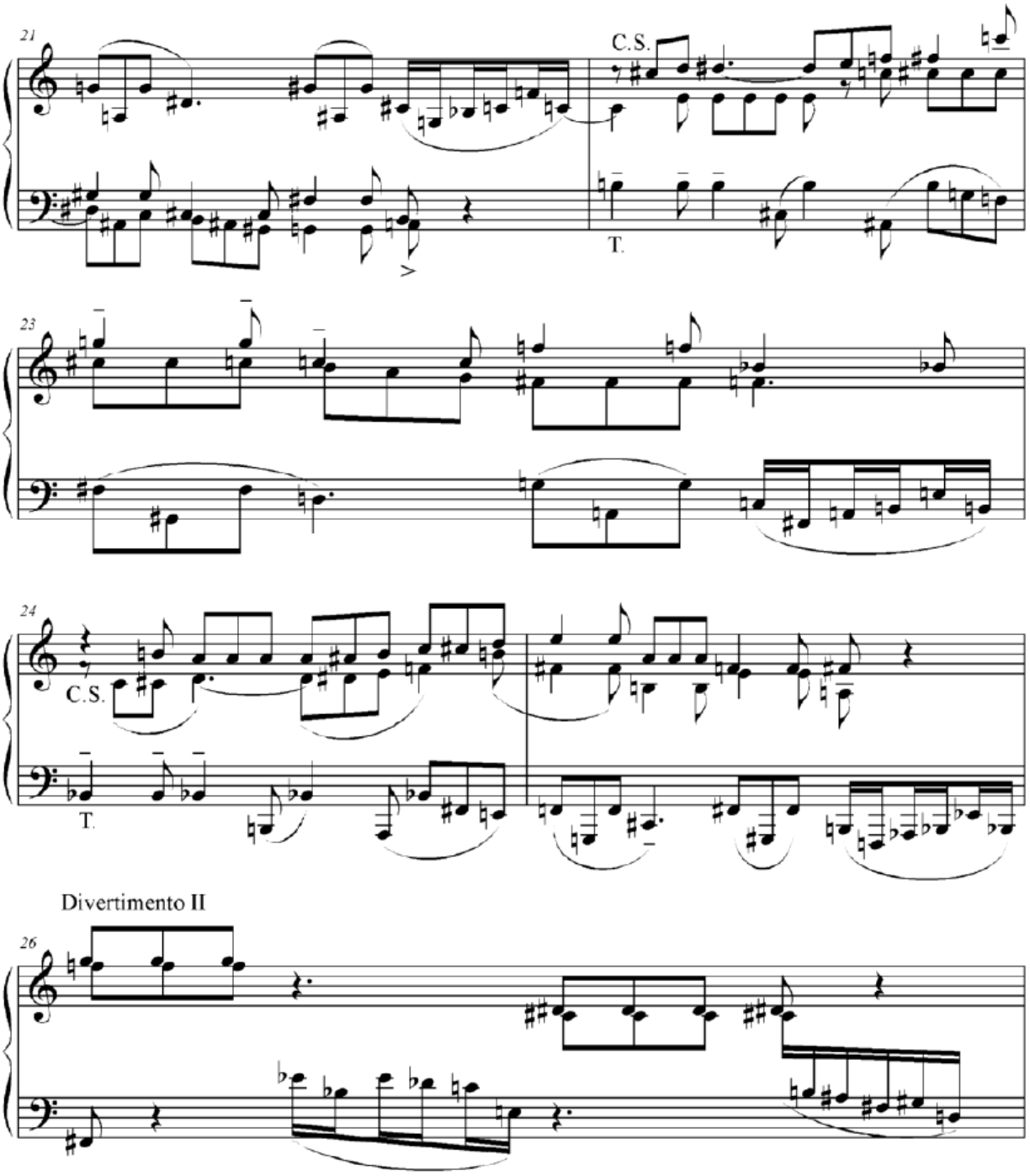
Giga



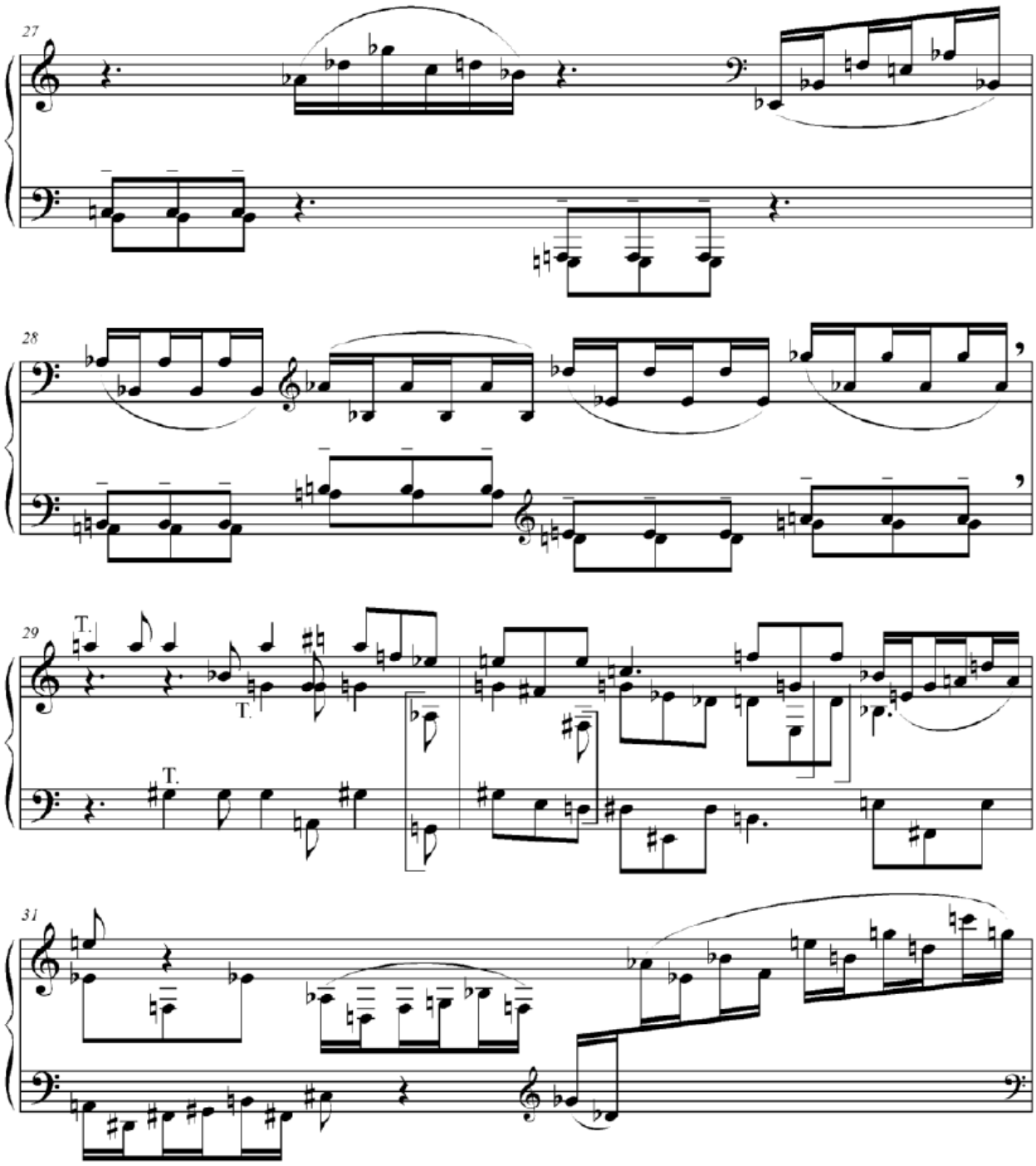
Giga



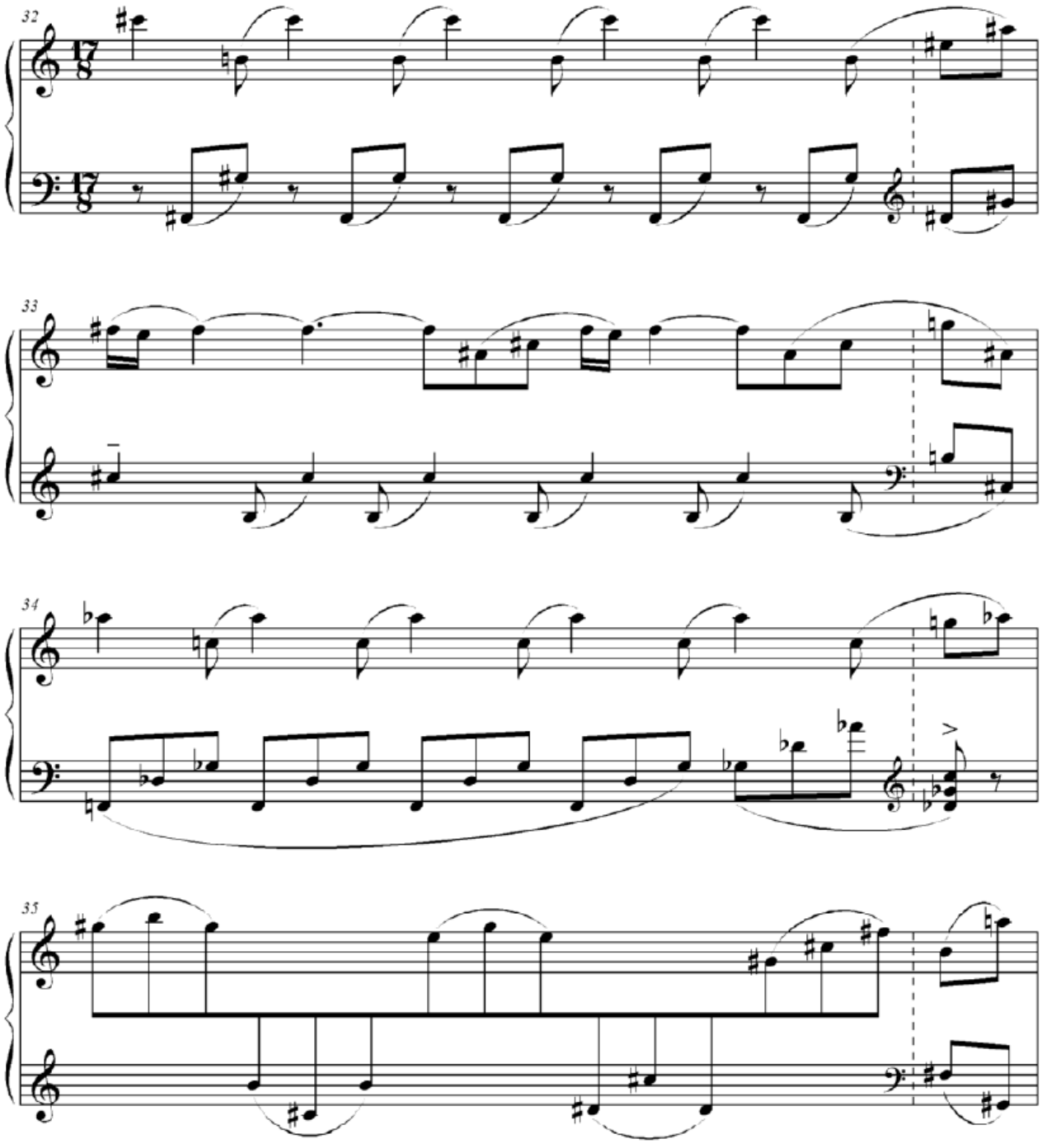
Giga



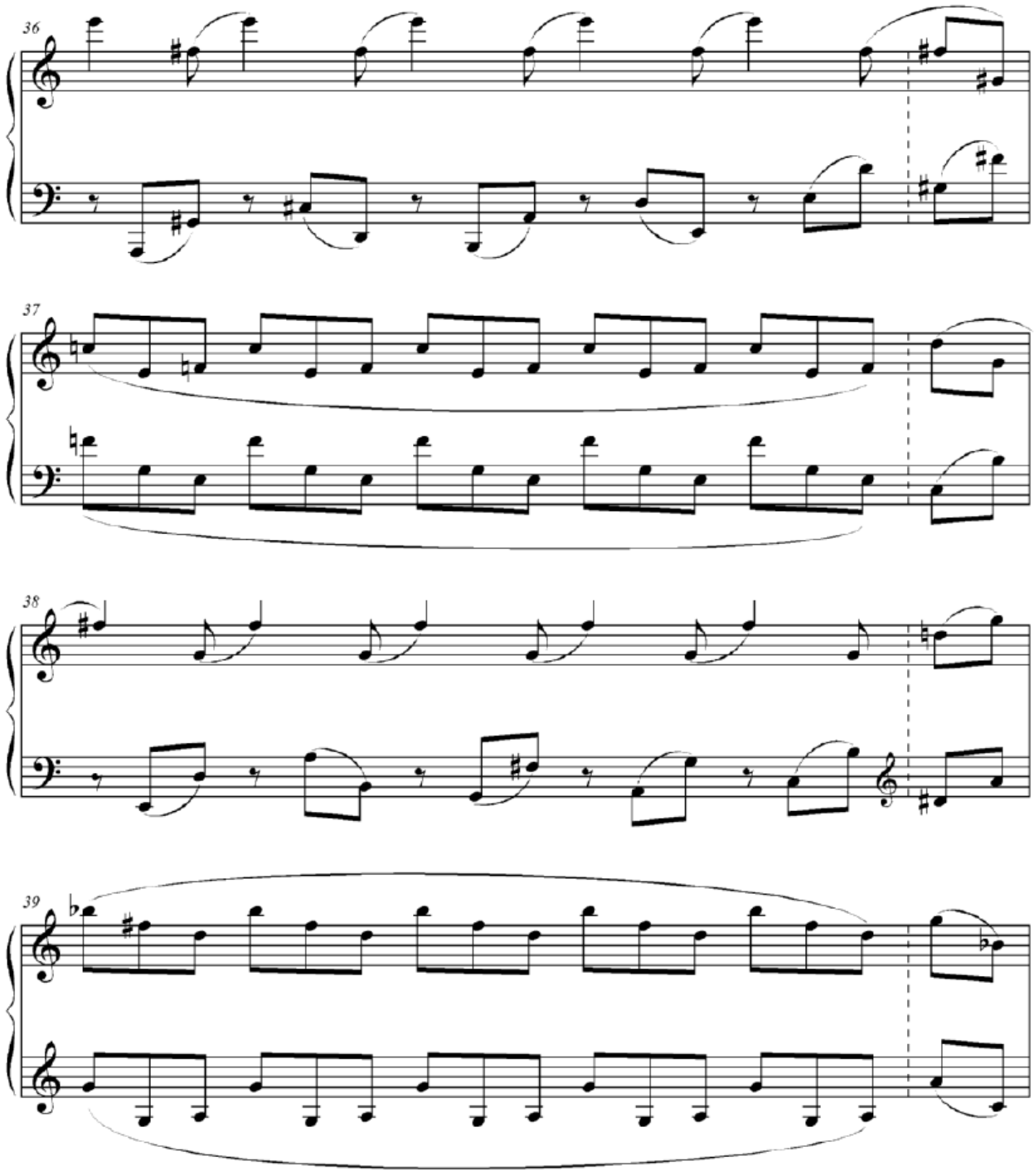
Giga



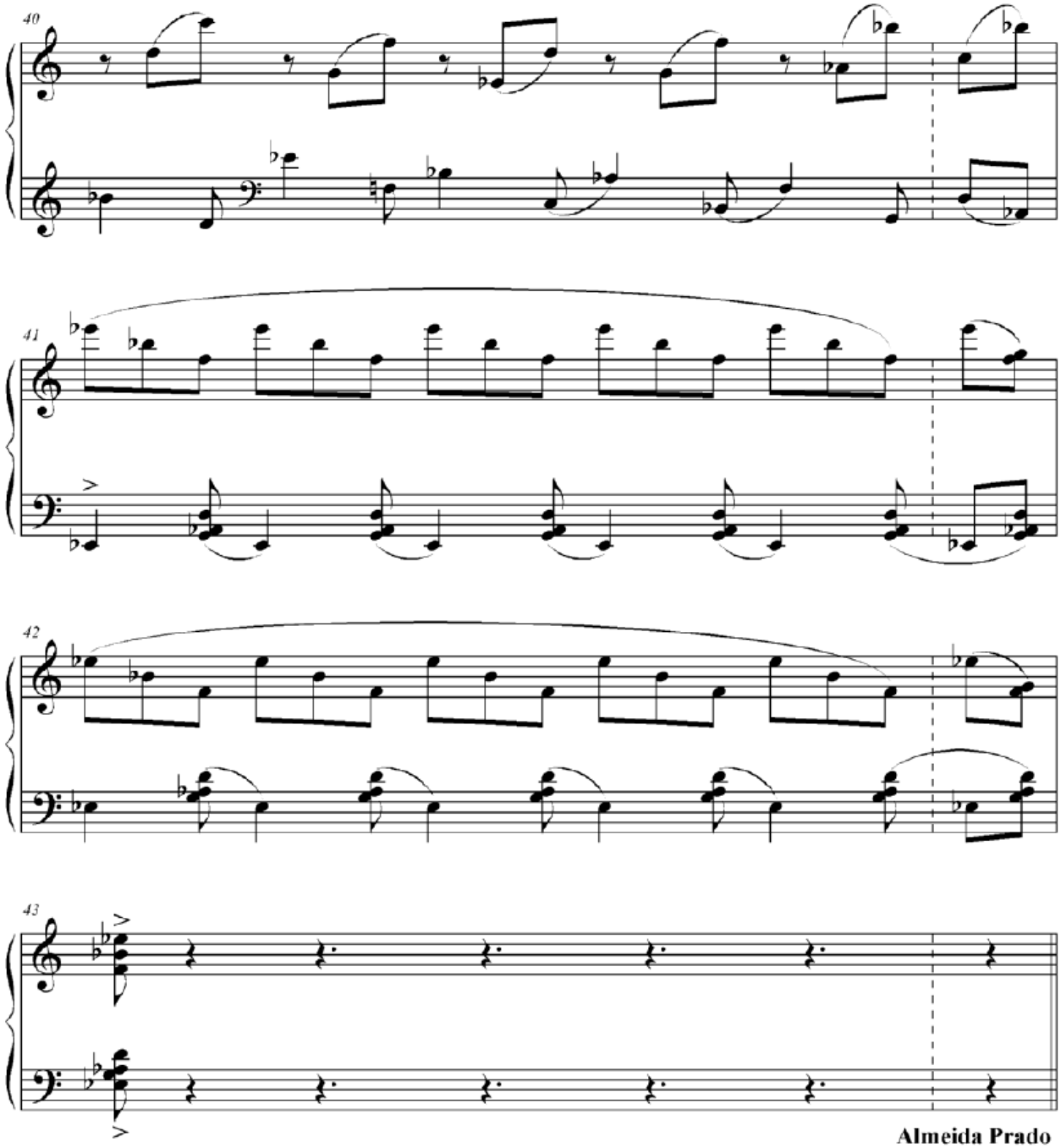
Giga



Giga



Giga



Almeida Prado
Campinas, 05/08/91