### UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

THIAGO BARBOSA ABDALLA

# O ESTILO MUSICAL EM LES GUITARES BIEN TEMPÉRÉES OP. 199 DE MARIO CASTELNUOVO—TEDESCO

Departamento de Música

São Paulo 2011

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

### THIAGO BARBOSA ABDALLA

# O estilo musical em Les Guitares bien Tempérées OP. 199 de Mario Castelnuovo–Tedesco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós—Graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Edelton Gloeden. (versão corrigida)

Departamento de Música da ECA-USP

São Paulo 2011 Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

### Catalogação na publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Abdalla, Thiago Barbosa

O estilo musical em Les Guitares bien Tempérées : 24 prelúdios e fugas para dois violões OP. 199 de Mario Castelnuovo–Tedesco – São Paulo : T.B. Abdalla, 2011.

350 p. : il. + CD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof. Dr. Edelton Gloeden

1. Processos composicionais 2. Duo de violões 3. Prelúdio e Fuga 4. Opus 199 5. Castelnuovo—Tedesco, Mario, 1895—1968 I. Gloeden, Edelton II. Título

CDD 21.ed. - 780.945092

# Banca Examinadora Prof. Dr. Edelton Gloeden (Orientador e Presidente)

If I look at my past life, I can see many beautiful things, and also many sad things (but the latter I try to forget). Like everybody, I have made many mistakes, but altogether it has been an honest life, full of work, always in search of beauty, and I would not change it.

(Mario Castelnuovo-Tedesco, 1967)

### **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Edelton Gloeden, por compartilhar sua imensa cultura musical, por sua dedicação, sabedoria e amizade. Às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup> Adriana Lopes da Cunha Moreira e Monica Isabel Lucas pela leitura atenta e criteriosa no exame de qualificação, que veio a enriquecer a estrutura e o conteúdo deste trabalho.

À querida Júlia e à amada Gabriela pelo som,

Ao Eduardo, Gabriel e Ítalo pela harmonia,

Aos amigos Jobi, Mayumi, Quaternaglia(s), Guri(s), EMESP(s) e Cia. Py(s) pelas melodias,

Ao perspicaz Miguel e Priscila pelo ritmo e

À infatigável Fátima pela estrutura e desenvolvimento!

Ao Sérgio Abreu e aos professores e colegas que, pela Música e pelo Movimento, ampliaram minha visão de mundo.

Ao Beto, Inêz, João Catarino, Cris, Lenira, Ricardo, Adélia, Sandra, Fernando, Maria, Lucas, Ana, Thiago, Luís, Henrique, Daniel, Felipe, Bruno, Elisabeth, Eduardo, Monica, Gil, Vivian, Patrícia, Gilda, Vera, Davi, Paulo Vinícius, Conrado, Marcos, Décio, Sofia, Doug, James, Verena, Christa, Barbara, Irmãos Grimm e a todos aqueles que de alguma forma participaram do projeto.

### **RESUMO**

ABDALLA, T. B. O estilo musical em *Les Guitares Bien Tempérées Op. 199*, de Mario Castelnuovo-Tedesco. 2011. 350 f. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Este trabalho tem como objetivo compreender os processos composicionais contidos no Op. 199, Les Guitares bien Tempérés, de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Este ciclo de 24 prelúdios e fugas é a maior obra original para duo de violões e, vindo de um compositor não-violonista, contextualizam-se, aqui, pontos importantes de sua formação, de seus intérpretes e de seu período. Algumas perguntas se destacam no percurso da pesquisa: quem foi este compositor? Quais foram os fatos mais marcantes de sua formação musical? Por que esta obra é tão importante para a formação de duo de violões? Qual é o perfil bibliográfico que se encontra para a produção deste trabalho? E, principalmente, como se pode descrever o estilo desta obra? Fundamentando-se em referenciais teórico-metodológicos (STEBLIN, 1982; LARUE, 1992; OTERO, 1999; entre outros), o trabalho parte dos sentidos tradicionais do Prelúdio e da Fuga e de como o compositor se relaciona com eles. Mostra como resultados da pesquisa os parâmetros musicais, que permeiam a obra como um todo (macroestrutura) e dialogam entre as partes (média e microestrutura), entrecruzando os elementos contribuintes (som, harmonia, melodia e ritmo) e outros desdobramentos (tonalidades, texturas, intensidades, harmonias, melodias, andamentos, expressões e afetos/humores). Desse modo, a pesquisa levou à compressão de diversos processos composicionais contidos na obra.

**Palavras chave**: Castelnuovo–Tedesco; *Opus 199*; processos composicionais; duo de violões; Prelúdio e Fuga; interpretação e análise musical.

### **ABSTRACT**

ABDALLA, T. B. The Musical Style in *Les Guitares Bien Tempérées Op. 199*, by Mario Castelnuovo-Tedesco. 2011. 350 f. Dissertação (Mestrado) — Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The aim of this work is to understand the compositional techniques employed by Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) in his Op. 199, Les Guitares bien Tempérés. This cycle of 24 Preludes and Fugues for two guitars is known as the largest original work for guitar duo and, coming from a non-guitarist composer, elucidates various aspects of his background and the performance of his works. Some of the most important questions addressed include: Who is Castelnuovo-Tedesco? What were the highlights of his musical training? Why is this work so important to the guitar duo ensemble? What kind of bibliographic references are available on this work? And, most importantly, how can the style of this work be described? This work in based on theoretical-methodological references (STEBLIN, 1982; LARUE, 1992; OTERO, 1999; among others), it begins with a discussion of the composer's approach to the traditional definitions of Prelude and Fugue. The results of this research highlight the musical guidelines that permeate the work both as a whole (macrostructure) and in parts (middle and microstructure), crossing contributing elements (sound, harmony, melody and rhythm), and other details (keys, textures, dynamics, harmonies, tempos, expressions and affections/humor). Thus, this research has led to the understanding of multiple compositional processes contained in the work.

**Key words**: Castelnuovo–Tedesco; Opus 199; compositional techniques; guitar duo; Prelude and Fugu; performance and musical analysis.

### LISTA DE ABREVIATURAS

bmp – Batidas por minuto

Comp. – Número de Compassos

MCT – Mario Castelnuovo–Tedesco

T; t; S; s; - Funções harmônicas como tônica e subdominante, Maiores e Menores,

D e outras além da Dominante. Como são muitas variantes possíveis, recomendamos

que o leitor tenha familiaridade com harmonia funcional.

### Sumário

Lista de Tabelas	
Introdução	
Capítulo 1. Mario Castelnuovo-Tedesco	
1.1 O compositor e o violão – Andrés Segovia	
1.2 O compositor e o Duo Presti-Lagoya	18
Capítulo 2. <i>Les Guitares bien Tempérées Opus 199: ferramentas de análise</i> 2.1 As dimensões	
2.2 Os elementos contribuintes	30
2.2.1 Som	31
2.2.2 Harmonia	34
2.2.3 Melodia	39
2.2.4 Ritmo	42
2.3 Sobre <i>Prelúdio</i> e <i>Fuga</i>	47
2.3.1 O Prelúdio	48
2.3.2 A Fuga	51
Capítulo 3. <i>Les Guitares bien Tempérées Opus 199</i> : uma análise possível	
3.1.1 Sequência das tonalidades	
3.1.2 Processos composicionais dos 24 prelúdios	
3.1.3 Indicações de intensidades	
•	
3.1.4 Procedimentos harmônicos em destaque	
3.1.5 Características das linhas melódicas dos sujeitos das fugas	
3.1.6 Características das respostas e dos contra-sujeitos das fugas	100
3.1.7 Indicações de andamento	103
3.1.8 Indicações de expressão	109
3.1.9 Características das tonalidades	114
3.2 Média e Microestrutura do <i>Prelúdio e Fuga n º 4</i> em Mi Maior	125
3.3 Les Guitares bien Tempérées Opus 199: Sugestões de ordem técnico-violonístico	142
Considerações finais	145
Referências Bibliográficas	
APÊNDICE A – Gráficos com as análises das 24 Fugas	
Fuga N° 2 em Ré Maior	
Fuga N° 3 em Lá Menor	
Fuga N° 4 em Mi Maior	
Fuga N° 5 em Si Menor	15/

Fuga N° 6 em Fá # Maior	158
Fuga N° 7 em Dó # Menor	159
Fuga N° 8 em Lá b Maior	160
Fuga N° 9 em Mi b Menor	161
Fuga N° 10 em Si b Maior	162
Fuga N° 11 em Fá Menor	163
Fuga N° 12 em Dó Maior	164
Fuga N° 13 em Sol Maior	165
Fuga N° 14 em Ré Menor	166
Fuga N° 15 em Lá Maior	167
Fuga N° 16 em Mi Menor	168
Fuga N° 17 em Si Maior	169
Fuga N°18 em Fá # Menor	170
Fuga N° 19 em Dó # Maior	171
Fuga N° 20 em Sol # Menor	172
Fuga N° 21 em Mi b Maior	173
Fuga N° 22 em Si b Menor	174
Fuga N° 23 em Fá Maior	175
Fuga N° 24 em Dó Menor	176
APÊNDICE B – Análises individuais dos 24 Prelúdios e Fugas Prelúdio e Fuga n º 1 em Sol Menor	
Prelúdio e Fuga n ° 2 em Ré Maior	
Prelúdio e Fuga n ° 3 em Lá Menor	
Prelúdio e Fuga n º 4 em Mi Maior	195
Prelúdio e Fuga n ° 5 em Si Menor	195
Prelúdio e Fuga n º 6 em Fá# Maior	200
Prelúdio e Fuga n ° 7 em Dó# Menor	206
Prelúdio e Fuga n º 8 em Láb Maior	211
Prelúdio e Fuga n º 9 em Mib Menor	217
Prelúdio e Fuga n ° 10 em Sib Maior	222
Prelúdio e Fuga n ° 11 em Fá Menor	227
Prelúdio e Fuga n º 12 em Dó Maior	233
Prelúdio e Fuga n ° 13 em Sol Maior	238
Prelúdio e Fuga n ° 14 em Ré Menor	245
Prelúdio e Fuga n ° 15 em Lá Maior	250
Prelúdio e Fuga n º 16 em Mi Menor	254

Prelúdio e Fuga n º 17 em Si Maior	258
Prelúdio e Fuga n ° 18 em Fá#Menor	264
Prelúdio e Fuga n º 19 em Dó# Maior	269
Prelúdio e Fuga n º 20 em Sol# Menor	272
Prelúdio e Fuga n º 21 em Mib Maior	277
Prelúdio e Fuga n º 22 em Sib Menor	282
Prelúdio e Fuga n º 23 em Fá Maior	287
Prelúdio e Fuga N º 24 em Dó Menor	290
APÊNDICE C – Somatórias das Indicações de Expressão por Prelúdio e Fuga	309
E.2 Prelúdio e Fuga n º 7 em Dó# Menor	320
E.3 Prelúdio e Fuga n ° 8 em Láb Maior	324
E.4 Prelúdio e Fuga n º 11 em Fá Menor	330
E.5 Prelúdio e Fuga n º 14 em Ré Menor	331
E.6 Prelúdio e Fuga n º 15 em Lá Maior	331
E.7 Prelúdio e Fuga n º 22 em Sib Menor	337
ANEXO 1. O projeto realizado no Departamento de Música da ECA–USP em 2005 ANEXO 2. Discografía de <i>Les Guitares bien Tempérées</i>	

### LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Alice Artzt sobre a técnica de Ida Presti	23
Tabela 2 – Cores padrões para as análises das fugas	29
Tabela 3 – Relações harmônicas em tons maiores (LARUE, 1992, p.61)	
Tabela 4 – Datas de composição de cada peça do <i>Op. 199</i>	
Tabela 5 – O ciclo de tonalidades do <i>Op. 199</i>	59
Tabela 6 – Tipos de Prelúdio no <i>Op. 199</i>	70
Tabela 7 – Relação das indicações de intensidade no <i>Op. 199</i>	72
Tabela 8 – Fuga n°2 em Ré Maior (esquema harmônico dos compassos 43–50)	77
Tabela 9 – Fuga n° 4 (relação harmônica entre os episódios 2 e 3)	77
Tabela 10 – Fuga N°15 em Lá Maior (relação harmônica entre os comp. 1–26)	78
Tabela 11 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 21–26 da Fuga em Sol M	1enor81
Tabela 12 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 47–54 da Fuga em Mib	Menor
	82
Tabela 13 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 49–50 da <i>Fuga n°14</i>	
Tabela 14 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 44–46 da Fuga em Sol #	Menor
Tabela 15 – Estrutura da <i>Fuga n°13 em Sol Maior</i>	
Tabela 16 – Relação entre as localizações dos pontos culminantes agudos e graves dos su	-
Tabela 17 – Combinações distintas entre parâmetros melódicos (aspectos subjetivos)	
Tabela 18 – Distribuição das respostas tonais e reais no <i>Op. 199</i>	
Tabela 19 – Indicações de andamento do <i>Op. 199</i>	
Tabela 20 – Relação entre as minutagens das peças organizadas em ordem crescente	
Tabela 21 – Soma das indicações de expressão	
Tabela 22 – Indicações de intensidade do <i>Prelúdio e Fuga nº4</i>	
Tabela 23 – Total de indicações de expressão do <i>Prelúdio e Fuga n°4</i>	
Tabela 24 – Forma do <i>Prelúdio n°4 em Mi Maior</i>	
Tabela 25 – Parâmetros da Parte A do <i>Prelúdio</i> n°4	
Tabela 26 – Diferenças entre a Parte A' do <i>Prelúdio n°4</i>	
Tabela 27 – Parte B do <i>Prelúdio n°4</i>	
Tabela 28 – Características da transição entre o <i>Prelúdio</i> e a <i>Fuga n</i> °4	
Tabela 29 – Modificações técnico–instrumentais da Fuga n°15 em Lá Maior	
Tabela 30 – Análise formal e harmônica do Prelúdio em Sol Menor	
Tabela 31 – Relação dos intérpretes na primeira audição integral no Brasil dos 24 Prelúc	
Fugas Op. 199, de M. Castelnuovo–Tedesco	347

LISTA DE FIGURAS	
Figura 1 – Prelúdio tipo arpejado	50
Figura 2 – Prelúdio tipo movimento perpétuo	50
Figura 3 – Prelúdio tipo tocata	
Figura 4 – Prelúdio tipo aria	
Figura 5 – Prelúdio tipo invenção	
Figura 6 – Prelúdio tipo sonata em trio	
Figura 7 – Esquema gráfico dos ciclos de tonalidades no	
Figura 8 – Esquema gráfico dos ciclos de tonalidades dos Prelúdios de F. Chopin	
Figura 9 – Esquema gráfico completo entre as tonalidades em <i>Les Guitares bien Tempérées</i>	
M.Castelnuovo-Tedesco	
Figura 10 – Esquema gráfico da primeira metade de Les Guitares bien Tempérées – M.	
Castelnuovo-Tedesco	62
Figura 11 – Esquema gráfico da segunda metade de Les Guitares bien Tempérées –	
M.Castelnuovo-Tedesco.	62
Figura 12 – Prelúdios do tipo arpejados	64
Figura 13 – Prelúdios do tipo movimento perpétuo	
Figura 14 – Prelúdios do tipo toccata.	
Figura 15 – Prelúdios tipo aria	
Figura 16 – Prelúdio n°7 como exemplo de categoria <i>invenção</i>	
Figura 17 – Prelúdio n°15 como exemplo de categoria sonata trio	
Figura 18 – Prelúdio n°19 como exemplo da categoria <i>invenção</i>	
Figura 19 – Total de incidências de indicações de intensidades (por tipo)	
Figura 20 – Somatória das indicações de intensidades <i>piano</i> por cada peça	
Figura 21 – Somatória das indicações de intensidades <i>forte</i> por cada peça.	
Figura 22 – Cadências modais	
Figura 23 – Cadência modal na <i>coda</i> da <i>Fuga n°3</i>	
Figura 24 – Fuga n°2 em Ré Maior (relação de mediante no comp. 47)	
Figura 25 – Fuga n°4 em Mi Maior (relação de mediante no comp. 12)	
Figura 26 – Relação de acordes emprestados das tonalidades relacionadas por mediante na <i>I</i>	
n°4	_
Figura 27 – Compassos 13–16 da <i>Fuga n° 15</i>	
Figura 28 – Procedimento harmônico similar entre as <i>Fugas n° 15 e n° 16</i>	
Figura 29 – Compassos 21–26 do <i>Prelúdio n°I</i>	
Figura 30 – Compassos 47–54 da <i>Fuga n°9</i>	
Figura 31 – Sujeito da <i>Fuga em Dó Maior</i>	
Figura 32 – Compassos 47–54 da <i>Fuga n°12 em Dó Maior</i>	
Figura 33 – Estrutura harmônica dos compassos 47–54 da <i>Fuga em Dó Maior</i>	
Figura 34 – Compassos 49–50 da <i>Fuga</i> n°14.	
Figura 35 – Compassos 44–46 da <i>Fuga n°20</i>	
Figura 36 – Medição de âmbito, compassos e inflexões melódicas nos sujeitos das fugas	
(aspectos objetivos)	88
Figura 37 – Relação entre os pontos culminantes dos sujeitos	89
Figura 38 – Sujeito da <i>Fuga n°1</i>	
Figura 39 – Sujeito da <i>Fuga n</i> °2	
Figura 40 – Sujeito da <i>Fuga n°3</i>	
Figura 41 – Sujeito da Fuga nº4	92

Figura 42 – Sujeito da <i>Fuga n°5</i>	92
Figura 43 – Sujeito da <i>Fuga n</i> °6	92
Figura 44 – Sujeito da <i>Fuga n°</i> 7	93
Figura 45 – Sujeito da <i>Fuga n</i> °8	93
Figura 46 – Sujeito da <i>Fuga n</i> °9	93
Figura 47 – Sujeito da <i>Fuga n°10</i>	94
Figura 48 – Sujeito da <i>Fuga n°11</i>	94
Figura 49 – Sujeito da <i>Fuga n°12</i>	94
Figura 50 – Sujeito da <i>Fuga n°13</i>	95
Figura 51 – Sujeito da <i>Fuga n°14</i>	95
Figura 52 – Sujeito da <i>Fuga n°15</i>	95
Figura 53 – Sujeito da <i>Fuga n°16</i>	95
Figura 54 – Sujeito da <i>Fuga n°17</i>	96
Figura 55 – Sujeito da <i>Fuga n°18</i>	96
Figura 56 – Sujeito da <i>Fuga n°19</i>	96
Figura 57 – Sujeito da <i>Fuga n°20</i>	
Figura 58 – Sujeito da Fuga n°21	
Figura 59 – Sujeito da <i>Fuga n°22</i>	97
Figura 60 – Sujeito da <i>Fuga n°23</i>	
Figura 61 – Sujeito da <i>Fuga n°24</i>	
Figura 62 – Combinações distintas entre parâmetros melódicos (aspectos subjetivos)	
Figura 63 – Comparação entre a quantidade de respostas tonais e reais	
Figura 64 – Compasso de ligação Fuga nº1 (resposta-3ª entrada do sujeito)	
Figura 65 – Compasso de ligação Fuga n°3 (resposta–3ª entrada do sujeito)	
Figura 66 – Compasso de ligação Fuga nº14 (resposta–3ª entrada do sujeito)	
Figura 67 – Compasso de ligação Fuga n°24 (resposta–3ª entrada do sujeito)	
Figura 68 – Contra–sujeitos compostos por frases em <i>staccato</i>	
Figura 69 – Relação entre os andamentos das peças.	
Figura 70 – Linha de evolução dos picos de velocidade alta e baixa (extremos) e a tendência	
(centro)	
Figura 71 – Indicações de expressão mais utilizadas	.110
Figura 72 – Linha de utilização da indicação <i>espressivo</i>	
Figura 73 – Linha de utilização da indicação <i>marcato</i>	
Figura 74 – Linha de utilização da indicação <i>dolce</i>	
Figura 75 – 1° compasso do <i>Prelúdio n°4</i>	
Figura 76 – <i>Prelúdio em Mi Maior</i> (parte A)	
Figura 77 – Prelúdio em Mi Maior (Parte A')	
Figura 78 – Primeiro compasso da Parte A' do <i>Prelúdio n°4</i>	
Figura 79 – Compassos 25–31 do <i>Prelúdio n°4</i>	
Figura 80 – Parte B do <i>Prelúdio n°4</i> (compassos 33–35)	
Figura 81 – Relação entre os motivos da melodia (Parte A) e o acompanhamento (Parte B)	
Figura 82 – Efeito de harmônico na Parte A" do <i>Prelúdio n°4</i>	
Figura 83 – Comparação entre a melodia da exposição e da coda	
Figura 84 – Variação melódica do sujeito tem origem na <i>coda</i> do Prelúdio	
Figura 85 – Sujeito da <i>Fuga n°4</i> (ritmo, articulação e intensidades)	
Figura 86 – Análise harmônica da Fuga nº4	
Figura 87 – Análise da Fuga $n^{\circ}4$ (1/4)	
Figura 88 – Análise da Fuga $n^{\circ}4$ (2/4)	
() ·· · · · · · · · · · · · · · · · · ·	/

Figura 89 – Análise da <i>Fuga n°4</i> (3/4)	. 140
Figura 90 – Análise da <i>Fuga n°4</i> (4/4)	.141
Figura 91 – Modificações técnico–instrumentais da Fuga n°15 em Lá Maior	. 143
Figura 92 – Primeiros compassos do Prelúdio em Sol Menor	. 177
Figura 93 – Análise dos motivos da Parte A do Prelúdio 1	.177
Figura 94 – Motivo b (segundo compasso da Fig. 13) com elementos dissociados	. 177
Figura 95 – Alteração rítmica no elemento d	.178
Figura 96 – Elemento de variação do Prelúdio em Ré Maior	. 183
Figura 97 – Análise das frases do sujeito da Fuga em Ré Maior	. 184
Figura 98 – Contra-sujeito da fuga em Ré Maior	. 184
Figura 99 – Comparação rítmica entre a complementaridade do sujeito e contra-sujeito da fi	ıga
em Ré Maior	. 184
Figura 100 – Arpegio inicial deste prelúdio	.189
Figura 101 – Demonstração da emiola – sujeito da Fuga em Lá Menor	. 190
Figura 102 – Prelúdio em Si Menor (Parte A)	. 195
Figura 103 – Prelúdio em Si Menor (Parte B)	. 195
Figura 104 – Prelúdio em Fá # Maior (primeira frase)	.200
Figura 105 – Análise do cromatismo contido no sujeito da Fuga em Fá# Maior	.201
Figura 106 – Primeiros compassos do Prelúdio em Dó# Menor (indicações de frases nossas;	
articulações e intensidades originais)	.206
Figura 107 – Prelúdio em Dó # Menor (compassos 7–8)	.206
Figura 108 – Sujeito da Fuga em Dó# Menor e a sua inversão	.207
Figura 109 – Exemplo de G. Cassa	.217
Figura 110 – Excerto do Prelúdio em Mi b Menor – poco agitato com a emulação de bombo	.218
Figura 111 – Sujeito da Fuga em Mi b Menor	
Figura 112 – Prelúdio em Si b Maior – Alla Rumba	.222
Figura 113 – Alternativa para escrita rítmica da Rumba	.222
Figura 114 – Sujeito da Fuga em Si b Maior.	.223
Figura 115 – Contra–sujeito da Fuga em Si b Maior	.223
Figura 116 – Sujeito da Fuga em Fá Menor	.227
Figura 117 – Demonstração da complementaridade rítmica entre o sujeito e o contra-sujeito	da
Fuga em Fá Menor	.227
Figura 118 – Demonstração da complementaridade melódica entre o sujeito e o contra-sujei	to
da Fuga em Fá Menor	
Figura 119 – "Toque de trompetes" contido no Prelúdio em Dó Maior	
Figura 120 – Visualização das cores que representam os motivos para análise da fuga em Dó	)
Maior	.233
Figura 121 – Primeiros compassos do Prelúdio em Sol Maior – tríades em arpejos	.238
Figura 122 – Terceira seção do Prelúdio em Sol Maior – tríades harmônicas	.238
Figura 123 – Primeiros compassos da Fuga em Ré Menor	
Figura 124 – Transcrição da transição entre o Prelúdio e a Fuga em Ré Menor	
Figura 125 – O motivo inicial da obra que sofre variações melódicas e rítmicas	
Figura 126 – Primeiros compassos do Prelúdio em Mi b Maior – melodia implícita	
Figura 127 – Sujeito da Fuga em Mi b Maior	
Figura 128 – Motivo "Rouxinol".	
Figura 129 – Motivo "Cuco"	
Figura 130 – Primeiros compassos do Prelúdio em Si b Menor	

### Introdução

O presente trabalho teve como principal motivação a participação do pesquisador no projeto "Les Guitares bien Tempérés Op. 199 – 24 Prelúdios e Fugas para dois violões de M. Castelnuovo–Tedesco", sob orientação do Prof. Dr. Edelton Gloeden, na classe de violão do 4º ano de Graduação do Departamento de Música da ECA–USP, em 2005. Durante todo este ano os ensaios culminaram numa primeira audição integral no Brasil desta obra. Devido à sua magnitude, o projeto teve desdobramentos como: a gravação integral – ao vivo – da audição realizada na FAU–Maranhão, em 29 de outubro e 5 de novembro de 2005¹, uma récita no CCSP, em 15 de julho de 2007, e a atual pesquisa de mestrado.

Mário Castelnuovo—Tedesco (1895–1968) compôs um número significativo de obras para violão solo, coro e violão, concertos para violão e orquestra, duos de violões, violão com flauta e voz, embora nunca tenha estudado o instrumento. O alcance de sua obra, atualmente, encontra—se entre os violonistas, possivelmente pelo fato de intérpretes como Andrés Segovia (1893–1987), Alexandre Lagoya (1921–1999) e Ida Presti (1924–1967) tenham amplamente apresentado e gravado o repertório para violão solo ou em música de câmara; como veremos em maiores detalhes no decorrer do Capítulo 1.

Ao compor para violão é preciso dominar uma série de peculiaridades técnicas do instrumento. Entre os problemas mais comuns, em obras escritas por compositores não violonistas, destacamos: intervalos e acordes impossíveis de se executar e inconsistência na utilização de cordas soltas para explorar possibilidades técnicas e musicais. Nas palavras de H. Berlioz (1803–1869):

O violão é um instrumento para acompanhar a voz humana e para figurar em composições instrumentais de pouca intensidade sonora, assim como para executar solo peças mais ou menos complexas e a várias vozes. [...] É praticamente impossível escrever bem para violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregara está longe de conhecê—lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade [...] Os compositores não o empregam na igreja, nem em teatros e muito menos em concertos. A causa principal é, sem dúvida, sua baixa

\_

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Fornecemos, no Anexo 1, a biografia resumida, o programa de apresentação, com o detalhamento dos intérpretes e a gravação deste recital.

potência sonora, que não lhe permite uma associação com outros instrumentos e tampouco a várias vozes com impostação normal. (BERLIOZ, *apud* GLOEDEN, 1996, p.27)

Percebemos como Berlioz estava afinado com a prática violonística de seus contemporâneos em todos os detalhes. A dificuldade de se escrever idiomaticamente sem ser violonista, a baixa potência sonora do instrumento e as limitações em combinálo em formações camerísticas são algumas características que afastaram o violão das salas de concertos e da produção dos compositores referenciais para história da música erudita entre os períodos Clássico<sup>2</sup> e Romântico<sup>3</sup>. De fato, houve um hiato no repertório tonal violonístico, que veio a ser preenchido com composições de estética neoclássicas da primeira metade do século XX, de compositores como M. Ponce (1882–1948), F. Moreno Torroba (1891–1982) e Mario Castelnuovo–Tedesco (MCT).

O ressurgimento do violão, no século XX, contou com a parceria entre compositores e intérpretes violonistas – com grande destaque a Andrés Segovia – para inserir este instrumento no meio musical contemporâneo, conforme afirma Gloeden (1996). Estas parcerias geraram obras ora de grande valor artístico, que revelaram uma nova possibilidade de repertório escrito por compositores acostumados a lidar com desenvoltura com as formas, formações e sonoridades consolidadas historicamente.

A dedicação de Castelnuovo-Tedesco ao repertório violonístico trouxe-lhe um universo sonoro ao mesmo tempo familiar, por valer-se de estilos musicais sedimentados historicamente – e raro – pela abordagem composicional até então típica dos compositores violonistas.

Assim, as composições para violão de MCT contribuíram substancialmente para um enriquecimento do repertório violonístico. Por este motivo, sua figura ficou intimamente ligada ao violão e aos seus intérpretes — principalmente a Segovia. No entanto, não há uma biografia de maior envergadura da vida e da obra do compositor, que inclua um catálogo completo de sua obra e gravações. Ademais, a bibliografia existente (OTERO, 1999) privilegia a relação entre MCT e A. Segovia, em detrimento a de outros intérpretes e, até mesmo, a possíveis fatos relevantes da vida do próprio compositor. Atualmente, a maior parte do acervo do compositor encontra—se na

<sup>3</sup> "Termo aplicado ao período na história da música, dec. 1790 a 1910, que sucedeu o classicismo. [...]" (SADIE, 1994, p. 795).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> De acordo com o Oxford Music Online (2011), o período Clássico acontece, aproximadamente, entre 1750 e 1830; em uma época posterior ao período Barroco e anterior ao Romantismo.

Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos (LIBRARY OF CONGRESS, 2000), incluindo partituras e manuscritos impressos, programas, críticas de suas músicas, contratos, fotos e materiais diversos, além de correspondências com diversas personalidades do meio musical e artístico como: Bernard Berenson (1865–1959), Arturo Toscanini (1867–1957), Lotte Lehmann (1888–1976), Andrés Segovia (1893–1987), John Barbirolli (1899–1970), Jascha Heifetz (1901–1987), Katherine Dunham (1909–2006), Samuel Barber (1910–1981), Gian Carlo Menotti (1911–2007), Erich Leinsdorf (1912–1993), André Previn (1929) e correspondências familiares. E, em português, as pesquisas são demasiado recentes e em processo de difusão<sup>4</sup>. Tal escassez de referenciais bibliográficos nos fez recorrer a diversas notas presentes em encartes de CDs e recitais, que pouco nos auxiliaram a traçar um perfil mais completo do compositor.

Em relação à estrutura deste trabalho, no Capítulo 1 – *Mário Castelnuovo–Tedesco* (p. 7–27) –, descrevemos a trajetória do compositor, desde sua formação até a composição do *Op. 199*, passando, desde o contato com Andrés Segovia e as primeiras peças escritas para violão, até com o *duo Presti & Lagoya* e a obra que propomos para este trabalho. Com isso, fornecemos ao leitor tanto um perfil do compositor como seu contato com o violão. É importante ressaltar que o presente trabalho, possivelmente, constitui uma primeira abordagem do *Opus 199*, de MCT, em português. Neste sentido, transcrevemos cartas, cruzamos informações contidas em livros de história da música e introduzimos notas explicativas sobre os professores e os intérpretes desse compositor.

Após este primeiro capítulo, em que apresentamos os personagens e o contexto desta história, destacamos, no Capítulo 2 – Les Guitares bien Tempérées Opus 199: ferramentas de análise (p. 27–55) – a abordagem metodológica adotada para analisar as Guitarras bem Temperadas Op. 199 [tradução nossa]. Traz um apanhado das ferramentas que nortearão o perfil das análises. Descrevemos, também, os conceitos de dimensão (macro, médio e microestrutura) e elementos contribuintes, assim como um resumo da forma Prelúdio e Fuga.

Dentre as diversas possibilidades de abordagem analítica que estas ferramentas fornecem, optamos por dividir o Capítulo 3 (p.55–145) em três itens:

-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Como é o caso da Dissertação "*Variazioni attraverso i secoli, Op 71*, de Mário Castelnuovo–Tedesco: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico", de José Henrique Campos, defendida em 2008, no IA da UNESP.

- no primeiro, tivemos o foco nos processos composicionais recorrentes na obra como um todo, como: informações sobre a sequência das tonalidades (p.59–63), organização das texturas dos prelúdios (p.63–71), de intensidade (p. 71–75), procedimentos harmônicos de destaque (p. 75–87), características melódicas das sujeitos (p.87–100) e das respostas (p.100–103), indicações de andamento (p.103–109) e de expressão (p.109–114). Deste modo, encontramos uma série de elementos que nos auxiliaram a sentir e compreender o estilo da obra. Inserimos, ainda, informações sobre as características das tonalidades<sup>5</sup> (p.114–125). Nesse sentido, a proposta foi trazer ao leitor informações relevantes acerca destas tonalidades, conectando o *Op. 199*, de MCT, com as descrições expostas pelos tratadistas dos séculos XVIII e XIX;
- 2) A partir da abordagem metodológica, exposta no Capítulo 2, há um potencial de análise para médio e microestrutura. Neste sentido, selecionamos o *Prelúdio e Fuga N°4 em Mi Maior* para exemplificar uma possibilidade de análise nesse perfil (p. 125–142); e
- 3) Para conclusão deste capítulo, compartilhamos algumas adaptações de ordem técnico-instrumental (p.142-145). Apresentamos, com essa finalidade, um estudo de um trecho musical, que transparece novas possibilidades de abordagem técnico-instrumental.

Normalmente, as obras originais para violão são escritas nas tonalidades que soam melhor<sup>6</sup> ou que geram menos problemas técnicos. E, também, levando em consideração que esta é uma obra para duo, as dificuldades podem ser divididas entre os músicos e as 24 tonalidades são trabalhadas com o intuito de se extrair o máximo potencial sonoro e coloridos específicos dos instrumentos.

Nas considerações finais sintetizamos os conceitos expostos nos três primeiros capítulos, apresentando os resultados de pesquisa. Lá também, compartilhamos com o leitor os desafios frente a uma obra monumental como esta.

<sup>6</sup> Aquilo que popularmente se diz "soar melhor" é quando as frequências predominantes da composição adequam—se às frequências de ressonância da caixa do instrumento, além da utilização das cordas soltas (mi, lá, ré, sol, si e mi).

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> De acordo com o apêndice do livro *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*, de Rita Steblin (1980).

Por fim, nos Apêndices, relacionamos todo o processo que passamos ao elencar e discernir quais seriam os aspectos relevantes para integrar o Capítulo 3. O Apêndice A (p. 153–177) contém gráficos esquemáticos com a forma e a harmonia das fugas. No Apêndice B (p. 177–295), registramos os esboços das análises individuais de todas as peças do ciclo, as informações que ali estão foram o principal conjunto de pensamentos que nos auxiliaram a aprofundar o conhecimento da obra. O Apêndice C (p. 295–309) expõe todas as indicações de expressão organizadas por cada um dos Prelúdios e Fugas. No Apêndice D (p. 309–315), desenvolvemos um glossário de termos referentes à expressão musical, tendo em vista que Mario Castelnuovo–Tedesco utiliza mais de oitenta diferentes termos, de acordo com as indicações de expressão (p.109–114). Finalmente, no Apêndice E (p.315–345), descrevemos modificações de ordem técnico–instrumental de trechos relevantes da obra. Anexamos, também, um CD de áudio e o programa da gravação integral do ciclo, ao vivo, realizada na ocasião da primeira audição brasileira desta obra, em 2005, na FAU Maranhão (ANEXO 1, p.345).

Esperamos que após "todo este trabalho", como diria Mario Castelnuovo— Tedesco na epígrafe inicial, estejamos "sempre em busca do belo".

### CAPÍTULO 1. MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

Este capítulo destina—se a compreender a conexão entre um compositor não—violonista e este instrumento. Para tal, traçamos o perfil deste compositor e observamos como se deu o contato entre ele e o violonista Andrés Segovia, que encomendou as primeiras obras para violão, e o duo Presti & Lagoya, para quem o *Op. 199* foi dedicado.

MTC nasce em três de abril de 1895, em Florença, na Itália. O nome de família Castelnuovo (tradução para o italiano de Castilla Nueva) foi herdado da família do pai, que imigrou para a Itália fugindo da Inquisição Espanhola do século XV.

A composição "Castelnuovo-Tedesco" é decorrente da fusão empresarial de duas famílias de banqueiros judeus – Angiolo Castelnuovo (avô paterno) e Samuel Tedesco (marido da sua tia-avó). Os Tedescos não tinham filhos e escolheram Angiolo para ser seu herdeiro, com a condição de que incorporasse o sobrenome. Devido às boas condições financeiras e ao medo de doenças que pudessem ser contraídas nas escolas públicas, Mario Castelnuovo-Tedesco estudou alemão e inglês com professores particulares, assim como francês e piano primeiramente com a mãe. Aos nove anos, apresentou uma *Mazurka* e um *Noturno* de Chopin, além de uma composição de sua autoria *Piccolo Valser, Op.1*, em um recital privado para familiares próximos.

Contrariando os desejos de seu pai, iniciou estudos formais de piano e solfejo com Edgardo Del Valle de Paz<sup>7</sup> (1861–1920), tendo ingressado aos 12 anos, em 1907, no Conservatório Luigi Cherubini de Música em Florença. Desde cedo adquiriu coleções como as obras completas de diversos compositores (OTERO, 1999. p. 17).

A escola italiana, que vem de uma herança romântica, merece uma breve exposição através das palavras de Roland de Candé:

Uma escola italiana existe desde Monteverdi. Ela se define por um estilo vocal e instrumental, transmitido de professor a aluno e difundido por toda a Europa... Por seu número e talento, os compositores e virtuoses italianos fundamentaram em sua experiência e em seu saber uma tradição musical pan—europeia. Nessa escola italiana, não se reconhecem características nacionais pela simples razão de que não houve nação italiana antes do século XIX. Os músicos italianos e italianizantes formaram uma comunidade intelectual supranacional, cujos focos de irradiação estão

\_

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Edgardo Del Valle de Paz nasceu em Alexandria, Egito, em 1861, e faleceu em Florença, em 1920. De origem judia, foi compositor, pianista e professor.

disseminados por toda a Europa. Faz-se música italiana em Paris, Londres, Viena, São Petersburgo. Somente a ópera verdiana poderia definir um estilo puramente nacional. (CANDÉ, 2001. v.2, p. 125)

Em 1909 – mesmo ano do *Manifesto Futurista* de Fillipo Marinetti – com 14 anos, Mario compôs três Suítes, em *estilo italiano*, *inglês* e *francês*, que foram apresentadas, possivelmente, num evento interno do conservatório, pelo pianista brasileiro Alfredo Oswald<sup>8</sup> (1884–1972), de acordo com Otero (1999, p. 19). Neste período também começou a compor música descritiva, inicialmente, em homenagem à sua cidade natal, tais como: *Primavera Florentina* e *Cielo di Settembre*. Suas composições se inclinam à estética impressionista francesa, havendo também uma mudança estética para materiais mais rítmicos e com ataques mais vívidos.

Ao terminar os estudos secundários, MCT não ingressou no Liceu com o argumento de poder estudar música por mais tempo. Continuou a estudar latim, grego e outras disciplinas com professores particulares em casa. Castelnuovo—Tedesco foi aconselhado por Del Valle a estudar composição mais seriamente sob a tutela de Antonio Scontrino<sup>9</sup> (1850–1922). Este desaprovava tudo que MCT escrevia, assim como não lhe agradavam as obras de Debussy (OTERO, 1999. p.22). Teve a possibilidade de estudar, em 1911, com o professor Ildebrando Pizzetti (1880–1968), recém—contratado do conservatório Luigi Cherubini, que não apenas gostava, mas, inclusive, escrevia música ao estilo de Debussy. A relação do professor com o aluno mostrou—se proficua e, além da amizade, Pizzetti fez primeiras audições de obras orquestrais de Mario, segundo afirma Otero (1999. p.25).

Pizzetti destacou—se por fazer parte da "Geração de 1880", juntamente com Ottorino Respighi (1879–1936) e Gian Francesco Malipiero (1882–1973). Eles estavam entre os primeiros compositores italianos cujas contribuições principais não estavam na ópera. Este professor e compositor foi "[...] indubitavelmente o maior músico da Itália [do começo do século XX]", de acordo com Guido Gatti (1921, p. 835). Neste artigo, encontramos, brevemente, críticas sobre compositores italianos destacados da Itália da década de 1920. Gatti não poupa elogios a Pizzetti como: "aquele que mais completamente atingiu sua individualidade" e "sua obra expressa no mais amplo sentido

-

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Filho do compositor Henrique Oswald (1852–1931. Disponível em OSWALD – <a href="http://www.oswald.com.br/alfredo.htm">http://www.oswald.com.br/alfredo.htm</a>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2010.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Scontrino estudou no Conservatório de Palermo de 1861 e 1870 e, depois, em Munique. Ele começou a atuar como contrabaixista em 1891. Em 1898, tornou–se professor de composição no Conservatório de Palermo e, depois, também ensinou em Florença.

o equilíbrio entre o profundo sentimento de seu país e povo, com os meios mais adequados e modernos que possa imaginar"<sup>10</sup>. Na conclusão deste artigo, temos uma breve lista com obras que Gatti considera relevantes e ilustram, tendenciosamente, a "musicalidade da nação que deseja novamente ser aquilo que foi no esplendor do século dos grandes artistas.<sup>11</sup>" (GATTI, 1921, p. 836). Entre as obras, destacamos:

- Fedra e a Sonata para Violino de I.Pizzetti (1880–1968);
- As Sette canzoni e Rispetti e strambotti de G. Malipiero (1882–1973);
- Fontane di Roma e Poema Gregoriano de O. Respighi (1879–1936);
- Coplas e peças para piano de M. Castelnuovo–Tedesco (1895–1968);
- A *Sonatina* de F. Luizzi (1884–1940);
- A *Motte Alta* e peças para quarteto de cordas de A. Casella (1883–1947);
- Basi e bote de R. Pick–Mangiagalli (1882–1949);
- Chiari di luna de V. Tommassini (1878–1950) e
- *Sakuntala* de Alfano (1875–1954).

Em 1913, Mario realizou os exames no Liceu. Por sua qualificação brilhante, ganhou, conforme destaca Otero (1999, p. 23), uma viagem à Espanha, e esta experiência esteve refletida em sua música composta futuramente. Viajou com sua família para Inglaterra, Bélgica, Holanda e outros países da Europa em 1913. Neste mesmo ano, retornou a Florença, faltava—lhe somente um ano para terminar os estudos de piano. Mario, também, passou por um período de doenças respiratórias e febre que o impossibilitam de qualificar—se no exame.

Após alguns meses de recuperação, e com a eclosão da 1ª Guerra Mundial, a família mudou—se para a região litorânea da Itália, em Castiglioncello, um vilarejo próximo a Livorno, na Toscana. Impossibilitado de praticar esportes, Mario destacava—se em seu círculo de amizades através da atração musical. Improvisava músicas para danças, compondo—as para seus amigos. Ugo, seu irmão, escrevia as letras das canções. É, deste período, a canção de ninar *Ninna—Nanna*, escrita para uma menina de seis anos chamada Giuliana, segundo Otero (1999, p.25).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Texto original: "...Ildebrando Pizzetti is doubtless the greatest musician in Italy today; that is, the one who has most fully attained his individuality, and who in his work expresses with the widest sense of equilibrium the deep feeling of his country and race, using the most adequate and modern means that can be imagined..." (GATTI, 1921, p. 835).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Texto original: "...musicality of a nation that wishes to be once again what it was in the centuries of its greatest artistic splendour" (GATTI, 1921, p. 836).

De volta a Florença, no outono de 1914, Mario voltou–se aos estudos de composição. Neste mesmo período, Mario teve de ceder ao desejo de seu pai e ingressou na Universidade para estudar medicina (OTERO, 1999. p.25).

Em 1915, pela primeira vez, Mario escutou uma de suas obras orquestrais: o poema sinfônico *Cielo di Settembre*, regido por Ildebrando Pizzetti. E Otero (1999, p.28) descreve que o exame final do Conservatório, realizado por MCT em 1918, consistia na composição de: uma fuga, uma forma sonata com os temas préestabelecidos, uma cena lírica e uma peça de música de câmara; além de provas de história da música e de leitura à primeira vista.

É perceptível, neste compositor, uma sólida formação musical que tem um estímulo inicial vindo da família, com aulas particulares com um professor representativo de Florença, que o preparou para ingressar no Conservatório, onde estudou por onze anos, tendo recebido, em 1918, o diploma de Composição. A família apoiou uma rotina que favorecia o aprendizado da música, tanto por estudar o primario, secundário e o liceu em casa, com professores particulares, como por fornecer—lhe instrumento e coleções de partituras. No decorrer desta trajetória, o alto *status* econômico—social da família possibilitou—lhe também o isolamento em Castiglioncello, um vilarejo próximo a Livorno, na Toscana e, com isso, sentiu em menor escala os efeitos nocivos da I Guerra Mundial. Além do mais, as diversas viagens ocorridas em sua juventude foram experiências que contribuíram para sua formação cultural.

Não sabemos, contudo, qual era seu grau de conhecimento acerca da vanguarda de sua época. Não temos informações que o liguem a grupos de discussão ou a círculos de amizade, como aqueles formados ao redor de Marinetti, Cocteau, Picasso, Diaghlev, Oswald de Andrade ou Graça Aranha. Excetuando a amizade com Pizzetti, conforme destaca Otero (1999), o que sabemos são amizades pontuais, encontros esporádicos ou relações estritamente profissionais (após 1918) com músicos como: Manuel de Falla (1876–1946), Edith Lorand (1898–1960), Giacomo Puccini (1858–1924), Mario Corti (1882–1957), Walter Giesiking (1895–1956), Ernesto Consolo (1864–1931), Jascha Heifetz (1901–1987), Arturo Toscanini (1867–1957) e Andrés Segovia (1893–1987) (OTERO, 1999, p. 29–41). Este último o estimulou a escrever para violão, consolidando uma proficua parceria que trouxe um compositor não–violonista a compor mais de 50 obras dedicadas ao instrumento.

Possivelmente, sua saúde debilitada e sua educação na alta burguesia tornaram—lhe mais centrado em sua trajetória individual, de maneira que se aperfeiçoou enquanto músico e compositor em um estilo próprio de composição. Não temos fatos que demonstrem um empreendedorismo em sua carreira ou engajamento nas correntes estéticas do século XX. Sentimos, nas composições de MCT, um enorme impulso criativo—composional, e sabemos, segundo Otero (1999), que ele tinha uma sólida formação musical. E, ainda, é possível conjecturarmos uma adequação estética ao perfil de A. Segovia, que também veio a preencher uma lacuna de repertório tonal para o violão erudito, como veremos adiante.

# 1.1 O compositor e o violão - Andrés Segovia

Desde fins do século XIX o violão iniciava gradualmente uma inserção nos grandes círculos musicais vigentes. A partir do início do século XX, devemos a Andrés Segovia (1893–1987) uma grande contribuição para este fato. Ele começou sua carreira profissional, em 1916, no Teatro Ateneo, segundo Wade (2001). Viajou para as Américas Central e do Sul, em 1918, e fez seu *début* em Paris, em 1924, na presença de Manuel de Falla e Albert Roussel. Consciente de que havia lacunas no repertório violonístico, encorajou inúmeros compositores (em grande parte não violonistas) a escrever para o instrumento. Como resultado, F. Moreno–Torroba (1891–1982), J. Turina (1882–1949), A. Tasman (1897–1986), M. Ponce (1882–1948), H. Villa–Lobos (1887–1959), M. Castelnuovo–Tedesco, entre outros, contribuíram imensamente para, além de enriquecer o repertório, elevar o instrumento a novos patamares de qualidade e respeitabilidade no meio musical<sup>12</sup>.

O presente trabalho não tem como objetivo traçar uma trajetória de A. Segovia, portanto nos restringimos ao contato do intérprete com o compositor. Eles se conheceram durante o *Festival Internacional de Veneza*, em 1932. Por esta ocasião, o compositor concentrava sua produção em música de câmara – foi apresentado o *Quintetto per Pianoforte ed Archi* de Castelnuovo–Tedesco pelo *Quinteto Poltronieri* (OTERO, 1999, p. 41). Este festival mostrou ter sido o ponto de encontro de grandes

Decerto que o ressurgimento do violão do século XX teve, na figura de Andrés Segovia, uma importância ímpar. Contudo, personagens da geração clássico—romântica, como F. Sor (1778—1839), D. Aguado (1784—1849), M. Giuliani (1781—1829), N. Coste (1805—1883), F. Tárrega (1852—1909), M. Llobet (1878—1938) e E. Pujol (1886—1980) foram antecedentes importantes desta trajetória.

nomes da música daquele momento, como M. de Falla (1876–1946) e A. Segovia (1893–1987), e ambos expressaram admiração pelo quinteto de Castelnuovo–Tedesco.

Apesar de Segovia e Tedesco terem se encontrado algumas vezes, de acordo com Otero (1999, p. 41), não tiveram oportunidade de conversar sobre o violão durante o festival. Contudo, ao término do evento, a mulher do compositor — Clara Castelnuovo—Tedesco — encontrou Segovia no vaporetto, viajando da cidade de Veneza a Lido. O violonista então lhe disse: "Nunca ousei pedir algo ao seu marido, mas seria um prazer se ele estivesse disposto a escrever uma peça para mim. Por favor, diga—lhe em meu nome" (SEGOVIA, *apud* OTERO, 1999, p.41). E entregou—lhe seu endereço em Genebra. Tedesco, então, lhe escreveu uma carta:

Caro Segovia: Seria um grande prazer escrever algo para você, pois já tive oportunidade de te admirar muitas vezes, mas devo confessar que eu não sei sobre o seu instrumento e não tenho a mais remota ideia de como compor para ele<sup>13</sup>. (OTERO, 1999, p.41)

Segovia respondeu a esta carta com uma nota demonstrativa acerca da afinação do instrumento e duas peças em anexo: *Variações sobre um tema de Mozart Op. 9*, de Fernando Sor (1778–1839) e *Variações e Fuga sobre 'La Folia'*, de Manuel M. Ponce (1882–1948). Através destas peças, o compositor foi levado a descobrir quais elementos técnico–interpretativos envolvem a escrita para violão.

MCT, com base nos modelos que Segovia tinha lhe enviado, compôs, em 1932, uma obra no mesmo gênero – *Variazioni attraverso I secoli* (Variações através dos séculos), no qual ele primeiro tratou o violão, reportando—se à música para alaúde, com uma *chaconna*; em seguida, um *prelúdio* e uma série de valsas à moda dos românticos, e, finalmente, na forma moderna, como um *jazz – fox–trot*.

Ele enviou a *Chaconna* e o *Prelúdio* para Segovia, logo que acabados, perguntando se estes eram idiomáticos para o instrumento. Segovia, surpreso, escreveu: "Está é a primeira vez que encontro um músico que entende imediatamente como escrever para o violão!" (SEGOVIA, *apud* OTERO, 1999, p.42). No momento em que recebeu estas palavras de incentivo, MCT terminou toda a obra.

Com uma primeira impressão reciprocamente tão positiva, uma série de obras foram paulatinamente encomendadas, apresentadas, editadas e gravadas pelo violonista.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Texto original: 'Dear Segovia: It would be a great pleasure to write something for you, because I have had occasion to admire you many times, but I must confess that I don't know your instrument and haven't the remotest idea how to compose for it.' (OTERO, 1999, p.41).

Em seu concerto em Florença, em 1934, Andrés Segovia fez as primeiras audições italianas de *Variazioni attraverso I secoli* de Castelnuovo–Tedesco. Ambos foram felicitados, pela composição e pela interpretação. Segovia encomendou mais uma obra e recordou que:

[...] o compositor italiano Luigi Boccherini (1743–1805) tinha sido um grande admirador de guitarra e sugeriu a Mario que compusesse uma obra em sua homenagem. 'Gostaria de ter uma obra de importância', disse Segovia, 'uma sonata em quatro movimentos'. Castelnuovo–Tedesco gostando da ideia compôs sua sonata '*Omaggio a Boccherini' op.77* [de 1934] para violão<sup>14</sup>. (OTERO, 1999, p.44)

Este tipo de abordagem gerou ainda outra grande obra, tal como revela Otero (1999, p. 46):

Neste momento propício, Andrés Segovia escreveu—lhe ainda outra sugestão: 'Paganini foi também um admirador de violão. Por que não escreve uma obra em homenagem a Paganini? Castelnuovo—Tedesco apaixonou—se pela ideia, mais do que com suas obras anteriores. Como resultado, Capriccio Diabolico [de 1935] é uma peça com longos trechos de complexo virtuosismo, usando o tema 'Campanella' bem conhecido do segundo concerto de violino de Paganini<sup>15</sup>.

Com grande insistência, Andrés Segovia encorajava Castelnuovo–Tedesco a compor para violão. Sua produção para o instrumento foi quase contínua. Em tal lugar, MCT declarou: "Segovia é um grande artista e um de meus intérpretes mais fiéis. Quando parece como se outras pessoas tenham se esquecido da minha música, Segovia vai e toca. Eu sempre lhe estive muito grato por isso" (OTERO, 1999, p. 67). A década de 1930 marcou o início das composições para violão de Castelnuovo–Tedesco. Ao todo, foram sete obras em oito anos, como podemos ver a seguir:

Violão solo: Variazioni op. 71 (1932), Sonata op. 77 (1934), Capriccio Diabolico op. 85a (1935), Tarantella op. 87a (1936), Aranci in fiore op. 87b (1936) e Variations plaisantes op. 95 (1937);

<sup>15</sup> Texto original: At this propitious moment, Andres Segovia wrote to him with yet another suggestion: 'Paganini was also an admirer of the guitar. Why don't you write a work in homage to Paganini?' Castelnuovo–Tedesco became impassioned with the idea, more so than with his previous works. The result, Capriccio diobolicof, is a long and intricate piece of true virtuosity, using the well–known 'Campanella' theme from Paganini's second violin concerto (OTERO, 1999, p.46).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Texto original: Italian composer Luigi Boccherini (1743–1805) had been a great admirer of the guitar, and suggested that Mario compose a work in his honour. I would like to have a work of importance,' said Segovia, 'a sonata in four movements.' Castelnuovo–Tedeseo liked the idea, and composed his Sonata 'Omaggio a Boccherini' op.77 for guitar (OTERO, 1999, p.44).

 Concerto para violão e orquestra: Concerto n. 1, em Ré Maior, op. 99 (1938 –1939).

Com o partido fascista aumentando seu poder e a iminência da 2ª Guerra Mundial, Castelnuovo–Tedesco tinha poucas perspectivas de futuro, tanto em residir em seu país, quanto em conduzir sua vida profissional. Neste período de crise, muitos amigos seus estavam exilados, principalmente nos EUA, como Toscanini, Heifetz e Spalding (OTERO, 1999, p. 36). Neste período A. Segovia residia em Montevidéu (Uruguai) e, no Natal de 1938, viajou para Florença:

[...] para passar as férias com os Castelnuovo—Tedescos e incentivar Mario a olhar para um futuro melhor. Seu talento, Segovia garantia—lhe, iria permitir—lhe iniciar uma nova vida na América; não havia necessidade de desespero. Neste agradável natal Castelnuovo—Tedesco comprometeu—se que seu próximo trabalho seria o concerto para violão e orquestra que, por mais de uma vez, ele tinha se oferecido escrever. Prontamente escreveu o primeiro movimento, em uma única sessão; e Segovia, satisfeito que seu amigo mais uma vez enfrentava o futuro com confiança, retornou ao Uruguai<sup>16</sup>. (OTERO, 1999, p.55)

Após este primeiro período, nosso compositor interrompeu temporariamente suas composições para violão. Mudou—se para os EUA e começou a trabalhar para a indústria cinematográfica. Retomou sua produção para violão, em 1943, com *Sérénade op. 118* (para violão e orquestra de câmara), seguida por *Rondò op. 129* e da *Suíte op. 133*, de 1947. Deste período, destacamos uma carta de 1950 de Segovia para Mario:

Meu caro Mario: não trabalho em nada durante muito tempo com o prazer com que estou trabalhando em sua Suíte. É dificil, porém, depois de limpar os obstáculos, a dificuldade torna—se lógica e agora é só uma questão de persistência. Acima de tudo, trata—se dos dois primeiros movimentos. Estou prestes a iniciar meus dedos no 'Prelude quase una improvisazione', juntamente com a 'Ballata'. Tenho receios quanto à terceira peça. Todos a consideram muito bonita (e eu também), porém não me parece ter o caráter do violão. Após as tentativas que fiz, peço que você escreva outro último movimento; peço—lhe que comece a trabalhar plenamente convencido de que eu tentei tudo ao meu alcance. O Prelude e o Ballata são deliciosos no

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Texto original: [...] spend the holiday with the Castelnuovo–Tedescos, and to encourage Mario to look towards a brighter future. His talent, Segovia assured him, would enable him to start a new life in America; there was no need for despair. Deeply touched and comforted by Segovia's generous gesture, Castelnuovo–Tedesco vowed that his very next work would be the concerto for guitar and orchestra that, more than once, he had offered to write. He promptly wrote the first movement,– in a single sitting; and Segovia, satisfied that his friend was once again facing the future with confidence, returned to Uruguay (OTERO, 1999, p.55).

violão; no entanto, penso que o terceiro tem muito de piano nele e, consequentemente, está fora do escopo do violão. Mas não posso dizer—lhe ainda a decisão final. Aguarde um momento... Andrés<sup>17</sup> (OTERO, 1999, p.84).

Segovia, também, abriu portas para Castelnuovo–Tedesco mostrar seu trabalho. O violonista aproveitou o convite, em 1950, do musicólogo alemão Alfred Leonard para participar em um concerto de música de câmara e fez mais uma encomenda ao compositor. Castelnuovo–Tedesco concordou em escrever velozmente um *Quinteto* para violão e quarteto de cordas para a parte moderna do programa. Logo que os dois primeiros movimentos estavam prontos, ele os enviou a Segovia, que escreveu de volta com entusiasmo:

Meu caro Mario: tenho praticado os dois movimentos de seu Quinteto e considero-os extraordinariamente belos. Creio que a apresentação será magnífica. Aguardo com impaciência os outros movimentos. Mas, de qualquer modo, eu já comecei a trabalhar neles. Ontem à noite eu lhe enviei um telegrama informando o real e espontâneo êxito de sua Suíte no domingo passado, na prefeitura. Por unanimidade e com grande entusiasmo, a audiência respondeu para a beleza da peça. Eu iria apresentar o último movimento como um bis, mas tive medo de não tocar tão bem quanto da primeira vez. Quanto aos críticos, as críticas foram melhores que o habitual. O calor do público deve, certamente, ter imposto algum respeito sobre eles... Ficaria muito feliz se você compusesse algo sobre o tema Bias de la Serna (XVII ou século XVIII) que eu estou enviando em anexo. Como você pode ver por si mesmo, é maravilhoso. Com bom tratamento, tal como você pode lhe dar, faria uma brilhante peca para bis... Andrés<sup>18</sup>. (OTERO, 1999, p. 85)

-

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Texto original: My dear Mario: I had not worked on anything for a very long time with the pleasure with which I have been working on your Suite. It is difficult, though after clearing up the obstacles the difficulty has become logical, and now it is only a question of persistence. Above all, it concerns the first two movements. I am about to apply my fingers to the 'Prelude quasi una improvisazione', together with the 'Ballata'. I am fearful about the third piece. Everyone considers it very beautiful (and so do I), but it does not seem to me to have the character of the guitar. After the attempts I have made, I beg you to write another last movement; I ask you to get to work fully convinced that I have tried everything within my power. The Prelude and the Ballata are delightful on the guitar; however, I believe that the third has a lot of piano in it, and consequently is outside the scope of the guitar. But I can't tell you the final decision yet. Wait a while. ...Andres (OTERO, 1999, p. 85).

<sup>18</sup> Texto original: My dear Mario: I have been through the two movements of your quintet and I find them

Texto original: My dear Mario: I have been through the two movements of your quintet and I find them extraordinarily beautiful. I believe it will sound magnificent. I await the other movements impatiently. But in any case, I have already begun to work on it. Last night I sent you a telegram to let you know of the real arid spontaneous success of your Suite last Sunday at the Town Hall. Unanimously, and with great enthusiasm, the audience responded to the beauty of the piece. I would have played the last movement as an encore if I had not been afraid of not playing it as well as I had played it the first time. As for the critics, the reviews were less bad than usual. The warmth of the audience must certainly have imposed some respect on them. ...I would be very happy if you were to do anything on the Bias de la Serna (17th or 18th century) theme that I am enclosing. As you can see for yourself, it's delightful. With good treatment, such as you can give it, it would make a brilliant encore.... Andres (OTERO, 1999, p. 85).

Algumas cartas nos indicam o ambiente artístico-musical e profissional da época. Nas três cartas, a seguir, estão, respectivamente, depoimentos acerca de um concurso de composição fomentando novas obras para violão e dois comentários sobre as conquistas profissionais do violonista:

Caro Mario: Tive hoje almoço com seu irmão e sua esposa. Eu os tinha chamado para fazê-los saber que eu iria tocar seu Quinteto em Siena. Seu belo trabalho foi desempenhado com amor pelo quarteto de cordas Chigiano e por mim e foi ouvido com grande satisfação por uma casa inteira de entusiastas. Falei com o conde Chigi pedindo para que você ministrasse algumas palestras no próximo ano na Academia, e ele acatou a ideia com prazer. Estive com seus amigos aqui e temos falado de você - até seus ouvidos coçarem! Os resultados do Concurso [de composição] da Accademia Chigiana para violão e orquestra, violão e quarteto de cordas e violão solo foram os seguintes, primeiro prêmio do primeiro grupo: um Concertino de um músico suíço que não conhecia - Hans Haug. O prêmio para o segundo grupo foi declarado nulo. Para violão solo, o primeiro prêmio foi dado a Tansman pela obra Cavatina em quatro movimentos... Vou para Londres interpretar seu Quinteto e, no meu retorno à América, vou começar a trabalhar sobre os poemas de García Lorca. A atmosfera artística em Siena é enormemente simpática, no próximo ano irei tocar seu concerto. Seu aficionado Andrés<sup>19</sup>. (OTERO, 1999, p.85–86).

Meu caro Mario: Por favor, peço desculpas por meu silêncio longo. Trabalho como um escravo. Já assinei com Decca, de repente, fazer quatro gravações long—play por ano, uma tarefa que vai devorando todo meu repertório e para qual eu realmente não estou preparado. Você acredita que duas gravações engoliram dezesseis peças? Eu já gravei vinte e três e ainda não concluí três discos. A programação geral, que eu sou seguindo inclui seu Quintetto, concerto do Ponce, sete de suas peças a García Lorca, o concerto de Villa—Lobos, Chaconne de Bach, seu Capriccio Diabolico e sua Suíte, três sonatas

1 /

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Texto original: Dear Mario: Today I had lunch with your brother and his wife. I had telephoned them to let them know I would be playing your Quintet in Siena. Your beautiful work was played con amor by the Chigiano String Quartet and by me, and was heard –with delight by a full house of enthusiasts. I spoke with Count Chigi about asking you to give some lectures next year at the Academy, and he took to the idea with pleasure. I have been with your friends here and we have talked about you until your ears must have buzzed. The results of the Accademia Chigiana's competition for guitar and orchestra, guitar and string quartet, and guitar alone have been the following. First prize in the first group: a Concertino by a Swiss musician I didn't know, Hans Haug. The prize for the second group was declared null. For solo guitar, the first prize was given to Tansman for a Cavatina in four movements. The prize included 100,000 lire, which the winner used to attend an opera by Stravinsky in Venice, about which he says wonderful things. I am going to play your Quintet in London and, on my return to America. I will begin working on the poems of Garcia Lorca. The artistic atmosphere in Siena is enormously simpdtica, next year I will play your concerto. Affectionate regards from your Andres (OTERO, 1999, p.85–86).

de Ponce, suas Variaciones sobre la Folia de Espana e mais tarde seu Omaggio a Boccherini<sup>20</sup>. (OTERO, 1999, p.88–89)

Meu caro Mario: tenho muitas coisas para dizer! Nós tocamos teu concerto em Ré, no Royal Festival Hall e na BBC de forma incomparável. Os críticos falaram muito bem... Meu recital em Nova Iorque, este ano, foi o melhor que já dei, tanto que Hurok anunciou mais seis para a temporada de 1954. Voltarei a Granada neste verão, e lá realizarei a primeira audição de várias das suas peças para Garcia Lorca. Penso que a atmosfera será favorável. Quero pedir que você escreva um 'Concertino' para mim, leve, elegante, melódico, que possa derrubar a qualquer um com seu espírito e consistência. Joaquin Rodrigo está compondo uma fantasia para violão e orquestra, uma vez disse—lhe que não iria tocar seu Concerto de Aranjuez. Responda rapidamente. Se você estiver disposto a aceitar a minha ideia, inicie imediatamente, para que tenha tempo para trabalhar e modificar o que seja necessário. Minhas lembranças a Clara e um abraço de seu Andrés<sup>21</sup>. (OTERO, 1999, p.90)

Ainda encontramos outras cartas, nas quais Segovia e Castelnuovo-Tedesco demonstram uma relação próxima e uma dedicação recíproca entre um intérprete – que apresenta e grava as obras – e um compositor – que prontamente escreve de acordo com suas necessidades. Além do mais, a abordagem composicional de MCT enquadrava—se com o gosto pessoal do violonista – refletindo, portanto, uma forte tendência do repertório composto originalmente para violão desde a década de 1920. A partir de meados da década de 1950, Tedesco dedicou composições também a outros intérpretes. Entre eles, destacamos o duo Presti–Lagoya, a quem a obra *Les guitares bien tempérées: 24 preludi e fughe Op. 199* foi dedicada.

20

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Texto original: My dear Mario: Please forgive me for my long silence. I've been working like a slave. I've signed up with Decca, suddenly, to make four long–playing records per year, a task that will devour all my repertoire and for which I'm really not prepared. Can you believe that two records have swallowed up sixteen pieces? I've already cut twentythree and I haven't yet completed three records. The general schedule I'm.following includes your Quintette, Ponce's Concerto, your seven songs by Garcia Lorca, the Concerto by Villa–Lobes, Bach's Chaconne, your Capriccio Diabollco, your Suite, three sonatas by Ponce, his Variaciones sobre la Folia de Espafia, and later on your Omaggio a Boccherini (OTERO, 1999, p.88–89).

Texto original: My dear Mario: I.have so many things to tell you! We played your Concerto in D at the Royal Festival Hall and on the BBC in an incomparable manner. The critics spoke very well.... My recital in New York was, this year, the best I've ever given, so much so that Hurok has announced six more for the 1954 season. I will be returning to Granada this summer, and there I will give the first performance of several of your songs by Garcia Lorca. I think the atmosphere will be favourable. I want to urge you to write a 'Concertino' for me, light, graceful, melodic, where you might spill handfuls of your spirit and tenderness. Joaquin Rodrigo is in the process of composing a 'Fantasia' for guitar and orchestra, since I have told him that I will not play his Concierto de Aranjuez. Please reply quickly. If you are willing to accept my idea, you should start on it right away, so that we shall have time to work on it and modify whatever may be necessary. My regards to Clara and a hug from your Andres (OTERO, 1999, p.90).

## 1.2 O compositor e o Duo Presti-Lagoya

Tendo em vista que a obra *Les Guitares bién Temperés* (1962) foi dedicada ao duo Presti–Lagoya, traremos, para a parte final deste capítulo, correspondências e informações sobre o duo e sua relação com o compositor. O falecimento da violonista Ida Presti, em 1967, assim como do compositor em 1968, dificultaram o encaminhamento tanto da edição (revisão e digitação) quanto da primeira audição e gravação integral da obra. E ainda, não garante que as edições atuais estejam de acordo com uma possível edição revista pelo compositor<sup>22</sup>. Através da leitura de cartas trocadas entre compositor e intérpretes e dos prefácios das edições, revisitaremos a situação da época, a fim de justificar nossas opções de revisão da obra original no Capítulo 3. E, ainda, colocaremos breves referências sobre este celebre duo. Qual era a formação destes instrumentistas e como se deu a relação entre eles e o compositor? Contamos, para isso, com depoimentos de Alice Artzt: uma influente violonista e professora norte—americana que foi aluna de Presti e demonstra em vídeo—aula à técnica de sua professora, assim como do violonista brasileiro Fábio Zanon, que dedicou um de seus programas da série *A Arte do Violão* da Rádio Cultura FM ao duo Presti–Lagoya.

Ida Presti (1924–1967) nasceu na cidade de Suresnes, França. Dentre as diversas conquistas profissionais atingidas ainda na infância, foi a primeira violonista contemplada – aos treze anos de idade – com honra ao mérito pela Sociedade de Concertos do Conservatório de Paris. Iniciou seus estudos com seu pai e aos seis anos de idade já era conhecida como "Menina Mozart", conforme destaca Wade (2001, p.135). De acordo com Wade (2001, p.135), Presti realizou inúmeros recitais solo, incluindo uma interpretação do famoso Concerto de Aranjuez de J. Rodrigo (1901–1999) como afirma Appleby (*apud* WADE, 2001, p. 135): "... Aqueles que escutaram este programa nunca esquecerão a emoção daquela suprema música tão brilhantemente executada...".

Após o casamento com Alexandre Lagoya (1929–1999), ela dedicou sua carreira ao duo Presti–Lagoya que, pela intensidade e envolvimento, atingiu reconhecimento internacional inédito na história do violão para esta formação.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Veremos, a seguir, um episódio similar ocorrido com a obra *24 Caprichos de Goya Op.195*, de M. Castelnuovo–Tedesco.

Lagoya, por sua vez, é de origem ítalo-grega e sabemos que, aos dezenove anos, já tinha realizado mais de quatrocentos concertos. Além de estudar instrumento com Ida Presti, e, posteriormente, com A. Segovia, Lagoya foi aluno da École Normale de Musique. Após a morte de sua esposa, Lagoya tocou com outros músicos como Jean Pierre-Rampal (1922–2000) e foi professor do Conservatório Superior de Música de Paris (DUARTE, 1999).

O duo Presti–Lagoya tinha em seu repertório: 1) obras originais para formação – como o *Op.34* de F. Sor – *L'encouragement*; 2) transcrições de obras espanholas como Albeniz e Granados; 3) músicas dedicadas a eles por compositores como F. Moreno–Torroba, J. Rodrigo, Jolivet e M. Castelnuovo–Tedesco.

A primeira obra dedicada ao duo por MCT é a *Sonatina Canonica, Op.196* de 1961. Até o momento, não temos informação de como esta amizade e parceria começou. Temos, sim, uma carta de Castelnuovo–Tedesco que apresenta esta obra ao duo:

Beverly Hills, Califórnia, 9 de Outubro de 1961.

Queridos amigos: Hoje lhes envio pelo correio a música que havia prometido, e acredito que logo a receberão. É uma pequena peça sem pretensão alguma: a Sonatina Canônica para dois violões em três movimentos, e espero que seja tanto executável quanto agradável para tocar! Provavelmente encontrarão necessidade de fazer certos 'ajustes', mas confio no julgamento e na paciência de Alexandre. Quando estiverem por aqui, teremos oportunidade de fazer todas as mudanças necessárias juntos. (Ou as façam vocês sem me consultar)... Mario Castelnuovo–Tedesco<sup>23</sup>. (OTERO, 1999, p.106)

Esta carta reflete o cuidado do compositor ao escrever uma obra. Além de ter um intérprete específico em mente durante a composição, MCT abre sua obra para interferências e, a partir deste ponto, dá—se a versão final. Conseguimos imaginar as sensações tanto do compositor quanto dos intérpretes ao receber estas correspondências com as partituras anexadas. O que pode ter ocorrido numa leitura à primeira vista da obra? Possivelmente, um entusiasmo semelhante ao tido por Segovia anos antes. O duo Presti & Lagoya teve a oportunidade de interpretar a *Sonatina Canônica* durante o

changes together. (Or you yours Tedesco (OTERO, 1999, p.106).

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Texto original: Beverly Hills, California, 9 October 1961. Dear Friends: Today I sent you by air mail the music I promised you, and I trust you will soon receive it. It is a small work without any pretensions: a Sonatina Canonica for two guitars in three movements, and I hope it will be playable and that it is also agreeable to play! You will probably find it necessary to make some 'adjustments', but I trust in Alexandre's judgment and patience. When you are here, we shall be able to make all the necessary changes together. (Or you yourselves can make them without consulting me). ...Mario Castelnuovo—

Festival de Música de Menton<sup>24</sup> (FESTIVAL DE MUSIQUE DE MENTON, 2011). O duo, portanto, relata o sucesso da audição ao compositor e aproveita para encomendar ou sugerir que ele compusesse uma grande obra. Infelizmente não tivemos acesso a essa correspondência para nossa pesquisa, mas é provável que tivessem escrito algo como:

Querido Mario, sua Sonatina Canônica é de grande efeito para nosso duo! Aliás, foi muito bem recebida pelo público durante o Festival de Menton. Pensamos ser esta uma boa oportunidade para você estender esta ideia e, quem sabe, compor para nós um ciclo de Prelúdios e Fugas, como Bach o fez em *Les Clavier bien tempérées*. O que acha?

Mesmo sem a posse da carta, é certo que o teor desta correspondência entusiasmou definitivamente MCT a compor a maior obra já escrita para duo de violões. Esta composição viria a ser o *Op.199* nosso objeto de estudo. Em maio de 1962, respondeu ao duo:

#### 7 de maio de 1962:

Queridos amigos: Obrigado pela encantadora carta, que recebi nesta manhã. Estou feliz que a Sonatina tenha soado bem e que vocês tenham gostado tanto dela. Naturalmente, ficaria contente em receber uma cópia do programa do Festival de Menton, onde vocês a tocaram. Espero com impaciência sua chegada em Los Angeles, para que eu possa escutá—los pessoalmente. Devo dizer que fiquei surpreso com vosso último pedido? De maneira alguma! Foi precisamente ontem, estive escrevendo a 14ª Fuga (já iniciei o terceiro livro de Les Guitares bien Tempérés) e então pensei: 'Logo eles estarão pedindo para eu compor um concerto para dois violões!' (foi o mesmo com Segovia), e já me antecipo em dizer que estarei contente em fazê—lo [...]. Aceitem meus cumprimentos amistosos, Mario Castelnuovo—Tedesco<sup>25</sup>. (OTERO, 1999, p.115—116)

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> As informações que pudemos levantar são incongruentes com relação às datas. O *site* oficial do festival aponta que Presti & Lagoya participaram em 1957, 1962 e 1965. Não pudemos encontrar o mês que aconteceu o festival em 1962, mas a Sonatina Canônica chegou às mãos do duo, em outubro de 1961, e o primeiro Prelúdio do *Op. 199* foi terminado em 8 de Março de 1962. Com estas informações, é possível supor que a edição de 1962 deste festival tenha ocorrido entre janeiro a fevereiro deste ano. Entretanto, as edições mais recentes deste festival ocorreram sempre no mês de agosto.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Texto original: Dear Friends: Thank you for the charming letter, which I received this morning. I am glad the Sonatina sounded good and that you like it so much. Naturally, I would be happy to have a copy of the programme from the Menton Festival, where you played it. I await with impatience your arrival in Los Angeles, so that I can hear it for myself. Must I tell you that I was surprised at your latest request? Not in the least! It was precisely yesterday, .as I was writing my 14<sup>th</sup> Fugue (I have already begun the third portfolio of the Preludes et Fugues Bien Temperees) that I thought: 'Soon they will be asking me to write them a concerto for two guitars'! (it was the same routine with Segovia], and I hasten to say that I would be very pleased to write it. By the way, Segovia was in Los Angeles and played (exquisitely, naturally) some of the pieces from Platero y Yo. You will hear them, because I know he will be playing in Paris soon. Accept my friendly regards, Mario Castelnuovo–Tedesco (OTERO, 1999, p.115–116).

Mesmo sem as cartas de Presti–Lagoya, é perceptível que, após a *Sonatina Canônica*, o duo entusiasmou–se e encomendou uma ambiciosa obra ao compositor. Este, por sua vez, além de acatar a ideia, compôs com tamanho furor que o *Op. 199* foi escrito entre 8 de março e 3 de junho de 1962 (aproximadamente um prelúdio e fuga a cada quatro dias<sup>26</sup>). E, além da obra ser "tanto executável quanto agradável para tocar", o compositor transbordava em simpatia, antecipando–se na composição de um concerto para dois violões e orquestra, que viria a ser o Concerto para dois violões e orquestra em Mi Maior, *Op. 201*, de 1962, estreado por Presti & Lagoya no mesmo ano.

Apesar de não termos encontrado nenhum documento que ilustrasse esta "simbiose" entre compositor e intérprete, especificamente para o *Op. 199*, encontramos um fantástico depoimento no prefácio da edição dos *24 Caprichos de Goya, Op. 195*, para violão solo. Esta obra foi revisada e digitada pelo violonista italiano Angelo Gilardino (1941), que ficou impossibilitado de chegar a uma versão definitiva da revisão devido à morte do compositor. Vejamos o que ele registra a respeito:

Por um lado, é latente o desejo do músico de publicar a obra toda em manuscrito, puro e simples, o que seria impossível sem um exaustivo glossário técnico instrumental no projeto da edição; por outro lado, a ausência de qualquer autoridade que aprovasse minhas revisões (o que poderia proceder somente a partir do autor), descartou qualquer plano para impor as mesmas [revisões] a todos os leitores.

Agindo em conjunto com o editor e com a Sra. Clara Castelnuovo—Tedesco, a viúva do compositor, decidi então fornecer a partitura original impressa ao longo de uma pauta básica (com correções de simples deslizes), deixando—a uma pauta paralela adicional a fim de transmitir a minha própria elaboração do texto, sempre que necessário ou conveniente<sup>27</sup>. (GILARDINO *apud* CASTELNUOVO—TEDESCO, 1970, p.iii, tradução nossa)

Os 24 Caprichos de Goya Op. 195 é uma obra de grande dificuldade técnica que, por muitas vezes, transcende a barreira das possibilidades violonísticas. Gilardino, como revisor da edição, deveria publicar uma obra que solucionasse estes diversos problemas de ordem técnica. Mas esta ação modifica as estruturas imaginadas pelo

<sup>26</sup> No Capítulo 2, item 2.2, a Tabela 4 contém todas as datas de composição de cada peça do Op. 199.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Texto original: "On the one hand, the musician's outspoken desire that his works be published with an exhaustive instrumental glossary invalidated beforehand all scheme to circulate an edition of the bare manuscripts; on the other hand, the absence of any authority (which could proceed from the author alone) to endorse my revision with, ruled out any plan to force the same upon all readers.

Acting in concert with the Publisher and Mrs. Clara Castelnuovo—Tedesco, the compore's widow, I thus decided to have the original setting printed out along one basic stave (with the mending of mere slips) leaving it to one additional, parallel stave to convey my own elaboration of the text, whenever needed or expedient." (GILARDINO *apud* CASTELNUOVO—TEDESCO, 1970).

compositor. E, à frente deste dilema, Gilardino publicou a edição contendo, ao mesmo tempo, a pré–revisão aprovada pelo compositor no sistema principal, e uma versão alternativa (*ossias*), que visam a solucionar problemas de ordem técnico–instrumental.

Já em relação à *Les Guitares bien Tempérées*, não encontramos nenhum documento que nos levasse a compreender a trajetória desta obra desde sua composição (1962) até a primeira edição (CASTELNUOVO-TEDESCO, 1974), digitada pelo dueto Evangelos e Liza Assimakopoulos e editado pela Ed. Aldo Bruzzichelli (Florença, Itália). Sabemos que o falecimento de Ida Presti em 1967 desarticulou, até certo ponto, a carreira de Alexandre Lagoya. E este pode ter sido um fato decisivo no tempo percorrido entre a composição (1962) e a primeira edição (1974). Ao contrário dos *24 Caprichos de Goya*, os elementos de dificuldade técnico–instrumentais são raramente atingidos em *Les Guitares bien tempérées*.

Já a reedição (CASTELNUOVO-TEDESCO, 1996) foi revisada e editada por Mario Fragnito e Lucio Matarazzo. Nesta última, há diversas correções de notas e aperfeiçoamentos quanto às digitações e diagramações, além de um breve prefácio situando somente as opções de ordem prática para o leitor.

Uma reflexão, até o momento, sobre o conteúdo das cartas e dos prefácios das edições nos *Op. 195* e *Op. 199* (1996) nos faz perceber que se trata de um compositor que, em plena maturidade, escreve ciclos complexos, exigindo intérpretes (e editores) que, ativamente, interfiram no resultado final da obra – prática comum entre A. Segovia e os compositores que lhe dedicavam obras. Também, podemos imaginar que Mario Castelnuovo–Tedesco, escrevendo para um "duo extraordinário" <sup>28</sup>, como Presti–Lagoya, pudesse alcançar o limite das possibilidades para este estilo e para esta formação instrumental. E que estes pudessem compreender suas ideias sonoras a ponto de adaptá–las para o instrumento.

Restam-nos abordar alguns aspectos relevantes ligados à prática musical dos intérpretes Ida Presti e Alexandre Lagoya. É certo que tais reflexões dependem diretamente da escuta do repertório do duo. Contudo, nossa investigação trouxe informações concretas sobre o modelo do instrumento, a abordagem técnica e depoimentos sobre a sonoridade que possuíam enquanto duo. Começaremos com um depoimento de uma ex-aluna de Presti e de Lagoya, Alice Artzt (1943), que

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> CD "Ida Presti & Alexandre Lagoya – Duo Extraordinaire – the Philips Complete Recordings" (1995).

acompanhou o duo em turnês pela França, Canadá e Estados Unidos, dando suporte para traduções, telefonemas e telegramas (ARTZT, 2007, p.28):

[...] Presti e Lagoya tocavam em violões feitos pelo luthier francês Robert Bouchet. Certamente eram violões muito bons, mas o segredo de seu maravilhoso som muito intenso, muito cheio, muito bonito era por causa da postura de mão direita que eles usavam [...], que possibilitava uma mão direita mais estável assim como outras vantagens mecânicas consideráveis<sup>29</sup>. (Alice Artz em correspondência com o autor, 2010, tradução nossa).

Nesse pequeno texto percebemos que ambos utilizavam instrumentos confeccionados pelo mesmo luthier, R. Bouchet (1898–1986), e que abordavam aspectos técnica da mesma maneira. Isto possibilita uma unificação de timbre, articulação e fraseado. Em uma página na internet, Artzt disponibilizou uma série de quatro vídeos, nos quais demonstra a abordagem técnica de Ida Presti (ARTZT, 2009). Lá, percebemos a sistematização dos itens, organizados na Tabela 1:

Conteúdo	Conceito	
Direcionalidade do movimento de vibração	Obter maior intensidade e menos ruído no	
das cordas	toque	
Colocação da mão direita	Organização da musculatura e articulação dos dedos.	
Ação dos dedos	Explicação sobre os ângulos de ataque – movimento dos dedos e direção da unha.	
Posicionamento dos dedos i, m e a da mão	Alinhamento da estrutura mão-dedos-corda	
direita de acordo com uma corda	a fim de obter os toques com e sem apoio.	
Ação do polegar da mão direita	Exercícios para independência do p com	
	relação ao <i>i, m</i> e <i>a</i> .	
	Aqui ainda há uma demonstração de como	
	tocar um acorde utilizando as seis cordas,	
	sendo que o polegar deve tocar as cordas 6,	
	5 e 4 enquanto o anular toca as cordas 3, 2 e 1.	
Ação dos dedos da mão direita para tocar	Movimento ligeiramente circular dos dedos	
acordes	da mão direita. A autora ainda faz uma	
	analogia com o movimento de, por	
	exemplo, se abrir um pote. Com isto há	
	menos esforço para uma sonoridade mais	
	vigorosa.	
Posicionamento da mão esquerda	Distribuição dos dedos para equilibrar a	
	ação e as distâncias entre todos os dedos.	

Tabela 1 – Alice Artzt sobre a técnica de Ida Presti

21

advantages as well" (ARTZT, 2010).

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Texto original: "As a duo, Presti and Lagoya played guitars made for them by the French maker Robert Bouchet. They were certainly very good guitars, but the secret to their wonderful very loud very full very beautiful sound was because of the right hand position they used (which I explain about in one of my videos) which enables one to have a much more stable right hand and has considerable mechanical

Por meio da abordagem técnica acima mencionada, temos uma sonoridade bastante particular. O ângulo da mão direita faz com que a corda seja tocada com o lado direito do dedo, "que produz uma sonoridade redonda e penetrante, [...] naturalmente aveludada, mas de alta definição timbrística: as notas agudas têm uma sonoridade brilhante e os metálicos têm uma qualidade de sino bastante peculiar...", conforme afirma Zanon (2004).

O que nos interessa, neste momento, é saber que Presti e Lagoya tinham uma unidade quanto à articulação, sonoridade, fraseado, agógica e intensidade. Não pretendemos aqui fornecer material técnico e teórico suficiente para que possamos exercitar e assimilar a técnica do duo. Técnica esta que ora se aproxima da nossa – como é o caso da articulação dos dedos, postura, alinhamento e ação dos dedos e braços – ora difere, como é o caso do ângulo de ataque da mão direita.

Outro assunto que merece destaque é o instrumento que eles utilizavam. Ambos possuíam violões construídos pelo luthier francês Robert Bouchet. Estes instrumentos são aclamados pela beleza artesanal e pela sonoridade, conforme destaca Osborne (2002, p.48). Bouchet foi artista plástico e professor da Escola de Artes Decorativas, em Paris, por muitos anos. Era um aficionado pelo violão e, em 1946, construiu seu primeiro instrumento para uso próprio. Foi amigo do luthier residente em Paris Julian Gomez Ramírez, que o introduziu nesta arte. Apesar de trabalhar com o método tradicional espanhol de construção, ele nunca teve um treinamento formal. Além dos instrumentos, em sua pequena oficina, Bouchet confeccionava ferramentas de trabalho, como descreve Courtnall (1993). Seu laborioso processo de trabalho e seu início tardio no oficio resultaram na fabricação de, apenas, aproximadamente 150 instrumentos, durante 35 anos. Estes instrumentos são, hoje, extremamente valiosos e virtualmente impossíveis de se obter.

Devemos a Bouchet e a seus experimentos as mudanças na *pantilla* e no *leque* do violão<sup>30</sup>. Inspirado pelos violões de Antonio Torres (1817–1892), Bouchet ajustou as dimensões e a organização interna do leque e das demais barras de madeira, obtendo, com isto, melhor resposta do tampo (COURTNALL, 1993).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> *Pantilla* é a forma que delimita o desenho exterior da caixa do violão. *Leque* é uma sequência de longas tiras de madeira coladas de certa maneira no interior do tampo.

O último item que contemplaremos, nesta seção, consiste na concepção sonora do duo. Ida Presti e Alexandre Lagoya abdicaram de suas carreiras enquanto solistas para conquistar uma unidade enquanto duo. Em outras palavras, eles pensaram em algumas soluções de timbre, cor e sincronia, que poderiam emular outros instrumentos ou abrir todo o leque de opções características do violão. Esta abordagem, apesar de não ser inédita em nosso instrumento, tendo em vista que tratados do passado já discorriam sobre estes conceitos<sup>31</sup>, foi levada a patamares inéditos por eles. Segundo Fábio Zanon:

[...] uma abordagem que tenta importar para o violão a linguagem de outros instrumentos [...]. A expressividade é obtida com um comando absoluto das cores primárias do violão, na intransigência com que mantém o colorido [...], no rigor rítmico, mas ao mesmo tempo na sonoridade redonda e na alta temperatura emocional. (ZANON, 2004)

Uma obra como *Les Guitares bien Tempérées* – tão rica em diversidade harmônica, texturas polifônicas, cores timbrísticas e brilhantismo virtuosístico – tem uma correspondência direta com o duo Presti–Lagoya, pelo que vimos até o momento. O resgate destas informações é um estímulo inicial, não para buscar um fazer do passado, mas procurar uma riqueza timbrística e um virtuosismo para nossa contemporaneidade.

Além de sua própria formação musical, as diversas experiências musicais bem sucedidas de MCT com o repertório do violão, a partir da década de 1930, possibilitaram um enriquecimento significativo do meio. Até o momento, destacamos as relações entre o compositor e os intérpretes, principalmente violonistas. Este detalhe é um importante definidor da estética musical. Dentre as diversas tendências (GROUT, 2007) do século XX, MCT se identifica – e é procurado – por intérpretes como A. Segovia e Presti & Lagoya, entre outros. Não queremos aqui exemplificar através de listas de gravações, mas apontar que a prática deste grupo é predominantemente voltada ao repertório neoclássico. Logicamente, com um alto grau de sofisticação e refinamento desde a composição até a interpretação, passando pela qualidade dos instrumentos, pelo mercado editorial e pelo fonográfico.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Como é o caso do "Método para Guitarra" (1830), de Fernando Sor, em que há um capítulo substancial, que trata da qualidade do som, considerando inclusive imitação de outros instrumentos.

# CAPÍTULO 2. LES GUITARES BIEN TEMPÉRÉES OPUS 199: FERRAMENTAS DE ANÁLISE

No Capítulo 2, investigamos os processos composicionais envolvidos neste *Opus*. Toda a obra será analisada através dos parâmetros de análise de estilo, conforme LaRue (1992): 1–) som, 2–) harmonia, 3–) melodia e 4–) ritmo. Apesar da teoria de LaRue ser mais extensa do que apresentamos nos itens 2.1.1 e 2.1.2 deste Capítulo, consideramos estes parâmetros adequados para dissertar sobre os processos composicionais recorrentes na obra. Tendo em vista que esta teoria de análise pode não ser familiar para o leitor, descrevemos conceitualmente as *dimensões* (item 2.1.1) e os *elementos contribuintes* (item 2.1.2). No item 2.1.3, apresentamos um panorama das formas *prelúdio* e *fuga*.

No item 2.2, descrevemos os elementos que contribuem para a visão geral da obra em sua *macroestrutura* (LARUE, 1992). Com a finalidade de organizar a exposição de tais elementos, investigamos a obra de acordo com os tópicos:

- 2.2.1 Sequência das tonalidades: o ciclo apresenta uma sequência rara em comparação a outras obras compostas por sequências de tonalidades. Este item investiga as características desta sequência;
- 2.2.2 Organização das texturas dos 24 Prelúdios: descrevemos aqui os perfis de sonoridade compostos por MCT de acordo com a teoria de LaRue (1992);
- 2.2.3 Procedimentos harmônicos recorrentes: durante o ciclo é perceptível padrões na condução harmônica de diversas seções. Incluemse, também, os momentos de grande complexidade harmônica;
- 2.2.4 Perfis melódicos dos sujeitos nas fugas: relacionamos aqui detalhes mensuráveis dessas melodias como: quantidade de inflexões, extensão, tessitura e comportamento;
- 2.2.5 Indicações de andamento: relacionamos todos os andamentos descritos nas obras com as respectivas velocidades em bpm. Tais informações foram inseridas em um banco de dados que gerou gráficos com a curva de evolução dos andamentos;

- 2.2.6 Indicações de intensidades: relacionamos todas as indicações de intensidades estratificadas de toda a obra. Tais informações foram contabilizadas e consultadas de diversas maneiras;
- 2.2.7 Indicações de expressão: relacionamos todas as indicações de expressão. Tais informações indicam tanto um perfil predominante quanto um contrastante de expressão. Refletem, portanto, o caráter da obra;
- 2.2.8 Características das tonalidades: com o objetivo de enriquecer a pesquisa investigamos as características das tonalidades por tratadistas dos séculos XVIII e XIX. E selecionamos aquelas que retratam com eloquência o gesto por traz de cada peça em Les Guitares bien tempérées.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, a análise individual de cada peça mostrou—se inviável frente às proporções que o trabalho potencialmente atingiria. Não obstante, selecionamos o *Prelúdio e Fuga Nº 4 em Mi Maior* para exemplificar este tipo de análise.

É importante ressaltar que as análises contidas nos itens descritos acima partiram, em parte, de esboços das análises individuais apresentadas nos Apêndices A e B. Em qualquer momento, o leitor poderá consultar estes apêndices. No Apêndice A, confeccionamos gráficos com análise dos motivos e formas das fugas<sup>32</sup>. A estrutura dos gráficos é composta dos seguintes elementos: (1) linhas verticais sobrepostas – vozes, ex.: sujeito, resposta, contra–sujeito etc.; (2) cores – elementos motívicos; (3) linha superior – forma, ex.: exposição, episódios e coda; (4) 2ª linha (de cima para baixo) – números dos compassos; (5) penúltima linha – tonalidade da secção; e (6) última linha – análise funcional. Cada célula da tabela corresponde a um compasso da música. A partir daí, os elementos motívicos contidos em cada compasso geram uma cor. As opções de cores seguem uma lógica para todas as análises, mas deve–se levar em consideração que cada fuga tem suas particularidades e, com isso, muitas exceções tornaram–se necessárias no decorrer da análise. A regra geral segue o padrão da Tabela 2:

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Tais gráficos são baseados nas análises feitas pelo Prof. Timothy A. Smith, armazenadas no *site* da NAU (Northern Arizona University), com todas as fugas do *Cravo bem Temperado* de J. S. Bach Disponível em <a href="http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc.html">http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc.html</a>. Acesso em 15 de março de 2010.

Função	Cor
Sujeito com 1 motivo predominante	
2º motivo do sujeito	
3º motivo do sujeito	
Resposta	Mesmo padrão do sujeito
Contra–sujeito com 1 motivo predominante	
2º motivo do contra–sujeito	
3º motivo do contra–sujeito	
Motivos estranhos ao sujeito e contra–sujeito	

Tabela 2 – Cores padrões para as análises das fugas

Em alguns casos há letras ou flechas concomitantes com as cores. As letras são indicações menores de câmbios motívicos como: a, a', b, b' etc. E as flechas são indicadores da direcionalidade do sujeito e/ou do contra-sujeito para grave (\(\mathbb{\sigma}\)) ou agudo (\(\mathscr{\sigma}\)), úteis para definir momentos de inversão ou espelho destes.

A análise em partitura do Apêndice B tiveram como ponto de partida os gráficos contidos no Apêndice A. A partir da confecção e revisão destes gráficos, voltamos à partitura, completando—as de acordo com a análise prévia.

Neste capítulo descrevemos os principais conceitos contidos no livro *Guidelines* for Style Analysis, de Jan LaRue (1992), que norteiam a análise dos capítulos seguintes. De acordo com o autor, começamos a entender analiticamente o estilo de uma obra a partir do conhecimento de seu contexto: 1) o cenário musical da época; 2) a identificação de data, gênero, tonalidade, e o texto de modo geral; e 3) o design geral disposto numa linha do tempo.

Em um segundo momento, entramos em contato com o conteúdo musical da obra analisada. Observamos as características musicais ("O quê"): as três dimensões básicas (macro, média e micro), os quatro elementos contribuintes (som, harmonia, melodia e ritmo) e o espectro destas características. Observamos "como" estas características se articulam e se estruturam no desenvolvimento da obra: quais são as fontes de *movimento* e de *forma*. O resultado deste processo de análise é a avaliação do próprio estilo de composição desta obra, conforme LaRue (1992, p.3).

A seguir, definimos cada uma das características dos elementos contribuintes, relevantes para nossa análise:

#### 2.1 As dimensões

Para Jan LaRue (1992), o analista, primeiramente, deve conscientizar—se da obra como um todo, ou seja, o conjunto completo da obra sem nenhuma omissão. Ele destaca que "... o estudo das partes não necessariamente nos ajuda a compreender o todo<sup>33</sup>." (1992, p.5, tradução nossa). Com a finalidade de organizar as seções de uma obra, desde a obra como um todo até um pequeno motivo, ele classificou as **dimensões** em:

- macro: Movimento, Obra, Grupo de Obras;
- média: Sentença, Cláusula, Parágrafo, Seção, Segmento, Parte;
- micro: Motivo, Semi–Frase, Frase, Grupo de Frases.

Estas dimensões não devem enrijecer a visão da estrutura da obra – em alguns casos, podem depender da interpretação de quem analisa. O objetivo principal é estabelecer uma organização que dê suporte aos *elementos contribuintes* (Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Desenvolvimento). Por exemplo: uma *obra* pode, predominantemente, ter um padrão de timbre, mas um *grupo de frases* pode criar um contraste significativo que caracteriza o estilo da obra. Ou ainda, como é o caso do *Op.* 199, de MCT, identificamos uma predominância de intensidades *p* (macro análise), o que não significa que o leque de intensidade seja reduzido; e ainda mais interessante é como as intensidades se desenvolvem no decorrer da obra.

Podemos identificar a relevância de um elemento quanto mais este elemento poderá contribuir para o todo. Aprofundando um pouco mais, citamos LaRue (1992, p.36, tradução nossa): "gastar um capítulo para um único compasso revela mais o pensamento do analista do que a música do compositor<sup>34</sup>".

## 2.2 Os elementos contribuintes

O que há de mais interessante nesta ferramenta de análise é a variedade e precisão do vocabulário para se descrever uma obra musical. A seguir, apontaremos os tópicos que cada elemento abrange. É importante frisar que descrevemos somente os tópicos que nos foram úteis para o contexto de nossa proposta analítica.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Texto original: "...a study of parts does not usually help us to sense as a whole" (LARUE, 1992, p. 5).

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Texto original: "To spend a chapter on a single bar reveals more about the analyst's mind than about the composer's music..." (LARUE, 1992, p. 36).

LaRue, constantemente, reflete sobre *porquê* e *como* devemos interpretar uma obra através do uso destes elementos. A ordem dos elementos ocorre na sequência som–harmonia–melodia–ritmo–desenvolvimento. Isto porque a interpretação de um elemento anterior poderá contribuir significativamente para uma consciência do elemento seguinte, e, assim, sucessivamente.

Portanto, som-harmonia-melodia-ritmo são elementos que contribuem para o desenvolvimento da obra. Por sua vez, desenvolvimento é o composto entre **movimento** (atividade) e **forma** (registro fixo na memória do ouvinte). A correspondência ou a comunicação entre os elementos é vital para compreensão da análise.

#### 2.2.1 Som

A qualidade do som, a característica da onda é produzida por diversas frequências numa única ou diversas fontes sonoras (LARUE, 1992, p.23–25), tendo em vista que a obra é escrita para dois violões. A **escolha dos timbres** será, predominantemente, descrita através dos termos *sul pontichelo* (som "metálico") até o *sul tasto* (som "doce"). Algumas indicações de articulação (ex.: *staccato*) e expressão (ex.: *dolce*) podem interferir nas características de timbre do instrumento. Além da **escolha**, outros fatores também podem interferir na qualidade do **timbre**, como:

- Âmbito: Todo o espectro de frequências empregadas na composição. Por exemplo: identificar preferências do compositor por tessituras particulares e/ou combinações; ou interesse em explorar ou forçar âmbitos extremos, enfatizando uma separação ao invés do equilíbrio de um âmbito contínuo;
- 2) **Grau e frequência de contraste**: a quantidade e a frequência de contraste timbrístico utilizada pelo compositor; trocas de regiões (agudo x grave). E, ainda, mudanças sutis que geram contraste gradualmente. Se for o caso, medir o tempo destas mudanças;
- 3) **Idioma**: compreensão das capacidades de cada instrumento. Dedilhados, cordas soltas, ações específicas das mãos que realizam um som ou efeitos particulares. Ainda mais importante é reconhecer a inovação técnica de algum compositor e ter consciência de quais recursos técnicos

podem ser anatômicos, contribuindo para a manutenção do tônus muscular do intérprete..

Também, uma especificação do som é a **intensidade**<sup>35</sup>. Investigar a intensidade do som, tanto aquelas indicadas na partitura, quanto aquelas implícitas pela disposição das forças empregadas numa peça. Pode–se levar em consideração:

- 1. **Tipos de intensidade**: do mais forte ao mais fraco e, ao mesmo tempo, notar os níveis dinâmicos mais frequentes e característicos. E também detalhes individuais como *sforzando* ou excentricidades como *pf*.
- 2. Grau de contraste: levar em consideração o intervalo de tempo transcorrido entre diferentes níveis de intensidade, dispondo—se entre sucessões imediatas de intensos contrastes dinâmicos até mudanças graduais como *crescendos*, ou mudanças mais graduais de acréscimo ou decréscimo de intensidade. Nesta perspectiva, destacam—se:
  - a. Intensidades estratificadas (ou bloco): com frases ou sentenças de uma peça que estabelecem contrastes dinâmicos imediatos;
  - b. Intensidades graduais: no qual mudanças graduais na intensidade e indicações fazem uma suave transição a patamares mais ou menos elevados que seguem por um bom tempo até que o contraste seja estabelecido.

**Textura** e **Interação entre aspectos verticais e horizontais**<sup>36</sup>: a escolha dos timbres tanto em momentos particulares quanto no contínuo desenrolar da peça. Partindo do princípio que a textura muda com o tempo na música, e, neste sentido, o problema principal de nosso trabalho está em descobrir generalizações úteis sobre as quais agrupamos um esquema das observações texturais.

Para detalhar os "verticalismos", utilizamos termos como espesso ou fino, simples ou composto, contínuo ou interrompido, equilibrado ou concentrado (na região aguda ou na grave). Com relação à *tessitura*, detalhamos o âmbito de alturas predominantes em uma seção, partes ou movimentos da obra.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> No decorrer do texto, optamos pela tradução do termo *dynamics* por *intensidade*, ao invés de dinâmica. Isto devido ao fato de, tradicionalmente, considerarmos *intensidade* um dos parâmetros do som: *altura, duração, timbre, intensidade* e *espacialidade*. Utilizamos *dinâmica* em contextos pontuais, ao tratar de um evento específico.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> O termo utilizado pelo autor é *fabric* que, de acordo com o dicionário Michaelis (2009), tem como primeira definição: tecido, pano; e, posteriormente, estrutura, construção.

A *interação* refere—se à contínua malha de combinações de texturas e níveis de intensidade. Dentre as possibilidades de organização textural, contidas em nosso objeto de análise, destacamos:

- 1. De acordo com Kostka (2006, p. 236), a textura **Homofônica** pode ser:
  - a. **Homorítmica** e **acordal**: estilos cujos eventos texturais acontecem mais ou menos simultaneamente;
  - Melodia acompanhada: a orientação harmônica (acordes), textura temática familiar na maior parte da música clássica e romântica;
- 2. A textura **Polifônica** faz uso da técnica *contrapontística*, que pode ser:
  - a. Imitativa (fugal ou canônica) em estilos que há uma vitalidade textural que resultam numa maior independência rítmica e melódica entre varias linhas numa malha;
  - b. Polarização entre as linhas melódicas nas vozes superior e inferior. Textura característica do Barroco, elaborada na *estrutura trio–sonata*, tipicamente: dois violinos e um contínuo;

Existe ainda a textura monofônica – típica do cantochão – referente às músicas compostas por uma única linha melódica sem acompanhamento. Nenhuma peça do Op. 199 de MCT foi composta com esta textura.

Através dos parâmetros timbrísticos acima relacionados, resta-nos ressaltar as possibilidades que estes elementos oferecem como contribuição para:

- 1. O **Movimento** da obra: vestimenta acústica de melodias, harmonias e ritmos; mudanças de cor e intensidade, que podem produzir ondas de atividade variada, afetando profundamente a infraestrutura rítmica; pulsações de larga escala no *som* podem ativar uma consciência profunda do *movimento* (LARUE, 1992, p.28);
- 2. A **Forma** da obra: criação e/ou determinação de articulações primárias e secundárias.

Cada um dos elementos, acima descritos, gera um tipo de aplicação ao relacionar com as dimensões, como verificamos a seguir.

**Som em macroestrutura:** generalizações; selecionar material de distintos movimentos e partes, conforme LaRue (1992). Nesta dimensão, devemos descrever "o

espectro total das opções acústicas e as preferências características deste espectro" (p. 30, tradução nossa<sup>37</sup>).

**Som em médiaestrutura:** a dimensão mais importante para o estudo do manejo do *som* do estilo de um determinado compositor (LARUE, 1992, p.32). Agrupar as observações nas famílias de categorias, relacionadas a seguir:

- 1. Tipologia: (a) timbre; (b) intensidade; e (c) textura;
- 2. Movimento: quanto menor a dimensão, maior a importância desta qualidade. O movimento produz a alternância entre diferentes timbres, intensidades ou texturas, assim como o contraste entre áreas estáveis ou ativas da textura. Nas conexões inter–elementos, podemos estabelecer conceitos de ritmos textural, timbrístico e até de intensidades;
- 3. Forma: *som* contribui diretamente para definir pontuações de timbre, textura e intensidade.

**Som em microestrutura:** concentramo—nos em sutilezas nesta dimensão, como: escolhas de registro dos instrumentos; padrões favoritos para o relevo das articulações; marcações individuais de idiossincrasias do compositor e não platôs de intensidade; possivelmente, uma única nota que se destaque das texturas. Nesta dimensão, podemos encontrar associações como: melodias ou ritmos com cores ou texturas.

#### 2.2.2 Harmonia

É comum confiarmos à organização das alturas uma importância ímpar para análise do estilo. No decorrer da história da música, identificamos procedimentos característicos de cada período. E, ainda, desenvolveram—se técnicas complexas de organização harmônica, tanto no âmbito da composição, quanto da teoria. Com relação à associação entre história e estilo LaRue (1992, p.39–40, tradução nossa<sup>38</sup>) descreve que:

Texto original: "... the composer's total spectrum of acustical choices and his characteristic preferences within this spectrum" (LARUE, 1992, p. 30).

Texto original: "Precisely because of this firmly organized system, in many periods of music history we can disern rather clear conventions of harmonic behavior. These conventions help considerably with the task of style analyses, since we can make a much more knowledgeable evaluation of progressive, conventional, and regressive tendencies in any composer's harmonic style, recognizing what is common and what is rare or original in his use of chords, progressions, and modulations. No harmonic effect can be assigned a single intrinsic stylistic value, of course, for harmony makes its impact by relationships that may vary radically between composers, schools, and eras" (LARUE, 1992, p. 39–40).

Devido à rígida organização deste sistema [harmônico], em diversos períodos da história da música, podemos discernir claramente convenções de comportamentos harmônicos. Este discernimento é de fundamental importância para análise do estilo, desde que possamos aprofundar nosso conhecimento nas avaliações de tendências mais progressivas, convencionais ou retrógradas do estilo harmônico de um compositor – reconhecendo aquilo que é comum e raro no manejo de acordes, progressões e modulações. Nenhum efeito harmônico pode ser identificado por um valor estilístico intrínseco. Harmonia só causa impacto através das relações que podem variar radicalmente entre compositores, escolas e períodos.

A seguir, discorreremos sobre os elementos harmônicos mais adequados para nosso objeto de análise. De acordo com LaRue (1992, p.41), as duas funções mais básicas da harmonia são:

- 1. Cor: Coloração harmônica é o recurso mais instantâneo de afeto na música. Somos imediatamente conscientes das mudanças entre acordes maiores e menores; intervalos de 4as ou 5as em contraste com tríades; sétimas ou estruturas verticais mais complexas; posições abertas VS. fechadas (parcialmente função do "Som"); vários dobramentos; e relações tonais "escuras" (bemóis) ou "claras" (sustenidos). Funções para cor também podem ser identificadas em áreas contrastantes de mais ou menos dissonâncias;
- 2. Tensão: varias relações harmônicas têm efeitos de tensão e relaxamento intrínsecos, como nós falamos (e sentimos) a "resolução" de um acorde ou dissonância; e, na *macroestrutura*, estamos conscientes de áreas de estabilidade e instabilidade com relação a um ponto de partida. Algumas funções de cor na harmonia podem ser estendidas para o parâmetro tensão.

Para os momentos de grande tensão harmônica, podemos recorrer aos três passos a seguir, de acordo com LaRue (1992, p.44): (1) encontrar as estruturas harmônicas estáveis; (2) encontrar a fonte de maior tensão; e (3) fazer a gradação entre estabilidade e máxima tensão.

Como entendemos as extremidades de um único contínuo entre *harmonia* e *contraponto*? Ou *acordal* e *contrapontístico*? Verificamos as qualidades e quantidades dos seguintes parâmetros:

- 1. Aproximadamente igual atividade em linhas concomitantes não se qualifica como um verdadeiro contraponto (LARUE, 1992, p.46);
- 2. Articulações em tempos distintos. Como enfatiza LaRue (1992, p. 46): "Estilos genuinamente contrapontísticos dão a impressão de continuidade suave porque uma parte tem as articulações em tempos diferentes das outras". Articulações não coordenadas resultam, assim, numa independência linear;
- 3. Estabelecer níveis crescentes de rigidez no controle: polifônico, contrapontístico, imitativo, canônico, fuga. Sendo o termo polifônico como a categoria mais geral para toda a música com mais de uma parte (oposto ao monofônico). Uma estrutura com mais de duas linhas que dê alguma evidência à interdependência, mesmo sem mostrar relações melódicas, pode ser descrita como contrapontístico. Um grau de unidade tida pelo intercâmbio de materiais similares entre as vozes eleva o processo para o nível de imitativo. Imitação estrita e sistemática produz uma estrutura canônica. E, se uma ou mais partes de um cânone contém elementos especializados como stretto, inversão, aumentação, diminuição ou retrogrado, o termo fuga é apropriado.

Tensão e relaxamento produzem contribuições diretas ao *movimento* da obra. Há um *ritmo harmônico* decorrente da mudança harmônica. Na microestrutura, mudanças de acordes podem gerar **ritmo de acorde**. Na macroestrutura, o movimento entre as tonalidades geram um **ritmo tonal**. E, no meio destas duas, temos uma enorme variedade de difícil descrição. E, também, pequenos padrões de progressões harmônicas consistentes, como sequências de diversos tipos, criam algo que pode ser denominado **progressão rítmico-harmônico** (LARUE, 1992, p.49). Finalmente, áreas de frequentes trocas de ritmos tonal, de constante modulação, podem gerar o **ritmo modulatório**.

Resta-nos, ainda, dizer que a harmonia clarifica as articulações, que dão tipos de continuidade com um alto grau de sutilezas para *forma musical*. Pelo menos cinco fenômenos harmônicos podem causar ou fortalecer uma articulação: mudança de modo, mudança de tonalidade, (des)aceleração do ritmo do acorde, (des)intensificação das complexidades verticais ou aumento ou diminuição da frequência das dissonâncias (LARUE, 1992, p.49).

Ao investigar o *Op. 199*, de uma maneira geral (**macroestrutura**), poderemos basear nossas conclusões gerais de acordo com os seguintes parâmetros: Colorístico – Tensional; Acordal – Contrapontístico; Dissonante – Consonante; Ativo – Estável; Uniforme – Variável; Maior – Menor e Diatônico – Cromático (quartal, modal, exótico etc.). E, ainda, trabalhamos com as seguintes diretrizes para se analise harmônica (LARUE, 1992, p.42–54):

- Tonalidade linear: a sintaxe harmônica desde o início da polifonia até meados do Renascimento. Considerações sobre a linha melódica têm papel determinante para as opções verticais;
- 2. Tonalidade migrante: início do Renascimento até final do Barroco. Passa, constantemente, de um centro tonal temporário para outro, sem estabelecer consistente direcionalidade ou centro gravitacional. O recurso do ciclo das quintas, paulatinamente, traz uma ordem na via modulatória e o fortalecimento do eixo dominante—tônica;
- Tonalidade bi–focal: um estágio intermediário de desenvolvimento para uma tonalidade unificada. Nos séculos XVII e XVIII, a tonalidade bi– focal é caracterizada pela oscilação entre maior e relativo menor. Estes dois centros são aparentemente de igual importância, conforme LaRue (1992, p.53);
- 4. Tonalidade: hierarquia de acordes centrada numa tônica (1680–1860). Este sistema parte de um lento acúmulo de experiência harmônica, estabelecendo—se, gradualmente, por tentativa e erro de infindáveis convenções para progressões de acordes, resolução de dissonância, modulação e relações entre tonalidades. As ideias predominantes são: (a) direcionalidade resultado da tensão e relaxamento, tônica dominante; (b) unificação produzida pela relação de todas as estruturas harmônicas e procedimentos num centro único;
- 5. Harmonia expandida: característica do século XIX. Busca dos compositores por recursos afetivos ou descritivos. Estas expansões foram tão rápidas que não se desenvolveu gramática ou sintaxe para envolver o quadro estrutural. Tendência a descentralizar ou romper o caráter centrípeto da tonalidade. Temos algumas inovações típicas:

- a. alargamento do diatonicismo acordes com mais sobreposições de terças, dissonâncias de quartas e câmbio livre entre maior e menor no mesmo tom;
- b. cromatismo alterações em acordes convencionais e modulações entre tons relacionados cromaticamente;
- c. neo-modalismo exploração de um sabor antigo de progressões modais, particularmente de caráter anti-tonal, como: I-bVII ou V<sup>b3</sup>-I ou IV-Im; modalidade exótica, como tons inteiros, escalas folclóricas e novas possibilidades acordais;
- d. dissonância estrutural iniciado com a adição de sexta e continuado com dissonâncias nas estruturas dos acordes (Ex.: I<sup>7</sup>), aceitas em fins de cadências ou outras funções estáveis. Expansão para combinações de acordes (Ex.: I–V) como continuidade de uma estrutura vertical mais do que uma resolução polidissonante (p.54);
- e. bi-tonalidade ou poli-tonalidade originado pela extensão do princípio da dissonância estrutural para macro e mediaestrutura, para que duas tonalidades possam proceder como estruturas paralelas, assim como, na microestrutura, para que dois acordes possam ser conduzidos sem resolução.

## 6. **Atonalidade**: uso de processos alternativos a tonalidade.

Há uma tipologia específica para análise da **médiaestrutura** incluindo: *objetivos modulatórios*, *funções de desenvolvimento* e *caminhos harmônicos*. As modulações podem ser tanto estruturais como ornamentais, determinadas pela duração e pela direção. Tamanho e conteúdo das áreas tonais contrastantes indicam sua importância estrutural.

Um efeito harmônico pontual (**microestrutura**) pode ser fortalecido ou enfraquecido por intensidades, posição do acorde, arranjo textural, acentuação rítmica, duração tonal, função temática e localização funcional (frase ou seção) — para mencionar algumas possibilidades (LARUE, 1992, p.59). A Tabela 3, a seguir, contém a referência para relações entre acordes ou regiões tonais:

Primárias (direto)	Secundárias (indireto)	Terciárias (remoto)
Acordes da escala da tônica	Acordes construídos a partir de graus da escala da tônica: V do V, IV do IV, etc.	Acordes relacionados com as secundárias: biii, bvi, etc.
Tônica menor	Paralelos das primárias: II, III, iv, v, VI.	Fundamentais cromaticamente
bII (napolitana)	Empréstimos da tônica menor: <sub>b</sub> VI, <sub>b</sub> III	relacionadas com I, senão "explicadas" pelas primárias. Ex.: bV quando não abordada pela Napolitana bII
A <sup>6</sup> (sexta aumentada) It <sup>6</sup> , Fr <sup>6</sup> e Gr <sup>6</sup>	Fundamentais alteradas (elevação ii e vi)	
Alterações estáveis: tônica com sexta adicionada; V com alteração de quinta.		Alterações complexas e dissonantes

Tabela 3 – Relações harmônicas em tons maiores (LARUE, 1992, p.61)

No decorrer do item 2.2.3 organizamos os procedimentos harmônicos recorrentes da obra. Discorremos sobre os procedimentos harmônicos mais estáveis e frequentes. Como efeitos secundários, coletamos as combinações menos frequentes e aparentemente transitórias. E, para os procedimentos remotos, as funções verticais são raras e isoladas.

#### 2.2.3 Melodia

Para análise de estilo, a Melodia refere—se ao perfil formado por qualquer coleção de alturas. Amplia, portanto, a temática, para além daquilo que, tradicionalmente, compreendido como melodia. O compositor pode utilizar materiais pré—existentes, como melodias tradicionais, com diferentes graus de modificação em relação à fonte (ou matriz). Segundo LaRue (1992, p.69–70, tradução nossa<sup>39</sup>) a melodia tem:

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Texto original: "... the possibility that it may depend or derive to some extend from pre–existent material, such as plainsong, folksong, chorale tunes, material quoted from earlier compositions, or entirely exterior components, such as sound effects tape from human activity or nature. Style analysis thus must take account both of the characteristics of pre–existent material and the treatment it receives. [...] comparing source and quotation for omissions, alternations, variants, and even mistakes. Articulations in the original may not coincide with the later matrix. Total length may be either strictly related to [these matrix]. We must remember that pre–existent material creates opportunities at the same time that it imposes limitations, and the degree to which composers responds to these opportunities may reflect in a revealing manner the traits of his melodic character" (LARUE, 1992, p. 69–70).

[...] a possibilidade de ser gerada, derivada ou utilizada de um material pré—existente como: cantochão, folclore, árias, outras composições, componentes exteriores como sons gravados de humanos ou natureza. A análise do estilo leva em consideração as características do material pré—existente e seu tratamento. [...] Compara—se da fonte: omissões, alterações, adições, variantes e até erros. As articulações [...] e duração total podem não ser coincidentes com a matriz. Material pré—existente dá oportunidades ao mesmo tempo em que gera limitações que revelam a habilidade do compositor.

Podemos utilizar palavras como *modal*, *diatônico* e *cromático* para classificação de uma melodia específica ou conjunto de melodias. Âmbito e tessitura contribuem vividamente para as impressões do estilo na **macroestrutura**. Duas maneiras de medir a influência melódica para o *movimento musical* são: (1) perfil melódico – picos de grave e agudo entre frases, seções e movimentos que demonstram um plano do compositor para unificação e clímax; e (2) densidade (grau de atividade melódica). De qualquer maneira, as impressões devem ser concebidas através da audição, como afirma LaRue (1992, p.75, tradução nossa):

A relação convincente deve ser claramente reconhecível, "provada" para o ouvinte pela escuta mais do que por comparações pelos olhos fora do contexto<sup>40</sup>.

O plano melódico da *forma musical* em larga escala, contudo, mostra a relação temática entre movimentos. Para tirar conclusões acerca destas relações, destacamos:

- Contorno melódico similaridades entre todos os contextos melódicos com cuidado para não confundir com semelhanças incidentais;
- 2. **Função rítmica** notas correspondentes devem ocupar posições ritmicamente similares em relação à linha principal enfatizada;
- 3. **Referencial harmônico** tanto as progressões de suporte quanto as implicações harmônicas maiores devem confirmar a melodia e as características rítmicas compartilhadas entre o material relacionado.

A maior importância melódica encontra—se na **médiaestrutura**, já que é aqui que reconhecemos melodias e temas. Na **macroestrutura**, estabelece—se o perfil de parágrafos e seções, eventualmente, o caráter de sub—frases como componentes das

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Texto original: "Historical and statistical plausibilities should support this similarity with enough force so that the relationship can be 'explain itself' to the listener rather than emerge from elaborate 'proofs'" (LARUE, 1992, p. 75).

sentenças e parágrafos. Já, em **mediaestrutura**, temos flexibilidade para comparar significativamente obras e compositores. Dentre as possibilidades de vocabulários próprios para esta função, destacamos:

- 1. Panorama das partes, seções e parágrafos como perfis que determinam características gerais (ativo/estável; cantabile/instrumental; articulado/continuo; climático/nivelado; outros); e as
- 2. Contribuições principais que a melodia gera para forma musical:
  - a. Perfil e densidade: picos e depressões são padrões ritmicamente reconhecíveis e nos trazem um contorno rítmico que, muitas vezes, é confirmado por mudanças paralelas na densidade melódica. Esta é uma interação especial entre tipos de elementos rítmicos, análogo ao ritmo harmônico e ritmo textual (LARUE, 1992, p.79);
  - b. Ramificações melódicas do design temático de frases, sentenças e parágrafos: sem discriminações refinadas, a habilidade está em discernir traços gerais e relações familiares entre procedimentos. Ter em mente que qualquer ponto de articulação pode seguir em quatro direções:
    - i. recorrência: incluindo tanto a simples repetição imediata
       (a a), quanto um retorno após a mudança (a b a);
    - ii. **desenvolvimento** (inter-relação): que inclui todas as mudanças que, claramente, derivam do material precedente, como variações, mutações, sequências ou outras formas menos exatas de paralelismo e as técnicas de *cantus–firmus* de aumentação, diminuição, inversão e retrogrado: a a<sup>1</sup> a<sup>2</sup>...;
    - iii. **resposta** (interdependência): que inclui continuações que dão efeito de antecedentes e consequentes, mesmo que não especificamente derivada do material precedente. Ex.: simetrias entre tessituras autênticas e plagais e outros tipos de continuidade parcialmente homogêneas (ax, ay);

iv. **contraste**: mudança completa (a b), usualmente confirmada e seguida por fortes articulações como cadências e pausas.

Ao se pensar a melodia na **microestrutura** nos atentamos a procedimentos específicos em pontos de articulação e para elementos que, claramente, contribuem para o desenvolvimento geral da peça. Nesta direção, LaRue (1992, p.83, tradução nossa) nos explica que:

(...) intervalos e padrões motívicos são palavras e frases da melodia. Enquanto comentários musicológicos sobre a melodia sempre incluem tabelas de intervalos, este procedimento um tanto clínico nos faz lembrar uma lista de palavras desprovidas de significado<sup>41</sup>.

Através deste excerto, percebemos a necessidade que o analista tem em selecionar apenas os elementos musicais que auxiliem na compreensão geral da obra. Portanto, nos restringiremos a investigar, sumariamente, o âmbito e a tessitura das frases e, em casos específicos das articulações de uma frase, contar a quantidade de inflexões na mudança de direção melódica.

Alguns padrões repetidos de melodia geram efeitos rítmicos que contribuem para o *movimento musical*. O contraste entre padronagens e fluência de mais ou menos densidade de ação melódica tende a produzir uma alternância ondulante entre ação e descanso com fortes implicações na estrutura rítmica (LARUE, 1992, p.85).

#### 2.2.4 Ritmo

A disposição ordenada – e proposital – dos parâmetros de análise de estilo em Som, Harmonia, Melodia e Ritmo configura uma compreensão muito mais ampla deste último. Em outras palavras, como revela LaRue (1992, p.88): "o ritmo é um resultado das mudanças do som, harmonia e melodia, desta forma intimamente relacionado com a função do Movimento na Forma, que cumpre a expansão do Ritmo em larga escala, assim como Ritmo controla os detalhes do Movimento em pequena escala".

Texto original: "Intervals and motivic patterns are the words and phrases of Melody. While musicological comment on Melody often includes tables of intervals, this rather clinical approach reminds one of a list of words any explanation of meaning" (LARUE, 1992, p. 83).

Por esta razão, este parâmetro é colocado próximo ao fim do plano analítico e, juntamente com o *Desenvolvimento*, podem ser **único tópico**, com exceção do ritmo em pequena escala, que contém uma proporção maior de efeitos rítmicos de duração específica. O ritmo é um fenômeno linear<sup>42</sup>. A **ênfase** pode ser medida tanto pela regularidade de um pulso (em microestrutura), quanto por seções de maior atividade (média estrutura).

Portanto, quando LaRue (1992, p.90) afirma que "o Ritmo é resultado de mudanças da combinação de durações e intensidades cruzando com todos os elementos e dimensões do Desenvolvimento", podemos entendê—lo como o principal referencial temporal para todas as opções de organização de Som, Harmonia e Melodia tidas pelo compositor. E, ainda, para o autor, o ritmo tem uma função, que é tradicionalmente empregada a ele, de medida das durações de uma sequência de notas dentro de uma frase musical.

Ao aprofundar o sentido de linearidade do Ritmo, juntamente com a simultaneidade de elementos que até agora foram expostos, LaRue (1992, p.90–92) descreve as **linhas do ritmo.** Nesta direção, o fenômeno linear combina: 1) aspectos de duração métricos (**tradição**); e 2) influências rítmicas que contribuem para outros elementos (**ressignificação**). Para isso, torna—se necessário reorganizar o leque de impressões rítmicas em uma das três linhas de ação:

- 1. **Continuum** hierarquia de ritmos, que gera a consciência de um pulso contínuo, podendo inferir uma estrutura de movimento multidimensional, que carrega notas sustentadas ou intervalos de silêncio. O centro desta hierarquia é o *pulso* individual e o grupo de pulsos numa *métrica* consistente. *Tempo* é a velocidade de operação do *continuum*, tipicamente governada pelo pulso base;
- 2. O relevo rítmico inclui todas as relações nas durações;
- 3. **Interações** acontecem quando eventos de outros elementos trazem uma regularidade, que é sentida tanto como reforço do *continuum* ou quanto um padrão relacionado com o relevo rítmico. Propriedades rítmicas podem não ser completamente regulares. E, ainda, tendemos a descobrir efeitos rítmicos em qualquer estrutura de som, melodia e harmonia, que

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Alguns termos traduzidos para o português merecem atenção. "Fenômeno linear" tem como origem *layered phenomenon*. E "ênfase" foi nossa opção para *stress* (MICHAELIS, 2009).

se aproxime de um módulo familiar. Estes efeitos são aplicados, mais diretamente, na microestrutura, já que é nessa dimensão que tomamos consciência do Ritmo. A importância das interações é que elas podem dar massa e movimento direcional para situações que são ritmicamente indiferentes.

## Os estados dos componentes do ritmo

Como base para entender o ritmo, postulamos o espectro de intensidades desde, comparativamente, baixa até alta atividade. Conforme LaRue (1992, p.95). Distinguimos, para tal compreensão, três estados de componentes rítmicos:

- 1. Ênfase. altos níveis de atividade de qualquer fonte podem produzir ênfase de qualquer duração. Como exemplo, LaRue (1992) cita a utilização de acentos em microestrutura ou um compasso inteiro de atividade no meio de uma frase em médiaestrutura. Qualquer elemento que esteja em destaque é indicador de atividade. As seções entre as dimensões podem ser definidas por momentos de ênfase ênfase seccional;
- Repouso<sup>43</sup>: no extremo oposto do espectro, é uma condição de relativa estabilidade ou repouso, obviamente resultado de baixos níveis de atividade rítmica;
- 3. **Transição**: recepcionando o *repouso* ou preparando para uma situação de *ênfase*, podemos encontrar estados de transição de atividade rítmica. Dentre a terminologia possível, há tipos de transição ascendentes ou descendentes: intensificação/desintensificação, preparação/recuperação, ativação/relaxamento e impulso/recolhimento.

### Tipologia rítmica

Tendo em vista que, em Som e Harmonia, basta um único fenômeno (timbres ou acordes) para compilarmos um vocabulário. Ritmo e Melodia requerem uma combinação de eventos em conjunção, antes que possamos sentir o que acontece no movimento. Aqui, concentramos nossa atenção na padronagem, a qual nos níveis motívicos e da frase pode ser descoberta quase prontamente, pelo simples motivo que

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> No original *lull*, tem como tradução *calmaria*, *bonança* (MICHAELIS, 2009).

estes padrões tendem a coincidir, conforme enfatiza LaRue (1992, p.103). Nossos procedimentos para investigação rítmica foram:

- 1. Localização das articulações relevantes para a dimensão observada;
- 2. Dentre as articulações, encontrar as ênfases para cada linha rítmica (*continuum*, relevo, interações), e estabelecer, quando possível, o controle desta ênfase, identificando as áreas vizinhas de repouso e transição associadas a este controle;
- 3. Depuração dos tipos consistentes de arranjos rítmicos de acordo com a duração relativa aos três estados do Ritmo.

Ao identificar os três estados do Ritmo, graduamos o destaque de certo elemento, numa passagem específica, através do uso minúsculo e maiúsculo das iniciais É, ê (ênfase) ou R, r (repouso) ou T, t (transição).

Para identificação dos parâmetros relacionados ao Ritmo em **macroestrutura**, realizamos os seguintes procedimentos para o item 2.2:

- 1. Identificamos o espectro total e a extensão dos tempos e métricas;
- Agrupamos os tempos preferidos dentre os movimentos lentos, moderados e rápidos; contabilizamos a extensão das métricas num tempo específico;
- 3. Associamos as preferências do compositor em justapor andamentos na transição entre movimentos;
- 4. Desenhamos um gráfico com o plano aproximado dos tempos entre movimentos. Utilizamos as batidas por minuto (bpm), medidas com um metrônomo através da gravação objeto do Capítulo 3;
- 5. Identificamos modificações internas de tempo e de métrica.

Na **médiaestrutura**: as propriedades rítmicas vão se tornando mais específicas e demonstráveis em menores dimensões. Tudo discutido, anteriormente, é vigente para esta dimensão. Mas agora podem surgir ambiguidades entre linhas simultâneas. Nuances mais sutis de tempos como *acelerandos* e *ritardandos* podem ser descritas qualitativamente. Pode–se, aqui, inferir um contorno de tempo, *curva temporal* ou *modulação métrica*, de acordo com LaRue (1992, p.109). Durações de seções se tornam importantes como parte do movimento, organizadas através dos termos: "igual", "maior", "menor", "o dobro que" etc. Deve–se determinar o módulo rítmico

característico de dado compositor – o tamanho do gesto ou da ideia, que lhe parece ocorrer mais frequentemente.

Para análise do ritmo em **microestrutura**, levamos em consideração três aspectos:

- 1. Natureza interna da *ênfase*: reconhecimento e definição das fontes da ênfase dentro do *continuum*;
- 2. Caráter do *relevo rítmico*: o tamanho, as durações e o grau de contraste deste relevo (LARUE, 1992, p.113). Relação com o *continuum*: o grau particular de sua coincidência. O *continuum* por si só pode ser extremamente ativo (altamente enfatizado) ou até passivo (indiferente, marcação de pulso), dependendo dos reforços que recebem do relevo rítmico e suas interações. Possibilidade de texturas polirrítmicas e polimétricas, assim como dissonâncias rítmicas como sincopas, se a estrutura do *continuum* permitir (LARUE, 1992, p.114). As contribuições do ritmo para *forma musical* foram avaliadas conforme:
  - a. Os contrastes em durações que produzem ou confirmam articulações ou perfis rítmicos;
  - b. Padrões, como *motivos rítmicos*, que são pequenas formas em si mesmas que enriquecem a tipologia das sub-frases. *Ritmos acordais* criam articulações e padrões. *Contorno rítmico* pode reforçar formações de frases e sub-frases; e *ritmo textural* pode ser iniciado por alternâncias entre forte-fraco, tutti-solo, que é um dos recursos de individualização de frases e sub-frases;
- 3. Operação do *continuum* (vide p. 39).

Os parâmetros de análise do estilo, citados acima, em concomitância a técnicas tradicionais de análise formal e harmônicas sustentam todo o discurso analítico do Capítulo 3. Tendo em vista que nossa pesquisa trata de uma obra composta por 48 pequenas peças (24 Prelúdios e 24 Fugas) e, aproximadamente, 2 horas de duração. Encontramos uma dificuldade preliminar em justificar a necessidade de uma análise que somente abordasse os aspectos pequenos da obra. A partir da proposta de Jan LaRue (1992), encontramos uma abordagem proficua para avaliação, organização e estruturação dos elementos recorrentes do estilo de MCT. E, devido à raridade de sua

utilização em nosso meio, consideramos adequado compartilhar suas ferramentas principais de análise com a finalidade de situar o leitor quanto às nossas opções e procedimentos analíticos.

# 2.3 Sobre *Prelúdio* e *Fuga*

O título *Les Guitares bien Tempérées*, de MCT, faz referência ao compositor J. S. Bach (1685–1750) e aos seus dois livros do *Cravo bem Temperado* – o primeiro de 1722 e o segundo de 1744. E ainda, entre o século XVIII e a primeira metade do século XX, as mudanças e evoluções de estilo e caráter desta disseminada forma composicional também podem ter servido de referência para o compositor dos *24 Prelúdios e Fugas* para dois violões.

Durante a pesquisa encontramos, na Revista *The Musical Times*, o texto *Prelude and Fugue Relationships*, de T. G. Edridge (1960). Nele, temos uma visão sobre a forma prelúdio e fuga, de acordo com um autor contemporâneo ao nosso compositor. Identificamos, no respectivo texto, que os conceitos de *sentimento* e *humor* eram agregados a este tipo de composição. Tais conceitos indicam, portanto, um pensamento específico que acreditamos ter sido compartilhado por MCT, por conta de sua obra. Outro fato importante é que nosso compositor, a partir da década de 1930, tem algumas de suas obras resenhadas pelo editorial desta mesma revista. E, acrescentando a isso o fato desta publicação ter sido uma referência no meio musical, desde 1844 (THE MUSICAL TIMES PUBLICATIONS LTD, 2007), é provável que MCT tivesse acesso a esta publicação.

De acordo com Edridge (1960, p.289), enquanto a forma Prelúdio era responsável por preparar ou introduzir a importante fuga, J. S. Bach (1685–1750) transcende estas características e agrega funções como *sentimentos* ou *humor*, que "variam de acordo com a percepção do ouvinte". Este autor ainda aponta que os prelúdios e as fugas, do Livro I do *Cravo Bem Temperado*, tendem a ser similares em humor, mas com casos de completo contraste. Inclusive nos atenta para o fato de que os vinte anos que separam os dois livros deste monumental ciclo de Bach não causaram grandes diferenças estruturais nas fugas. Porém, os prelúdios evoluíram em complexidade e solidez, por vezes, assemelhando—se a tendências progressistas como das sonatas de Scarlatti. O texto segue apontando que a conexão prelúdio—fuga, em

Bach, se faz mais através de climas (afirmativos ou contrastantes) do que por coerência temática. No final do artigo, temos citados alguns ciclos de prelúdios e fugas de outros compositores como: Felix Mendelssohn (1809 –1847), Max Reger (1873–1916), *Ludus Tonalis*, de Paul Hindemith (1895–1963), Dimitri Shostakovich (1906–1975) e Franz Reizenstein (1911–1968). Para ampliar um pouco o leque de compositores, comparamos com o artigo de H. Ferguson (2011), que cita prelúdios e fugas de outros compositores como Franz Liszt (1811–1886), Johannes Brahms (1833–1897) e Cesar Franck (1822–1890). Além de ciclos de prelúdios independentes de fugas, como os de: Hummel (1778–1837), F. Chopin (1810–1849), Stephen Heller (1813–1888), Alkan (1813–1888), Busoni (1866–1924), Skryabin (1872–1915), Szymanowski (1882–1937), Rachmaninoff (1873–1943), Debussy (1862–1918), Kabalevsky (1904–1987), Antheil (1900–1959), Gershwin (1898–1937), Messiaen (1908–1992), Ginastera (1916–1983), Scelsi (1905–1988) e Martinů (1890–1959).

Com relação ao século XX, Ferguson (2011) ainda completa Edridge (1960), com Schedrin (1932) e N.V. Bertzon. E nós acrescentaríamos, ainda, os ciclos para violão de Manuel Maria Ponce (1882–1948) e o *Op. 199* de MCT, assim como os *8 prelúdios* (1947–48), para piano, de F. Martin (1890–1974).

A partir desta lista de compositores, podemos deduzir uma predileção da geração clássica pela composição através de contrastes temáticos como os da forma sonata. Enquanto a forma prelúdio é regida pelas forças de *afetos* e *humores*. Contudo, não queremos rotular e nem defender tendências destes dois extremos de composição (objetivo X subjetivo) – e, sim, encontrar fundamentação teórica que norteie uma possibilidade de abordagem para o item 3.1.9 de nossa análise.

Nos dois itens seguintes, apresentaremos dados mais específicos sobre o Prelúdio e sobre a Fuga.

### 2.3.1 O Prelúdio

É inevitável citar a definição mais usual de prelúdio como "uma peça que precede outra cujo modo ou tonalidade foi planejado para introduzi–la", conforme revela Ledbetter (2011, s/p). Além de ser instrumental e, em alguns casos, improvisada, o termo 'praeambulum' tem uma função retórica de atrair a atenção do público para determinado tópico. Dentre as várias utilidades desta forma, no decorrer da história,

destacamos aquela tocada ao órgão para introduzir música coral em ambiente litúrgico e em alaúdes, a fim de conferir afinação e qualidade sonora do instrumento, além de aquecer os dedos.

Entre os séculos XV e XVIII, esta forma sofreu uma série de aprimoramentos. Partiu de um caráter *quasi-improvisatorio*, no qual a parte aguda ornamentava acordes ou escalas descendentes – como na tablatura de Adam Ileborgh, de 1448 (LEDBETTER, 2011). Passou, também, por desdobramentos em diversos tiposprelúdios específicos como:

- 1. *Intonazione*: peça para teclado que dá o tom para a composição vocal sacra que se segue. Devido à facilidade que os organistas improvisavam estas composições, restaram—nos poucos exemplos escritos. Em *Der vollkommene Capellmeister*, encontramos a indicação "... [quem o toca] deve fazê—lo tão natural quanto possível e sem marcar o pulso." (MATTEHESON, *apud* BRADSHAW, 2011);
- 2. *Intrada*: Uma peça instrumental, geralmente para pequenos grupos, usada para anunciar ou acompanhar uma entrada, para inaugurar um evento festivo ou começar uma suíte. Dentre os subtipos desta forma, Downey e Fuller (2011) destaca os quatro cultivados na Alemanha do século XVII: um tipo *processional* em ritmo de marcha com motivos de fanfarra e notas repetidas; um tipo mais *lento* e como uma pavana solene; um tipo mais *rápido* em métrica tripla; e um tipo *canção*, homofônico e de caráter popular. Desdobrou—se, ainda, em suítes orquestrais musicas para ballet e dança;
- 3. *Ricercare*: No sentido mais amplo, é uma peça de natureza exótica; assim como um exercício técnico de natureza prática ou ilustrativa de um mecanismo de composição. Usualmente, tocado em alaúdes ou instrumentos de tecla com caráter comparável a 'tastar', 'tañer', 'tiento' etc. O subtipo mais comum é o *ricercare imitative*, semelhante ao escopo da fantasia e fuga, conforme observa Caldwell (2011);
- 4. *Toccata*: Uma peça que, primeiramente, pretende demonstrar destreza manual, usualmente livre em forma para instrumentos de tecla solo. O princípio da toccata é presente em muitas obras que não recebem este

nome, assim como peças denominadas toccata podem incorporar outros estilos mais rígidos como a fuga ou a forma sonata (CALDWELL, 2011).

Em Michels (1998, p.141), encontramos um catálogo ilustrativo dos processos composicionais ou tipos possíveis para os prelúdios. Trata—se de generalizações transcritas em figuras esquemáticas. Estas ideias serviram de estímulo inicial para a análise do Capítulo 3. O autor aponta seis tipos básicos de prelúdio que são:

 Tipo arpejado: uma série de acordes cuja progressão dá—se em uma série de movimentos uniformes de arpejos. Tal progressão gera, naturalmente, um ritmo de acordes visualmente perceptíveis de acordo com a Figura 1.



Figura 1 - Prelúdio tipo arpejado

2. Tipo **movimento perpétuo**: semelhante ao tipo arpejado, a sucessão de acordes distribui—se regularmente em arpejos ascendentes e descendentes acompanhados pelo baixo.



Figura 2 – Prelúdio tipo movimento perpétuo

3. Tipo **toccata**: as sucessões de blocos de acordes, ou arpejos virtuosísticos, se justapõem a figurações ou escalas com uma rítmica inabalável.



Figura 3 – Prelúdio tipo tocata

4. Tipo **aria**: sob um movimento semelhante a um baixo contínuo, desenvolve—se uma melodia cantábile.



Figura 4 – Prelúdio tipo aria

5. Tipo **invenção**: de textura polifônica de caráter imitativo como as invenções a duas e três vozes de J. S. Bach (1685–1750).



Figura 5 – Prelúdio tipo invenção

6. Tipo **sonata trio**: duas vozes superiores imitativas sobre um baixo livre.



Figura 6 – Prelúdio tipo sonata em trio

Portanto, levamos em consideração que a forma Prelúdio pode ser composta de acordo com um amplo leque de possibilidades estruturais. Seu caráter é muito mais próximo a intenções de *humor*, de *clima* ou e de *afeto* do compositor para a obra do que de estruturas racionais e exclusivamente temáticas.

#### 2.3.2 A Fuga

Este termo começa a ser usado durante o século XIV, juntamente com *chase* e *caccia*, e, por definição, trata—se de uma peça composta por imitação canônica. A partir destes termos, podemos deduzir que uma voz "persegue" a outra. No decorrer de ao menos três séculos, a compreensão desta forma mudou consideravelmente, podendo encontrar diferenças nas definições teóricas e práticas tanto em distintos períodos quanto regiões. De modo geral, o *contraponto imitativo* é o único elemento unificador da história da fuga, conforme assinala Walker (2011). Em outras palavras, este termo e esta técnica composicional poderiam ser empregados em diferentes formas como

ricercare, canzona, capriccio, fantasia, a própria fuga e até em motetos para obras compostas entre os anos de 1400 a 1700. Já, a partir do começo do século XVIII, o termo é definido à maneira como será empregado até o presente.

A partir desta breve definição histórica, adentramos aos elementos constituintes desta forma. O autor dos parâmetros de análise do estilo, que adotamos em nosso trabalho diz: "a fuga representa o desenvolvimento final e mais sofisticado do contraponto tonal, o final de uma longa evolução que inclui os estágios da heterofonia, polifonia, contraponto, imitação, cânone e alteração rítmica<sup>44</sup>" (LARUE, 1992, p. 176). Desse modo, cada fuga é uma coleção destas variações contrapontísticas com um tema central. La Rue (1992, p. 176) aponta que as variações possíveis são tão diversas que não se pode reduzir sua forma dentro de um estereótipo. Cita, ainda, que a fuga não é uma forma e, sim, uma textura, ou seja, "um encadeado livre de processos contrapontísticos, arranjos flexíveis escolhidos dentre um repertório de possibilidades estereotipadas, aplicadas a uma ou duas ideias ou sujeitos!" (p. 177). Como resultado, as fugas podem sugerir um senso de acumulação, uma tensão crescente, variação dos graus de complexidade contrapontística, expansão e compressão da tessitura, picos melódicos, adensamentos rítmicos, entre outros procedimentos.

Dentre os elementos, que comumente encontramos nas fugas, destacamos segundo LaRue (1992, p. 178):

- Sujeito: um tema inicial bem definido, frequentemente com um motivo inicial individualizado, que serve tanto para chamar a atenção a reentrada do sujeito, quanto para ser um material apropriado para o desenvolvimento da peça;
- Resposta: imitação do sujeito que normalmente ocorre numa distância de quinta com breve modulação para a dominante. Existem dois tipos de respostas:
  - o Reais: transposição exata do sujeito para o quinto grau;
  - Tonais: evita deslocamento harmônico de constantes modulações à dominante pela alteração do contorno do sujeito apenas para possibilitá—lo regressar a tônica;

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Texto original: "The fugue represents the final and most sophisticated growth of tonal counterpoint, the end of a long evolution that includes the stages of heterophony, polyphony, Stimmtausch, counterpoint, imitation, canon, and rhythmic alteration." (LARUE, 1992, p.176)

- Contra-sujeito: qualquer contraponto que acompanhe o sujeito ou a resposta, alternando no primeiro ou quinto graus, até que todas as vozes tenham entrado. Composto, primeiramente, para preencher espaços com pouca atividade da ideia temática principal, e pode ter seus elementos desenvolvidos em estágios posteriores do processo fugal;
- Exposição: a exposição típica de uma fuga acumula a sucessão de entradas do sujeito e da resposta, alternando o primeiro e o quinto graus, até completar a entrada de todas as vozes da textura. Segue—se uma articulação bastante clara com mudanças de textura ou intensidade, além de um contraste no desenvolvimento do material. Caso a exposição não progrida para o desenvolvimento adequado da fuga, devemos utilizar o termo fugato;
- Episódio: os compositores do período Barroco desenvolveram processos ordenados, alternando episódios de tratamentos específicos (tipicamente fragmentos dos motivos do sujeito e do contra-sujeito) com entradas formais do próprio sujeito em outras tonalidades;
- Contra-exposição: No decorrer da fuga, o compositor pode decidir por uma segunda exposição do material, possivelmente adicionando novos sujeitos e contra-sujeitos. O termo contra-sujeito serve para distinguir este evento da exposição inicial;
- **Stretto**: do italiano *estreito*, significa o encurtamento do intervalo das entradas da exposição. As estradas do sujeito em excitantes entradas rápidas produzem um clímax ideal para a fuga;
- Cabeça, Tronco e Codetta: terminologia para designar partes do sujeito.

Com a finalização deste Capítulo 2, apresentamos uma grande quantidade das ferramentas contidas em nossa abordagem analítica. De acordo com cada situação que o *Op. 199* nos oferece, optamos pela utilização de uma abordagem analítica específica ou um combinado entre diversas ferramentas. A partir desta ponto, adotamos uma estratégia de análise para o Capítulo 3.

### CAPÍTULO 3. LES GUITARES BIEN TEMPÉRÉES OPUS 199: UMA ANÁLISE POSSÍVEL

Para o Capítulo 3, relacionamos o conteúdo musical do Op. 199 de MCT com as ferramentas de análise expostas no Capítulo 2. Das diversas possibilidades para efetuar a análise, optamos por organizar este capítulo em três itens: 3.1 Macroestrutura: análise do ciclo completo, no qual discorremos sobre aspectos da obra na macroestrutura, tais como: sequência das tonalidades; organização das texturas dos 24 Prelúdios; indicações de intensidades; procedimentos harmônicos; características das linhas melódicas; indicações de andamentos; indicações de expressões; e, finalmente, características das tonalidades, dos afetos/humores; 3.2 Média e Microestrutura do *Prelúdio e Fuga nº 4* em Mi Maior, no qual selecionamos um prelúdio e fuga do ciclo, como exemplo, para análise dos mesmos aspectos quanto à média e microestrutura frente à macroestrutura; e 3.3 *Les Guitares bien Tempérées Opus 199:* Sugestões de ordem técnico—violonístico, no qual abordamos aspectos mecânicos de alguns trechos da obra, comentando as digitações e mudanças de notas entre os violões. Trata—se de um item relacionado à execução musical.

O *Op. 199* possui uma diversificada palheta de humores, timbres, articulações e processos composicionais que, no conjunto, são raros numa obra para esta formação. O *Op. 199* de MCT "[...] é um marco na história do violão e a mais ambiciosa obra já escrita para dueto de violões", registra Wade (*apud* CATELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.1).

Começamos a nossa análise relacionando as datas de composição de cada peça do ciclo. A obra foi escrita na residência do compositor, na cidade de Beverly Hills (Califórnia), entre os dias 8 de março e 3 de junho de 1962. MCT indica—nos local e data no rodapé de cada peça. Portanto, compõe uma média de uma peça a cada dois dias. O maior intervalo de tempo entre duas peças acontece entre a  $Fuga \ n^{\circ}6$  e o  $Prelúdio \ n^{\circ}7$ : quase um mês. E o menor intervalo de tempo ocorre com os Prelúdios e  $Fugas \ n^{\circ} \ 15$ , em  $L\'a \ Maior$ , e  $n^{\circ} \ 18$ , em  $F\'a \ \# \ Menor$ , escritos respectivamente nos dias  $18 \ e \ 26 \ de \ maio$ .

A fluência com que escreve é uma característica importante de seu trabalho. O manuscrito não possui rasuras e a caligrafia é muito limpa e precisa. Inclusive, as edições refletem a organização apresentada no manuscrito, ou seja, quatro volumes com seis prelúdios e fugas cada um. Todos seguem o mesmo padrão proposto por MCT para

as páginas iniciais, cabeçalhos e rodapés. Algumas curiosidades são aparentes ao refletir sobre as datas de composição, contidas na Tabela 4:

- O que pode ter ocorrido entre 27 de março e 23 de abril de 1962? Devido ao intervalo de quase um mês entre o final do primeiro caderno e o início do segundo;
- 2) Será que as tonalidades dos *Prelúdios e Fugas n° 15 e 18*; as *Fugas n°8, 23* e 24; e o *Prelúdio n°9* eram mais familiares para MCT? Já que foram as peças escritas com maior rapidez duas no mesmo dia;
- 3) Qual motivo poderia ter levado MCT a escrever os *Prelúdios e Fugas n°19*, 22, 23 e 24 fora da ordem das datas da composição?
- 4) Será que o *Prelúdio n°21* foi realmente composto em uma época tão anterior à respectiva *Fuga*?

Dificilmente poderíamos encontrar argumentos para responder tais questões. E, possivelmente, tais respostas não contribuiriam para elucidar aspectos do estilo desta obra. Verifique estas informações na Tabela 4, a seguir:

Valumas	Prelúdio	Data de composição
Volumes	e Fuga nº	•
	1	8 de março (Prelúdio); 11 de março (Fuga)
	2	14 de março (Prelúdio); 15 de março (Fuga)
1	3	17 de março (Prelúdio); 18 de março (Fuga)
1	4	19 de março (Prelúdio); 21 de março (Fuga)
	5	23 de março (Prelúdio); 24 de março (Fuga)
	6	25 de março (Prelúdio); 27 de março (Fuga)
	7	23 de abril (Prelúdio); 24 de abril (Fuga)
	8	27 de abril (Prelúdio); 29 de abril (Fuga)
2	9	29 de abril (Prelúdio); 30 de abril (Fuga)
2	10	3 de maio (Prelúdio); 5 de maio (Fuga)
	11	7 de maio (Prelúdio); 8 de maio (Fuga)
	12	10 de maio (Prelúdio); 11 de maio (Fuga)
	13	14 de maio (Prelúdio); 15 de maio (Fuga)
	14	16 de maio (Prelúdio); 17 de maio (Fuga)
3	15	18 de maio (Prelúdio); 18 de maio (Fuga)
3	16	20 de maio (Prelúdio); 21 de maio (Fuga)
	17	24 de maio (Prelúdio); 25 de maio (Fuga)
	18	26 de maio (Prelúdio); 26 de maio (Fuga)
	19	22 de maio (Prelúdio); 23 de maio (Fuga)
	20	27 de maio (Prelúdio); 28 de maio (Fuga)
4	21	20 [possivelmente 28] de maio (Prelúdio); 29 de maio (Fuga)
4	22	30 de maio (Prelúdio); 2 de junho (Fuga)
	23	31 de maio (Prelúdio); 3 de junho (Fuga)
	24	1 de junho (Prelúdio); 3 de junho (Fuga)

Tabela 4 – Datas de composição de cada peça do Op. 199

A audição que realizamos, no ano de 2005, teve a duração total de duas horas, conforme descrevemos no item 3.1.7 (p.103). As partituras estão distribuídas ao longo de quatro volumes com, aproximadamente, 45 páginas cada um. Em correspondência com o violonista Angelo Gilardino (1941), em 1967, o compositor questiona—se sobre o significado do termo "obra prima" e afirma que seu *Op. 199* é uma das sete obras primas de sua vida, conforme Otero (1999, p.128). Informação de extrema relevância, tendo em vista o volume de obras para as mais diversas formações, incluindo mais de duzentas trilhas para cinema (*Op. cit.*, p. 62–64). Portanto, consideramos que uma obra destas proporções permite um imenso leque de possibilidades analíticas.

# 3.1 Macroestrutura: análise do ciclo completo

A partir deste pensamento, refletimos sobre qual perfil de análise poderia ser mais relevante dentro de nosso contexto. E selecionamos, para o item 3.1, os parâmetros que mais contribuem, a nosso ver, para a compreensão da obra como um todo. Descrevemos, resumidamente, cada parâmetro selecionado, a seguir:

O item 3.1.1 contém informações preliminares sobre as sequências de tonalidades de cada peça do ciclo. Aqui, registramos todas as datas de composição, que estão nos rodapés das composições, em formato de tabela. E, ainda, relacionamos a sequência das tonalidades de cada peça. Logo a princípio, questionamos a razão desta sequência de tonalidades. Comparamos o *Op.199* com outros ciclos de composições e revelamos as características desta sequência.

Em 3.1.2 e 3.1.3, fizemos referência a duas características relacionadas ao parâmetro Som (LaRUE, 1992). Descrevemos:

- Processos composicionais ou tipos dos prelúdios: arpejado, movimento perpétuo, toccata, aria, invenção e sonata trio. Há alguma forma de predileção de MCT com relação às texturas no Op. 199?
- Intensidades: investigamos todas as indicações de intensidade estratificada<sup>45</sup> indicadas na obra. Totalizamos 1789 indicações. A partir

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Os tipos de intensidades foram descritos no item 2.1.1 (p.31–34), que trata dos aspectos do Som. Como descrevemos anteriormente, as intensidades de terraço são aquelas indicadas por valores absolutos como: *p, pp, f, ff* etc.

da distribuição dos tipos de *intensidade*, no decorrer da obra, é possível verificar o plano composicional deste parâmetro?

Seguindo para o parâmetro *harmonia* (LaRUE, 1992), descrevemos, no item 3.1.4, tanto os procedimentos harmônicos recorrentes quanto os procedimentos raros. Inserimos excertos significativos da obra, em partitura, que representam as opções harmônicas que MCT realizou no *Op.199*.

O próximo parâmetro da teoria de LaRue (1992) é a *melodia*. Consideramos MCT um compositor hábil neste sentido. Deste modo, passamos pela frustração de selecionar apenas algumas melodias. Qual perfil melódico poderia contribuir em nossa visão geral da obra? Selecionamos, para tal, os 24 sujeitos das fugas e refletimos sobre o perfil de cada melodia no item 3.1.5. E, como consequência, descrevemos características dos contra–sujeitos no item 3.1.6.

Com procedimentos semelhantes aos que adotamos em 3.1.3 (indicações de intensidades), verificamos todas as indicações de andamento da obra para o item 3.1.7. O foco deste item é a organização do parâmetro *ritmo* em macroestrutura, de acordo com LaRue (1992). Organizamos todas as indicações de andamento da obra em uma mesma tabela. E ainda, medimos, em bpm, as opções de andamento de nossa interpretação (ABDALLA, *et al.*, 2005). Inserimos estas informações em um gráfico que nos auxiliou, visualmente, a identificar o planejamento que MCT desenvolveu em relação às velocidades das peças, a partir de nossa interpretação.

Os dois itens que se seguem, 3.1.8 Indicações de expressão e 3.1.9 Características das tonalidades, abordam os aspectos mais subjetivos da obra. No primeiro, relacionamos todas as indicações de expressão na obra. O levantamento de todas estas indicações revelou, entre outros detalhes, os perfis expressivos que mais são explorados no *Op. 199*. No segundo, buscamos referências para descrever as características das tonalidades com relação aos *afetos* e *humores*, como citamos no item 2.3 (p.47–48), que introduz a nossa interpretação de *sentimento* em música, de acordo com Edridge (1960, p. 289). Oferecemos, ao leitor, excertos de textos que descrevem sentidos correspondentes aos que percebemos na obra de MCT, de acordo com Steblin (2002).

Mesmo que os itens descritos acima não contemplem todos os detalhes das peças do *Op. 199*, elegemos um número significativo de informações para aproximar, tanto o

leitor não violonista das características composicionais da obra, quanto o violonista que quer enriquecer—se com mais informações para sua própria interpretação da obra.

# 3.1.1 Sequência das tonalidades

MCT apresenta uma sequência peculiar de tonalidades de acordo com a Tabela 5 a seguir:

Volume	Prelúdio e Fuga nº	Tonalidade	Volume	Prelúdio e Fuga nº	Tonalidade
	1	Sol Menor		13	Sol Maior
	2	Ré Maior		14	Ré Menor
1	3	Lá Menor	3	15	Lá Maior
1	4	Mi Maior	3	16	Mi Menor
	5	Si Menor		17	Si Maior
	6	Fá # Maior		18	Fá # Menor
	7	Dó # Menor		19	Dó # Maior
	8	Lá b Maior		20	Sol # Menor
2	9	Mi b Menor	4	21	Mi b Maior
2	10	Si b Maior	4	22	Si b Menor
	11	Fá Menor		23	Fá Maior
	12	Dó Maior		24	Dó Menor

Tabela 5 – O ciclo de tonalidades do Op. 199

Em uma pesquisa preliminar sobre outros ciclos de obras em todas as tonalidades, percebemos uma característica visual interessante para o *Op. 199*, que abre, portanto, a compreensão deste parâmetro para uma área.

Desenhamos, na Figura 7, um esquema gráfico a partir do ciclo das quintas, para ilustrar, visualmente, a sequência tonal da famosa obra *O Cravo bem Temperado*, de J. S. Bach. O *Prelúdio e Fuga n°1* estão na tonalidade de Dó Maior, o *n°2* está em Dó Menor, o *3°* em Dó# Maior, o *4°* em Dó# Menor e assim por diante. De maneira bem simples, "ligamos os pontos", obedecendo tal ordem e chegamos a este resultado:

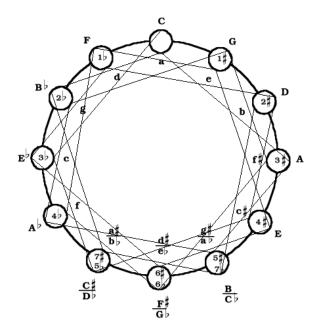


Figura 7 – Esquema gráfico dos ciclos de tonalidades no Das Wohltemperierte Klavier– J.S.Bach

De acordo com este resultado temos uma linha que sempre circula em sentido anti-horário, partindo de "C" e alternando inclinações de 90° e 60° até chegar em Si Menor. A seguir, realizamos o mesmo procedimento com os Prelúdios *Op. 28* (1839), de F. Chopin (Figura 8). A primeira peça está em Dó Maior, a seguinte, seu relativo Lá Menor e, então, se acrescenta um sustenido por vez à armadura de clave, alternando Maior e Menor. Exemplo: Dó Maior, Lá Menor, Sol Maior, Mi Menor, Ré Maior, Si Menor etc.

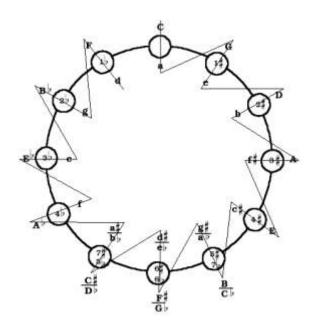


Figura 8 – Esquema gráfico dos ciclos de tonalidades dos Prelúdios de F. Chopin

Neste caso o resultado visual segue um padrão de "dente de serra". Já, o ciclo de MCT inicia—se com a tonalidade de Sol Menor e segue por onze tons em quintas ascendentes até Dó Maior, alternando tonalidades menores e maiores (de acordo com a Tabela 5). A partir da peça nº 13, o ciclo inicia—se em Sol Maior só que agora se inverte o padrão da alternância (maior x menor). No esquema completo (com as 24 tonalidades), temos um padrão de diamante, conforme a Figura 9:

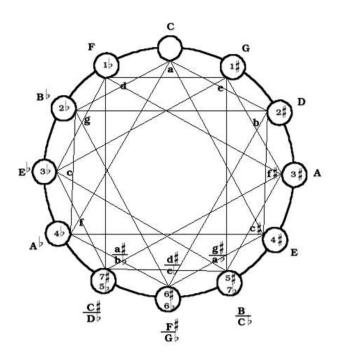


Figura 9 – Esquema gráfico completo entre as tonalidades em *Les Guitares bien Tempérées* – M.Castelnuovo–Tedesco

A linha que parte de Sol Menor, na Figura 10, em sentido horário para Ré Maior, segue em sentido anti-horário para Lá Menor. Como padrão, podemos descrever que sempre se avança quatro tonalidades e retorna duas do ciclo das quintas. Lembrando que o padrão se quebra entre a peça n°12 (Dó Maior) e a n°13 (Sol Maior). A Figura 11 relaciona visualmente as tonalidades desde a peça n° 13 até o final do ciclo na peça n°24 em Dó Menor. A Figura 9 contém os dois padrões das Figura 10 e Figura 11.

Percebemos, na Figura 10, um hexagrama, ou uma *estrela de Davi*<sup>46</sup>, envolta por um hexágono (o lado que falta é em decorrência ao ciclo que termina em Dó Maior, sem seguir a Sol Menor). Caso haja alguma informação implícita, nestes detalhes, deixamos a cabo da imaginação do leitor.

.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> O motivo do hexagrama, sob o pretexto da Estrela de Davi, começou a ter significado para a cultura judaica em torno de 1600 (SPICER, 1996).

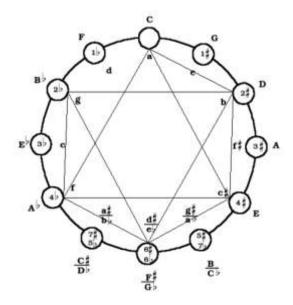


Figura 10 – Esquema gráfico da primeira metade *de Les Guitares bien Tempérées* – M. Castelnuovo–Tedesco

E, na Figura 11, a linha tem início na tonalidade de Sol Maior e o padrão é exatamente o mesmo, ou seja, avança quatro e retorna dois pontos do ciclo das quintas. Desta vez, porém, temos um hexagrama sem um lado, envolto por um hexágono completo. Isto, além de uma defasagem na inclinação das figuras, já que, ao contrário da Figura 10, que inicia em uma "hora par", a Figura 11 inicia em uma "hora ímpar".

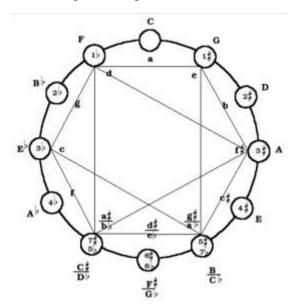


Figura 11 – Esquema gráfico da segunda metade de *Les Guitares bien Tempérées* – M.Castelnuovo-Tedesco

Consideramos que MCT planejou este padrão de organização das tonalidades, que além de ser o único que conhecemos neste sentido, gera um padrão visual muito

interessante. Outros dois detalhes pertinentes à organização do ciclo são: 1) seleção de tonalidades menores para abrir e concluir o ciclo; e 2) seleção de tonalidades maiores no centro da obra.

A sequência das tonalidades é um fator determinante para criar contraste no plano geral da composição. Seu âmbito de ação não se resume apenas ao parâmetro harmônico, já que cada tonalidade também oferece um resultado acústico único para o timbre e as possibilidades técnicas do violão. Poucas são as obras escritas para violão em todas as tonalidades, como os 36 Caprichos Op.20 de Luigi Legnani (1790–1877), os Preludes, Cadences and Modulations in every key for the guitar Op.21 de Felix Horetzky (1800–1871), os 24 Prelúdios de Manuel M. Ponce (1882–1948), as 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone (1897–1986), os Exercicium tonale de Ferenc Farkas (1905–2000). Os tons que mais são utilizados pelos compositores, ao violão, são aqueles que exploram as cordas soltas do instrumento, com tonalidades que contenham ao menos uma das seguintes notas: Mi, Lá, Ré, Sol e/ou Si.

O padrão desenvolvido por MCT, nesta obra, inicia e encerra com tonalidades de timbre escuras (Sol Menor e Dó Menor), enquanto as duas peças centrais são abertas e brilhantes (Dó Maior e Sol Maior). E, no decorrer, percebemos as mudanças de timbre e de cor, resultados das alternâncias entre os modos Maior e Menor, combinadas com contrastes na disposição dos acidentes (armadura de clave).

Identificamos que a seleção da sequência das tonalidades foi a etapa preliminar que MCT teve para a composição de todo o ciclo. E, a partir desse plano inicial, estabeleceram—se as demais características da obra. Por esses motivos, colocamos este parâmetro como o primeiro da etapa analítica de nosso trabalho.

#### 3.1.2 Processos composicionais dos 24 prelúdios

Neste momento, nossa investigação busca organizar os prelúdios de acordo com as categorias descritas no item 2.3.1 (p.48, 51): *arpejado*, *movimento perpétuo*, *toccata*, *aria*, *invenção* e *sonata trio*. Nesta perspectiva, organizamos excertos de partituras para visualizar os padrões e as tonalidades de cada peça. E, ao final, reunimos todas essas informações na Tabela 6. Vale lembrar que nossa avaliação diz respeito somente à característica predominante de cada prelúdio, que contribui para a compreensão da

macroestrutura da obra. Logicamente, detalhes que sejam específicos de cada peça poderão ser abordados numa pesquisa cujo foco seja a microestrutura.

Na Figura 12, a seguir, percebemos os quatro prelúdios compostos com uma textura predominante de *arpejos*. É interessante notar que o compositor associa uma característica rítmica a este tipo de textura. Todos têm uma subdivisão ternária, mesmo sem repetir as fórmulas de compasso. O *Prelúdio*  $n^{\circ}4$  é o único em que os violões estão espelhados. Os *Prelúdios*  $n^{\circ}5$  e  $n^{\circ}18$  são ligeiramente semelhantes pelos movimentos ascendentes. Nos *Prelúdios*  $n^{\circ}4$  e  $n^{\circ}18$ , os arpejos são diretos; enquanto no  $n^{\circ}5$  e no  $n^{\circ}13$ , eles são sinuosos. É perceptível, também, que, no *Prelúdio*  $n^{\circ}13$ , o padrão não está isolado, ou seja, o arpejo acontece simultaneamente a uma melodia após o primeiro compasso.



Figura 12 – Prelúdios do tipo arpejados

Na Figura 13, colocamos excertos dos prelúdios de tipo movimento perpétuo. O que mais se destaca, em uma investigação preliminar, é como dos nove exemplos da categoria, apenas dois são em subdivisão binária ( $Prelúdios\ n^{\circ}6\ e\ n^{\circ}9$ ). E, ainda, o

*Prelúdio*  $n^{\circ}9$  é composto com um deslocamento rítmico, que sempre ocorre em concomitância a outro violão, que mantém o pulso.

Os *Prelúdios*  $n^{\circ}1$ ,  $n^{\circ}16$  e  $n^{\circ}21$  possuem uma textura homorrítmica, sendo o  $n^{\circ}1$  em movimentos espelhados e os  $n^{\circ}16$  e  $n^{\circ}21$  em movimentos paralelos. Os *prelúdios*  $n^{\circ}8$  e  $n^{\circ}23$  possuem muitas semelhanças de ordem textural como: as tercinas; o tamanho das frases; as funções de cada violão; níveis de intensidade; e fórmula de compasso.



Figura 13 – Prelúdios do tipo movimento perpétuo

Os Prelúdios de tipo toccata, relacionados na Figura 14, a seguir, reúnem cinco peças bastante distintas em seu conteúdo. A opção por acordes paralelos intercalados por efeitos virtuosísticos foram os elementos que constituíram nossa avaliação para esta forma. Repare como os  $Prelúdios\ n^2$  e  $n^5$  contêm exemplos de tríades paralelas – um elemento de destaque do estilo de MCT. Cada qual a sua maneira, os  $Prelúdios\ n^17$  e  $n^2$  são justaposições de dificuldade técnica intermediária, porém de efeito poderoso pelo efeito estereofônico.



Figura 14 – Prelúdios do tipo toccata

Na Figura 15, os prelúdios, que associamos com os tipos de *ária*, são compostos por texturas de *melodia acompanhada*. De modo geral, a avaliação do *contorno melódico* de cada uma das peças, a seguir, demonstrou um equilíbrio na utilização de graus conjuntos e saltos, assim como da direcionalidade das frases. Contudo, ficamos restritos somente às características pertinentes à textura aplicada à macroestrutura. Apesar dos excertos, a seguir, não conterem a frase melódica por completo, em alguns casos afirmamos que estas possuem *funções rítmicas* bastante distintas entre si. Em outras palavras: as quadraturas, as localizações de notas tensas e relaxadas ou notas estruturais e ornamentais, as direcionalidades e os gestos são os mais variados e creditam a MCT uma capacidade melódica ímpar entre os compositores que escreveram para violão. Quanto ao referencial harmônico destas melodias, destacamos:

1) Harmonias simples associadas a melodias simples nos *Prelúdios*  $n^{\circ}3$ ,  $n^{\circ}10$  e  $n^{\circ}19$ . É certo que o caráter destas peças é, propositalmente, composto com uma ingenuidade pueril; 2) Harmonias simples, que suportam melodias complexas, principalmente, no *Prelúdio*  $n^{\circ}24$ ; 3) No *Prelúdio*  $n^{\circ}11$ , a *aria* é desenvolvida em forma de dueto, na qual duas vozes se alternam constantemente, enquanto no *Prelúdio*  $n^{\circ}14$  a melodia é acompanhada por uma massa de vozes em movimento paralelo e espelhado.

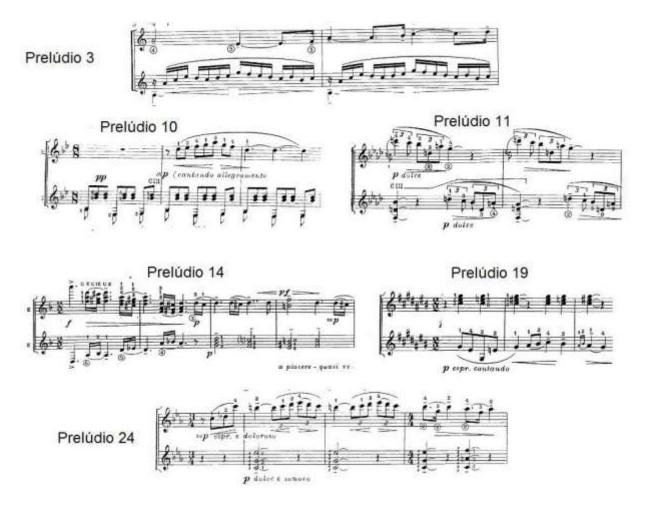


Figura 15 – Prelúdios tipo aria

Com base no item 2.3.1 sobre os tipos de prelúdios, não pudemos encontrar, nesta obra, nenhum exemplo composto substancialmente nas categorias *sonata trio* e *invenção*. Contudo, os *Prelúdios n°7, n°15* e *n°19* contêm alguns traços destas últimas, de acordo com as Figuras Figura 16, Figura 17 e Figura 18, a seguir:



Figura 16 - Prelúdio nº7 como exemplo de categoria invenção



Figura 17 – Prelúdio nº15 como exemplo de categoria sonata trio

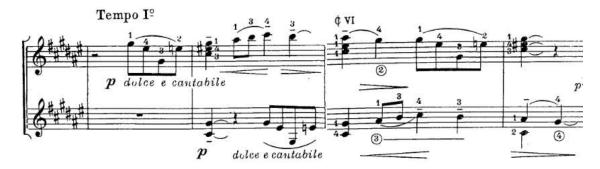


Figura 18 – Prelúdio nº19 como exemplo da categoria invenção

A Tabela 6, a seguir, reúne todas as informações anteriores organizadas em um mesmo local.

Prelúdios	arpejado	movimento perpetuo	toccata	aria	sonata trio e invenção
1		X			
2			X		
3				X	
4	X				
5	X		X		
6		X			
7				X	X
8		X			
9		X			
10				X	
11				X	
12		X			
13	X				
14				X	
15		X			X
16		X			
17			X		
18	X				
19				X	X
20			X		
21		X			
22			X		
23		X			
24				X	

Tabela 6 – Tipos de Prelúdio no Op. 199

# Nesta investigação, percebemos:

- 1. Uma predileção por métricas de subdivisão ternárias nas categorias arpejadas e movimento perpétuo;
- 2. Em cada categoria, os padrões de texturas utilizados em todas as peças são completamente distintos em: desenho melódico, rítmico e de interação entre os violões. E, neste sentido, reflete uma alta capacidade no manejo das técnicas composicionais;
- 3. Que, nesta obra *neo-clássica*, não pudemos destacar consistentemente os tipos *invenção* e, principalmente, *sonata trio*. Com isso, sugere uma tendência estética mais para sonoridades *neo-românticas* e menos para *neo-barroco*.

## 3.1.3 Indicações de intensidades

Neste item, fizemos o levantamento de todas as indicações de intensidades absolutas da obra (*p*, *f*, *mp*, *mf* etc.) e, a partir destes dados, destacamos a somatória do total de incidências destas indicações e como ocorreu sua utilização no decorrer das peças. A princípio, apresentaremos um gráfico (Figura 19), que relaciona os totais contabilizados de cada intensidade.

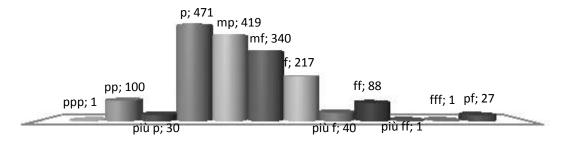


Figura 19 – Total de incidências de indicações de intensidades (por tipo)

A Figura 19 ilustra o conhecimento que MCT tinha das possibilidades idiomáticas do violão. A região de maior conforto para o instrumentista, na qual se pode experimentar com maior desenvoltura elementos de dificuldade técnica, é ao redor da intensidade natural, pendendo para a intensidade p (piano). Inclusive, MCT demonstra domínio desta escrita, mesmo sendo pianista, cujo instrumento possui um leque de intensidades diferente do violão, de acordo com John Gavall (1954, p. 596). E intensidades extremas como ppp e fff foram guardadas para momentos especiais. Distribuímos estes dados no decorrer de todo o ciclo, na Tabela 7, a seguir:

Prel	údio ga nº	ppp	pp	p	mp	mf	f	ff	fff	più	più f	pf	più ff
eruş	01		1	7	13	12	2			p	J		J.J
01													
	02		2	8	14	7	4				_		
02	03			7	3	10	12	4			5		
	04		4	3	6	7	9	4			3		
03	05		4	13	18	4	-	-			2		
	06		1	11	9	8	6	5			2		
04	07		5	6	5	3		2					
	08		4	10	9	13	7	3		4	2		
05	09		2	15	11	3				1			
	10			9	6	5	6	2					
06	11		6	18	11	4		_				1	
00	12		1	3	7	13	7	2			1		1
07	13			7	18	11	13	3			1	1	
<i>J</i> ,	14		1	14	11	8	5	5		1			
08	15		4	14	8	2	1					1	
00	16		1	11	13	14	14	3			1		
09	17		3	15	8	11	2					1	
0)	18			13	11	7	5	6					
10	19		3	7	5	6	7	2		1			
10	20		1	4	11	10	6	3		1			
11	21		7	11	5	5	2			1			
11	22			15	16	12				3			
12	23		2	4	2	4	4	3		2	2		
12	24			8	10	6	4	9			5		
1.2	25		3	17	13	11	2			3			
13	26	1	6	20	15	7	1			1			
1.4	27		2	10	6	3	2			1		2	
14	28		1	3	2	9	21	8			4	2	
1.5	29				2	6	9	6			3		
15	30		2	20	11					1		6	
1.6	31			2	3	5	5	5			1	1	
16	32		1	19	9	9	2					4	
	33		1	15	10	9						2	
17	34		4	11	12	9	5						
4.0	35		1	5	7	10	12	3		1	2	4	
18	36		2	15	9	9	4	2				-	
1.0	37		5	13	4	2	-			3			
19	38		1	13	14	1				1			
	39			1	3	6	6	3			4		
20	40			2	4	10	13	5	1		2		
	41		1	5	5	5	1		1		1		
21	42		11	12	9	5	1				1	1	
	43		1	4	1	3	1	1				1	
22	44		1	2	14	12	8	1					
	45		7	16	8	3	U			4	<del>                                     </del>		
23	46		2	14	11	4				3		1	
	47		1	12	13	8	1			1		1	
24	48		1	7	4	9	8	5		1	1		
Tat		1	100						1			27	1
Tot	ais:	1	100	471	419	das inc	217	88	1	30	40	27	1

Tabela 7 – Relação das indicações de intensidade no Op. 199

A partir da Tabela 7, entendemos como as intensidades foram utilizadas no decorrer da obra. Organizamos estes dados de outra maneira para as Figuras Figura 20 e Figura 21, inserindo os valores em um gráfico<sup>47</sup>, separando as intensidades fracas das fortes, nas Figuras Figura 20 e Figura 21, respectivamente. Com isso, pudemos entender "como" o compositor utiliza estas intensidades no decorrer da obra. Nesta perspectiva, agrupamos os tipos de intensidades fracas (ppp, pp, pp, pp, pp e più p) e fortes (mf, f, fff, più ff e più f). Desse modo, visualiza—se: 1) no eixo vertical — a somatória das ocorrências de cada intensidade; e 2) no eixo horizontal — cada uma das 48 peças do ciclo como descrito na Tabela 7 (coluna 2).

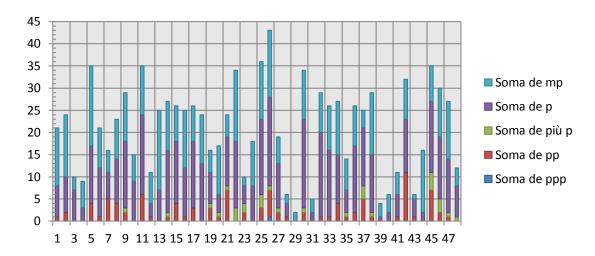


Figura 20 – Somatória das indicações de intensidades *piano* por cada peça.

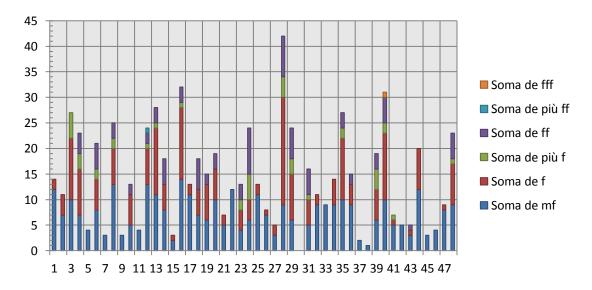


Figura 21 – Somatória das indicações de intensidades forte por cada peça.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Fez–se necessário denominar individualmente cada peça. Ou seja, o *Prelúdio e Fuga nº 1* recebem os números: 1 para prelúdio e 2 para a fuga. O *Prelúdio e Fuga nº 2* seguem a partir da numeração anterior, 3 o prelúdio e 4 a fuga, até atingir o total de 48 peças.

Nas Figuras Figura 20 e Figura 21, cada coluna possui um conjunto de cores, cada qual representando um tipo de intensidade que, empilhadas, ilustram a somatória para cada prelúdio e fuga. A comparação entre as duas figuras gera diversas possibilidades de interpretação, entre as quais destacamos:

- as Fugas n°13 e n°14<sup>48</sup> são as peças que recebem maior quantidade de indicações intensidades fracas e fortes, respectivamente. Em outras palavras, o maior contraste entre intensidades ocorre na parte central do ciclo. Inclusive, a única intensidade ppp ocorre na Fuga n°13;
- 2) Das 48 peças do ciclo as intensidades *fortes* sobressaem das intensidades *piano* com um grau significativo de contraste em somente 12 peças. Destacamos os: *Prelúdios* e *Fugas* n°2, n°20; as *Fugas* n°6, n°8, n°12, n°14, n°22, n°24; e os *Prelúdios* n°15 e n°18;
- 3) O *Prelúdio e a Fuga n°15* são aqueles com maior contraste de intensidades entre o mesmo prelúdio e fuga;
- 4) Das 48 peças do ciclo ocorre relativo equilíbrio entre as indicações de intensidades fortes e fracas em somente 2 peças: *Prelúdio e Fuga n°1* e nas *Fugas n°3* e *n*°7.

Fizemos o levantamento apenas das intensidades estratificadas (vide item 2.2.1, p.31–34). As intensidades graduais, como as *chaves* ou *cresc*. e *dim.*, são amplamente usadas em toda a obra, mas poderiam apresentar um problema de medição, pois trabalhamos, neste momento, apenas com valores absolutos. De maneira geral, as intensidades graduais seguem a lógica natural – frases ascendentes em *crescendo* e frases descendentes em *diminuendo* ou *decrescendo*. Também, é comum encontrar as chaves de intensidade, que se direcionam em sentidos opostos para os dois violões.

Como apontamos anteriormente, consideramos que MCT tomou os procedimentos idiomáticos adequados relacionados ao violão. As indicações de intensidade do *Op. 199* são tão detalhadas quanto as indicações de outros parâmetros. E, ainda, percebemos que o compositor planejou a maneira como as intensidades são distribuídas no decorrer da obra; portanto, contribuindo significativamente para o desenvolvimento do ciclo como um todo.

 $<sup>^{48}</sup>$  Os números de referência das *Fugas n*° 13 e 14 são 26 e 28 encontram—se nas Figura 20 e Figura 21, respectivamente.

## 3.1.4 Procedimentos harmônicos em destaque

A partir das análises harmônicas contidas no Apêndice A (p. 153), pudemos perceber uma série de procedimentos composicionais recorrentes na obra como: (1) cadências modais; (2) um tipo comum de modulações harmônicas por mediantes; (3) justaposição entre acordes maiores e menores; (4) utilização de procedimentos similares com funções harmônicas distintas; e (5) momentos de grande complexidade harmônica.

Tendo em vista tais procedimentos, realizamos, a seguir, uma exposição na qual o leitor poderá comparar, através dos exemplos musicais, a harmonia no *Op. 199* de MCT. Os exemplos concentram—se nas Fugas, pois consultamos, para este item 3.1.4, a análise formal e harmônica das Fugas do Apêndice A.

Iniciamos, na Figura 22, com alguns exemplos de (1) cadências modais:



Figura 22 - Cadências modais

Nestes exemplos de *cadências modais*, pudemos ilustrar um procedimento amplamente utilizado em toda a obra. Apesar de serem muitos outros exemplos no decorrer da mesma, estes se mostraram convenientes pela grande variedade textural. Por exemplo: a Fuga 3–compasso 84 é uma simples cadência t d t (Am, Em, Am), como a Figura 23 destaca:



Figura 23 – Cadência modal na coda da Fuga nº3

Um elemento composicional, recorrente de MCT, é a (2) justaposição de acordes relacionados por *mediantes* cromáticas. O compositor realiza tal procedimento, tanto pela progressão harmônica, no âmbito de uma frase (média estrutura), quanto entre seções completas (macroestrutura). Em nossa investigação, pudemos encontrar esta justaposição nas *Fugas n°2, n°4, n°5, n°6, n°12, n°15, n°17, n°18, n°19 e n°21*. Indicamos, aqui, dois exemplos deste procedimento em média estrutura. O primeiro trata dos compassos 44–50 da *Fuga n°2*, no qual o acorde de **F#** (mediante do acorde de **D**) cria um momento surpreendente, por ser antecedido pelo acorde de **Em** e sucedido pelo **A7**. Será uma cadência perfeita para **Bm**? Por um momento surge esta questão, que logo é negada pela chegada da dominante de **D**: **A7** e a própria tônica no compasso 49. Afirmando, portanto, sua função de mediante, de acordo com a Figura 24 e a Tabela 8, a seguir:



Figura 24 – Fuga n°2 em Ré Maior (relação de mediante no comp. 47)

Compassos	43		47			
Tonalidade	SolM		Mediante	Tom?	RéM	
Função	Tr <sup>7</sup>		D?		(D7)	
Harmônica						
Acordes	Em7		F#		A7	

Tabela 8 – Fuga n°2 em Ré Maior (esquema harmônico dos compassos 43–50)

O segundo exemplo, Figura 25, é o da *Fuga n°4 em Mi Maior*, nos compassos 10–12. Ocorre uma cadência perfeita para Mi Maior (S D T) durante o compasso 11. A melodia do soprano direciona–se para a nota **Si** no compasso 12, e a harmonia, que estava Mi Maior, subitamente muda para a mediante Sol Maior:

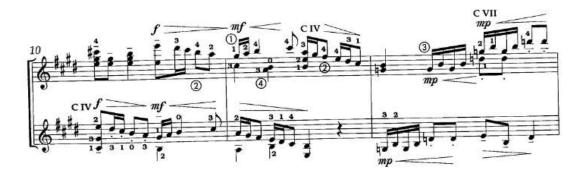


Figura 25 – Fuga n°4 em Mi Maior (relação de mediante no comp. 12)

Na Figura 25, percebemos o jogo harmônico entre os acordes de **G** e de **E** (compassos 27 e 37). E, também, a justaposição dos modos **Maior** e **Menor** (compassos 36–37), que citaremos a partir da página 73. A Tabela 9 expõe uma seção de harmonia densa, contida nesta seção.

Seção	2º Episódi	0							3º Epi	isódio		
Compassos	27	28-29	30	32					36		30	
Tonalidade da seção	G	Região i	Região instável			Gm?	?		Em	Е		
Funções harmônicas	Т	tR		sR		D t	t	(D <sup>7</sup> )	t	Т		
Acordes	G	Bb	D7	Eb		D G	m	B7	Em	E		

Tabela 9 – Fuga nº 4 (relação harmônica entre os episódios 2 e 3)

Neste exemplo, uma seção que tem início em Sol Maior (compasso 27) passa por uma série de *acordes emprestados* das tonalidades relacionadas por mediantes, de acordo com a Figura 26, a seguir:

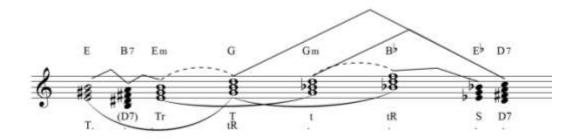


Figura 26 – Relação de acordes emprestados das tonalidades relacionadas por mediante na Fuga nº4

Nestes dois exemplos pontuais percebemos como o compositor utiliza a relação de *mediante* para criar efeitos surpreendentes, dentro de uma frase ou entre frases vizinhas. MCT também realiza o mesmo efeito entre seções inteiras (macroestrutura), como descreveremos na Tabela 10 e na Figura 27.

Reiterando este mesmo aspecto, citamos mais um esquema harmônico: a exposição da *Fuga n° 15*, na Tabela 10. Assim que termina a entrada da terceira voz, em Lá Maior, no compasso 12, tem início uma seção central na tonalidade relacionada pela mediante Fá Maior, que contrasta o discurso harmônico.

Seção	Exposição						1º Episódio	)
Compassos	1		13	14	20	24	26	
Tonalidade da seção	Α		F		Α			
Funções harmônicas	TSTD	Т	T <sub>3</sub>	t <sub>3</sub> D <sup>7</sup> <sub>3</sub>	D <sup>647</sup>	DR D <sup>7</sup>	T	
Acordes	ADAE		F/A	Fm/Ab C7/E				

Tabela 10 – Fuga N°15 em Lá Maior (relação harmônica entre os comp. 1–26)

Com a finalidade de esclarecer este procedimento, a Figura 27 traz o excerto dos compassos 13–16, em partitura:



Figura 27 – Compassos 13–16 da Fuga nº 15

A Fuga  $n^{\circ}$  12 apresenta uma curiosidade tonal. Escrita no tom de Dó Maior, seu primeiro episódio está em Lá Maior. Isto vem a reforçar o argumento de utilização de mediantes cromáticas entre seções em macroestrutura (Vide Apêndice A, na p. 164, e Apêndice B, na p. 233 – Fuga  $n^{\circ}$  12).

Outro recurso harmônico, que pudemos elencar, é (3) a sequência de acordes que justapõe os modos *Maior* e *Menor*. Tanto a Tabela 9, quanto a Tabela 10 e a Figura 27 ilustram este procedimento e, nesta última, a terça do acorde encontra—se no baixo. Sugerimos que o leitor consulte a análise da *Fuga 19*, no Apêndice B (p. 269). Esta Fuga possui um sujeito que é propício à alternância entre os modos maior e menor.

Na Figura 28 destacamos a parte final das  $Fugas\ n^\circ 15$  (compasso 69) e  $n^\circ 16$  (compasso 53). Comparamos (4) procedimentos harmônicos similares em contextos completamente distintos. Entre as semelhanças, destacamos: 1) as notas agudas (Fá natural–Lá–Mi); e 2) estilo fugato com excertos do sujeito. Entre as diferenças: 1) tonalidade (Lá Maior na  $Fuga\ n^\circ 15$  e Mi Menor na  $Fuga\ n^\circ 16$ ) que, consequentemente, gera: 2) função harmônica (subdominante menor com nona maior na  $Fuga\ n^\circ 15$  e subdominante com sexta menor na  $Fuga\ n^\circ 16$ ); e 3) maior complexidade harmônica, na  $Fuga\ n^\circ 16$ , em decorrência ao comportamento das vozes.



Figura 28 – Procedimento harmônico similar entre as Fugas nº 15 e nº 16

Para encerrar a exposição harmônica, realizaremos (5) a exposição de encadeamentos harmônicos selecionados com a finalidade de ilustrar, brevemente, formas de condução harmônica distintas, compostas por MCT, no decorrer do *Op. 199*.

Todos os exemplos, a seguir, foram extraídos de momentos modulatórios, que conectam seções em regiões estáveis.

## 1. *Prelúdio nº 1* (comp. 21–26)

Este encadeamento harmônico está em um momento transitório da peça, que conecta a primeira seção (compassos 1–16), em Sol Menor, com a segunda (compassos 33–40), que tem seu início em Dó Menor. É interessante perceber como MCT: 1) oferece maior agilidade na mudança de acordes para o primeiro violão entre os compassos 21–22; 2) une os dois violões na execução da sequência de acordes, a partir do compasso 23; 3) articula *staccato* do primeiro violão, compassos 21–22, dando espaço à articulação *tratina* nos pulsos (em concomitância com o item 1); e 4) descreve intensidades, de forma a reiterar a lógica natural dos acordes (quanto maior a tensão harmônica, maior o grau de intensidade com que se interpreta).

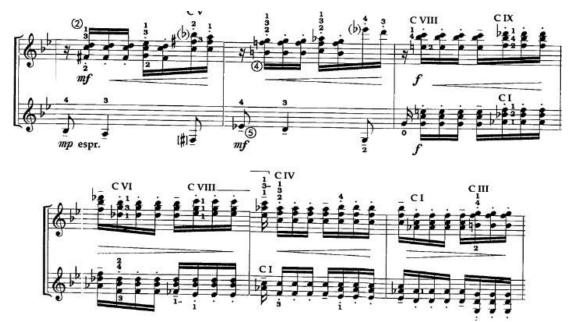


Figura 29 – Compassos 21–26 do *Prelúdio n°1* 

A seguir, ilustramos esse encadeamento harmônico da Figura 29 pela análise de harmonia por cifras e por graus na Tabela 11. Repare como este exemplo contém, inclusive, uma justaposição de mediantes:

Comp.	21	22	23 24 25		23 24		25	2	26	
Tom	(ciclo	de 5as)		Lá ben	nol Maio	r		Dó N	Лепо	r
Cifras	D7	G7	C7	Bbm <sup>7</sup> /Ab	Bb <sup>6</sup> /F	Eb <sup>7 13</sup>	Ab	Fm/Eb	Dø	G7
Graus	_	_	_	ii/ <sub>7</sub>	ii <sup>6</sup> / <sub>5</sub>	V <sup>7 13</sup>	ı	iv	ii	V

Tabela 11 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 21–26 da *Fuga em Sol Menor* 

Percebemos, também, que a relação entre as tonalidades dos compassos 23–24 (Láb Maior) e 25–26 (Dó Menor) reforçam a ideia de relação por mediantes, característica do estilo do compositor. E como as indicações de articulação e intensidade contribuem para a clareza harmônica.

# 2. Fuga $n^{\circ}$ 9 (comp. 47–54)

Durante os quatro primeiros compassos, há um acúmulo de energia por três motivos: 1) tensão harmônica que é interrompida por um acorde dominante com 7<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>; 2) as vozes são organizadas em uma estrutura de *stretto*; e 3) os momentos de estabilidade acontecem nos acordes **Ebm** (início), **Gb** (compasso 49) e **Ab** (compasso 51), destacando que a *fundamental* dos três acordes é distanciada por um intervalo de terça menor (mediante). Nos compassos 52–54, na Figura 30, a seguir, ocorre um engenhoso encadeamento de ciclo das quintas, cujas três vozes mais graves descendem por cromatismos, enquanto a soprano realiza o mesmo padrão de saltos.



Figura 30 – Compassos 47–54 da *Fuga n°9* 

Na Tabela 12, relacionamos o conteúdo harmônico da Figura 30, compassos 47–54, por meio de análise funcional e cifras. A segunda linha da tabela representa as tonalidades de cada frase musical.

comp. 47	7		48 49				50					51
Mibm	SolbM							Lć	íΜ			
t	S $(\mathfrak{D}_7)$ $S_3$ $(\mathfrak{D}_7)$ $D^{713}$					Т	S	(D) <sub>7</sub> )	S <sub>3</sub>	(Ď <sub>7</sub> )	D <sup>713</sup>	Т

51		52	53 54										
			Ciclo	clo de 5as com cromatismo nos baixos e as fundamentais dos acordes na voz									
				superior									
F	C7 <sub>/Bb</sub>	F	G <sub>9&gt;</sub>	<b>C</b> <sup>7</sup> /G	F <sup>7</sup> /Gb	Bb <sup>7</sup> /F	Eb <sup>7</sup> /Fb	Ab <sup>7</sup> /Eb	Db <sup>7</sup> /D	Gb <sup>7</sup> /Db	A° <sub>/C</sub>	$E^{7}_{/B}$	Bb7

Tabela 12 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 47–54 da *Fuga em Mib Menor* 

Nesta seção, observamos, também, uma organização por mediantes entre as tonalidades de Mib Menor, Solb Maior e Lá Maior. Neste segundo exemplo, a diferença está com o ritmo harmônico que é mais intenso do que no primeiro exemplo (p. 80).

## 3. Fuga n° 12 (comp. 47–54)

Trata—se, aqui, da seção que prepara para o final da *Fuga n°12*. Toda esta seção é desenvolvida a partir dos elementos apresentados pelo sujeito na Figura 31:



Figura 31 – Sujeito da Fuga em Dó Maior

O compositor utiliza a primeira metade deste sujeito em forma de *stretto* nos compassos 47–54 (Figura 32). Repare como o salto ascendente de quinta justa (Dó–Sol), no início da Figura 31, gera somente um intervalo melódico. Ao contrário da Figura 32, compassos 47–54, que o mesmo intervalo (Fá–Dó) gera uma relação harmônica.



Figura 32 – Compassos 47–54 da Fuga n°12 em Dó Maior

A partir deste motivo gerador, executado pelo segundo violão, o compositor "empilha" outro intervalo de quinta justa (Mib-Sib), de acordo com a Figura 33, a seguir:

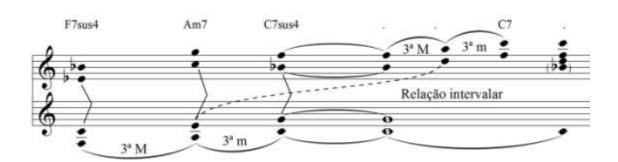


Figura 33 – Estrutura harmônica dos compassos 47–54 da Fuga em Dó Maior

Toda a seção está organizada ao redor da região da *subdominante* da tonalidade de Dó Maior. Ao longo dos quatro primeiros compassos, acordes **F7sus4** e **Am7**, o compositor atinge a *dominante da subdominante* (C7) através de dois intervalos de

terça, o primeiro Maior e o segundo Menor. Enquanto o segundo violão reforça a fundamental do acorde (Dó) e sua quinta (Sol), o primeiro violão emancipa—se, brevemente, da função de *dominante* com as notas Ré e Lá, entre os compassos 53–54. Este procedimento é uma reiteração no começo da seção, de acordo com a linha pontilhada, na Figura 33.

## 4. Fuga n° 14 (comp. 49–50)

O pequeno excerto, a seguir, é outro exemplo de progressão harmônica com cromatismo no baixo. Diferentemente do exemplo 2, no qual o cromatismo servia a um ciclo de quintas, neste exemplo, há uma maior complexidade harmônica. É ponto culminante de uma grande seção de adensamento de eventos em diversos parâmetros. E antecede o fim da peça, uma pequena *coda* com a indicação de *più lento – fúnebre*, recuperando o caráter inicial da mesma. Deste modo, os dois compassos de nossa análise são a última chama que arde nesta peça. Possivelmente, o final desta *Fuga n°14* serve como uma prévia para o *chiaro* e *scintillante* do *Prelúdio n° 15*, que se segue.



Figura 34 – Compassos 49–50 da Fuga n°14

A seguir (Tabela 13), relacionamos as funções harmônicas dos dois compassos expostos na Figura 34:

49								50			
Dm	C#°	F <sub>/C</sub>	G <sup>9&gt;</sup> /B	Bbm <sup>6</sup>	Am <sup>6</sup>	$G^7_{Ab}$	$C^{7}/G$	F <sup>7</sup> /F#	Fm <sup>6</sup>	E7	A7
			baixo	cromá	tico de	scende	ente				
t	<b>L)</b> 79>	tR <sub>5</sub>	(sr <sup>67dim</sup> )	<b>13</b> ) <sup>9&gt;</sup> 5>	$d^6$	(D <sup>7</sup> <sub>9&gt;</sub> )	(D <sup>7</sup> <sub>5</sub> )	$(D_{9>}^{7})$	tr <sup>6</sup>	<b>ID</b> ) 7	$D^7$

Tabela 13 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 49–50 da *Fuga* n°14

É interessante como o cromatismo contido neste complexo encadeamento harmônico, dentro do contexto, condiz com o caráter fúnebre da peça.

## 5. Fuga n° 20 (comp. 44–46)

Como último exemplo, destacamos uma sequência harmônica (Figura 35), cujos elementos temáticos são derivados do contra—sujeito da *Fuga n°20*. É interessante notar como esses elementos são aproveitados para uma seção central da peça, que serve de ponte entre o 1° e 2° episódios (vide o Apêndice A – *Fuga N° 20 em Sol # Menor*, página 172). Ao contrário da *Fuga n°12* (Figura 32), que é composta com elementos do sujeito e encontra—se no final da peça.



Figura 35 – Compassos 44–46 da Fuga n°20

De todos os exemplos apresentados, até este momento, este é o que apresenta menor complexidade harmônica. A relação entre as tonalidades de Mi Maior e Lá Maior é de quinta descendente, ao contrário das mediantes dos exemplos anteriores. A Tabela 14 apresenta a análise da Figura 35:

44	45				46		
	Mi N	1aior			Lá N	1aior	
B <sup>13</sup> /A	E/G#	G# <sup>13b</sup> /F#	C#m/E	E13/D	A/C#	C#7	F#m
(D <sup>13</sup> <sub>7</sub> )	T <sub>3</sub>	(D <sup>13&gt;</sup> <sub>7</sub> )	Tr <sub>3</sub>	(D <sup>13</sup> <sub>7</sub> )	T <sub>3</sub>	(D <sup>13&gt;</sup> <sub>7</sub> )	Tr <sub>3</sub>

Tabela 14 – Análise harmônica da cadência entre os compassos 44–46 da *Fuga em Sol # Menor* 

Este procedimento harmônico tem relevância para a compreensão do estilo do *Op. 199*, de MCT, tendo em vista que este perfil de encadeamento harmônico serve a uma seção intermediária da peça, e, consequentemente, transitória.

#### 6. Fuga n°13 em Sol Maior

Para encerrar o item 3.1.4, destacamos uma situação completamente atípica, que ilustra a liberdade poética do compositor na *Fuga nº 13, em Sol Maior*. Com a finalidade de conquistar uma textura, que pudesse refletir a vida pastoril e de caráter

idílico, tal como afirma Ferdinand Hand (*apud* STEBLIN, 2002, p.277), MCT tanto estabelece um conjunto de acordes de harmonia simples, quanto brinca com a estrutura formal da peça, convertendo uma fuga em *Minueto – Trio – Tempo Primo* (com algumas seções em *fugato*). A Tabela 15 apresenta um esquema geral da estrutura e da harmonia desta Fuga:

Forma	Exposição – Minueto	1º Episódio – inversão
Compassos	1–24	25–44
Tonalidade	Sol M	
Funções	$T D^7 s Ta D^7 (D^7_3) Tr (D^7_3) D_6 D^{75<}$	$T D_{9}^{7} Tr (D^{7}) S s Ta D^{9} T_{3} D^{79}$
Harmônicas		

Trio – 2º Episódio						
45–54	55–58	59–62	63–72			
Mi						
m						
t	d	D	$tA (D^9) tR_5 (D^{79}) t D^{79} (omit 3) d (D^7_5)$			

Tempo Primo – 3º Episódio	Coda
73–88	89–91
Sol M	
$T Tr^7 D^7 (D^7) S^7 D^{64} D^{537}$	Т

Tabela 15 – Estrutura da Fuga nº13 em Sol Maior

Repare, ainda, na Tabela 15, como tanto o *minueto* (compassos 1–44) quanto o *tempo primo* (compassos 73–88) estão em Sol Maior, enquanto o *trio* (compassos 45–72) está em Mi Menor. E, também, que este último fica por um longo tempo com poucas funções harmônicas. Para a partitura analisada dessa Fuga, consulte o Apêndice B – *Prelúdio e Fuga n°13* (p.238).

A partir destas seis sequências harmônicas, pudemos elencar processos composicionais característicos do estilo desta obra. Nas diversas estruturas harmônicas, desde simples até complexas, MCT encontra soluções que integram diversos elementos da linguagem musical. A seguir, apresentaremos questões pertinentes às características melódicas dos sujeitos das fugas do *Op.199*.

#### 3.1.5 Características das linhas melódicas dos sujeitos das fugas

Este item apresenta detalhes melódicos contidos nos sujeitos das fugas. Nesta direção, realizamos, primeiramente, a medição de aspectos objetivos, como: 1) âmbito melódico (extensão vertical ou intervalo entre as notas mais agudas e mais graves, medidas em intervalos<sup>49</sup>); 2) extensão em compassos (extensão horizontal medida em compassos); 3) inflexões melódicas (somatória da quantidade de vezes que a melodia muda de direção – grave e agudo); 4) fórmula de compasso; e 5) desenho melódico que explora mais intervalos de saltos ou graus conjuntos. Posteriormente, partimos para aspectos, que exigem certa interpretação para serem avaliados como localização dos pontos culminantes melódicos; 6) agudos; e 7) graves. Finalmente, relatamos alguns aspectos mais subjetivos ligados às características melódicas como: 8) tipo de movimento ativo ou estável; 9) perfil melódico cantábile ou instrumental; 10) característica melódica entre articulada ou contínua; e 11) comportamento climático ou nivelado.

Na Figura 36, que se encontra mais adiante, relacionamos quatro aspectos **objetivos** referentes à melodia: âmbito melódico; extensão em compassos; inflexões melódicas; e fórmula de compasso. Nela identificamos:

- Os dois sujeitos mais extensos, ambos com seis compassos, são escritos em binário composto;
- 2) Catorze fugas foram escritas com quatro compassos;
- 3) O sujeito da *Fuga n°8* converge os pontos culminantes dos três parâmetros avaliados: âmbito melódico, quantidade de inflexões e extensão em compassos;
- 4) O sujeito da *Fuga n°16* possui o maior contraste entre a quantidade de inflexões (quatro) e o âmbito melódico (intervalo de 15<sup>a</sup>);
- 5) A maior parte dos sujeitos, dezessete ao todo, foi composta com âmbitos melódicos, que variam entre uma 8<sup>a</sup> e uma 12<sup>a</sup>. Entre as exceções, cinco sujeitos têm um âmbito maior do que uma 12<sup>a</sup> e dois têm um âmbito menor do que uma 8<sup>a</sup>;

\_

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Lembramos ao leitor que a indicação numérica do eixo vertical, relacionado à linha "âmbito melódico", significa a distância em intervalos, por exemplo: 6ª ou 10ª, ao invés de 6 ou 10, como indicado neste eixo, na Figura 36, p. 88.

- 6) Quatorze fugas foram escritas em quatro compassos. Dessas, a maioria encontra—se na metade final da obra;
- 7) Com relação à quantidade de inflexões melódicas, a *Fuga n°9* tem apenas três inflexões melódicas. E está inserida entre as oito fugas com maior quantidade de inflexões, entre as *Fugas n°4* e *n°12*.

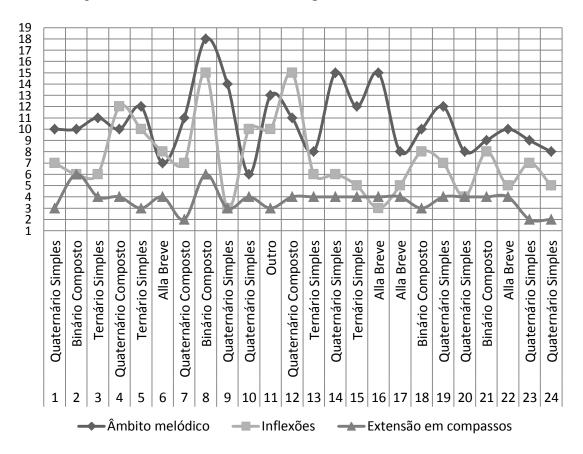


Figura 36 – Medição de âmbito, compassos e inflexões melódicas nos sujeitos das fugas (aspectos objetivos).

Com relação às fórmulas de compasso destas 24 melodias, destacamos:

- uma predileção pelo compasso Quaternário Simples (4/4), com 8 sujeitos escritos desta maneira;
- uma igual utilização dos compassos Ternário Simples (3/4), Binário Composto (6/8) e Alla Breve (2/2), com 4 sujeitos cada uma destas fórmulas;
- três sujeitos escritos em Quaternário Composto (12/8); e
- um sujeito escrito em 6/4.

A Figura 36 possibilita ainda outras interpretações, optamos pela apresentação daquelas mais contribuem, em nosso ponto de vista, para a compreensão da macroestrutura. A partir dos dados apresentados, não consideramos que houve um planejamento em macroestrutura para estes parâmetros. E sim, momentos pontuais que, naturalmente, demandaram a convergência entre eles.

A seguir, apresentamos a organização dos *pontos culminantes* melódicos, tanto graves quanto agudos, contidos nos sujeitos. Para isso, dividimos essas linhas melódicas em três momentos (início, meio e fim). A Figura 37, a seguir, apresenta uma comparação entre as localizações dos pontos culminantes agudos (coluna da esquerda) e graves (coluna da direita) no decorrer dos 24 sujeitos; naqueles momentos que não pudemos identificar o ponto culminante, o gráfico não apresenta o desenho de uma barra.

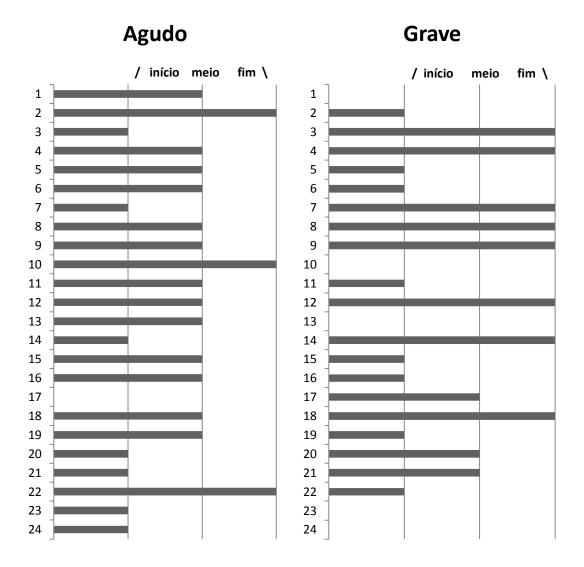


Figura 37 – Relação entre os pontos culminantes dos sujeitos

Por meio desta relação apresentada, observamos que, ao longo das 24 fugas, MCT explora uma maior quantidade de vezes os *pontos culminantes agudos* do que os *graves*. Afinal, somente o sujeito da *Fuga*  $n^{\circ}17$  não possui ponto culminante agudo, enquanto os graves inexistem em cinco fugas (nas *Fugas*  $n^{\circ}$  1, 10, 13, 23 e 24). É perceptível, ainda, que o compositor valoriza os pontos culminantes agudos no meio das frases; ao mesmo tempo em que evita *pontos culminantes graves*, neste mesmo momento, e *agudos*, no final da frase, de acordo com a Tabela 16:

	ntidade de culminantes	Agudos	Graves	
a.	Início:	7	8	
b.	Meio:	13	3	
c.	Final:	3	8	

Tabela 16 – Relação entre as localizações dos pontos culminantes agudos e graves dos sujeitos

Para os aspectos mais **subjetivos**, optamos por apresentar nossa interpretação em concomitância ao texto original do autor, em partitura. De acordo com o conteúdo exposto no item 2.2.3 Melodia (p. 39) do Capítulo 2, utilizamos características, como:

- A percepção do caráter da melodia no traz os tipos de movimento: (a)
   Estável poucas variações de figuras rítmicas e de andamento suave; (b)
   Ativo maior grau de variação rítmica e de andamento firme;
- 2) Classificação do perfil melódico entre: (a) *cantábile* passível de ser cantado; (b) *instrumental* adequado a execução instrumental tanto pela tessitura quanto pela adequação a técnica instrumental;
- 3) Contraste, que pode pender mais para o (a) *articulado* grande diversidade no uso de articulações (staccato, legato, marcato etc); (b) *continuo* mais homogeneidade do uso de articulações;
- 4) Comportamento, que pode ser (a) *climático* melodia direcionada a um ponto específico da frase; (b) *nivelado* destaques distribuídos entre diferentes pontos da frase;
- 5) Desenho composto com predominância de *saltos* ou *graus conjuntos*.

A seguir, as análises das próximas 24 fugas, que estão em um esquema, antecedendo as respectivas partituras:

FUGA n°1

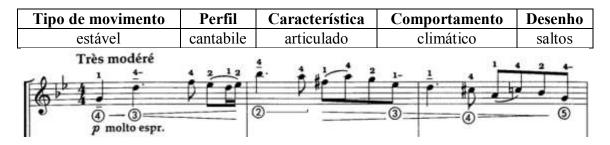


Figura 38 – Sujeito da Fuga n°1

FUGA  $n^{\circ}2$ 

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	instrumental	articulado	climático	misto
Assez VII (16	empo di Giga)			2
5			3	

Figura 39 – Sujeito da *Fuga n°2* 

FUGA  $n^{\circ}3$ 

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
estável	cantabile	articulado	nivelado	saltos

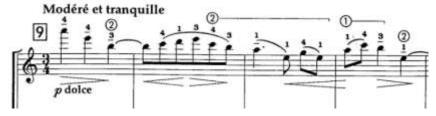


Figura 40 – Sujeito da Fuga n°3

FUGA n°4

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	instrumental	articulado	climático	saltos
Allegretto g	giocoso (Tempo	di Bourrée)	3 1 4 2 mp =	

Figura 41 – Sujeito da *Fuga n°4* 

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	cantabile	continuo	nivelado	misto
Caln	no 3	2 3	3 4 1	4-

p dolce - semplice e tranquillo

Figura 42 – Sujeito da Fuga n°5

FUGA n°6

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho	
ativo	instrumental	continuo	climático	misto	



Figura 43 – Sujeito da *Fuga n°6* 

FUGA  $n^{\circ}7$ 

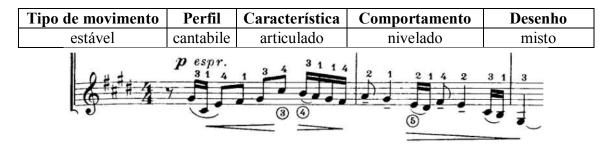


Figura 44 – Sujeito da *Fuga n°7* 

FUGA n°8

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho		
estável	cantabile	continuo	nivelado	saltos		
Allegretto grazioso						
8 1 1 1 1 p	dolce	1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1				
8 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1			<u>)</u> .			

Figura 45 – Sujeito da Fuga n°8

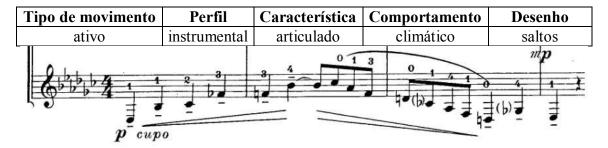


Figura 46 – Sujeito da Fuga n°9

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	instrumental	articulado	nivelado	saltos

Allegretto burlesco - alla Marcia



Figura 47 – Sujeito da *Fuga n°10* 

## FUGA n°11

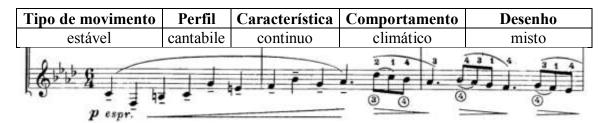


Figura 48 – Sujeito da *Fuga n°11* 

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	Instrumental	articulado	climático	saltos
Lo stesso temp ma più grazios	o e un poco m			3 7 L p

Figura 49 – Sujeito da *Fuga n°12* 

FUGA n°13

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	Canta-bile	articulado	nivelado	graus conjuntos



Figura 50 – Sujeito da *Fuga n°13* 

FUGA n°14

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	instrumental	articulado	nivelado	saltos

(Lo stesso tempo, ma in 4: Mosso e deciso)

Figura 51 – Sujeito da *Fuga n°14* 

### **FUGA** n°15

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
estável	cantabile	continuo	climático	misto



Figura 52 – Sujeito da *Fuga n°15* 

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
estável	instrumental	continuo	climático	saltos



Figura 53 – Sujeito da *Fuga n°16* 

FUGA n°17

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	cantabile	articulado	climático	saltos

Gaio e ben ritmato (in 2)

Gaio e ben ritmato (in 2)

CIV

CIV

Gaio e ben ritmato (in 2)

Figura 54 – Sujeito da *Fuga n°17* 

### **FUGA** n°18



Figura 55 – Sujeito da *Fuga n°18* 

### FUGA n°19

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	cantabile		climático	saltos
Quasi l	lo stesso	tempo (Allegg	gretto, ma in 1)	_
	1	1 3 4 3 1 A	1 4 3 1	3 1 2
TO###	2	7 6 6 10	P P F F 2 P	3 10
6"# ### 4			7 1	7
	$\perp$		②3 ②	
p do	lce -			

Figura 56 – Sujeito da Fuga nº19

### FUGA n°20

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	instrumental	continuo	climático	saltos

Mosso e deciso (alla Marcia)



Figura 57 – Sujeito da Fuga nº20

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
ativo	cantabile	articulado	climático	misto

· Andantino pastorale (Tempo di Siciliana)



Figura 58 – Sujeito da Fuga n°21

## FUGA n°22

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho		
ativo	instrumental	articulado	climático	graus conjuntos		

Mosso e deciso (in 2)



Figura 59 – Sujeito da *Fuga n°22* 

## FUGA n°23

Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
estável	cantabile	articulado	nivelado	saltos

Molto tranquillo - semplice e idilliaco



Figura 60 – Sujeito da *Fuga n°23* 



Figura 61 – Sujeito da Fuga nº24

Para a conclusão deste item, organizamos as informações apresentadas anteriormente em um mesmo local, a Tabela 17, a seguir.

Fugas	Tipo de movimento	Perfil	Característica	Comportamento	Desenho
1	estável	cantabile	articulado	climático	saltos
2	ativo	instrumental	articulado	climático	misto
3	estável	cantabile	articulado	nivelado	saltos
4	ativo	instrumental	articulado	climático	saltos
5	ativo	cantabile	continuo	nivelado	misto
6	ativo	instrumental	continuo	climático	misto
7	estável	cantabile	articulado	nivelado	misto
8	estável	cantabile	continuo	nivelado	saltos
9	ativo	in strument al	articulado	climático	saltos
10	ativo	in strument al	articulado	nivelado	saltos
11	estável	cantabile	continuo	climático	misto
12	ativo	in strument al	articulado	climático	saltos
13	ativo	cantabile	articulado	nivelado	graus conjuntos
14	ativo	instrumental	articulado	nivelado	saltos
15	estável	cantabile	continuo	climático	misto
16	estável	in strument al	continuo	climático	saltos
17	ativo	cantabile	articulado	climático	saltos
18	ativo	cantabile	continuo	climático	saltos
19	ativo	cantabile	articulado	climático	saltos
20	ativo	instrumental	continuo	climático	saltos
21	ativo	cantabile	articulado	climático	misto
22	ativo	in strument al	articulado	climático	graus conjuntos
23	estável	cantabile	articulado	nivelado	saltos
24	ativo	instrumental	articulado	climático	saltos

Tabela 17 – Combinações distintas entre parâmetros melódicos (aspectos subjetivos)

A partir da Tabela 17, desenvolvemos a Figura 62, com o intuito de facilitar a visualização das proporções ali contidas. Com isso, é possível destacar características das diversas combinações entre os cinco parâmetros apresentados. Entre a Figura 38 e a Figura 61, contabilizamos 17 combinações distintas organizadas da seguinte maneira:

- 1) Doze combinações únicas para doze sujeitos das *Fugas n*° 1, 2, 5, 6, 7, 8, 13, 16, 18, 20, 21 e 22;
- 2) Quatro combinações são compartilhadas por dois sujeitos cada uma, totalizando oito sujeitos:
  - a. Fugas n°17 e 19: ativo, cantábile, articulado, climático e saltos;
  - b. Fugas n°11 e 15: estável, cantábile, continuo, climático e misto;
  - c. Fugas n°3 e 23: estável, cantábile, articulado, nivelado e saltos; e
  - d. Fugas n°10 e 14: ativo, instrumental, articulado, nivelado e saltos.
- 3) Predileção pela combinação: tipo de movimento *ativo*, perfil *instrumental*, característica *articulada*, comportamento *climático* e linha melódica com *saltos*. Quatro sujeitos são constituídos dessa maneira, nas *Fugas n*° 4, 9, 12 e 24.

Estes dados refletem um alto grau de variedade e, consequentemente, de riqueza melódica que MCT fornece ao ouvinte. A Figura 62 expõe, visualmente, estes mesmos argumentos:

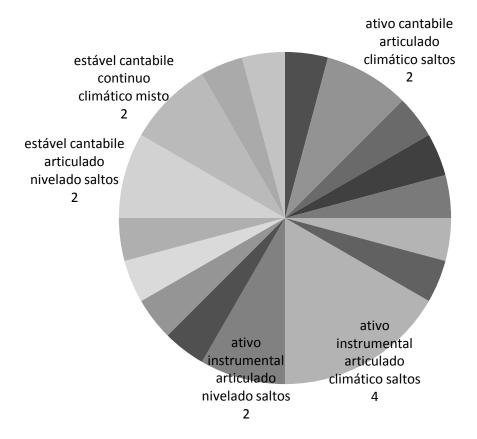


Figura 62 – Combinações distintas entre parâmetros melódicos (aspectos subjetivos)

A partir dos parâmetros, apresentados neste item, encontramos argumentos que justificam nossa percepção acerca do melodismo de MCT. Apesar da predileção por certos padrões ou tipos de combinações entre diversos elementos, o compositor apresenta uma proporção muito maior de variação e contraste, sem perder de vista a unidade tonal e neoclássica. Desse modo, gerando um maior grau de interesse ao intérprete e, em decorrência, ao ouvinte.

## 3.1.6 Características das respostas e dos contra-sujeitos das fugas

Apresentaremos, a seguir, um quadro comparativo entre os perfís de *resposta* ao sujeito. Das 24 fugas, oito são constituídas por *respostas reais* e dezesseis por *respostas tonais*, de acordo com o total presente na Figura 63:

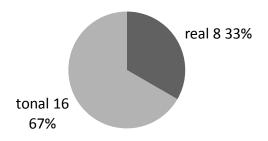


Figura 63 – Comparação entre a quantidade de respostas tonais e reais

Do total de ocorrências entre respostas reais e tonais, apresentadas anteriormente, distribuímos o resultado no decorrer da obra, conforme a Tabela 18:

Fugas	Resposta	Modo
1	real	menor
2	tonal	maior
3	real	menor
4	tonal	maior
5	tonal	menor
6	real	maior
7	tonal	menor
8	tonal	maior
9	real	menor
10	tonal	maior
11	tonal	menor
12	tonal	maior

Fugas	Resposta	Modo
13	tonal	maior
14	real	menor
15	tonal	maior
16	tonal	menor
17	tonal	maior
18	tonal	menor
19	real	maior
20	real	menor
21	tonal	maior
22	tonal	menor
23	tonal	maior
24	real	menor

Tabela 18 – Distribuição das respostas tonais e reais no Op. 199

A partir desta tabela, observamos que, das 8 *respostas reais*, 6 são em *modo menor*. Em outras palavras, afirmamos que MCT reserva às tonalidades menores uma resposta real<sup>50</sup>. Este argumento contribui, significativamente, para o conceito apresentado em 3.1.4 Procedimentos harmônicos em destaque (p.75–87), sobre o procedimento harmônico que destacamos como *cadências modais*.

Com o mesmo pensamento, das 16 *respostas tonais*, 10 são em *modo maior*. Não encontramos contribuições significativas que este detalhe possa oferecer a outros parâmetros de análise. Contudo, o equilíbrio entre *respostas tonais em modo maior* e

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> De acordo com o item 2.3.2 A Fuga, que trata das características das Fugas, resposta real é a transposição exata do sujeito para o quinto grau (p.51).

respostas reais em modo menor reflete, por si só, uma característica do estilo do Op. 199.

Outro detalhe pertinente às *respostas reais em modo menor* é o acréscimo de um ou dois compassos intermediários, que ligam o final da resposta com a 3<sup>a</sup> entrada do sujeito, de acordo com as Figuras 64 a 67, a seguir:



Figura 64 – Compasso de ligação Fuga nº1 (resposta-3ª entrada do sujeito)



Figura 65 – Compasso de ligação Fuga nº3 (resposta-3ª entrada do sujeito)



Figura 66 – Compasso de ligação Fuga nº14 (resposta-3ª entrada do sujeito)



Figura 67 – Compasso de ligação Fuga nº24 (resposta-3ª entrada do sujeito)

Os compassos apresentados entre a Figura 64, a Figura 65, a Figura 66 e a Figura 67 servem para preparar a entrada do 3º sujeito, já que, quando as respostas são reais, a imitação tem uma maior dificuldade em regressar à tônica no momento da conclusão. Sendo assim, estes compassos criam a expectativa tonal necessária para não fugir da tonalidade da peça.

Para concluir o item referente às respostas, apresentamos uma característica marcante contida em cinco contra-sujeitos. Neste sentido, destacamos aqueles compostos por articulações *staccato*, na Figura 68:



Figura 68 - Contra-sujeitos compostos por frases em staccato

Esta característica, de articulação *staccato*, tem como função criar um contraste significativo do contra–sujeito em relação ao sujeito, que é composto com um maior grau de *legato* nestes casos.

## 3.1.7 Indicações de andamento

Este item destina—se à catalogação de todos os andamentos dos prelúdios e das fugas, com a finalidade de identificar características do estilo, assim como investigar um possível planejamento deste parâmetro.

Na Tabela 19, a seguir, os prelúdios e as fugas estão numerados de 1 a 24 em cada linha. O andamento, que abre cada peça, está na coluna "Andamento inicial", e as

obras que alteram este andamento, uma ou mais vezes, estão nas colunas "Andamento sequencial I e II". As obras, que constantemente alternam dois andamentos (como por exemplo: peças que quase sempre recebem indicações de *Tempo primo* em alternância com outro andamento), receberam apenas uma indicação de "Andamento sequencial". Acrescentamos a esta tabela as colunas de bpm e duração aproximada, ambas baseadas na gravação de nossa *performance*, de 2005, apresentada no Anexo 1 (p.345). descrita no Capítulo 3 (p.55–145).

	Andamento inicial	Andamento sequencial I	Andamento sequencial II	ВРМ	Dur.
1	Très fluide	Un poco meno		138	2'10"
	Très modéré			66	3'06"
2	Très soutenu et pompeux			60	2'32"
	Assez vif (Tempo di Giga)	Più mosso	Tempo del Preludio	120	1'43"
3	Andante molto mosso	Un poco meno		80	2'45"
	Modéré et tranquille	Un poco più mosso		88	3'13"
4	Andante mosso	Un poco meno grazioso e indolente	Più mosso – a piacere – quasi cadenza	63	2'50"
	Allegretto giocoso (Tempo di Bourrée)	Un poco largamente ma deciso		100	2′11″
5	Piuttosto mosso e agitato	Molto lento e grave (Alla Marcia Funebre)		63	2'45"
	Calmo			69	2'40"
6	Rapide et léger			112	1'35"
	Risoluto – Alla Marcia	Più mosso – danzante	Sostenendo molto	96	2'08"
7	Piuttosto mosso e agitato			116	1′55″
	Molto Moderato e malinconico			56	3'42"
8	Andantino dolce e tranquillo			72	2′25″
	Allegretto grazioso			66	2′52″
9	Mesto, funebre	Andante com moto		48	2'40"
	Moderato e mesto	Un poco più mosso	Tempo I (ma più mosso e deciso)	132	2′21″
10	Allegretto scherzando (Alla Rumba)	a piacere–quasi recitativo		80	1'55"
	Allegretto burlesco – alla Marcia			144	1'34"
11	Lento, cupo e spettrale	Un poco Andante	quasi recitativo	58	4'00"
	Molto moderato e triste	Un poco agitato	Un poco largamente	63	2′57"
12	Allegramente – quasi Fanfarra			120	1'20"
	Lo stesso tempo e lo stesso tema ma più grazioso e un poco meno mosso			120	2′56″
13	Allegretto – Moderato e grazioso			72	1'40"
	Grazioso, Tempo di Minuetto	Lo stesso tempo, ma un poco agitato			3′12″

14	Grave – sostenuto e pomposo (in 2)	a piacere–quasi recitativo	Un poco Andante	44	2′20″
	Lo stesso tempo, ma in 4: Mosso e deciso	Un poco più sostenuto		108	2′06″
15	Molto animato (in 2)	Più sostenuto e pomposo	Molto mosso	80	1′26″
	Tempo di Gavotta (Allegretto Grazioso)	quasi Musette I	quasi Musette II	112	3′01″
16	Agitato e tempestoso			168	1′20″
	Molto Moderato (Cupo e mesto)	a tempo – Cupo e misterioso		76	1'46"
17	Molto Mosso (aussi vite que possible)			126	1′26″
	Gaio e bem ritmato (in 2)	quasi Musette		88	2'00"
18	Mosso e scorrevole (e un poco agitato)			63	2'03"
	Un poco più lento (Andantino malinconico)			56	3′10″
19	Andantino (molto moderato e gentile: quase Arietta: in 2)	Più mosso e scorrevole	a piacere–quasi cadenza	48	2′10″
	Quasi lo stesso tempo (Alleggretto, ma in 4)			108	2′17"
20	Mosso ed energico			184	1'26"
	Mosso e deciso (alla Marcia)	Più mosso–a piacere– quasi cadenza	a tempo molto vivace	168	2′32″
21	Allegretto – mosso e scorrevole			63	1′50″
	Andantino pastorale (Tempo di Siciliana)	Un poco più mosso e scorrevole		66	2′13″
22	Allegretto mefistofelico			76	1'40"
	Mosso e deciso (in 2)	sostenendo un poco sino alla fine		80	2′30″
23	Mosso e gaio (Tempo di Fulana)	Un poco meno mosso e sognante		126	1′20″
	Molto tranquillo – semplice e idilliaco	animato un poco	Calmo e dolce sino ugale e cristallino	69	2′27"
24	Andante elegíaco (a piacere – quase improvisando)	Un poco agitato	Un poco più lento e stanco	42	3′20″
	Mosso e deciso	Un poco meno	Stringendo Trionfante	104	3′08″

Tabela 19 – Indicações de andamento do Op. 199

A partir desta Tabela 19, desenvolvemos um gráfico (Figura 69, a seguir). Os valores numéricos do eixo vertical bmp correspondem a um andamento absoluto que medimos em nossa gravação. O eixo horizontal é uma curva sinuosa, com 48 pontos, que correspondem exatamente a um prelúdio e uma fuga (a  $Fuga \ n^{\circ} \ 1$  corresponde ao ponto 2; o  $Prelúdio \ n^{\circ} \ 2$  ao ponto 3; a  $Fuga \ n^{\circ} \ 2$  ao ponto 4 e, assim, sucessivamente).

Há uma linha vertical a cada dois pontos; cada uma representa um novo prelúdio e fuga da série. Este procedimento revelou a distribuição entre os diversos andamentos das peças, assim como a localização dos picos de andamentos rápidos e lentos.

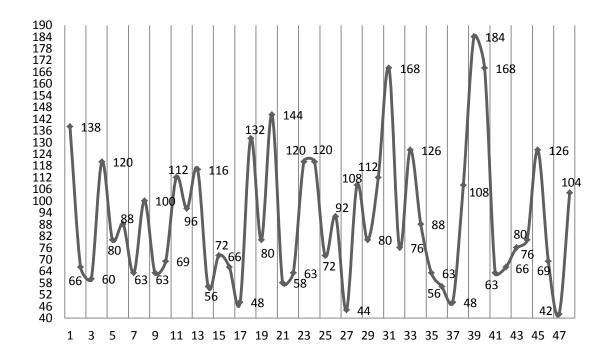


Figura 69 – Relação entre os andamentos das peças

A partir da Figura 69, desenvolvemos uma base para interpretar o planejamento de MCT acerca dos andamentos. Percebemos que é comum a alternância entre os andamentos, com algumas exceções, que são visualizadas facilmente por meio da linha curta que une dois pontos vizinhos.

Ao observar com mais atenção, destacamos o *Prelúdio e Fuga n°12* (é o n°23 do eixo horizontal da Figura 69), em que o compositor utiliza os mesmos materiais temáticos e indicações de andamento aproximadas, tanto no prelúdio quanto na fuga. Neste caso, a nossa gravação tem registrado o mesmo andamento com 120 bpm.

Com a finalidade de destacar a evolução dos andamentos rápidos em comparação aos andamentos lentos, desenhamos, na Figura 70, duas linhas que unem os picos de andamentos da obra (extremos rápidos e lentos). E, também, colocamos uma linha central que mede a tendência de evolução dos dados inseridos no gráfico. Tendo em vista que o *Op. 199* tem mais de duas horas de duração, é certo que este plano não é perceptível para o ouvinte numa primeira escuta. Contudo, é latente que houve um

planejamento que culminou no *Prelúdio*  $n^{\circ}20$  com o ápice de rapidez e no *Prelúdio*  $n^{\circ}24$  com o ápice de lentidão. É interessante, também, notar que a diferença entre os andamentos é menor na primeira metade da obra do que na metade final.

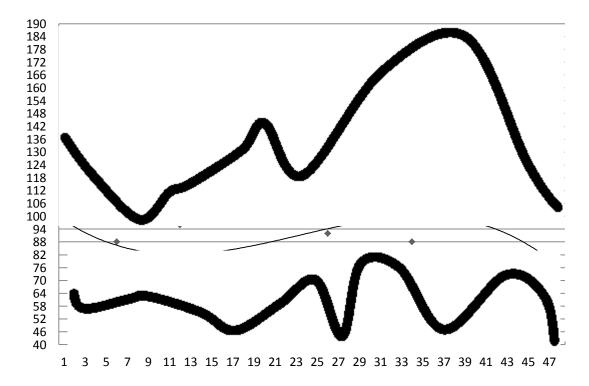


Figura 70 – Linha de evolução dos picos de velocidade alta e baixa (extremos) e a tendência (centro)

Finalizamos este item com uma reflexão acerca da duração das peças em minutos (última coluna da Tabela 19, p.105). Com relação a este parâmetro, e de acordo com a

Tabela 20 (p.108), identificamos:

- 1) As seis peças mais curtas são os *Prelúdios n*<sup>os</sup> 12, 15, 16, 17, 20 e 23, com a duração de 1'20" a 1'26" cada uma;
- 2) O conjunto de nove peças mais longas, ao contrário do item anterior, é representado pelas *Fugas: n*<sup>os</sup> 1, 3, 8, 11, 12, 13, 15, 18 e 24, com a duração de 2'52" a 3'13" cada uma;
- 3) Entre os extremos, apresentados nos itens 1) e 2), 16 Prelúdios e 14 Fugas distribuem—se com certa uniformidade entre as durações 1'34" e 2'50";
- 4) A peça mais larga é o *Prelúdio 11*, com 4'00";

5) A minutagem total aproximada é de 1h53min (de acordo com a gravação de nossa *performance*).

A seguir, distribuímos as peças em ordem crescente de duração:

Prelúdio n°	Fuga n°	bpm	dur.
12		120	00:01:20
16		168	00:01:20
23		126	00:01:20
15		80	00:01:26
17		126	00:01:26
20		184	00:01:26
	10	144	00:01:34
6		112	00:01:35
13		72	00:01:40
22		76	00:01:40
	2	120	00:01:43
	16	76	00:01:46
21		63	00:01:50
7		116	00:01:55
10		80	00:01:55
	17	88	00:02:00
18		63	00:02:03
	14	108	00:02:06
	6	96	00:02:08
1		138	00:02:10
19		48	00:02:10
	4	100	00:02:11
	21	66	00:02:13
	19	108	00:02:17

Prelúdio n°	Fuga n°	bpm	dur.
14		44	00:02:20
	9	132	00:02:21
8		72	00:02:25
	23	69	00:02:27
	22	80	00:02:30
2		60	00:02:32
	20	168	00:02:32
	5	69	00:02:40
9		48	00:02:40
3		80	00:02:45
5		63	00:02:45
4		63	00:02:50
	8	66	00:02:52
	12	120	00:02:56
	11	63	00:02:57
	15	112	00:03:01
	1	66	00:03:06
	24	104	00:03:08
	18	56	00:03:10
	13	92	00:03:12
	3	88	00:03:13
24		42	00:03:20
	7	56	00:03:42
11		58	00:04:00

Tabela 20 – Relação entre as minutagens das peças organizadas em ordem crescente

#### 3.1.8 Indicações de expressão

Como observamos em parâmetros anteriores, MCT também descreve, com precisão, indicações de expressão. No decorrer da obra, são 85 tipos de indicação de expressão que mesclam termos em italiano e em francês. Mas quais significados podem ter estas indicações para a compreensão do estilo?

De acordo com Scruton, Baker e Paddison (2011, s/p), "o termo expressão é aplicável aos elementos de uma *performance* que dependem de uma interpretação pessoal e que variam entre as diferentes interpretações". Este autor retoma os conceitos históricos da expressão musical, desde o período anterior a 1800 – com o pensamento aristotélico – até o período posterior a 1800, com a emancipação da música instrumental, que, paulatinamente, torna—se a "mais elevada das artes, capaz de expressar sentimentos e ideias para além dos limites do conhecimento racional" (KANT, *apud* SCRUTON; BAKER; PADDISON, 2011, s/p).

É certo que o parágrafo anterior apresenta, brevemente, a questão da *expressão* musical. Em outras palavras, aquela expressão intrínseca ao conteúdo musical, que permeia a obra independente das indicações do autor. Contudo, para este item, identificamos somente as *expressões particulares*, conforme destaca Scruton, Baker e Paddison (2011), que estão vinculadas por terminologias específicas. Apresentamos a diversidade e a quantidade de indicações e, no Apêndice D (p.309), produzimos um pequeno glossário, que relaciona a terminologia básica para a compreensão do estilo do *Op. 199*. Destacamos, no total, 875 ocorrências de indicações de expressão, com as seguintes características:

- 1) 32 termos aparecem somente uma vez: accentato, armonico, baldanza, capriccio, chiaro, cristallino, dolente, esitando, festoso, frémisant, furioso, grandioso, idilliaco, improvisando, indolente, lamentoso, luminoso, metallico, ondulato, pastorale, precipitando, ripianto, riprendendo, robusto, secco, sognante, stanco, strepitoso, timpani, trionfante, tumultuoso e volante;
- 2) 39 termos aparecem de duas e nove vezes: agitato, alegremente, animato, appassionato, brillant, brillantisimo, calmando, calmo, cupo, deciso, delicato, doloroso, estrepitoso, fúnebre, gai, giocoso, grave, intenso, leggerissimo, malinconico, marcatissimo, mesto, misterioso, mormorando, perdendosi, pesante, piacere, pompeux/pomposo, risoluto, rítmico,

- saltellante, scherzando, scintillante/squillante, scorrevole, selvaggio, sentito, severo, strigendo e tranquilo;
- 3) A indicação *espressivo* aparece 289 vezes e outras 13 indicações são utilizadas de dez a cento e nove vezes, de acordo com a Figura 71:

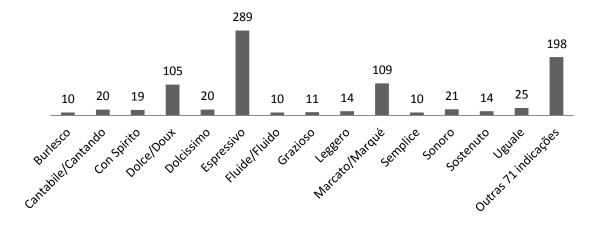


Figura 71 – Indicações de expressão mais utilizadas

Já sabemos, pela Figura 71, o total de vezes que determinadas indicações de expressão aparecem na obra. A seguir, refletimos sobre a distribuição das três indicações de expressão com maior índice de utilização: *espressivo, marcato/marqué* e *dolce/doux*. Para isto, inserimos as informações em gráficos semelhantes aos apresentados em itens anteriores. Desse modo, as Figuras Figura 72, Figura 73 e Figura 74 relacionam as 48 peças do ciclo (eixo horizontal) com os totais de cada expressão (eixo vertical). E, finalmente, acrescentamos uma linha (fina), que calcula a tendência entre os pontos:

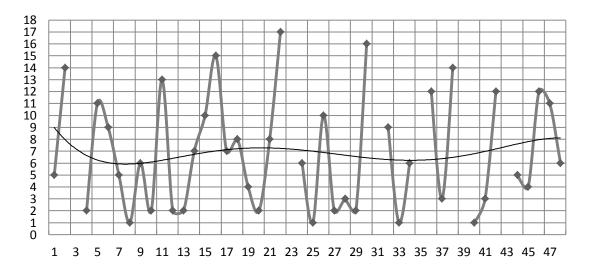


Figura 72 – Linha de utilização da indicação espressivo

Tendo em vista que há poucas regiões nas quais não há interrupção do traço (na linha que une os pontos), é possível perceber que apenas os *Prelúdios n° 2, 12, 18, 20 e 22* não possuem nenhuma indicação de *espressivo*. Esta informação aparentemente está isolada, já que não encontramos contribuições significativas para outros parâmetros, apresentados nos itens anteriores. Observe como, dos 13 pontos que se destacam com dez ou mais utilizações por obra, 9 são fugas e 4 são prelúdios. E, ao filtrar para os cinco pontos com mais de catorze utilizações cada, encontramos somente fugas. A seguir, realizamos as mesmas considerações em relação à indicação *marcato*:

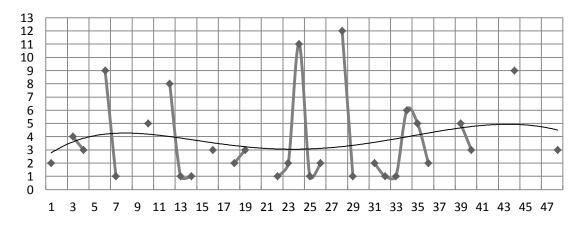


Figura 73 – Linha de utilização da indicação marcato

Assim como as indicações de *espressivo*, destacam—se as indicações de *marcato* nas fugas, em relação aos prelúdios. Aliás, das dezoito peças que não contêm essa indicação, doze são prelúdios. E as seis peças que utilizam mais o *marcato* são fugas. Para finalizar esta etapa preliminar, ligada às expressões, percebemos procedimentos semelhantes relacionadas à indicação *dolce*, Figura 74:

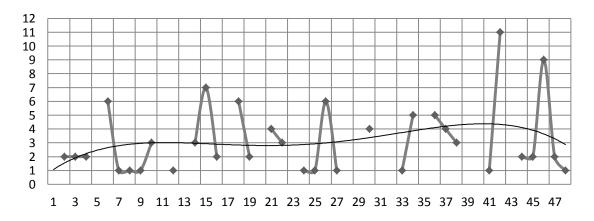


Figura 74 – Linha de utilização da indicação dolce

Como conclusão desta primeira etapa, apresentamos a Tabela 21 com o total de indicações, a seguir. Revelamos, ainda, que o Apêndice C (p. 295) contém a mesma informação desta tabela, mas distribuída no decorrer dos prelúdios e fugas.

Espressivo	289
Marcato/Marqué	109
Dolce/Doux	105
Uguale	25
Sonoro	21
Cantabile/Cantando	20
Dolcissimo	20
Con Spirito	19
Sostenuto	14
Leggero	14
Grazioso	11
Burlesco	10
Fluide/Fluido	10
Semplice	10
Agitato	9
Deciso	9
Appassionato	8
Doloroso	8
Mormorando	7
Animato	6
Calmo	6
Сиро	6
Saltellante	6
Scorrevole	6
Funebre	5
Grave	5 5
Intenso	5
Misterioso	5
Ritmico	5
Scherzando	5
Marcatissimo	4
Perdendosi	4
Pesante	4
Pompeux/Pomposo	4
Scintillante/Squillante	4
Sentito	4
Alegremente	3
Brillant	3
Delicato	3
Giocoso	3
Selvaggio	3
Strigendo	3 3
Tranquillo	3

2
2
2
2 2
2
2 2 2 2
2
2
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
1
875

Tabela 21 – Soma das indicações de expressão

Estas indicações refletem a variedade de expressividade que *Les Guitares bien Tempérées* exige dos intérpretes. Pode a quantidade de indicações *espressivo* contribuir para a compreensão do estilo no *Op. 199*?

As fontes de pesquisa, que utilizamos, para desenvolver o Apêndice D (p. 309), com o glossário de termos da maior parte das expressões utilizadas por MCT, não podem fornecer material substancial para responder à pergunta anterior. Esta pesquisa nos direcionou ao texto intitulado *Espressivo*, de William W. Austin (1954). O autor parte do pressuposto que nossa música "não rejeita os sentimentos fora do âmbito *espressivo*, mas este limitado campo demanda muita atenção" (AUSTIN, 1954, p.509). Esta afirmação, talvez, seja um reflexo da confusão ligada a este termo. O texto segue apontando que a essência mais profunda da música é *espressiva*, de acordo com autores ingênuos. Portanto, permeando toda esta área do conhecimento e obscurecendo seu significado.

Em uma tentativa preliminar de definir o termo, o autor argumenta: "uma frase musical indicado "non espressivo" ou "senza espressione" não significa que seja superficial [...] e sim que seja de caráter completamente definido, relacionado com sentimentos de rígido desespero, submissão ou incerteza." (op. cit., p. 510). O autor segue com exemplos operísticos, apontando cenas de Carmen (Bizet) e La Boheme (Puccini), nas quais há a indicação espressivo (op. cit. p. 511). Inclusive a aria "Mi chiamano Mimi" de La Boheme, pela primeira vez, recebe a indicação con simplicità e, na recapitulação, a mesma frase recebe a indicação molto espressivo.

No *Op. 199*, temos, por dez vezes, indicações de *semplice*. Dificilmente este termo e *espressivo* tinham significados opostos para MCT. Na *Fuga n°18*, a recapitulação recebe a indicação *semplice ed espressivo*. Ao estender a apresentação do termo, Austin (1954, p. 514) descreve que *espressivo* tem uma ascensão no começo do século XIX, e começa a declinar a partir do século XX – com as diversas tendências da música desse século. O autor associa, portanto, o termo com a prática da música do período Romântico, o que identifica o MCT como compositor neoromântico.

Com parâmetros técnicos, Austin (1954, p. 513) considera, ainda, que o termo *espressivo* pode estabelecer–se por uma *performance* que mescle os elementos: *vibrato* e *legato*. Neste sentido, encontramos enorme coerência com a prática musical de meados do século XX, assim como todas as utilizações do termo *espressivo* no *Op. 199*.

E, possivelmente, a execução *espressiva* seja um fator crucial do estilo de MCT, que, somando–se à dificuldade técnica em realizar com maturidade tal execução, tais aspectos podem, certamente, dificultar a assimilação deste repertório entre violonistas de nível intermediário.

#### 3.1.9 Características das tonalidades

Reservamos o último item referente à análise do ciclo completo na macroestrutura às características das tonalidades do Op. 199, pois, ao mesmo tempo em que o tema é controverso, temos uma oportunidade de rever as análises anteriormente apresentadas, só que em um viés ligado aos afetos musicais. Primeiramente, introduzimos a problemática do tema para, posteriormente, apresentar excertos de textos de teóricos que descrevem as características da tonalidade abordadas na obra de MCT.

O que este tema pode nos interessar neste momento? Por meio das análises, apresentadas anteriormente, sabemos que o *Op. 199*, de MCT, pertence a uma tendência neoclássica do século XX. Desde o título, *Les Guitarees bien tempérées*, até detalhes relacionados a todos os parâmetros analíticos, que pudemos elencar, o compositor nos remete a uma prática musical ligada ao passado. Ou seja, ao relacionar a obra à história da música, MCT nos remete ao *Das Wohltemperierte Klavier*, de J. S. Bach já no título da obra e, também, nos faz lembrar de práticas comuns da geração romântica, como: expansões no modo de composição através das tríades; ampliação dos âmbitos melódicos e especificidades de indicações de andamento; intensidade e expressão, conforme assinala Crocker (1966, p.412–430).

Neste panorama, apresentamos, a partir de um contemporâneo de J. S. Bach, Johann Mattheson (1681–1764), sua compreensão acerca dos afetos, tendo em vista as características das tonalidades. Vejamos o que ele nos indica:

É conhecimento de todos, que, se considerarmos o tempo, as circunstâncias e as personalidades envolvidas, cada tonalidade possui alguma característica especial que é muito peculiar, em seu efeito, de outras tonalidades; mas, o que cada tonalidade realmente tem em seu afeto, e como e quando esse afeto surge, é enormemente

contraditório<sup>51</sup>. (MATTHESON *apud* STEBLIN, 2002, p.40, tradução nossa)

Vale lembrar que os instrumentos e o temperamento da primeira metade do século XVIII eram distintos de nossa referência atual. Destacamos que os instrumentos que estavam à disposição de MCT, desde o início de seus estudos musicais, são de temperamento igual<sup>52</sup>. E não podemos deixar de considerar, junto com Steblin (2002, p. 188), que "os temperamentos desiguais exercem significativa influência nas características de cada tonalidade". Claro que os teóricos favoráveis às características das tonalidades, desde o século XIX, levantaram, também, outras hipóteses para dar suporte à ideia das características das tonalidades, como: 1) propriedades acústicas dos instrumentos, principalmente nos instrumentos de corda, cuja maior utilização das cordas soltas e de notas harmonicamente compatíveis geram um maior brilho e; 2) argumentos psicológicos, já que uma armadura de clave, com muitos bemóis em modo menor gera, visualmente, uma sensação de escuridão e de depressão ao intérprete; ao contrário de uma armadura de clave com muitos sustenidos e em modo maior (STEBLIN, 2002, p.189–190).

Sabemos, ainda, que alguns compositores selecionaram tonalidades, para suas composições, com finalidades bem divergentes àquelas ligadas aos *afetos* em música, como por exemplo: 1) J. S. Bach, que transpôs a tonalidade de um Concerto de Violino ao transcrever para cravo com a possível finalidade de acomodar a tessitura limitada deste último (SHANET *apud* STEBLIN, 2002, p.191); e 2) Schubert, que transpôs algumas de suas obras pela requisição do editor, para torná–las mais fáceis (CHUSID *apud* STEBLIN, 2002, p.191).

Como descrevemos no Capítulo 1, MCT teve um grande período de estudos musicais, com amplo apoio familiar para aquisição de material, contratação de bons professores e apreciação de concertos. Em outras palavras, nosso compositor teve acesso ao repertório de diversos períodos da história da música, ainda enquanto estudante de piano. Esta experiência decerto lhe influenciou enquanto compositor. Acreditamos que esta sólida formação, entre outros aspectos, trouxe—lhe experiência

<sup>52</sup> Temperamento igual é o sistema de afinação baseado na divisão da 8ª em 12 semitons iguais. Este sistema é padrão da música ocidental de hoje. Os temperamentos desiguais foram sistemas utilizados até o século XIX (SADIE, 1994, p.939).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Texto original: It is well know, if one considers the time, circumstances, and persons involved, that each possesses some especial characteristic and is very different in its effect from the other keys; but, what each key actually has for its affect, and how and when this affect is arouse, is greatly contradicted (MATTHESON *apud* STEBLIN, 2002, p.40).

para relacionar as tonalidades de suas próprias composições com características que essas tiveram no passado, nas mãos de outros compositores. Afinal, quantas e quais obras MCT poderia ter se debruçado para assimilar cada detalhe? Quais poderiam ter sido estudadas na tonalidade de, por exemplo, Si Menor? A *Missa BWV 232*, de J. S. Bach? A *Sonata para piano*, de F. Liszt ou *Étude Op. 25, nº. 10*, de Chopin, já que era pianista? O *Concerto para Violino Nº. 2 (La Campanella) Op. 7*, de N. Paganini?

A partir deste ponto, registraremos breves descrições de cada tonalidade contidas no Apêndice A do livro *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Ninteenth Centuries*, de Rita Steblin (2002). Frequentemente, estes diversos autores divergem na descrição de uma mesma tonalidade. E, neste sentido, selecionamos aquela descrição que mais se assemelha às características que identificamos no *Op. 199*. Optamos, também, por apresentar as descrições na mesma sequência de tonalidades desenvolvida por MCT, tal como exemplificamos a seguir:

Sol Menor, por Ferdinand Hand, em Ästhetik der Tonkunst (1837):

[...] Neste tom melancolia se une a alegria e depressão ao regozijo; deste modo, representa a graça com um toque de tristeza, o sublime com coloração romântica, o trágico—sentimental. O tratamento [musical] pode trazer tudo isto para expressar descontentamento e desgosto, desde que não se exceda num elemento específico... Se paixão está agregada nele, ainda assim permanece com a mais pura descrição, e não aparece de modo extravagante ou aventureiro; dignidade é tida com primor e a beleza é transfigurada a um estado de amor mais estimável. Mas no todo é permeado de uma dor secreta, e até onde o sentimento ganha movimento vívido e energia reluzente, um toque de melancolia o rodeia [...] (apud STEBLIN, 2002, p.275, tradução nossa).

Ré Maior, por Gustav Schilling, em Universal–Lexicon der Tonkunst (1835):

[...] [Ré Maior] é a tonalidade do triunfo, dos Aleluias, dos cantos de guerra, das comemorações de vitória [...] sem mencionar a beleza charmosa e convidativa de sinfonias, diversos efeitos poderosos de

where the feelings gain lively motion and bright energy, a touch of melancholy encompasses them. (HAND *apud* STEBLIN, 2002, p.275)

53 Texto original: In this key melancholy unites with joy, and depression with cheerfulness; thus, it

represents grace with a touch of sadness, the sublime in romantic colouring, the tragic-sentimental. The [musical] treatment can raise all of this to the expression of discontent and dislike, since that outweighs a restrictive element. As the ideal for this key, who does not have in his mind Mozart's symphony, which I would like to compare in a way to Goethe's Iphigenia. If passion lies stamped on it, so it still consists of the purest discretion, and does not appear adventurous or extravagant; dignity is held upright, and beauty is transfigured to the most love—worthy state. But the whole is permeated by a secret pain, and even

marchas, músicas de festividades e regozijo celestial em músicas corais e obras de nossos compositores mais hábeis, [...] e Junker, concordando completamente com Schubart, denomina esta como uma das tonalidades mais cheias de excitado júbilo, porque combina com a sonoridade de uma multidão, que tenha talvez sido anunciada por um trompete<sup>54</sup>, [...] (apud STEBLIN, 2002, p. 241–242).

Lá Menor, por E. T. A. Hoffmann, em Kreislers Musikalisch-Poetischer Klub (1814):

> Lá Menor (arpeggio dolce). "O que você está sentindo, doce donzela? Desde que laços invisíveis lhe seguram completamente. Não pode dizer o que dolorosamente corrói seu peito, e ao mesmo tempo lhe enche com a mais doce alegria. Mas entenderá tudo quando eu levar-lhe ao modo das almas. do jeito que eu falo e que você compreende tão bem<sup>55</sup>." (apud STEBLIN, 2002, p. 286, tradução nossa).

Mi Maior, por Ferdinand Hand, em Ästhetik der Tonkunst (1837):

Mi Maior, um dos tons mais brilhantes, de cores fortes, talvez, comparável ao amarelo flamejante, serve a gargalhadas e alegria despreocupada; pelo fato de também conter esplendor, caracteriza solenidade [das Feierliche] em altos níveis, como na ária "In diesen heil'gen Hallen" de Mozart [...] expressa ao invés de pompa solene na terra dos livres, império triunfante. A melodia e o âmbito grave expressão dignidade, e, certamente, dignidade eclesiástica; a tonalidade sozinha estabelece a superioridade. Pode-se pensar na elegância cerimonial de um monge. Por isso esta ária precisa ser cantada com fogo e exaltação [...] É inapropriado para sentimentos dolorosos ou penitentes, pois sua natureza é aberta e libertária. Portanto, é apenas factível para devoção e piedade, onde a alegria em Deus é trazida a vida, ou onde o coração se submete cheio de confiança, ao Todo-Poderoso. [...] De outro lado, quando a melodia é tratada apropriadamente, este tom pode também acrescentar força e fogo a violenta afecção de terror e aversão, como Spontini provou no

[...](SCHILLING apud STEBLIN, 2002, p. 241–242).

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Texto original: [D major] is the key of triumph, of Hallelujahs, of war-cries, and ofvictory-rejoicing. [...] not to mention the charmingly beautiful and inviting symphonies, the many powerfully effective marches, holiday songs and heaven-rejoicing choruses and songs of our best and cleverest composers, [...] Junker, agreeing completely with Schubart, calls it one of the most cheerfully excited keys, because the merry noise of a united crowd, that has perhaps been announced in advance by a trumpet

Texto original: A minor (arpeggio dolce). "Why are you fleeing, lovely maid? Why do you try, since invisible bonds hold you completely. You cannot tell what it is that gnaws painfully at your breast, at the same time filling you with sweetest joy. But you will understand everything when I caress you with the language of the spirits, the language I speak and which you understand so well!" (HOFFMANN apud STEBLIN, 2002, p. 286).

finale do segundo ato de "La Vestale" <sup>56</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p. 255, tradução nossa).

Si Menor, por Gustav Schilling, em Universal–Lexicon der Tonkunst (1835):

[...] Mas tocar uma peça em Si Menor: é como se a sonoridade da paciência estivesse ressoando nela, [o som] da calma esperando o destino e da submissão à dispensa divina. Seu lamento é tão suave que nunca rompe num murmúrio ou lamúria ofensiva. Além do mais, não conhecemos nada mais comovente do que um devoto hino funeral em Si Menor, o qual, quando caminha com destreza ao gentil e calmo Sol maior, completando com a cadência deceptiva na dominante Fá#, transfere o céu diretamente à alma com um arrebatamento indescritível. Deste modo, nós gostaríamos de escutá—lo especialmente para peças lentas, solenes, suaves e até sérias, como talvez para coros solenes ete<sup>57</sup>. (apud STEBLIN, 2002, p. 297, tradução nossa).

Fá # Maior, por Gustav Schilling, em Universal-Lexicon der Tonkunst (1835):

[...] expressa triunfos sobre dificuldades, o livre suspiro de alívio sobre obstáculos transpostos, o eco da alma que furiosamente lutou e finalmente conquistou. Contudo, não devemos negar que, na sua aplicação prática, por causa da diferença nas modulações e nas relações tonais dispostas no âmbito de cada tonalidade, Fá# Maior soa mais brilhante e penetrante do que Solb Maior. Além do mais, o primeiro é mais apto a expressar caráter de elevadas emoções passionais do que o último, que sempre se inclina mais para a obscuridão, para o aspecto das dificuldades que se acabaram e do

joy in God is brought to life, or where the heart submits itself, full of confidence, to the eternal Father. [...] On the other hand, when the melody is handled suitably, this key can also add strength and tire to the violent affection of terror or aversion, as Spontini proved in the finale of the second act of La Vestale. (HAND *apud* STEBLIN, 2002, p. 255).

Texto original: [...] But play a piece in b minor: it is as if the sound of patience were resounding in it,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Texto original: E major, one of the brightest, strongest colours, and perhaps comparable to burning yellow, serves for laughing joy and light-hearted rejoicing; because it also contains splendour, it characterizes solemnity [das Feierliche] to a high degree, as in Mozart's aria "In diesen heil'gen Hallen." This choice of key has been quoted as evidence of how even heterogeneous means can be arbitrarily used by the master [Mozart]. [...] expresses instead solemn stateliness in its earth-liberated, triumphant realm. The melody and the low range give the expression of dignity, and, to be sure, of priestly dignity; the key alone establishes the highest loftiness. One thinks of a priest in ceremonial finery. Therefore this aria must be sung with fire and exaltation. [...] It is unsuitable for painful feelings or for sinking sorrow because its entire nature is open and free. Therefore, it is only feasible for devotion and piety, where the

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Texto original: [...] But play a piece in b minor: it is as if the sound of patience were resounding in it, [the sound] of calm awaiting of fate and of submission to divine dispensation. Its lament is so mild and never breaks out into an offensive murmuring or whimpering. Therefore, we know of nothing more moving than a pious funeral hymn in b minor, which, when it modulates at the right spot to the gently calming G major, through a deceptive cadence on the dominant F#, transfers the heavenly–directed soul into indescribable rapture. Thus, we would like to have it used especially for slow, solemn, gentle, and even serious pieces, as perhaps for solemn choruses, etc. (SCHILLING apud STEBLIN, 2002, p. 297)

esforço empreendido pela alma<sup>58</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p. 267, tradução nossa).

Dó # Menor, por Ferdinand Hand, Ästhetik der Tonkunst (1837):

Dó#(Réb) Menor: serve à melancolia, aos suspiros de saudades, ao lamento por algum pecado, mas também às sinceras compaixões. Beethoven escreveu a *Fantasia Op. 27 n°. 2* nesta tonalidade, e não apenas o Adagio, mas também o Presto são algumas das obras mais expressivas já escritas para o piano; todo ouvinte é intimamente comovido e sublimado. [O contexto de luto] presente<sup>59</sup> [...] (*apud* STEBLIN, 2002, p.238, tradução nossa).

Lá b Maior, por E. T. A Hoffmann, Kreislers Musikalisch-poetischer Klub (1814):

Acorde de Láb Maior (pianíssimo).

O que é isto que sussurra miraculosamente, tão estranhamente ao redor de mim?

Asas invisíveis deslizam para cima e para baixo.

Estou nadando numa fragrância eterna.

Mas a fragrância cintila em círculos flamejantes, entrelaçam-se misteriosamente.

São espíritos delicados, movem suas asas douradas em magníficos e vultosos sons e acordes<sup>60</sup>.

(apud STEBLIN, 2002, p. 277, tradução nossa).

Mi b Menor: por August Gathy, em Musikalisches Conversations-Lexicon (1835):

Ansiedade da alma profundamente angustiada; medo e hesitação do trépido coração; condição mais sombria da alma<sup>61</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p. 250, tradução nossa).

"What is it that rustles so miraculously, so strangely around me? Invisible wings glide up and down. I am swimming in an ethereal

fragrance. But the fragrance shines in flaming circles, mysteriously intertwining. They are tender spirits, moving their golden wings in magnificently voluminous tones and chords." (HOFFMANN *apud* STEBLIN, 2002, p. 277).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Texto original: [...] express triumph over difficulty, the free sigh of relief upon surmounting hurdles, the echo of a soul that has fiercely struggled and finally conquered. However, it is not to be denied that, in the practical application itself, on account of the difference in modulations and the key relationships lying beyond each key's reach, F# major sounds brighter and sharper than Gb major. Therefore, the former is more suited to the expression of a higher passionate emotional character than the latter, which always inclines more to gloominess, to the aspect of difficulties just overcome and of struggles which the soul has endured. [...] (SCHILLING *apud* STEBLIN, 2002, p.267).

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Texto original: C# (Db) minor chooses melancholy, sighing longing, lament over one's sins, but also heartfelt pity. Beethoven wrote the Fantasy op. 27 no. 2 in this key, and not only the Adagio but also the Presto belong to the most expressive works ever written for the piano; every listener is inwardly moved and exalted. [...] (HAND *apud* STEBLIN, 2002, p.238).

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Texto original: Ab major chord (pianissimo).

Si b Maior: por Francesco Galeazzi, em *Elementi teorico-pratici de Musica* (1796):

Tenro, suave, doce, efeminado, serve para expressar o êxtase do amor, charme e graça<sup>62</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p. 288, tradução nossa).

Fá Menor: por William Gardiner, em Stendhal's Life of Haydn (1817):

Religioso, penitencial e obscuro<sup>63</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p.263, tradução nossa).

Dó Maior: por Johann Mattheson, em Das neu-eröffnete Orcherstre (1713):

Possui tanto um caráter rude e impudente, mas também serve ao júbilo e a outras ocasiões nas quais a alegria tem pleno alcance. Indubitavelmente, um compositor astuto, se escolher um bom acompanhamento para os instrumentos, poderá encontrar algo de charmoso e, no local apropriado, algo de ternura. Serve ao toque da alvorada militar (a saber, com trompetes, tambores, oboés etc.)<sup>64</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p. 226, tradução nossa).

Sol Maior: por Ferdinand Hand, em Ästhetik der Tonkunst (1837):

[...] apresenta uma imagem de conforto. Por conta de sua transparência, pode afundar na insignificância se o compositor não souber como lidar com assuntos simples. Este tom expressa nada menos do que a fidelidade leal, amor imparcial, a calma da meditação e o ânimo suave; seu decoro é o charme descomplicado. Ele verdadeiramente reflete a vida pastoril e seu caráter pode ser sempre chamado de idílico. Sendo assim, também é apropriado para todo tipo de aparência frívola ou até jogos irônicos ou brincadeiras leves. [...] Das duas mais próximas tonalidades relacionadas, Ré e Dó, Sol Maior inclina mais a Dó porque alcança maior completude e conclui com convicção neste<sup>65</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p.273, tradução nossa).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Texto original: Eb minor. Anxiety of the soul's deepest distress; fear and hesitation of the shuddering heart; the most gloomy condition of the soul. (GATHY *apud* STEBLIN, 2002, p.250).

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Texto original: Tender, soft, sweet, effeminate, fit to express transports of love, charm, and grace. (GALEAZZI *apud* STEBLIN, 2002, p.288).

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Texto original: Religious, penitential, and gloomy. (GARDINER apus STEBLIN, 2002, p.263).

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Texto original: Has a rather rude and impudent character, but it is also suited to rejoicing and other occasions where joy is in full scope. Nonetheless, a clever composer, if he chooses the accompanying instruments well, can fit it for something charming and, where appropriate, also for something tender. It serves to rouse an army (namely, with trumpets, drums, oboes, etc.) (MATTHESON *apud* STEBLIN, 2002, p. 226).

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Texto original: [...] presents a picture of comfort. Because of its transparency, it can sink to insignificance if the composer does not know how to handle simple matters. This key expresses nevertheless the sincerity of faithfulness, dispassionate love, the calm of meditation, and a gentle mood; simple charm is its decoration. It truly mirrors rustic life, and its character can often be called idyllic. Yet, it is also suitable for every kind of frivolous show and even for ironic games and light joking. [...] Of the

Ré Menor: por G.F. Ebhardt, em Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst (1830) e, por August Gathy, Musikalisches Conversations–Lexicon (1835):

> Tristeza suave, mas também selvagem<sup>66</sup> (apud STEBLIN, 2002, p.244, tradução nossa). [E] melancolia, depressão sombria e estado passional<sup>67</sup>. (apud STEBLIN, 2002, p. 244, tradução nossa).

Lá Maior: por Johann Jacob Wagner, em Ideen Uber Musik, AMZ (1823):

Se sua cabeça e sua carteira estão vazias, Apanhe o vinho de ouro Pense: depois de tudo, tudo é fútil, Homens precisam ser beberrões. Quando o espírito sobe ao seu cérebro, Ele brevemente remata ao oráculo, e com a testa desnublada. Você cambaleia com felicidade até o lar. 68 (apud STEBLIN, 2002, p. 283, tradução nossa).

Mi Menor: por Johann Matteson, em Das neu-eröffnete Orcherstre (1713):

Dificilmente pode ser considerado jovial, não importa o que se faça, porque normalmente é muito pensativo, profundo, aflito e triste, posto que de um modo que ainda há esperança para consolo. Algo rápido pode encaixar nele, mas não quer dizer que este tom se tornará jovial<sup>69</sup>. (apud STEBLIN, 2002, p. 256, tradução nossa).

Si Maior: por Ferdinand Hand, em Ästhetik der Tonkunst (1837):

Si maior é como Mi maior, mas com uma coloração mais forte. Serve às paixões mais violentas, e expressa uma autoconfiança desafiadora, certa de sua própria força<sup>70</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p. 295, tradução nossa).

two most closely related keys, D and C, G major inclines more towards C because it achieves greater fullness and complete closure therein. (HAND apud STEBLIN, 2002, p.273)

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Texto original: Gentle sorrow, but also wildness. (EBHARDT apud STEBLIN, 2002, p.244)

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Texto original: Melancholy, gloomy brooding, passionate state. (GATHY apud STEBLIN, 2002,

p.244)

68 Texto original: If your head and purse are empty, Reach the golden wine; Think: after all, everything is futile, Men must be drinkers. When the spirit rises to your brain, It soon utters oracles, And with cloudless brow You stagger blissfully home (WAGNER apud STEBLIN, 2002, p.283)

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Texto original: Can hardly be considered joyful, no matter what one does with it, because it is normally very pensive, profound, grieved, and sad, though in such a way that there is still hope for consolation. Something quick might well be set in it, but this does not mean that the key becomes once joyful (MATTHESON apud STEBLIN, 2002, p.257).

Texto original: B major is like E major but has a stronger colouring. It serves for the most violent passions, and expresses a defiant self-confidence, certain of its own strength (HAND, apud STEBLIN, 2002, p.295).

Fá # Menor: por August Gathy, em Musikalisches Conversations–Lexicon (1835):

Um tom obscuro, raiva, fúria, luta com paixão; continuamente se empenha pela calma de Lá Maior, ou pela felicidade triunfante de Ré Maior<sup>71</sup>. (*apud* STEBLIN, 2002, p. 269, tradução nossa).

Dó # Maior: por Ferdinand Hand, em Ästhetik der Tonkunst (1837):

Dó # (Ré b) Maior não são apropriados para situações brincalhonas, preferivelmente para assuntos extravagantes, pois mistura desgraça e êxtase facilmente. Mas Réb também pode assumir um tom patético e, por isso, expressa sentimento de autoconfiança e de grande sobriedade convincente. É apropriado para representar grande beleza, esplendor, brilho e é conveniente para grandes farturas. Mas o aspecto pesaroso pode prevalecer, sem contudo diminuir o aspecto poderoso, sendo uma confiança depositada nos recursos de outra pessoa ou na ajuda dos céus. Por isso que a canção de Schubert "Der Wanderer" inicia, e [então] procede desde a consciência da vida até o opressivo sentimento de limitação (Dó# Menor). Os valorosos olhos não estão envergonhados de lágrimas. O cânone estabelecido por Spohr ""In seiner Todesnoth dich zu ihm wende" do "Des Heilands letzte Stunden", em Réb Maior, e esta tonalidade tem um efeito característico, neste é feito de uma hora mortal em uma solene; para que, nestes momentos frágeis, nenhuma penúria seja permeada nos sentimentos dos discípulos, mas eles podem apenas rogar ao Salvador, com lágrimas sagradas, por uma suave morte. No Siebenschläfer, de Löwe, a tonalidade concede a canção do sete, na qual eles adormecem pela segunda vez, um solene e santo significado<sup>72</sup>. (apud STEBLIN, 2002, p. 233, tradução nossa).

Sol # Menor: por E. T. A Hoffmann, em Kreislers musikalisch–poetischer Klub (1814):

\_

Texto original: A gloomy key, rage, fury, tugging at passion; continual striving for the calmo f A major, or for the triumphant happiness of D major. Othello. (GATHY *apud* STEBLIN, 2002, p. 269). Texto original: C# (Db) major is suited not for playful things, but rather for eccentric matters, and mixes grief and joy to a high degree. But Db major can also assume a pathetic tum and thereupon express a feeling of self-confidence and of boldly advancing gravity. It is suitable for representing great beauty, splendour, radiance, and it conveys a great abundance. But the sorrowful aspect can also prevail, without however diminishing the powerful aspect, be it a confidence in one's own resources or in assistance from above. Thus the Schubert song "Der Wanderer" begins, and [then] proceeds from the consciousness of life to the oppressive feeling of limitation (c# minor). The manly eyes are not ashamed of tears. Spohr set the canon "In seiner Todesnoth dich zu ihm wende" from Des Heilands letzte Stunden in Db major, and this key has a characteristic effect, in that it makes the death hour into a solemn one; for, in these moments no weak misery permeates the feelings of the disciples, but they can only beg the Saviour, with holy cries, for a gently death hour. In Löwe's Siebenschlöfer the key imparts to the song of the seven, during which they fall asleep for a second time, a solemn, holy meaning (SCHILLING *apud* STEBLIN, 2002, p. 236).

Acorde de Láb Menor (mezzo forte).

Ah, eles estão me carregando para a terra do desejo inesgotável. Mas enquanto eles me agarram eles provocam uma dor que despedaçará meu peito, tamanho o esforço de separar-me e escapar<sup>73</sup>. (apud STEBLIN, 2002, p. 286, tradução nossa).

Mi b Maior: por William Gardiner, em Stendhal's Life of Haydn (1817):

Cheio e brando; escuro, lúgubre, suave e belo. É o tom de deleite dos músicos. Ainda que menos decisivo em seu caráter do que alguns outros, o equilíbrio de sua beleza lhe rende um favoritismo universal<sup>74</sup>. (apud STEBLIN, 2002, p. 247, tradução nossa).

Si b Menor: por Gustav Schilling, em Universal–Lexicon der Tonkunst (1835):

No que diz respeito ao psíquico, esta tonalidade obviamente é uma criatura esquisita que, agasalhando[-se] com roupas para noite, e sempre com algo de grosseiro, e que estranha tudo que vê, muito raramente é tomada por um semblante amigável e agradável. Um escárnio contra Deus e todo mundo, descontente consigo mesma a ponto de se preparar para cometer suicídio, dor avassaladora duma alma que não mais conhece a si mesma, tudo isso soa nestes pesados sons, que aparecem como se criados pelas profundezas da escuridão. melancolia depressiva e insistentemente comunica ao sentimento o terrífico horror de impenetrável escuridão. J.J. Wagner descreve a expressão desta tonalidade com os versos: "Oh! Ele me abandonou!..."[75]. [Quando] usado em modulações ou transições, este tom também inclui desprezo e escárnio contra toda verdade e retidão, malícia, ódio e os feitos do coração incapazes de todos os sentimentos nobres em sua ação<sup>76</sup>... (apud STEBLIN, 2002, p. 392 tradução nossa)

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Texto original: Ab minor chord (mezzo forte). "Ah, they are carrying me to the land of unending desire. But as they lay hold of me they give rise to a pain which would rend my breast asunder in an effort to

ecape." (HOFFMANN *apud* STEBLIN, 2002, p.280).

74 Texto original: Full, and mellow; sombre, soft, and beautiful. It is a key in which all musicians delight. Though less decided in its character than some of the others, the regularity of its beauty renders it a universal favorite (GARDINER apud STEBLIN, 2002, p. 247).

<sup>75 &</sup>quot;Oh! Ele me abandonou!/ Ele se foi!/ Poderia eu odiá-lo/ Meu pensamento desolado!/ Meu corpo desabrocha,/ Meu coração arde/ Ele esmagou-me,/ E parecia tão bondoso!/ Levai-me, sepultai-me/ Na enchente, na rua da amargura,/ Sepultai-me e maldizei-me,/ Que ele me encontrou em paixão!"(WAGNER apud STEBLIN, 2002, p.292, tradução nossa).

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Texto original: In its psychical respect, this key is obviously a quaint creature who, often wrapped up in the garment of night, and always somewhat surly and at odds with everything it sees, very seldom takes on a friendly, pleasant countenance. A mocking against God and the whole world discontent with oneself so that one prepares to commit suicide, extreme heart-rending pain of a good soul who no longer knows himself, all sound in its ponderous chords, which appear as if brought forth from the deepest depths of gloomy, depressed melancholy and insistently impart to the foreign breast the terrifying horror of impenetrable darkness. J. J. Wagner describes the expression of this key in the verses: [...] [When] used in modulations or transitions, this key also includes scorn and derision against all truth and virtue, malice, spite, and the doings of a heart incapable of all nobler feelings in its radius. (SCHILLING apud STEBLIN, 2002, p.292).

Fá Maior: por Johann Matteson, em Das neu-eröffnete Orcherstre (1713):

[Tonalidade] Capaz de expressar os mais belos sentimentos do mundo, quer pela generosidade, constância, amor ou aquilo que sobressaia na lista de virtudes; tudo feito com tal naturalidade e com incomparável facilidade que nada precisa ser forçado. De fato, a polidez e a inteligência deste tom não podem ser mais bem descritas do que compará—lo a uma pessoa elegante que, em tudo que ela faça, mesmo que pouco, comporta—se perfeitamente, e que possui, como os franceses falam, 'bonne grace'<sup>77</sup>. (apud STEBLIN, 2002, p. 258, tradução nossa)

Dó Menor: por Johann Matteson, em Das neu-eröffnete Orcherstre (1713):

Extremamente encantador, mas também uma tonalidade triste. Pelo fato da primeira qualidade prevalecer e induzir facilmente o cansaço com tanta suavidade, nenhum dano é causado na tentativa de avivar a tonalidade com um pouco de alegria e tempo regular. Caso contrário, alguém pode facilmente cair no sono por sua suavidade. Contudo, se uma obra tem a intenção de induzir ao sono, a última observação pode ser desconsiderada e, naturalmente, o objetivo desejado logo atingirá o seu sentido natural<sup>78</sup> (*apud* STEBLIN, 2002, p. 231, tradução nossa).

A partir da leitura destas descrições das características das tonalidades, é possível estabelecer referências com os aspectos expostos nos itens anteriores. Por exemplo:

A sequência de tonalidades do *Op. 199*, que anteriormente havíamos apresentado no formato da Figura 9 – Esquema gráfico completo entre as tonalidades em *Les Guitares bien Tempérées* – M.Castelnuovo–Tedesco (p.61), está, agora, descrita em literatura. No mesmo item, em que se encontra esta Figura (3.1.1.), argumentamos sobre o contraste entre os modos maior e menor, que se alternam em intervalos de quinta, de modo musicalmente denotativo. E, agora, utilizamos argumentos conotativos que, outrora, já fizeram parte de uma prática compartilhada entre os músicos do passado

<sup>78</sup> Texto original: An extremely lovely, but also sad key. Because the first quality is too prevalent and one can easily get tired of too much sweetness, no harm is done when the attempt is made to enliven the key a little by a somewhat cheerful or regular tempo. Otherwise, a person might easily be put to sleep by its gentleness. However, should it be a piece which is intended to induce sleep, then this remark can be disregarded and the desired result will soon be achieved by natural means (MATTHESON *apud* STEBLIN, 1980, p.231).

-

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Texto original: Capable of expressing the most beautiful sentiments in the world, whether these be generosity, steadfastness, love, or whatever else stands high on the list of virtues; all this it does in such a natural way and with such incomparable facility that nothing has to be forced. Indeed, the politeness and cleverness of this key cannot be better described than by comparing it to a handsome person who, in everything he does be it ever so little, behaves perfectly, and who has, as the French say, *bonne grace* (MATTHESON *apud* STEBLIN, 1980, p.258).

e que conseguimos destacar para uma obra composta em meados do século XX. As indicações de intensidade, andamento e expressão, também estão combinadas de uma forma que podemos associar com estas descrições das características.

Com isso, concluímos a análise em *macroestrutura* do *Op. 199*, de MCT. Em nossas colocações gerais sobre a obra podemos concluir que:

- A sequência das tonalidades é de uma lógica inédita para este tipo de composição e possibilita mudanças tonais, ao mesmo tempo contrastantes e graduais;
- 2. MCT demonstra incrível capacidade composicional no manejo de quatro tipos de prelúdios: *arpejado*, *movimento perpétuo*, *toccata* e *aria*. Contudo, não nos deixou exemplos consistentes dos tipos *invenção* e *sonata trio*;
- 3. Os procedimentos harmônicos são compostos com uma identidade bem definida, uma característica bastante aparente do estilo de MCT;
- 4. As melodias são compostas com alto grau de variação e refletem uma prática neoclássica;
- MCT demonstra ter planejado, além da sequência de tonalidades, a organização das texturas, a seleção de andamento, a estrutura de tempo geral da obra;
- O intérprete deve estar atento às indicações de intensidade e expressão, tendo em vista que MCT assim o fez com exatidão e que as utilizou amplamente em sua obra;
- As peças com maior quantidade de indicações de intensidade estão no meio do ciclo e não coincidem com os picos de velocidade, que estão no quinto final.

### 3.2 Média e Microestrutura do *Prelúdio e Fuga nº 4* em Mi Maior

Dentre as 24 peças do ciclo, selecionamos o *Prelúdio e Fuga nº4 em Mi Maior* para realizar uma análise nas média e microestrutura. Desta maneira, exemplificamos um tipo de análise potencial que existe nesta obra.

Os primeiros 16 compassos deste Prelúdio introduzem uma "quente melodia à moda italiana, articulada por arpejos fluidos<sup>79</sup>", como destaca Wade (*apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.3). Observamos, em itens anteriores, características gerais das obras que, agora, relembraremos pontualmente:

- 1) o Prelúdio é do tipo de arpejos;
- 2) o total de indicações de *intensidade* está de acordo com a Tabela 22:

	pp	p	mp	mf	f	più f	ff
Prelúdio	5	6	5	3			
Fuga	4	10	9	13	7	2	3

Tabela 22 – Indicações de intensidade do Prelúdio e Fuga nº4

3) e o total de indicações de expressão encontra-se na Tabela 23:

	Prelúdio	Fuga	Total
Cantabile	1	<u> </u>	1
Con Spirito		2	2
Deciso		1	1
Dolce	1	1	2
Dolcissimo	3		3
Espressivo	5	1	6
Grazioso	1	3	4
Indolente	1		1
Intenso	1		1
Leggerissimo		2	2
Marcato	1		1
Mormorando		2	2
Ondulato	1		1
Sonoro		2	2
Uguale	2		2

Tabela 23 – Total de indicações de expressão do Prelúdio e Fuga nº4

4) com relação à harmonia, citamos no item 3.1.4 Procedimentos harmônicos em destaque (p.75–87), dois momentos em que MCT compõe uma cadência modal (Figura 22, p.75) e uma seção que relaciona duas tonalidades por mediante (Figura 25, p.77); e

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Texto original: "...the *Prelude* begins with a warm Italianate melody articulated within flowing arpeggios..." (WADE *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p. 3).

5) o sujeito desta Fuga possui algumas características melódicas, que observamos tanto nos aspectos objetivos, da Figura 36 (p.88), quanto nos subjetivos (p.99).

Para a análise individual, a seguir, nos aprofundamos na abordagem dos seguintes aspectos:

- 1) Som: estudo do comportamento de *texturas*, *intensidades* e *timbres*;
- 2) Harmonia: aplicação dos conceitos: *objetivos modulatórios*, *funções de desenvolvimento* e *caminhos harmônicos*;
- 3) Melodia: comparação entre padrões de construção melódica como: recorrência, desenvolvimento, resposta e contraste (p.41);
- 4) Ritmo: identificação de aspectos significativos para a estrutura da peça, como: *acelerandos* e *ritardandos*, *curva temporal* ou *modulação métrica*, existência de *ênfases*, *relevo rítmico* e comportamento do *continuum*.

O primeiro compasso do *Prelúdio em Mi Maior*, Figura 75, tem uma série de indicações que, integradas, trazem seu caráter:



Figura 75 – 1° compasso do Prelúdio n°4

Com relação ao aspecto *som*, este primeiro compasso indica: 1) um *timbre dolce* aos dois violões com um contraste na melodia, que é *marcata*; 2) a *textura* predominante é de arpejos, que *ondulam* (*ondulato*) em movimento espelhado e são articulados com muita *igualdade* (*uguale*); 3) a *intensidade* inicial das duas partes é a de *piano*, para a melodia, e os arpejos devem permanecer em um grau abaixo, *pianíssimo*. Sabemos que a intensidade decrescerá e trataremos disso no momento adequado. Com relação aos parâmetros *harmonia* e *melodia*, este pequeno trecho, não traz nenhuma

característica relevante para ser citada, além da tonalidade de Mi Maior e uma breve nota de passagem no 2° tempo. E, para *ritmo*, temos uma indicação de *ternário simples* com o pulso subdividido em pequenos grupos de semicolcheias em tercinas, que fortalecem a sensação do *pulso* e do *contratempo*.

Todas estas características se mantêm relativamente estáveis até o compasso 33. Identificamos, com mais precisão, os elementos de cada parte, a partir da estrutura da peça, apresentada na Tabela 24:

Compassos	1–16	17–32	33–50	51–54	55–58
Parte	Α	A'	В	Α"	Coda

Tabela 24 – Forma do Prelúdio nº4 em Mi Maior

A partir desta estrutura geral, descrevemos as características particulares de cada parte. A Figura 76, a seguir, contém a redução da *harmonia* com a *melodia* em paralelo; sem perder de vista a indicações de *intensidades* e de *expressão*:

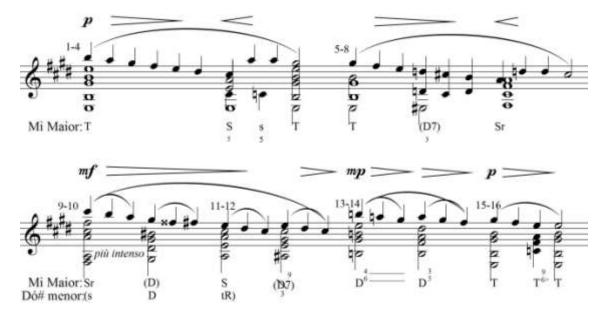


Figura 76 – Prelúdio em Mi Maior (parte A)

	Parte A										
Som	Com relação à evolução das intensidades, é possível perceber:										
	1. A amplitude de intensidade varia entre <i>piano</i> e <i>mezzo forte</i> ;										
	2. Três padrões distintos para as quatro frases, sendo que, nas frases 1 e 2										
	este padrão se repete;										
	3. Ponto culminante de intensidade localiza–se no meio da seção;										
	4. As duas primeiras frases terminam em <i>crescendo</i> e as duas últimas, em										
	diminuendo.										

Harmonia	• A Harmonia confirma a tonalidade de Mi Maior através das funções: T, S, Sr e D;
	<ul> <li>Como forma de ornamentação harmônica o compositor utiliza: 1) modo menor da subdominante (s); e 2) alterações nas tensões dos acordes;</li> </ul>
	As frases harmônicas acontecem em concomitância às frases melódicas e, com relação às regiões tonais, cada frase está organizada da seguinte maneira:
	1. Estabelecimento da região da Tônica (Mi Maior);
	2. Direcionamento para a região da Subdominante Relativa (Fá# Maior). Este acorde, por sua vez, serve de pivô para conduzir uma pequena
	cadência de engano à frase seguinte; 3. Movimento em direção à Tônica Relativa (Dó # Menor), que é
	interrompido pela surpresa do acorde de Lá Maior. Esta terceira frase
	possui o maior grau de tensão harmônica, pois termina com o acorde
	de Dominante da Dominante com terça no baixo (Lá# meio diminuto);
3.6.1.1:	4. Retorno a região da Tônica (Mi Maior).
Melodia	A melodia é composta predominantemente por graus conjuntos e é executada na região aguda (soprano). É possível que sua simplicidade
	rítmica decorra da dificuldade técnica gerada pela textura de arpejos. Em
	outras palavras, o movimento circular dos dedos da mão direita faz com
	que a melodia aconteça apenas nos pulsos rítmicos.
Ritmo	Esta parte apresenta um relevo rítmico bastante uniforme (uguale).
	Contudo, há uma rica disposição dos <i>ritmos dos acordes</i> em cada uma das
	frases, de acordo com o esquema:
	1. (comp. 1–4) Estabilidade harmônica com uma breve flutuação a Subdominante no compasso 3;
	2. (comp. 5–8) Na primeira metade da frase 2, há uma mudança de
	acorde a cada compasso. O momento de estabilidade encontra—se nos
	últimos dois compassos, com o acorde de Subdominante Relativa;
	3. (comp. 9–12) Uma mudança de acorde a cada compasso;
	4. (comp. 13–16) Um padrão de mudança de acordes semelhante à frase 2.

Tabela 25 – Parâmetros da Parte A do Prelúdio nº4

Com relação à Tabela 25 e a Figura 76, é interessante notar que os padrões de *intensidade* e dos *ritmos dos acordes* acontecem assimetricamente – em uma relação polifônica.

As Partes A e A' possuem a mesma quantidade de compassos e, por isso, organizamos espacialmente da mesma maneira. Descrevemos algumas diferenças entre estas partes, após a leitura das Figura 76 e Figura 77, a seguir:

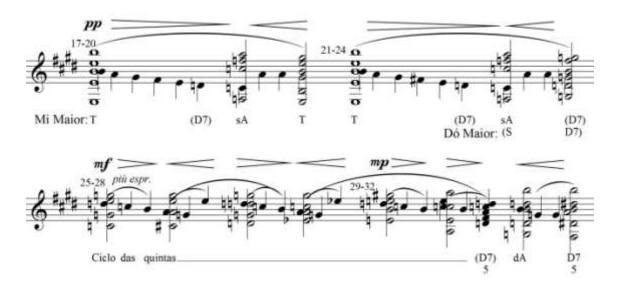


Figura 77 – Prelúdio em Mi Maior (Parte A')

Distribuímos as diferenças dentro do mesmo esquema anterior:

	Diferenças entre a Parte A e a Parte A'
Som	<ul> <li>Há uma mudança de textura por dois motivos: 1) a melodia que estava na soprano, agora está no baixo; e 2) os arpejos que outrora eram executados pelos dois violonistas, agora estão apenas no violão 1, de acordo com a Figura 78;</li> <li>Com relação às indicações de intensidade, a única frase que se mantém com o mesmo padrão (Parte A e A') é a última. Compare os compassos 29–32 da Figura 77 com os 13–16 da Figura 76. A frase 3 tem uma grande mudança na disposição das intensidades.</li> </ul>
Harmonia	<ul> <li>Logo a primeira frase, MCT substitui o acorde de Lá Maior (da Parte A) pelo acorde de Fá Maior, como vimos no item 3.1.4, nos procedimentos harmônicos, p.75, trata-se de mais um exemplo de mediantes cromáticas;</li> <li>A frase 3 da Parte A, que havia uma pequena mudança de região tonal para a Tônica Relativa, agora tem um rebuscado ciclo das quintas analisado na Figura 79;</li> <li>Em poucas palavras, a diversidade de funções harmônicas é maior, assim como a complexidade de suas relações.</li> </ul>
Melodia	<ul> <li>A única diferença melódica, entre a primeira frase das Partes A e A', é a troca de 8a;</li> <li>As frases seguintes seguem distintos graus de variação que o leitor poderá comparar entre as Figuras Figura 76 e Figura 77.</li> </ul>
Ritmo	<ul> <li>Houve apenas uma modificação significativa no ritmo dos acordes durante a frase 2. Entre os compassos 21–24, a estrutura que antes era curto-curto-longo, agora é longo-curto-curto, ao comparar com os compassos 5–8 (Figuras 76 e 77);</li> <li>Entre os compassos 25–31, há uma grande variação no tamanho das frases devido às mudanças harmônicas (Figuras 76 e 77).</li> </ul>

Tabela 26 – Diferenças entre a Parte A e a Parte A' do Prelúdio nº4

Observe, a seguir, a mudança de textura da Parte A':

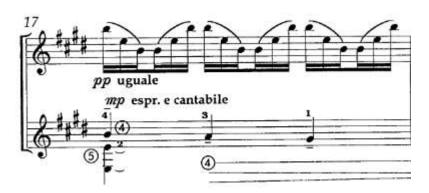


Figura 78 – Primeiro compasso da Parte A' do Prelúdio nº4

Ressaltamos, ainda, os pequenos detalhes de expressão contidos em momentos pontuais das partes A e A'. Bem no meio destas seções, no mesmo momento da quadratura, temos a indicação de *mf più intenso* (compasso 9) e *mf più espressivo* (compasso 25). A primeira indica uma interpretação mais incisiva em comparação com a segunda, que aponta uma execução bem *legato* e com *vibrato* (p.113–114).

A Figura 79, a seguir, expõe detalhes entre os compassos 25–31, nos quais ocorre um ciclo de quintas. É interessante como MCT não explicita, a princípio, suas intenções de movimento por ciclo de quintas, que ele esclarece somente após o quarto acorde.

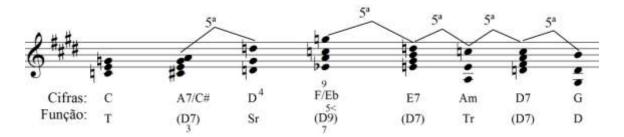


Figura 79 – Compassos 25–31 do Prelúdio nº4

A parte B segue com elementos contrastantes, em relação à Parte A, nos aspectos texturais e rítmicos. Neste momento, o motivo dos arpejos, do acompanhamento da Parte A, está **entrecortado** por tríades paralelas dentro de um mesmo compasso, de acordo com a Figura 80:

\_



Figura 80 – Parte B do *Prelúdio nº4* (compassos 33–35)

E também, esta seção é mais diversa na combinação de diferentes articulações (*tenuto*, *ligaduras* e *arpegiato*). Dentre todas as diferenças entre as Partes A e B, percebemos duas semelhanças. A primeira trata—se dos acordes do primeiro violão (Figura 80), na qual a melodia da ponta possui o mesmo desenho da metade inicial da frase contida entre os compassos 1–2 (Figura 76, p.128). A parte B tem como característica utilizar recortes dos elementos da parte A, e, nesta direção, a melodia também sofre recortes; neste caso, a cada 2 compassos. Uma segunda semelhança está no desenho melódico das tríades paralelas em colcheias. Sua origem está na própria inflexão melódica da melodia inicial. Para ilustrar este argumento, selecionamos, na Figura 81, um paralelo entre a melodia do primeiro violão (compassos 2–4) e a as tríades paralelas do compasso 35.

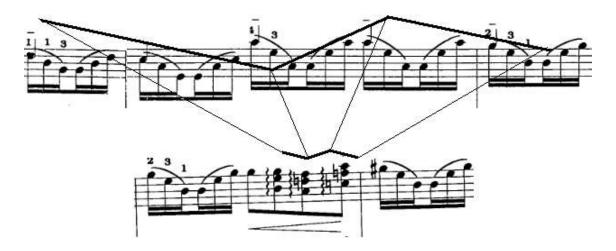


Figura 81 – Relação entre os motivos da melodia (Parte A) e o acompanhamento (Parte B)

A Parte B permanece homogênea, em textura e em melodia, por toda sua extensão (compassos 33–50). O compositor encontra meios de variação através da harmonia e das maneiras como combina os elementos. Dos 18 compassos contidos na Parte B, destacamos a seguinte estrutura:

Compassos	33–36	37–40	41–46	47–50			
Tonalidade	Mi Maior	Sib Maior	Mi Maior				
	Tríades	paralelas	Citação da melodia	Più mosso			
Característica	Melodia fr	agmentada	contida nos compassos	A piacere			
	Arpejos fra	igmentados	25–31	Quasi cadenza			

Tabela 27 – Parte B do Prelúdio nº4

Para finalizar a análise do Prelúdio, destacamos que a Parte A" retoma os mesmos elementos de harmonia, melodia e ritmo da Parte A. Duas importantes variações de timbre e de textura são destaques para o final da peça. O mesmo violonista executa um efeito que mescla uma oitava aguda, em harmônico, intercalada com a mesma nota uma oitava abaixo, como vemos na Figura 82:

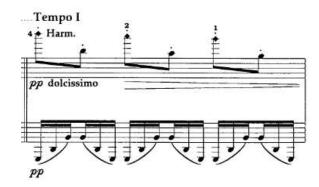


Figura 82 – Efeito de harmônico na Parte A" do Prelúdio nº4

No compasso 55, início da *coda* do Prelúdio, observamos a existência da única sequência melódica ascendente em graus conjuntos. Esta melodia é a própria inversão dos elementos expostos na Parte A', como comparamos a seguir:



Figura 83 - Comparação entre a melodia da exposição e da coda

No compasso 56 (segundo compasso da Figura 83), há uma grande ênfase no acorde de dominante com sétima e nona menor (Dó natural). MCT utilizou—se desta dissonância de nona para integrar o desenho melódico da primeira frase do sujeito que, logo no segundo compasso, retorna ao modo maior, com o Dó Sustenido (sexta maior), como verificamos na Figura 84:



Figura 84 – Variação melódica do sujeito tem origem na coda do Prelúdio

Partindo desta importante conexão entre Prelúdio e Fuga, descrevemos, a seguir, demais características desta transição:

	Prelúdio	Fuga
Textura	Arpejos e tríades paralelas (conforme	Polifônica: uma fuga com a
	o começo deste item).	apresentação do sujeito solo.
Intensidade	As intensidades da <i>coda</i> variam entre	No sujeito as variação ocorrem
	<i>pp</i> e <i>mp</i> .	entre <b>p</b> e <b>mp</b> .
Articulação	Tenuto.	Stacatto e tenuto.
Expressão	Molto espressivo e perdendosi	Con spirito
Fórmula de	Ternário simples	Quaternário simples
compasso		
Andamento	Andante Mosso	Allegretto giocoso (Tempo di
		Bourrée)

Tabela 28 – Características da transição entre o Prelúdio e a Fuga nº4

A melodia do sujeito oferece diferentes tipos de figuras rítmicas (*semínima*, *colcheia* e *semicolcheia*) e de articulações (*tenuto* e *staccato*). Com relação à evolução das intensidades, as frases sempre *crescem* e *decrescem* atingindo um ponto culminante ao centro das mesmas, independente da intensidade inicial (*p*, *mp* ou *mf*), de acordo com a Figura 85:



Figura 85 – Sujeito da Fuga nº4 (ritmo, articulação e intensidades)

Tendo em vista que esta Fuga não possui contra-sujeito, todos os elementos de desenvolvimento motívicos derivam destas figuras rítmicas e destas articulações. Isto é claro em diversas situações imitativas, como nos compassos 12–13 (Figura 87, p.138) e 38–40 (Figura 90, p.141). A resposta é tonal e, durante a primeira resposta, o material de acompanhamento é o acorde de dominante sem terça com um padrão rítmico em colcheias articuladas por *staccato*.

Em dois momentos desta Fuga percebemos uma utilização diferenciada do padrão de articulações apresentado no sujeito. E, no primeiro caso, compassos 19–26 da (Figura 88, p.139), é interessante como MCT modifica tal estrutura em concomitância com outros parâmetros estruturais da peça como: expressão, textura e harmonia.

A relação cromática entre as notas Dó e Dó#, dos dois primeiros compassos da exposição, servem de motivo para brincadeiras entre sonoridades em modo maior e menor e, consequentemente, utilização de acordes relacionados por mediante cromáticas. Realizamos uma análise harmônica de toda a Fuga, a seguir (Figura 86):

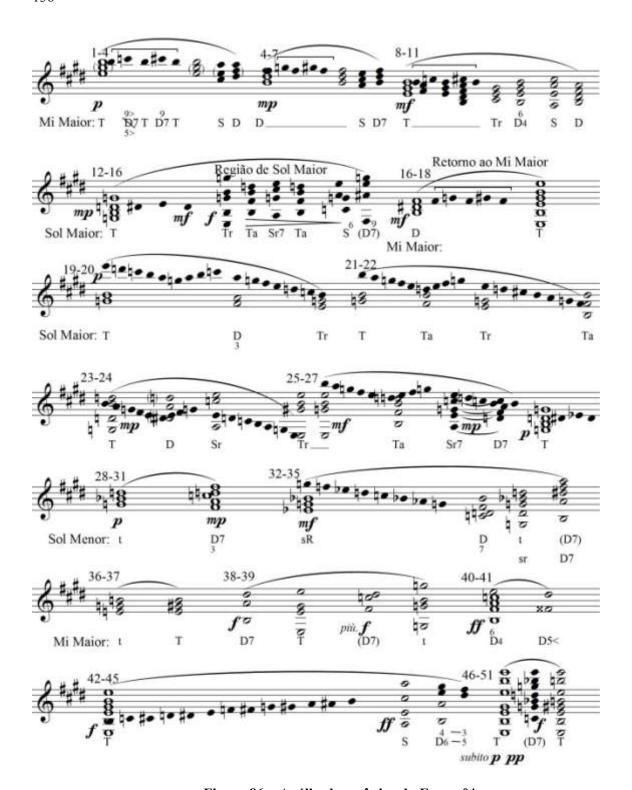


Figura 86 – Análise harmônica da Fuga n°4

É interessante notar que, além da tonalidade de Mi Maior, MCT modula para duas regiões de mediante cromática: Sol Maior (compassos 12–16 e 19–27) e Sol Menor (compassos 28–35). Ao analisar o Prelúdio, percebemos uma característica que os motivos melódicos estavam *entrecortados*. Agora, na Fuga, o mesmo procedimento

acontece com as regiões tonais. Inclusive, há um ritmo modulatório, em que ocorre uma mudança de tonalidade a cada, aproximadamente, quatro compassos, entre os compassos 12 e 22.

Nos momentos em que ocorrem estas modulações, há uma modificação na característica harmônica. A tonalidade de Mi Maior sempre trabalha com um conjunto de acordes que polariza as funções tonais principais. Enquanto que, para as regiões em Sol Maior e Menor, MCT utiliza por mais vezes funções *relativas*, o que gera uma sonoridade mais *modal* do que *tonal*.

Estes procedimentos harmônicos, por vezes, nos trazem dificuldades para definir a função específica de alguma seção da peça com relação à forma musical. No caso desta Fuga, após a terceira entrada do sujeito, seria possível escutar um mecanismo que modulasse para alguma região tonal vizinha para o primeiro episódio; no entanto, há uma mudança súbita para Sol Maior (compasso 12) com um retorno igualmente súbito ao Mi Maior (compasso 18). Os motivos melódicos dessas duas regiões são os mesmos. Será que algum dos dois poderia ser classificado como o 1º Episódio?

Ainda, na Figura 86, é possível perceber como as intensidades estão distribuídas de maneira sutil. Todas as indicações de intensidade acontecem em graus vizinhos, como *pp-p* ou *mp-mf*. A única exceção está no final da peça, com o *p subito*.

As próximas páginas contêm a análise em cores dos motivos melódicos da *Fuga*  $n^\circ 4$ . Neste sentido, seccionamos o sujeito em duas metades, nas quais o azul representa os primeiros motivos e, o azul escuro, os motivos conclusivos. Em nossa análise (da Figura 87, Figura 88, Figura 89 e Figura 90), deixamos a pergunta sobre o 1º Episódio em aberto, mas indicamos possíveis localizações para os Episódios 2 e 3. Como a análise foi realizada sobre a partitura, não consideramos necessário descrever outros aspectos além dos pontos previamente citados.



Figura 87 – Análise da *Fuga n°4* (1/4)



Figura 88 – Análise da Fuga nº4 (2/4)



Figura 89 – Análise da *Fuga n°4* (3/4)



Figura 90 – Análise da *Fuga n°4* (4/4)

A partir do Prelúdio e Fuga nº 4, identificamos a utilização de elementos composicionais ligados ao som, à harmonia, à melodia e ao ritmo em média e microestrutura. Notamos, também, a coerência que MCT estabelece entre esses elementos, tanto numa única peça, quanto na cuidadosa estruturação da obra em todas as suas dimensões.

# 3.3 *Les Guitares bien Tempérées Opus 199:* Sugestões de ordem técnicoviolonístico

Basicamente, dois tipos de modificações tornaram—se necessárias: digitações e redistribuição de notas entre os violões. Sabemos que MCT não tinha domínio técnico do violão, e já verificamos que este aspecto é um diferencial para a escrita adequada ao instrumento. No decorrer do Capítulo 1, percebemos que o compositor confiava e permitia que seus intérpretes realizassem de "ajustes" (p.19) na digitação, revisão e adaptação de suas ideias musicais.

Encontramos o prefácio da edição dos 24 Caprichos de Goya (Op. 201), por A. Gilardino (apud CASTELNUOVO—TEDESCO, 1970, p. iii), no qual argumenta que o falecimento do compositor dificultou encontrar soluções técnico—composicionais para a obra, que satisfizessem, ao mesmo tempo, a ideia original do compositor e uma execução confortável ao instrumento. Embora os Prelúdios e Fugas Op. 199 terem sido concebidos através de elementos de dificuldade técnica mais simples (em comparação com o Op. 201), houve o falecimento, como já foi mencionado, tanto do compositor, como o da violonista do dueto, Ida Presti, a quem dedicou—lhe esta obra.

Doze anos se passaram entre a composição (1962) e a primeira edição, pela Ed. Aldo Bruzzichelli, que foi publicada "sem a devida revisão", em 1974, conforme aponta Abreu (2011). Mais vinte e dois anos se passaram até uma segunda edição revisada, em 1996, pela Ed. Bèrben.

Sabendo que o compositor não teve oportunidade de aprovar tal revisão, tomamos a liberdade de expor, a seguir, algumas revisões de ordem técnico-musical, que consideramos pertinentes.

As seções de partitura, que destacamos, aqui, são anotações realizadas durante os ensaios do Projeto "Les Guitares bien Tempérées 24 Prelúdios e Fugas para dois violões Opus 199", de Mario Castelnuvo-Tedesco, pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden.

Estas páginas foram fotografadas e cada uma das modificações contém os motivos, em breves tópicos, das respectivas alterações. Todas as indicações estão brevemente descritas no Apêndice E (p.315–345), contudo, destacamos um exemplo para ilustrar o procedimento adotado.

A Fuga n°15, em Lá maior, compassos 8–16, apresenta os procedimentos recorrentes contidos no Apêndice E. Na Figura 91, a seguir, ocorre transferência de nota entre violões (comp. 1<sup>80</sup>), descrição de digitação (comp. 3–4) e mudança de digitação (comp. 6–7):



Figura 91 – Modificações técnico-instrumentais da Fuga nº15 em Lá Maior

Compassos	Modificação	Diferenças
1	Transferência de nota do	Previne problemas na afinação, pois estas notas
	violão 2 para o violão 1	estão acima da 12ª casa.
		Facilita a execução do violão 2, possibilitando um
		caráter mais <i>cantabile</i> e <i>grazioso</i> .
3–4	Descrição de digitação	Antecipação da mudança de posição (meio do
		compasso 3) utilizando uma corda solta;
		Mudança de posição com dedo guia na transição do
		compasso 3 para o 4.
6–9	Mudança de digitação do violão 1	Conquista de uma sonoridade mais <i>legato</i> .

Tabela 29 – Modificações técnico-instrumentais da Fuga nº15 em Lá Maior

<sup>80</sup> A indicação numérica, na coluna "compasso", refere—se ao exemplo apresentado no trabalho e não ao número de compasso da peça. Ou seja, em um exemplo em que destacamos os compassos 24–30 de uma peça, classificamos o compasso 24 como o número 1 da tabela, o 25 como 2 e, assim, sucessivamente.

\_

Diante do exposto, exemplificamos o procedimento de modificações técnico—instrumentais contido no Apêndice E. Dessa forma, este item (3.3.) e o Apêndice E são consequências da sensação e compreensão dos elementos de estilo como: texturas, intensidades, harmonias, melodias, expressões, fraseados e formas.

As digitações são reflexo, no âmbito mecânico, dos aspectos referenciados nos itens 3.1 e 3.2. Neste sentido tivemos a liberdade de realizar modificações, pois sabemos que MCT não era violonista, e confiava a seus intérpretes melhorias em relação à técnica instrumental de suas obras.

Com isso, a análise realizada do *Opus 199 – 24 Prelúdios e Fugas para duo de violões –* possibilitou compreender a rede que envolve os processos composicionais, entrecruzando as *dimensões –* macro, média e microestrutura – com os *elementos contribuintes –* som, harmonia, melodia e ritmo – conforme LaRue (1992). E, como parte desta teia, destacamos as tonalidades, as texturas, intensidades, harmonias, melodias, andamentos, expressões e afeto/humores, realizando, ainda, comentários acerca da execução instrumental.

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Com este trabalho pudemos compreender os processos composicionais contidos no *Op. 199, Les Guitares bien Tempérées*, de Mario Castelnuovo–Tedesco (1895–1968). O próprio autor – célebre compositor cuja classe do violão tem um enorme respeito – considerou–a como uma de suas poucas obras primas, apesar de seu enorme catálogo de obras para as mais diversas formações. Apenas isto bastaria para esta obra ser de grande difusão em nosso meio. Contudo, no final da década de 1960, tanto o compositor quanto a violonista integrante do duo, para quem a obra foi dedicada, vieram a falecer. Somando–se a isto o fato desta obra ter aproximadamente duas horas de duração – exigindo labor e experiência para a realização na sua integralidade – encontramos pouco material disponível, até o momento de conclusão de nossa pesquisa, especificamente, sobre este *Opus*.

Nesta perspectiva, nossas reflexões sobre uma breve trajetória do compositor, inserindo—o em uma linhagem de compositores italianos com influência francesa, permitiram compreender que MCT, apesar de desvinculado das tendências vanguardistas do séc. 20, demostra domínio e criatividade nas técnicas de composição neoromânticas, tal como apontamos em nossas análises musicais.

Nossa curiosidade acerca do material musical proposto por MCT nos fez descobrir ferramentas de análise que nos aproximaram de seu pensamento enquanto compositor. Assim, nesse trabalho compartilhamos nosso exercício de assimilação dessas ferramentas e estabelecemos um referencial que reúne elementos históricos e teóricos para o estudo de obras semelhantes a esta.

Nomeadamente, estabelecemos três vertentes de análise. A *primeira* (item 2.1.) mapeou as *dimensões* – macro, média e microestrutura –, a partir das quais se estabelece um modo de organizar no tempo e espaço os elementos que contribuem para a compreensão do estilo da obra. Tais *elementos contribuintes* (som, harmonia, melodia e ritmo) são objeto da *segunda* vertente (item 2.2.) e possibilitaram o entendimento da obra como um todo. E a *terceira* vertente (item 2.3.) recuperou significados ligados ao Prelúdio e à Fuga, no âmbito da história da música. Aspectos estes que permitiram compreender, em especial: a função do Prelúdio, que antecede uma Fuga; os tipos de Prelúdio; e os elementos que constituem a Fuga.

Finalmente, redirecionamos o nosso olhar para os 24 Prelúdios e Fugas como uma unidade, ao invés de 48 pequenas peças fechadas em si mesmas, colocando o foco de análise na *macroestrutura*. Adequando, assim, as ferramentas de análise de estilo aos esteriótipos formais — Prelúdio e Fuga — e mostrando os resultados da pesquisa estruturados, também, em três vertentes.

Na primeira (item 3.1.), discorremos sobre aspectos da obra na macroestrutura, tais como: sequência das tonalidades; organização das texturas dos 24 Prelúdios; indicações de intensidades; procedimenos harmônicos; características das linhas melódicas; indicações de andamentos; indicações de expressões; e, finalmente, características das tonalidades, dos afetos/humores. Na segunda (3.2.), selecionamos o Prelúdio e Fuga nº 4, como exemplo, para análise dos mesmos aspectos quanto às média e microestrutura frente à macroestrutura. E, por último (3.3.), abordamos aspectos mecânicos de alguns trechos da obra, comentando as digitações e mudanças de notas entre os violões. Trata—se de um item relacionado à execução musical.

Dos cinco Apêndices, que desenvolvemos, os dois primeiros (A e B) são registros das etapas de trabalho, revelando a parte preliminar do processo que culminou na realização das análises. Os Apêndices C e D são abordagens quantitativas e qualitativas de indicações de expressão. Ou seja, em C, inserimos pequenos gráficos com os índices de utilização de todas as indicações de expressão da obra; em D, o glossário com os significados de parte destas indicações. O Apêndice E descreve as mudanças de ordem técnico—instrumental da interpretação que fizemos da obra. Por fim, anexamos o Programa de Concerto da Primeira Audição no Brasil dos 24 Prelúdios e Fugas para Dois Violões *Opus 199*, de Mario Castelnuovo—Tedesco, e o CD, com a *performance* do Grupo (ABDALLA et. al., 2005).

Diante da exploração do estilo da obra, destacamos como *desafios* na direção de compreender os processos composicionais (objetivo desta pesquisa), os que se seguem: 1º identificar trechos musicais que contribuíssem para encontrar elementos significativos à compreensão da obra; 2º encontrar referenciais teóricos para inserir o compositor em seu contexto histórico; 3º buscar um referencial teórico-metodológico que organizasse, de modo efetivo, o material sonoro; e 4º compreender quais categorias dariam conta de analisar os trechos musicais selecionados, de modo a apresentar uma possibilidade de interpretação analítica do *Opus 199*; pois, para o

próprio compositor, "os 24 Prelúdios e Fugas – Les Guitares bien Tempérées" é a sua "obra magna<sup>81</sup>" (grifos do autor).

Estes desafios aguçaram nossa capacidade de interpretar a obra desde a sensorialidade (audição) até a racionalidade (ler a partitura), passando pelo aprimoramento da execução musical. Percebemos que MCT compõe com um elevado grau de refinamento balizado, principalmente, pela tradição da música tonal. Equilibra, com maestria, a utilização de procedimentos composicionais típicos do passado e a transcendência destas possibilidades. Esta monumental obra foi composta em poucos meses refletindo, portanto, um alto grau de maturidade e domínio da escrita musical. O compositor tem clareza das possibilidades sonoras típicas da formação duo de violões. E antecipa-se à interpretações equivocadas, indicando precisamente detalhes de expressão, intensidade, fraseados e timbres. Para, nós, realizar a interpretação e a análise do estilo de *Les Guitares bien tempérées* significou assimilar, nos aspectos sensoriais e racionais, como uma obra de arte deve apresentar unidade e equilíbrio de todos os parâmetros entre as diversas dimensões no tempo/espaço.

Tendo em vista todos os aspectos apresentados, este trabalho poderá ser um instrumento para novas reflexões acerca do estilo de Mario Castelnuovo—Tedesco e sua inserção no panorama da história da Música; assim como poderá ser utilizado para apontar semelhanças e/ou diferenças entre MCT e outros compositores de sua geração. Esperamos, assim, que *Les Guitares bien Tempérées*, de Mario Castelnuovo—Tedesco, possa ter outra via de apreciação e difusão para compreender esta sua obra—prima, pois, como diria o próprio compositor, o violão é um instrumento:

[...] adorável e misterioso [...] é o favorito dos Românticos e acompanha seus sonhos. Espero que o violão acompanhe os sonhos de nossos artistas contemporâneos assim como fez comigo<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> Texto original: Castelnuovo–Tedesco called the guitar 'that lovely and mysterious instrument'. He said: The guitar is the favourite of the Romantics and accompanies their dreams. I hope the guitar will accompany the dreams of our contemporary artists, as it does with mine. (CASTELNUOVO–TEDESCO apud Otero, 1999, p.128).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Texto original: I will also send you the Sonatina per due Chitarre (which Eschig should soon publish) and the 24 Preludes and Fugues: Les Guitares Bien Temperees. This is my 'magnum opus', and it should be published by Aldo. (CASTELNUOVO–TEDESCO *apud* Otero, 1999, p.127)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALLA, T. et al. Les Guitares bien temperées de Mario Castelnuovo-Tedesco - Gravação integral da primeira audição ao vivo no Brasil. São Paulo: [s.n.], 2005.

ABREU, S. O Op.199 de M. Castelnuovo-Tedesco. Entrevista por Thiago Abdalla: Rio de Janeiro: [s.n.], 2011.

ARTZT, A. Ida Presti - another point of view. Classical Guitar, p. 28-31, Agosto 2007.

ARTZT, A. Alice Artzt - classical guitarist, 19 Fevereiro 2009. Disponivel em: <a href="http://www.youtube.com/user/Guitartzt">http://www.youtube.com/user/Guitartzt</a>. Acesso em: 15 Março 2010.

ARTZT, A. Entrevista por correio eletrônico. [S.l.]: [s.n.], 2010.

AUSTIN, W. W. Espressivo. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Blackwell Publishing Ltd., v. XII n°4, p. 509-517, Junho 1954.

BARTEL, D. Musica Poetica – musical-rhetorical figures in german baroque music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BRADSHAW, M. C. Intonazione. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13869">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13869</a>>. Acesso em: 22 Março 2011.

CALDWELL, J. Ricercare. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23373">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23373</a>. Acesso em: 22 Março 2011.

CALDWELL, J. Toccata. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035</a>. Acesso em: 22 Março 2011.

CAMPOS, J. H. **Variazioni attraverso i secoli, op 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco:** um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA/UNESP, 2008.

CANDÉ, R. D. Historia Universal da Música. São Paulo: Martins Fontes, v. I e II, 2002.

CAPRICCIO, a. **Grove Music Online. Oxford Music Online.**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04868">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04868</a>. Acesso em: 03 Julho 2011.

CASTELNUOVO-TEDESCO, M. 24 Caprichos de Goya. Milão: Ed. Bèrben, v. I-IV, 1970.

CASTELNUOVO-TEDESCO, M. Les Guitares bien Tempérées: 24 préludes et fugues pour 2 guitares. Op 199. Florença: Ed. Aldo Bruzzichelli, v. III e IV, 1974.

CASTELNUOVO-TEDESCO, M. Les guitares bien tempèrèes. Italia: Fonitcetra NFCD 2022, 1995.

CASTELNUOVO-TEDESCO, M. Les Guitares bien Tempérées: 24 préludes et fugues pour 2 guitares. Op 199. Milão: Ed. Bèrben, v. I e II, 1996.

CASTELNUOVO-TEDESCO, M. Brasilian Guitar Duo plays Sonatina canonica / Les guitares bien temperees / Fuga Elegiaca - Music for Two Guitars. Alemanha,: [s.n.], 2009.

COURTNALL, R. Making Master Guitars. Londres: Ed. Hale, 1993.

CROCKER, R. L. A History of Musical Style. 1<sup>a</sup>. ed. New York: McGraw-Hill, 1966.

DOWNEY, P.; DAVID, F. Intrada. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13870">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13870</a>. Acesso em: 22 Março 2011.

DUARTE, J. W. Alexandre Lagoya. Classical Guitar, Nova Iorque, p. 31, outubro de 1999.

EDRIDGE, T. G. Prelude and Fugue Relationships. **The Musical Times**, v. 101, n. 1407, p. 298-299, Maio 1960.

FALLOWS, D. Indicações de expressão diversas. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26432">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26432</a>. Acesso em: 02 Julho 2011.

FESTIVAL DE MUSIQUE DE MENTON. Histoire du Festival de Musique de Menton. Site Officiel du Festival de Musique de Menton, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.musique-menton.fr/La-memoire-du-Festival.html">http://www.musique-menton.fr/La-memoire-du-Festival.html</a>. Acesso em: 19 Junho 2011.

GATTI, G. M. Some Italian Composers of To-Day. Postludium. **The Musical Times**, v. 62, n. 946, p. 833-836, Dezembro 1921.

GAVALL, J. The Guitar: An Evaluation. **The Musical Times**, v. 95, n. 1341, p. 596-597, Novembro 1954.

GLOEDEN, E. **O Ressurgimento do Violão no Século XX:** Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. Dissertação de mestrado. São Paulo: Departamento de Música da ECA/USP, 1996.

GROUT, D. J. E. P. C. V. História da Música Ocidental. Lisboa: Ed. Gradadiva, 2007.

KENNEDY, M. **The Oxford Dictionary of Music**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e1639">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e1639</a>. Acesso em: 2 Julho 2011.

KIEFER, B. Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1986.

KOSTKA, S. M. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 3a. ed. Upper Saddle River: Pearson Education, 2006.

LAGOYA, P. &. **Duo Extraordinaire – The complete Philips recordings**. [S.l.]: Philips, 1995.

LARUE, J. Guidelines for style analysis. Michigan: 2<sup>a</sup> Ed. Harmony Park Press, 1992.

LEDBETTER, D. E. F. Prelude. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302</a>. Acesso em: 22 Março 2011.

LIBRARY OF CONGRESS. Mario Castelnuovo-Tedesco Collection Given to Library of Congress. **Library of Congress**, 2000. Disponivel em: <a href="http://www.loc.gov/today/pr/2000/00-114.html">http://www.loc.gov/today/pr/2000/00-114.html</a>. Acesso em: 18 jun. 2011.

MCCREADIE, S. Classical Guitar Companion. Londres: Musical New Services LDT, 1982.

MICHAELIS. **Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda, 2009.

MICHELS, U. Atlas de Musica. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

OSBORNE, N. The Classical Guitar Book. São Francisco: Ed. Backbeat Book, 2002.

OTERO, C. Mario Castelnuovo-Tedesco – His Life and Works for the Guitar. Reino Unido: Ashley Mark Publishing Company, 1999.

RIBEIRO, J. A. D. S. **Sobre os Instrumentos Sinfônicos:** e em torno deles. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

SADIE, S. **Grove Dictionary of Music and Musicians**. Reino Unido: J.A. Fuller Maitland, 2001.

SCRUTON, R.; BAKER, N. K.; PADDISON, M. Expression. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09138">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09138</a>. Acesso em: 2 Julho 2011.

SMITH, T. Well-Tempered Clavier: analysis, scores, and digital sound, 1998. Disponivel em: <a href="http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc.html">http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/wtc.html</a>. Acesso em: 18 Fevereiro 2010.

SPICER, J. The Star of David and Jewish Culture in Prague around 1600, Reflected in Drawings of Roelandt Savery and Paulus van Vianen. **The Journal of the Walters Art Gallery**, v. LIV, p. 203-224, 1996.

STEBLIN, R. A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries. 2<sup>a</sup>. ed. New York: University of Rochester Press, 2002.

THE MUSICAL TIMES PUBLICATIONS LTD. The Musical Times. **Blogger**, 2007. Disponivel em: <a href="http://themusicaltimes.blogspot.com/">http://themusicaltimes.blogspot.com/</a>>. Acesso em: 24 Junho 2011.

WADE, G. A Concise History of the Classical Guitar. Lexington: Mel Bay, 2001.

WADE, G. The Relevance of Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). **European Guitar Teachers Association**, 2007. Disponivel em: <a href="http://www.egta.co.uk/content/ct">http://www.egta.co.uk/content/ct</a>. Acesso em: 20 Junho 2010.

WALKER, P. M. Fugue. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51678</a>. Acesso em: 22 Março 2011.

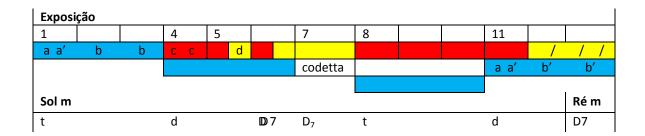
WESTBY, J. Mario Castelnuovo-Tedesco. **Grove Music Online**, 2011. Disponivel em: <a href="http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05128">http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05128</a>. Acesso em: 29 Março 2011.

ZAMACOIS, J. Curso de Formas Musicales. 4ª ed. ed. Barcelona: Ed. Labor, 1979.

ZANON, F. Fábio Zanon: A Arte do Violão, 2004. Disponivel em: <a href="http://aadv.110mb.com/zanon\_aadv-07.html">http://aadv.110mb.com/zanon\_aadv-07.html</a>. Acesso em: 28 Junho 2010.

### **APÊNDICE A – G**RÁFICOS COM AS ANÁLISES DAS **24** FUGAS

### Fuga N° 1 em Sol Menor



	1º	Epis	ódio	)								
	14				16	17		19		21		
		/		/	a'	////	1111	a'	a'	р	ré	
	/	а	/	а	a'	a'	a'	1111				
	Solm											
1	t		(D	7)	tR	dR	sR	D7	t	análise abaixo		

			2º Episó	dio						
24			27	28	29	30	31	32	33	
			sujeito i	nvertido	\			\		
	/ /	/ /	câr	none		\			\	
pedal			ciclo			sequência				
			Gm	C7	Fm	Fm	Ab	Eb		D7
t	D7	<b>D</b> 7	tR	•	•					

3º	3º Episódio												Coda						
35		37		39		41		43											
		а	а	a'		а	а	a'		a'		a'							
	а		a		а		а		a										
а	a'	b		а	a'	b			a'		a'		a'		a a'	b		b'	
str	etto							d'	d'										
Sol	l m													•					
t				S				D		<b>/</b> 09>	t	S	d	d7 <sup>4–3</sup>	t	D	S	D	t

## Fuga N° 2 em Ré Maior

Exposi	ção														
1					7					13					
a		b	7	$\downarrow$	С	b'	И			Pedal em Ré					
					а		b	7	$\leftarrow$	Я					
														7	$\downarrow$
RéM									•						
T					D					Т					

1º Episóo	1º Episódio									
19		23	25							
escala dia	atônica asc. em 3as.	a	b		7	$\downarrow$				
С	С	С	b'	Ŋ						
		Si m								
(D)		t								

29						35			
С		b'	R			b'	R		
а		b		7	<b>1</b>	b		7	
F	Pedal em Mi								
		_							
S									

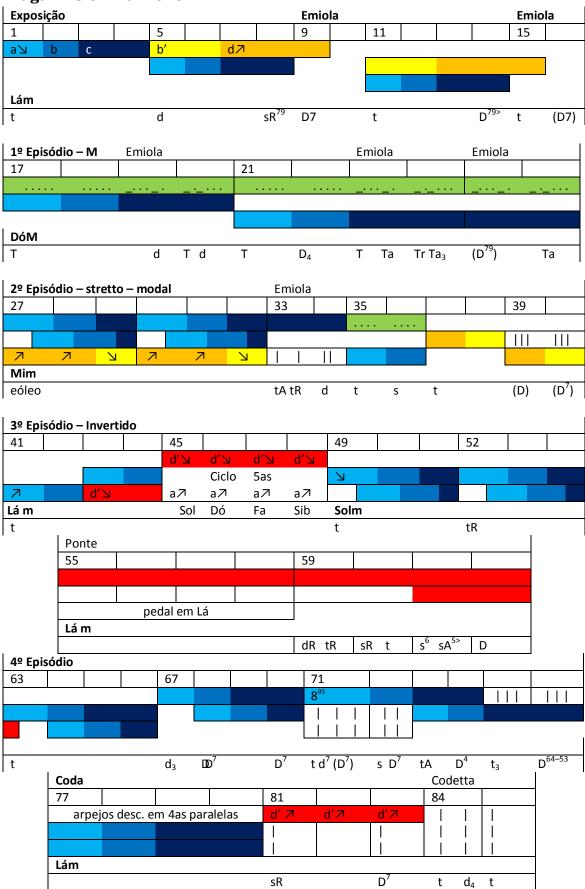
2º Episód	io – <i>strei</i>	tto									
39				43				47			
	а				a			a'	7	a'	7
а				а				a'	7	a'	7
Sol M							Mediante				
T				Tr <sup>7</sup>				F#		(D7)	

3º Episó	dio – inversão							
51		55						
a inv.	b	С			c'			
		a inv.			b			
	cromático 🗷			р	edal em N	⁄li		
Ré M							Lá M	
Т		D	•	•	•	d	D <sup>74</sup>	D7

4º Episo	ódio – <i>sti</i>	etto											
62				66				70					
	а				а			b'			b'		
а		b			a b				a		a		
			pedal	em Lá					а			а	
											-		
Т			•	(D7)				S			S		·

Codetta				Coda			
74				79			
С	b'	b'	b'				
С	b'	b'	b'	Elemento	do prelúdio		
D <sup>64</sup>		D7		S		Т	

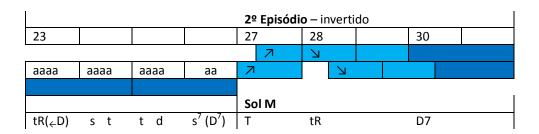
## Fuga N° 3 em Lá Menor

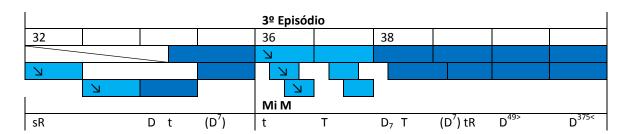


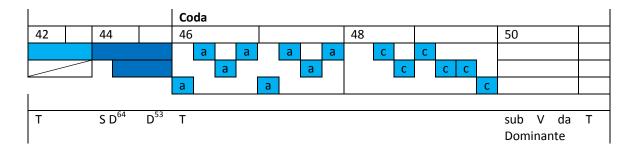
## Fuga N° 4 em Mi Maior





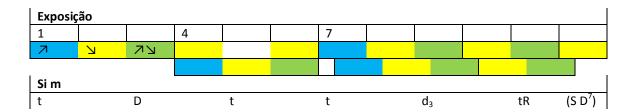


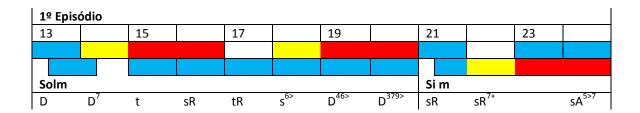


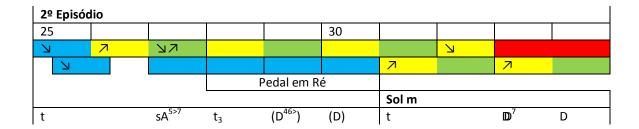


Fuga N° 5 em Si Menor

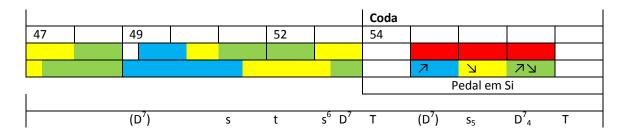
Cor	Motivo			
	Tercinas			
	Escala diatônica			
	Salto de 5a			
	Figuras rítmicas			



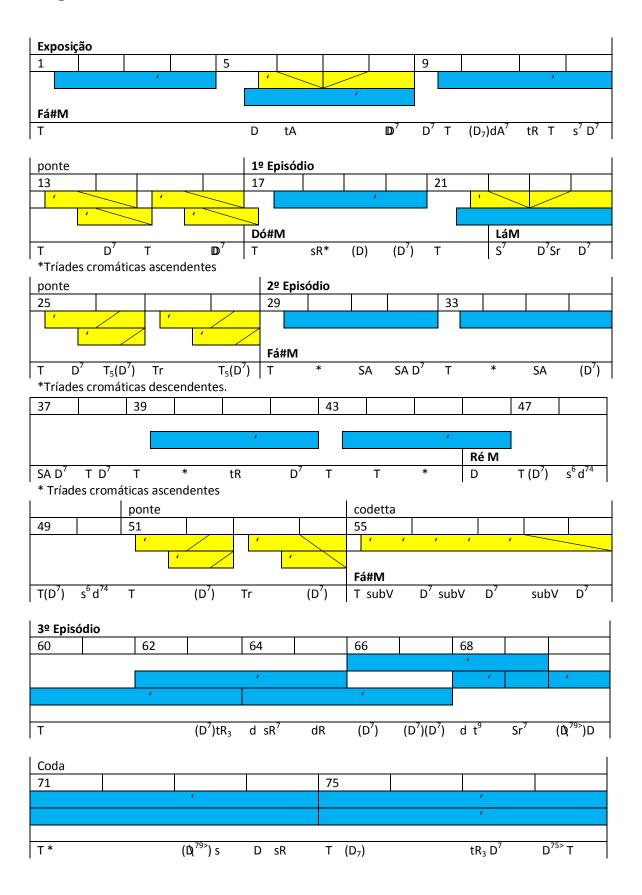




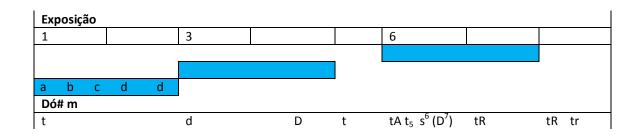


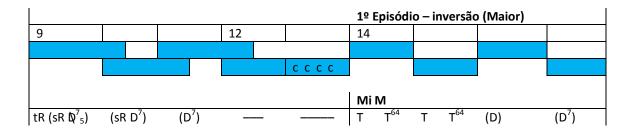


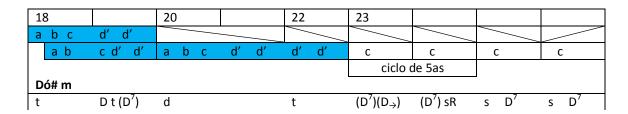
Fuga N° 6 em Fá # Maior

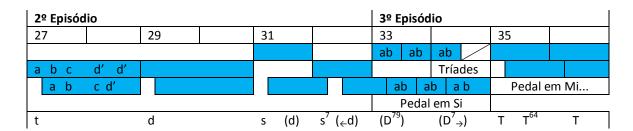


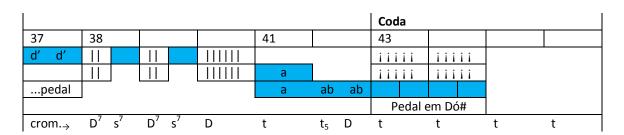
## Fuga N° 7 em Dó # Menor



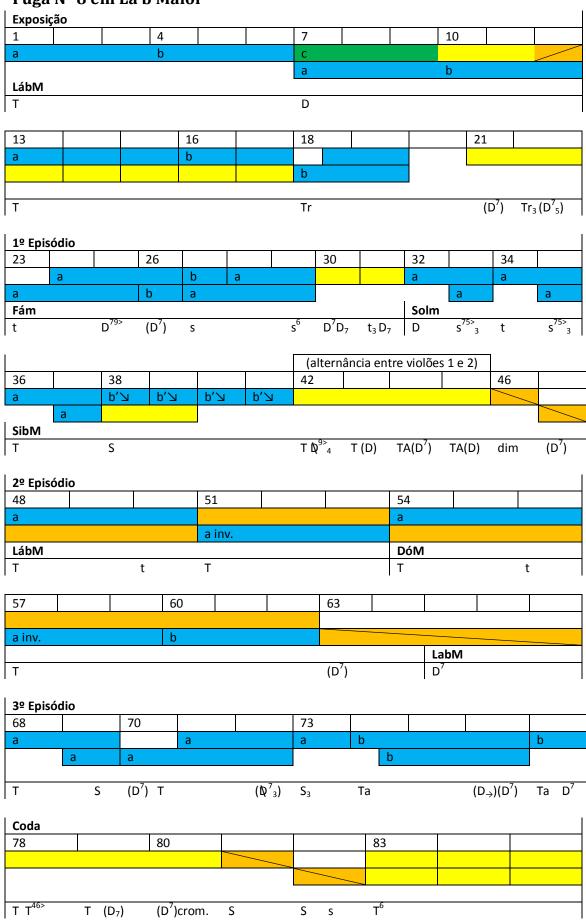




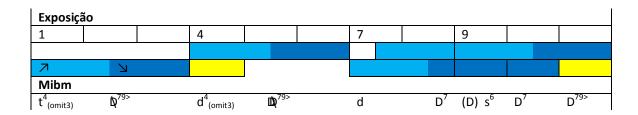


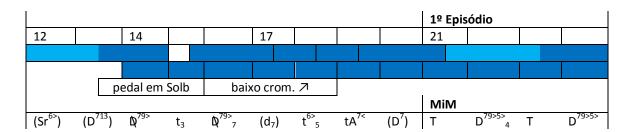


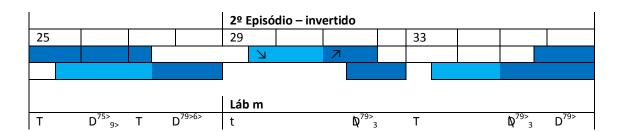
#### Fuga N° 8 em Lá b Maior

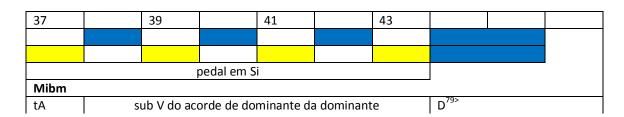


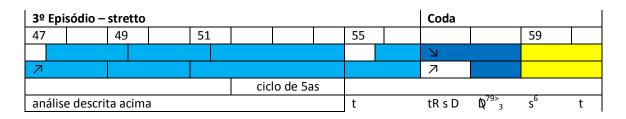
## Fuga N° 9 em Mi b Menor



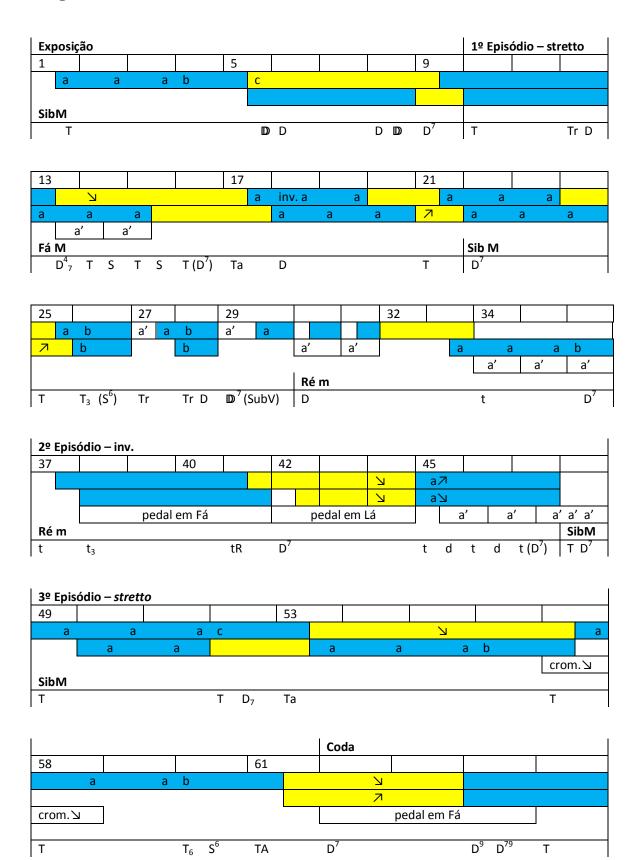




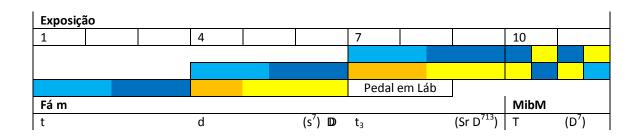


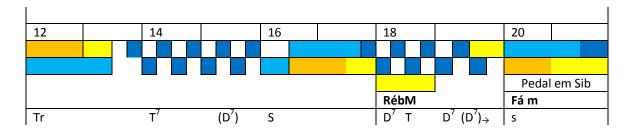


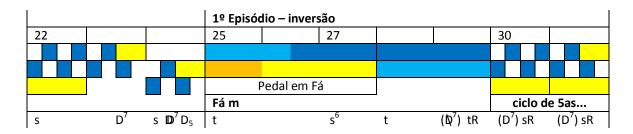
Fuga N° 10 em Si b Maior



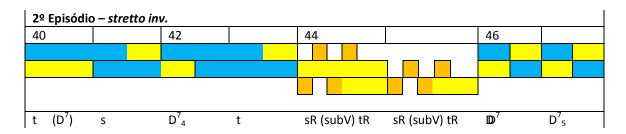
Fuga N° 11 em Fá Menor

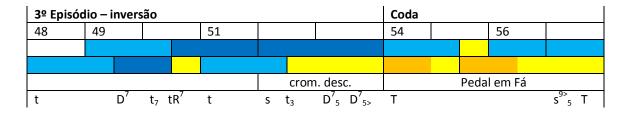




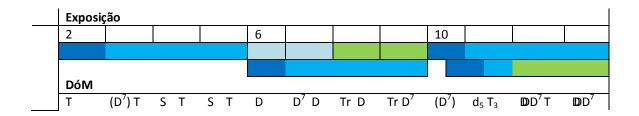


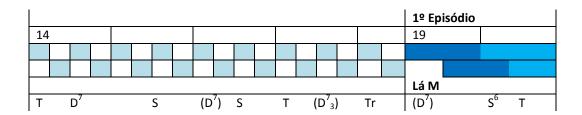


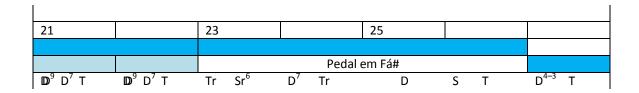


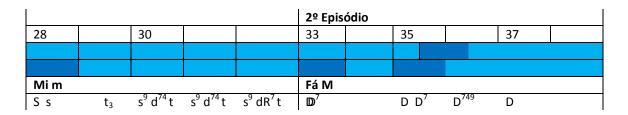


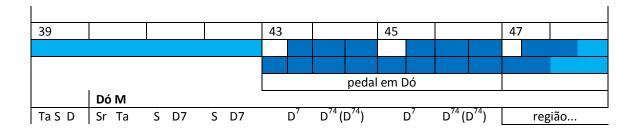
Fuga N° 12 em Dó Maior

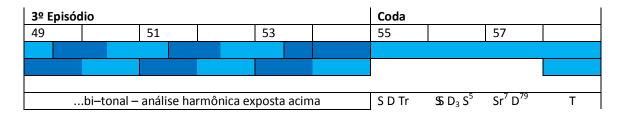








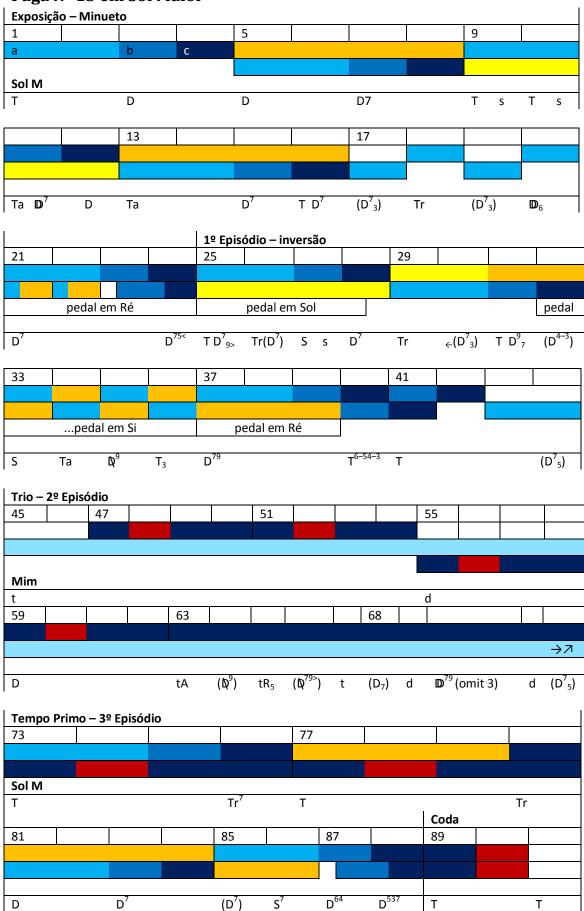




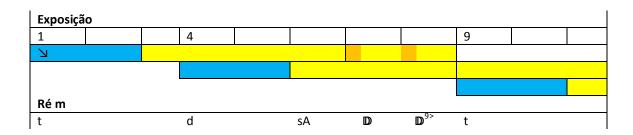
## Fuga N° 13 em Sol Maior

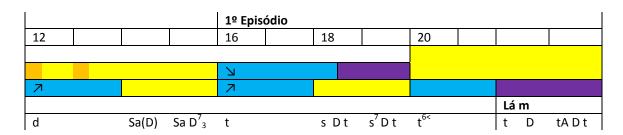
 $D^7$ 

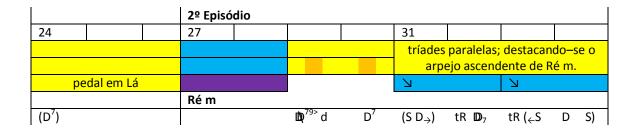
(D<sup>7</sup>)

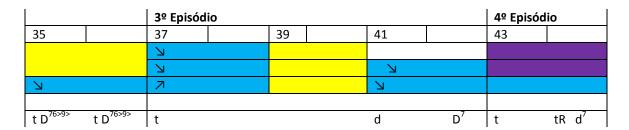


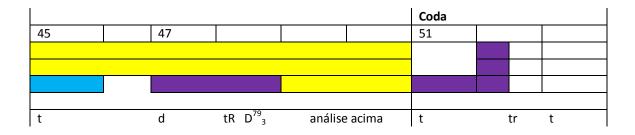
# Fuga N° 14 em Ré Menor



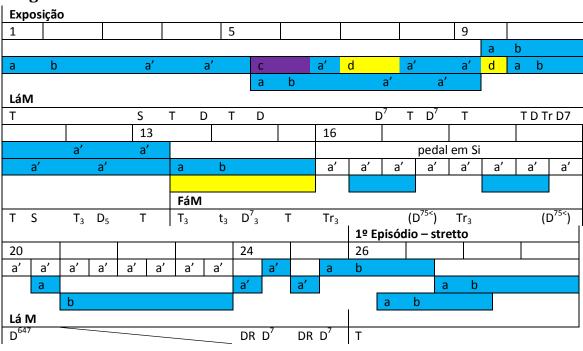




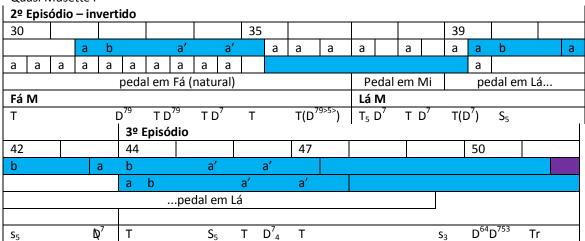


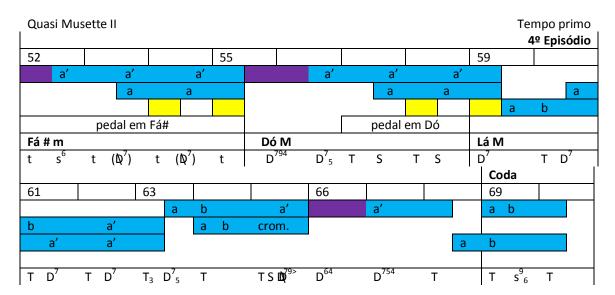


#### Fuga N° 15 em Lá Maior

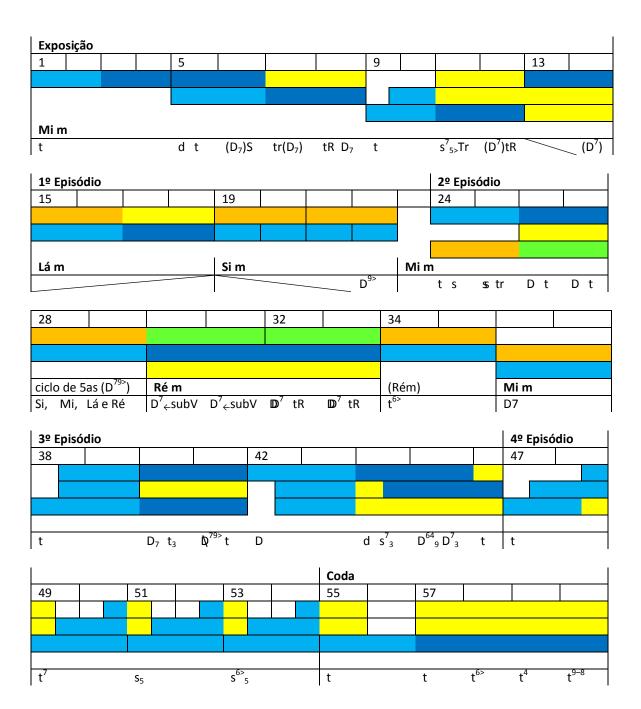


#### Quasi Musette I

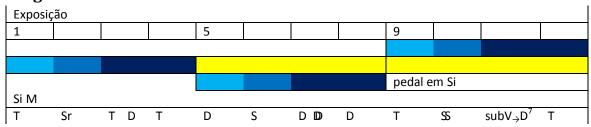


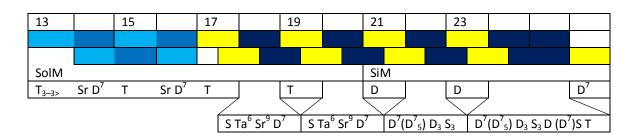


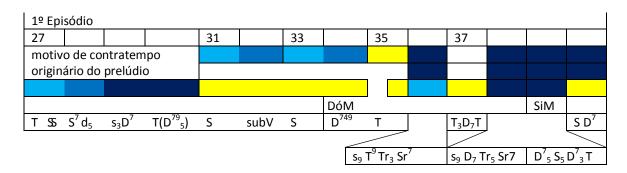
## Fuga N° 16 em Mi Menor

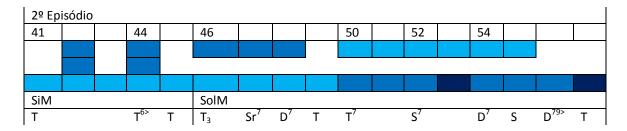


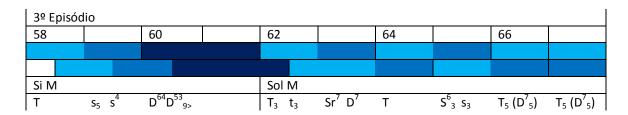
## Fuga N° 17 em Si Maior

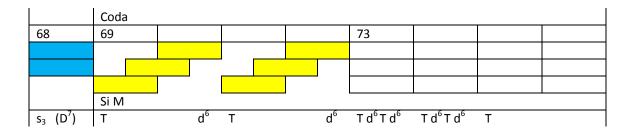












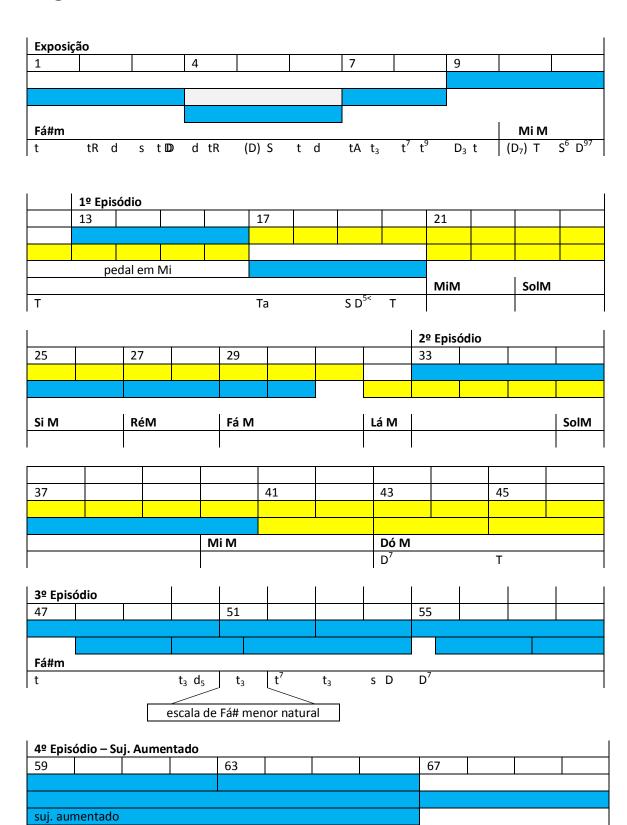
## Fuga N°18 em Fá # Menor

(D<sub>7</sub>)

 $t_5$ 

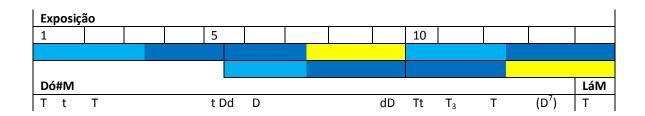
t

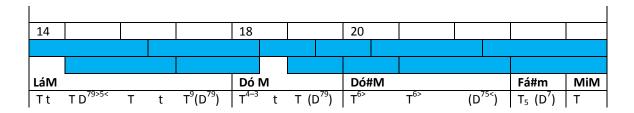
**t**<sub>5</sub>

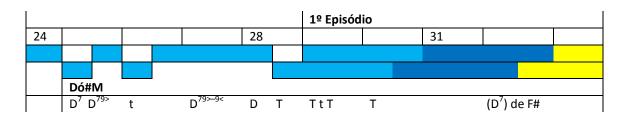


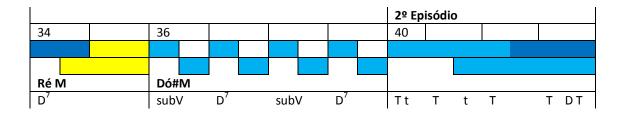
 $(D^7)D^{79}_{3}$ 

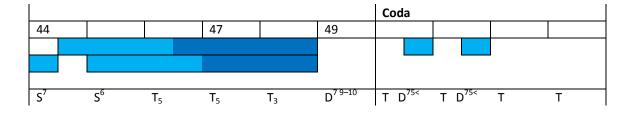
Fuga N° 19 em Dó # Maior



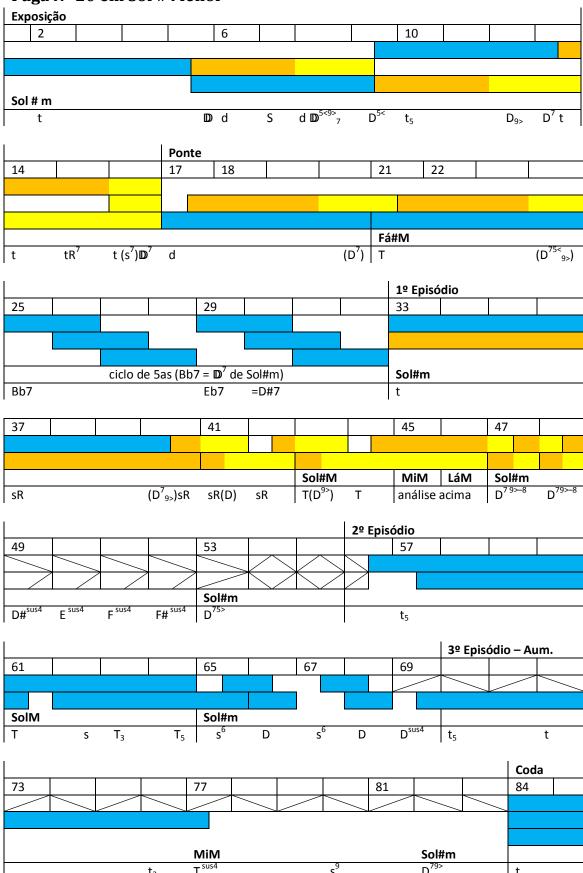




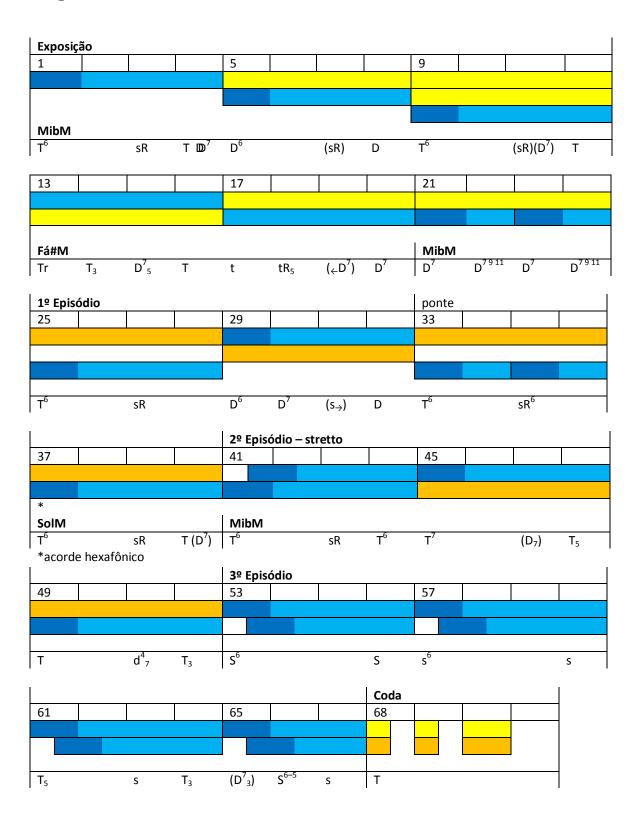




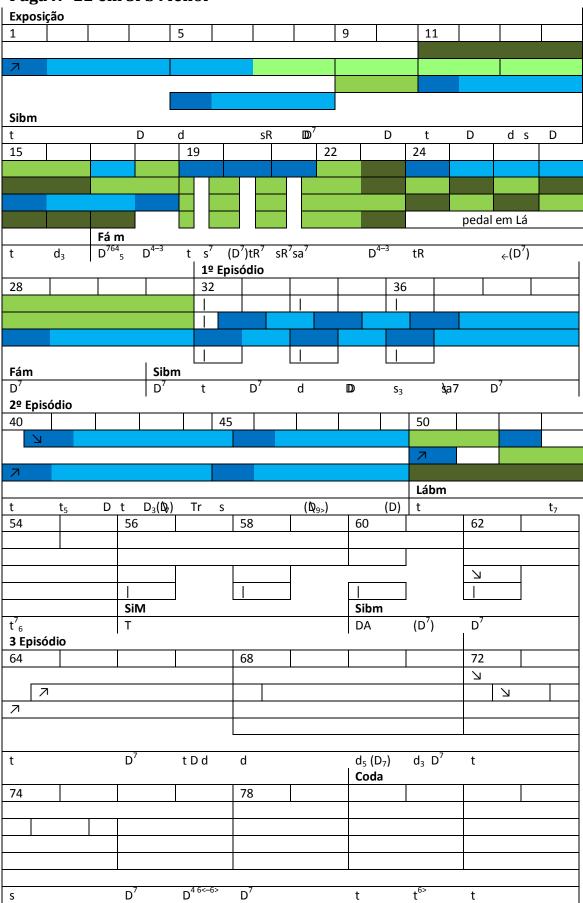
## Fuga N° 20 em Sol # Menor



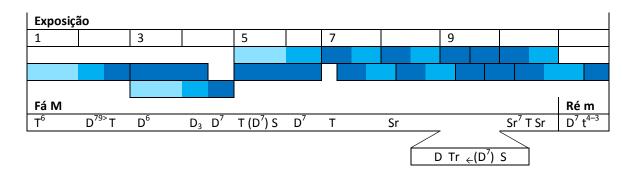
Fuga N° 21 em Mi b Maior

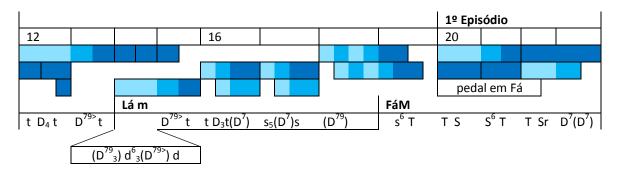


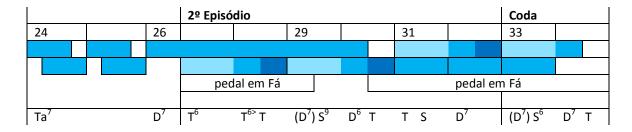
Fuga N° 22 em Si b Menor



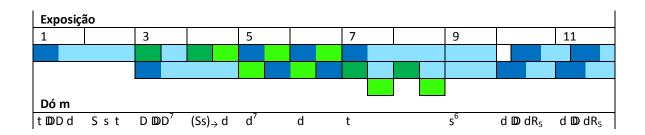
Fuga N° 23 em Fá Maior

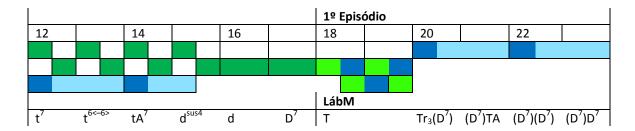


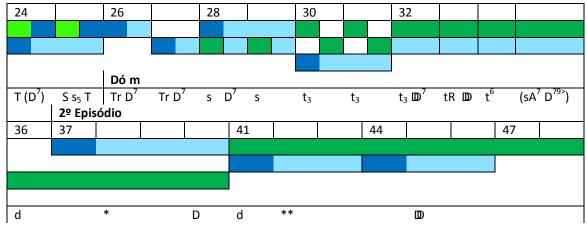




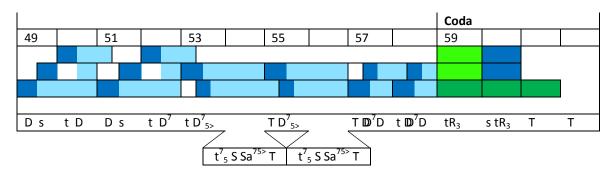
## Fuga N° 24 em Dó Menor







<sup>\*</sup>Acordes dominantes com 7ª em movimento cromático descendente. \*\*Cromatismo em movimento contrário.



#### APÊNDICE B - Análises individuais dos 24 Prelúdios e Fugas

#### Prelúdio e Fuga nº 1 em Sol Menor

O *Prelude,* indicado *Très Fluide,* encontra padrões rítmicos tercinados em combinação com blocos de tríades paralelas em segunda inversão. O compositor explora tanto texturas homofônicas e homorítmicas, quanto polifônicas e contrapontísticas. É interessante notar que os violões, enquanto realizam as tercinas, são espelhados entre si:

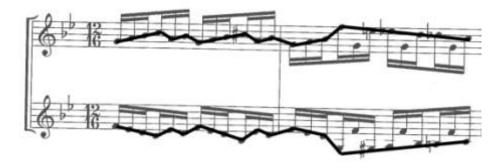


Figura 92 - Primeiros compassos do Prelúdio em Sol Menor

Com relação aos elementos motívicos, que constituem a seção A, destacamos os seguintes itens, de acordo com a figura abaixo: (a) figura circular presente nos inícios de frase e como acompanhamento das tríades paralelas; (b) extensão da ideia contida em (a); e (c) tríades paralelas:

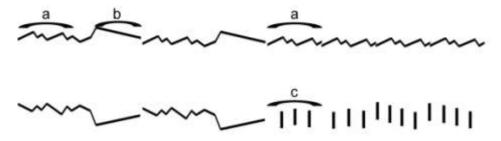


Figura 93 – Análise dos motivos da Parte A do Prelúdio 1

Em (b) destaca-se um padrão de melodia composta:



Figura 94 - Motivo b (segundo compasso da Fig. 13) com elementos dissociados

E, ainda, caso a intensidade das vozes desta melodia composta esteja em equilíbrio, há a possibilidade de destacar um deslocamento rítmico com a nota que se repete em compassos alternados (compasso 2 e 4; 47, 48 e 51, 52; 55, 56 e 60, 61):



Figura 95 – Alteração rítmica no elemento d

Na seção central, entre os compassos 17–44, há uma mudança de ordem rítmica; o sentido que, até então, era de compasso composto, agora é de compasso binário simples (comp. 17–30). Entre os compassos 31 e 40, há a simultaneidade destas duas fórmulas de compasso – os violões se alternam entre aquele que está em compasso simples e aquele que está em compasso composto. De acordo com o esquema formal e harmônico, apresentado a seguir, percebemos uma maior complexidade harmônica em toda a seção B do Prelúdio:

Seção	A					В	
Comp.	1–4	5–8	9–12	13–16		17–20	21–26*
	espelho	а	С	a' c'		a' d b'	c+d
1º V.	///\\\		111111		12/16	<mark>mf &gt; &lt; mp &lt;</mark>	
					-		
2º V.	\\\///	111111			para 2/4	mp < mf > <	
					2/4		
	espelho	С	а	c' a'		b' a' d	
Harm.	t	s <sup>7</sup> Dd	s <sup>7</sup> -	t – tríades		tR t sR (D)	D <sup>7</sup> ciclo
			tríades	diatônicas		s sR <sup>7</sup> DD <sub>3</sub>	de <b>Gm</b>
			diatônicas	Ascen.			a <b>Cm</b>
			Ascen.				

В					
27–30	31–32	33–36	37–40	41–44	
arpejo	aaaa	Melodia que antecipa o sujeito da fuga		ааааааа	2/4 para
arpejo	b				12/16
t (Cm)	t	t (D7)	ss <sup>7</sup>	Retorno ao Gm. Alternância entre o subV e V7	
		Cm	↓1 tom Bbm <sup>7</sup>	↓1 tom Ab D7→ Gm	

Α'							
45–48	49–52	53-56	57–58	59–62			
Expansão das idéias contidas nos compassos 1–2							
/////\\\\\		/////\\\\\		Compassos 1–2			
//////	//// \\\\\	Cadência de		com o motivo b			
//		engano		conclusivo			
Gm (com	Campo	d d7 <sup>5&gt;</sup> t(sus4)	sR s <sup>6</sup> D7	t			
cromatismos)	harmônico de						
	Dó maior						

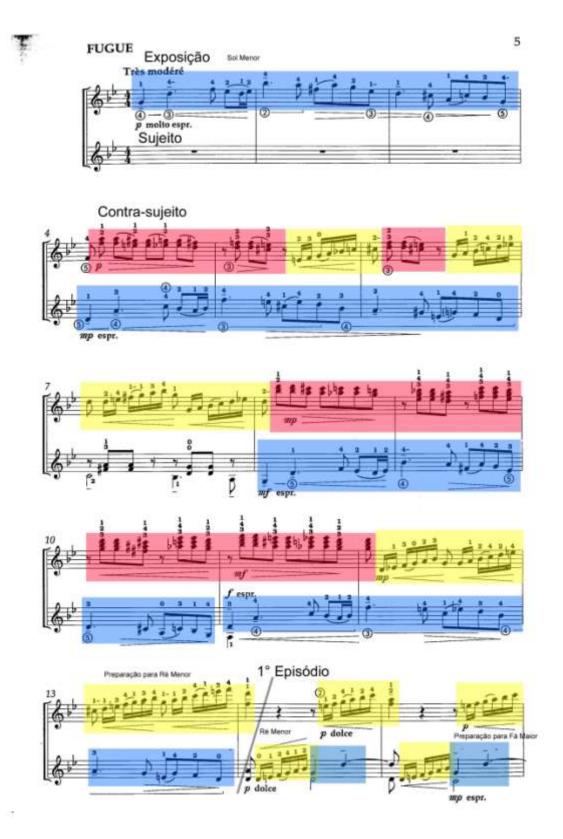
Tabela 30 - Análise formal e harmônica do Prelúdio em Sol Menor

Nesta *fuga*, a três vozes, é exposta uma melodia *(molto espressivo)* com uma amplitude de décima e duração de três compassos, que tem seu ponto culminante no início do compasso central – o primeiro intervalo é marcado por um salto de quinta que será reiterado ao atingir o ponto culminante. A resposta é real e o contra–sujeito é composto por intervalos terças cromática e pequenos fragmentos de escala e acordes que lembram o *Prelúdio*. Um episódio central *(pp dolcissimo)* traz em arpejos suaves característicos da abordagem composicional de Castelnuovo–Tedesco (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.3).

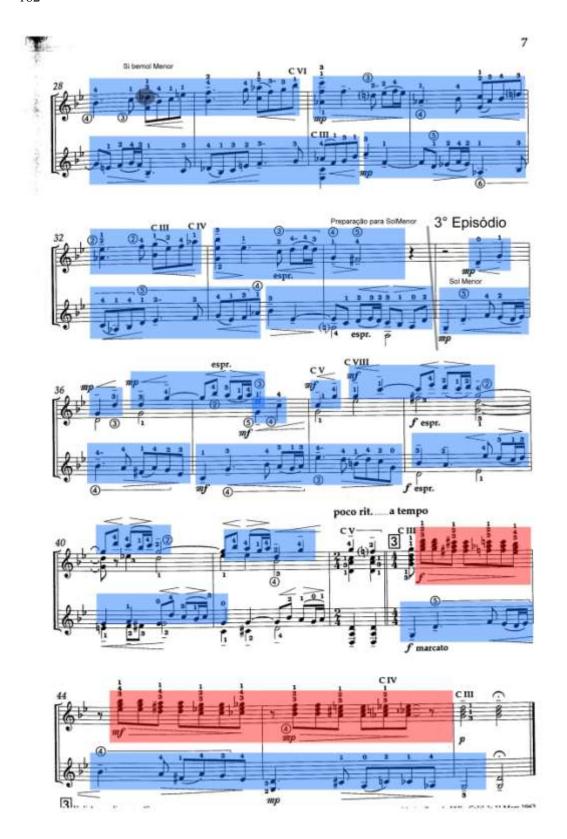
A melodia do sujeito conduz com naturalidade à chegada da resposta da região da tônica à região da dominante (menor), nos primeiros três compassos. Terminada a resposta, há necessidade de uma *codetta* a fim de ajustar a tonalidade para o retorno a tônica. Compasso 17 do *Prelúdio* possui um tratamento harmônico semelhante ao compasso 27 da *Fuga*.

#### Sujeito:

A região de maior complexidade harmônica é num momento que esperaríamos um ciclo de quintas. Contudo, tal ciclo é interrompido no terceiro acorde. Na sequência, cadências de engano e uma resolução no acorde distante de Láb Maior (4 bemóis).







#### Prelúdio e Fuga nº 2 em Ré Maior

O *Prelude, soutenu Très et pompeux,* começa como uma abertura maestosa em estilo francês com ritmos pontuados (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.3). Há um gesto, a partir do compasso 12, que rompe tanto com a ideia do ritmo pontuado, quanto com a progressão de acordes:



Figura 96 – Elemento de variação do Prelúdio em Ré Maior

Conforme Zamacois (1979, p. 215):

Rameau (1683–1764) introduziu um tipo de Abertura com apenas dois movimentos principais: um Lento e um Allegro:[...] O Lento é, comumente, uma preparação do Allegro. [...] A condução tonal desta parte lenta segue sempre um processo, que acaba com a entrada do Allegro no tom principal[...]<sup>83</sup> (tradução nossa)

Nesta direção, estes Prelúdio e Fuga, em Ré Maior, funcionam no mesmo sentido exposto pelo teórico Zamacois: o *Prelúdio*–L*ento* e a *Fuga*–*Allegro*.

A *Fuga*, a três vozes, é indicado *Tempo di Giga*. Extremamente afirmativa pelo seu compasso binário composto, andamento impetuoso e as notas repetidas do sujeito. Articulação e intensidade convergem naturalmente para uma "*vívida Gigue que recria o espírito de dança do século XVIII*" (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.3). A tessitura do sujeito tem um âmbito de décima e a resposta é tonal. Na coda (*Tempo del Preludio*, nos quatro últimos compassos) retoma–se um aspecto do *Preludi*. Isto, além de uma clareza e economia de material. Através da análise, percebemos a existência de três motivos (a, b e c) organizados em sujeito e um contra–sujeito.

O sujeito da Fuga em Ré Maior pode ser subdividido em três seções simétricas: frases de dois compassos (a) (compassos 1–2) e c (5–6) e duas frases de um compasso cada (b) (3 e 4), de acordo com a partitura a seguir:

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> "Rameau (1683–1764) introdujo un tipo de Obertura con solo dos movimientos principales: un Lento y un Allegro. [...] El Lento es, por el común, una preparación Del Allegro. [...] La condución tonal de esta parte lenta sigue siempre un proceso, que se cierra con la entrada del Allegro en el tono principal..." (ZAMACOIS, 1979, p. 215).



Figura 97 - Análise das frases do sujeito da Fuga em Ré Maior

É importante notar que as articulações e intensidades são originais do autor e as indicações de frase são nossas inferências a partir da leitura das intensidades. E ainda, quanto ao equilíbrio do sujeito com relação à duração e intensidade, na frase (a) ocorre um decrescendo a partir do mf. Seguem—se as pequenas frases (b) com crescendo e decrescendo individuais. Atinge—se o ponto culminante no início de (c), com um padrão dinâmico invertido de (a).

A entrada do contra-sujeito, com o mesmo caráter rítmico, apresenta uma complementaridade com relação às figuras acéfalas (*b'*). Nas figuras, a seguir, poderemos ver o contra-sujeito da resposta (na dominante) e, na sequência, a sobreposição dos ritmos com as indicações de deslocamento de pulso (+) e afirmação do pulso (o):



Figura 98 - Contra-sujeito da fuga em Ré Maior

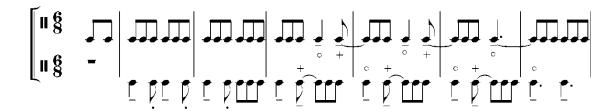
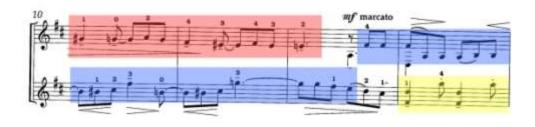
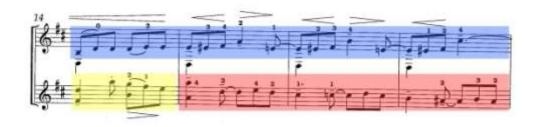


Figura 99 – Comparação rítmica entre a complementaridade do sujeito e contra-sujeito da fuga em Ré Maior

















#### Prelúdio e Fuga nº 3 em Lá Menor

O Prelúdio inicia com um *Andante molto mosso*, em pianíssimo, com um arpejo de Lá Menor, com a indicação *uguale mormorando*. Logo, uma melodia *expressiva e cantabile* flutua sobre este arpejo. O *tema* é repetido e a única modificação é o baixo, que agora está na sétima do acorde de *tônica*. Durante a primeira seção do Prelúdio (compassos 1–26), os violonistas trocam de função entre acompanhamento e tema. Todas as indicações induzem a uma interpretação legato com grande fluidez.

O *Tema* é composto por 3 motivos: 1) salto descendente de 4ª justa; 2) escala quase diatônica ascendente (intervalo de 3ª no meio); e 3) cadência modal t d t. E o *acompanhamento* é uma figuração com quatro conjuntos de semicolcheias sobre Lá Menor, em que cada tempo possuiu um desenho específico:



Figura 100 - Arpegio inicial deste prelúdio

Como destaca Wade (2008, p. 3):

Uma seção central contrastante expõe uma mudança momentânea de humor antes da retomada do discurso levando suavemente para uma recapitulação na forma de uma coda, terminando como começou, mormorando<sup>84</sup>.

A Fuga (Modere et tranquille) tem início com um Lá, na região super-aguda do braço do violão, e logo uma melodia descendente com um âmbito de 11. O sujeito é apresentado por dois intervalos de quarta justa consecutivos. Apesar de a peça continuar tonal, várias ideias serão derivadas deste pensamento – culminando nas rápidas figuras entre os compassos 77 e 80 do primeiro violão. O terceiro intervalo de 4ª sempre será uma tensão a se resolver por meio tom ascendente na primeira nota do motivo b. Pelo sujeito ser real, há a necessidade de uma codetta ao fim de alguns sujeitos como, por exemplo, nos compassos 9–10 ou 15–16. Como estas codettas geram um motivo binário dentro de um compasso ternário e servem para estruturar demais elementos da peça,

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Texto original: "A contrasting short middle section offers a momentary change of mood before the discourse is resumed leading on to a gentle recapitulation in the form of a coda, ending, as it began, *mormorando*[...] (WADE, 2008, p. 3).

nesta análise denominamos "emiola" para estes compassos. Na imagem, a seguir, temos a transcrição do ritmo do sujeito em compasso ternário e, logo abaixo, a proposta com compasso binário para o elemento (c):

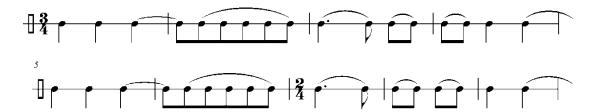
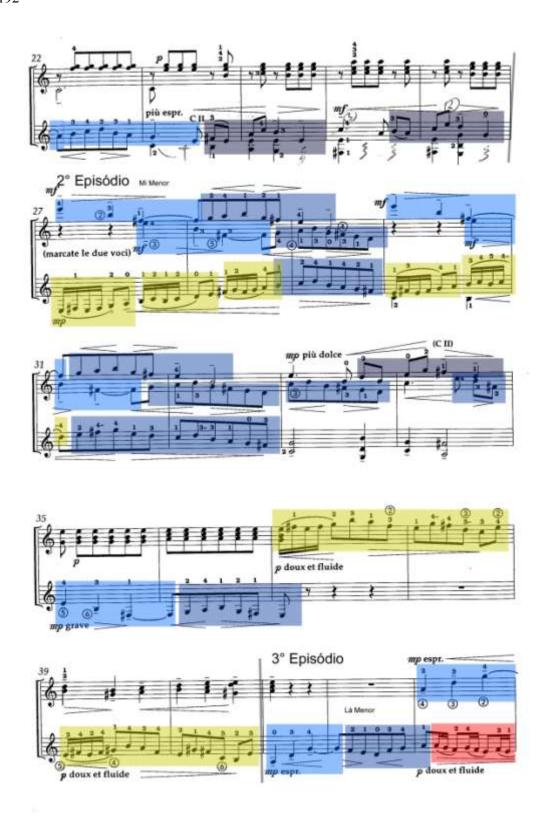
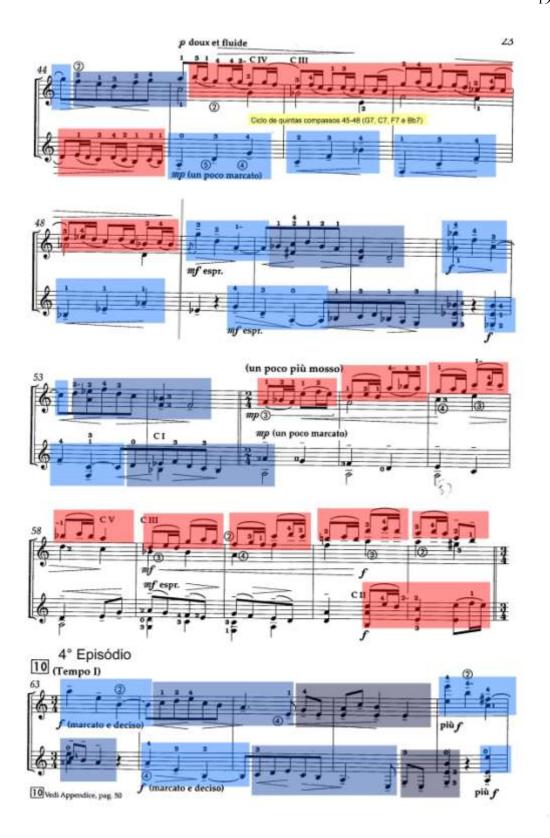


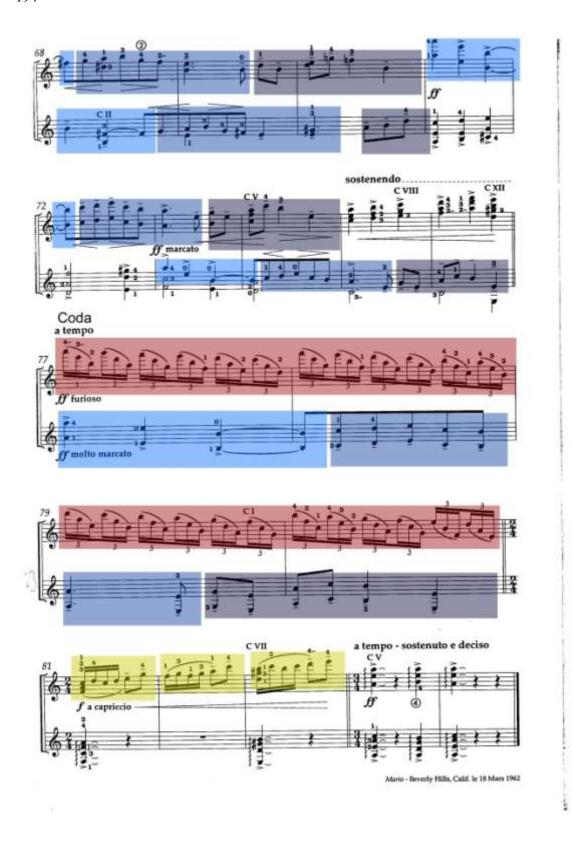
Figura 101 – Demonstração da emiola – sujeito da Fuga em Lá Menor

O motivo d, primeiramente, é o motivo cadencial do primeiro contra-sujeito e, paulatinamente, é manipulada e torna-se personagem principal no  $3^{\circ}$  Episódio. É importante destacar os elementos unificadores do Prelúdio e Fuga como as cadências modais, os saltos de  $4^{\circ}$  descendentes e os conjuntos de notas repetidas no "un poco meno" do prelúdio e do contra-sujeito da fuga as emiolas derivadas de c.









# Prelúdio e Fuga nº 4 em Mi Maior

Vide Capítulo 3, item 3.2.

# Prelúdio e Fuga nº 5 em Si Menor

O Prelúdio tem início com uma sequência de arpejos compartilhados entre os dois violonistas. Como afirma Wade (2008, p. 3): "Depois de um episódio meio no estilo de uma marcha fúnebre, o esquema básico dos dois humores é repetido<sup>85</sup>."

Os andamentos são: *Piuttosto mosso agitato – Molto lento e grave (alla Marcia Funebre) – Tempo I – Molto lento e grave. Piuttosto mosso* significa melhor andado<sup>86</sup>. Esta mudança de andamento constante está intimamente ligada a uma mudança de textura e de caráter. No andamento mais fluido, MCT compôs sequências de arpejos que se complementam e se intercalam (Figura 102) e, no andamento lento, os dois violões possuem funções bem distintas como no Exemplo 103.



Figura 102 - Prelúdio em Si Menor (Parte A)



Figura 103 – Prelúdio em Si Menor (Parte B)

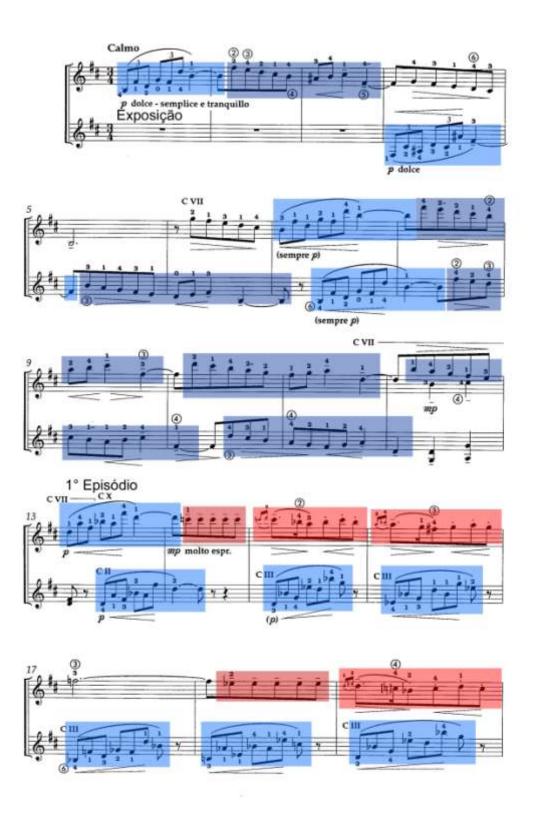
<sup>85 &</sup>quot;(...) After a middle episode in the style of a Funeral March, the basic scheme of the two moods is repeated" (WADE, 2008, p. 3).

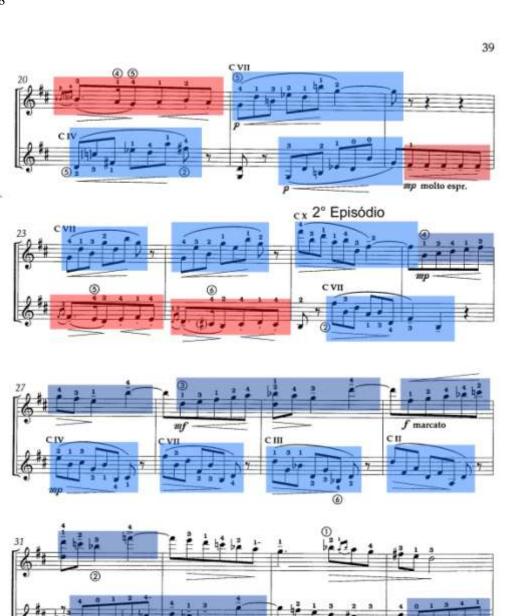
<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Dicionário Michaelis (2009).

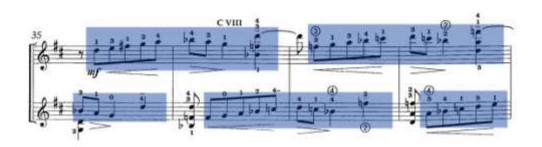
A *Fuga* preserva este caráter. A indicação de andamento é *calmo*, com a expressão: *dolce – semplice e tranquillo*, tendo a própria idéia funeral como elemento unificador da composição como um todo. Pelo fato do sujeito já disponibilizar uma variedade de elementos melódicos (arpejos, escalas e saltos) e rítmicos (tercinas, semínimas, colcheias e acéfalos), algumas características peculiares vem à tona:

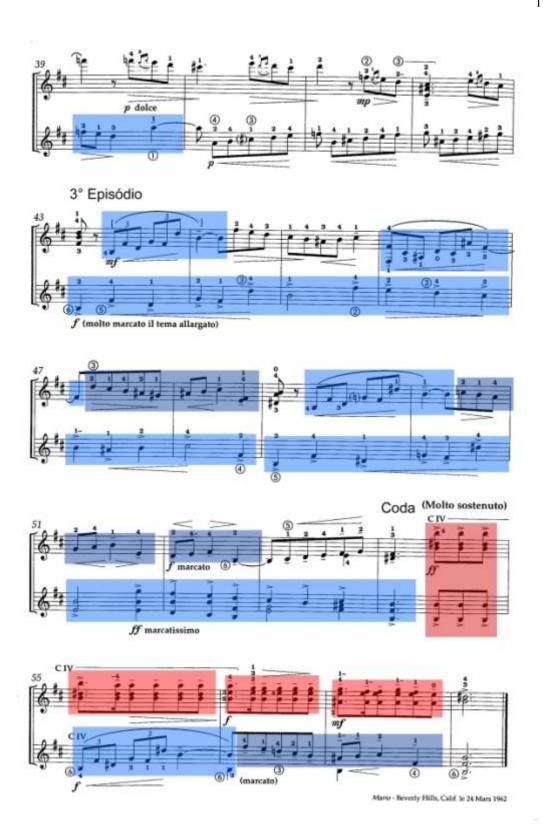
- 1) Uma liberdade melódica que usualmente terão padrões rítmicos sobrepostos trazendo, assim, a necessidade de grande precisão rítmica;
- 2) A inexistência de material para um contra-sujeito; e
- 3) Limitação em duas vozes.

Devido a estas características, tornou—se necessária a utilização de um padrão de cores particulares para esta análise de acordo com a tabela a seguir.









#### Prelúdio e Fuga nº 6 em Fá# Maior

Este *Prelúdio* oferece uma distribuição de responsabilidades, entre os músicos, similar ao Prelúdio 3, em Lá Menor. Porém, com a marcação de *rápido e leve*, surge uma linha melódica descendente acompanhada por um conjunto circular de três notas em semicolcheias que turvam a transparência métrica. Como afirma Wade (2008, p. 4): "À medida que a peça avança, a música se torna mais complexa, decorada com novas harmonias, bem como uma série de enfeites<sup>87</sup>". Segue, neste sentido, o Exemplo 12:



Figura 104 - Prelúdio em Fá # Maior (primeira frase)

Esta Fuga – risoluto – Alla Marcia – é de extrema simplicidade rítmica e enorme complexidade harmônica. Com a fórmula de compasso 02/02, o sujeito tem início com uma sequência de semínimas, com somente uma tercina como variedade rítmica (no gráfico de análise representado por um pequeno acento – [']). Como numa melodia composta, existem duas escalas cromáticas de quatro semitons cada uma; estas se revezam a cada duas notas criando, com isto, uma atmosfera marcial; e ainda, cada nota, com exceção da tercina, recebe uma tratina. De fato, é um sujeito ímpar dentro do ciclo, "cheio de possibilidades em termos do desenvolvimento das complexas modulações harmônicas<sup>88</sup>" (WADE, apud CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.4, tradução nossa). A seguir, o Exemplo 13:

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Texto original: "As the piece progresses the tune grows more complex, becoming decorated with new harmonies as well as a number of embellishments" (WADE, 2008, p. 4).

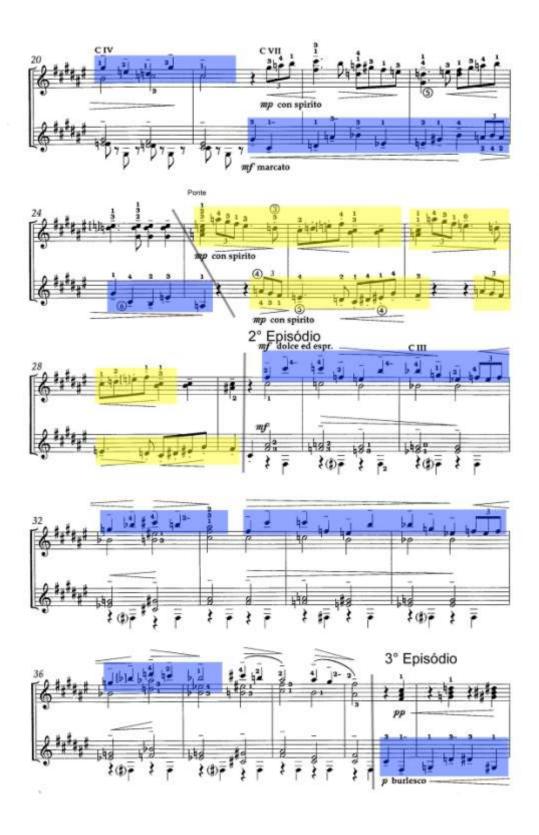
<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Texto original: "...full of developmental possibilities in terms of complex harmonic modulations" (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.4).

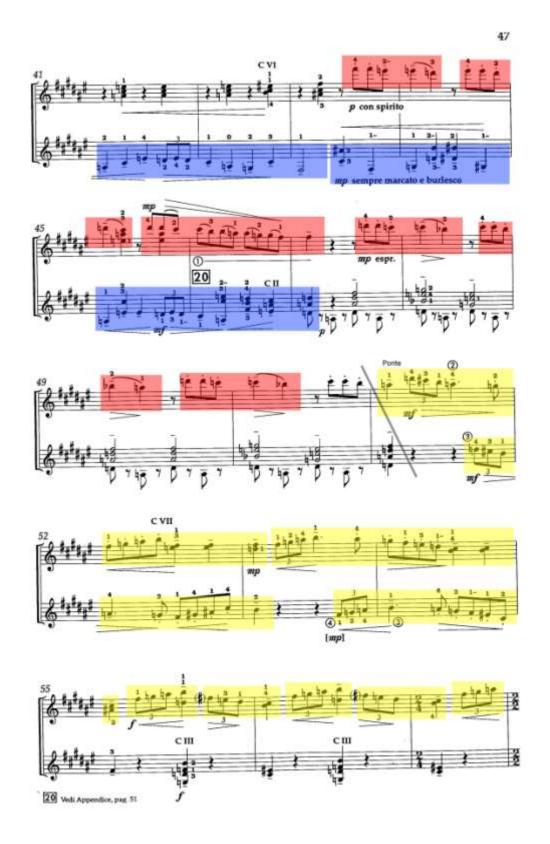


Figura 105 – Análise do cromatismo contido no sujeito da Fuga em Fá# Maior

Esta é outra Fuga a duas vozes; a resposta é tonal e o contra-sujeito complementa, com uma diatônica em colcheias, a complexidade harmônica e a monotonia rítmica. Como exemplificação desta complementaridade, basta observar, através do gráfico de análise, os momentos nos quais não há o contra-sujeito concomitante – encontramos ali harmonia estendida ou cromatismos.









## Prelúdio e Fuga nº 7 em Dó# Menor

Estes Prelúdio e Fuga apresentam enorme coesão na escolha dos materiais temáticos. O tema do Prelúdio e o sujeito da Fuga possuem o mesmo material rítmico e melódico, diferenciando—se apenas pelos andamentos e caráter indicados: *Piuttosto Mosso e agitato* para o Prelúdio e *Molto Moderato e malinconico* para a Fuga. Conforme aponta Wade (*apud* CASTELNUOVO—TEDESCO, 2009, p. 4): "O prelúdio [...] tem início com uma pequena melodia angulosa seguida por uma série de acordes [no qual o soprano] descende cromaticamente". A Figura 106 registra os primeiros compassos do Prelúdio em Dó# Menor.



Figura 106 – Primeiros compassos do Prelúdio em Dó# Menor (indicações de frases nossas; articulações e intensidades originais)

Resta-nos apontar as indicações de intensidade e articulação (transcritas do original abaixo das notas). Aqui, como de costume no compositor, estabelece-se uma frase com crescendo natural até o ponto culminante na nota mais aguda. O padrão são duas frases pequenas em *legato-staccato-tratina* seguidas por uma frase maior, como apontado anteriormente por Wade (*Op. cit.*). O caráter conquistado nestes compassos prevalecerá por toda obra e, normalmente, as semicolcheias aparecerão com ligaduras e as colcheias com *stacccatos*.

Um detalhe interessante da textura do Prelúdio encontra—se no compasso 8 que é similar à textura predominante do Prelúdio anterior, em Fá # Maior, com conjuntos de três semicolcheias que deslocam o pulso, conforme Figura 107:



Figura 107 - Prelúdio em Dó # Menor (compassos 7-8)

No oitavo compasso (Figura 108), há uma alternância entre acorde maior e menor. O sujeito, na exposição e episódios, é sempre apresentado de maneira invertida de acordo com a tonalidade maior ou menor, como se a diferença entre maior e menor estivesse intimamente conectada com a direcionalidade da melodia:

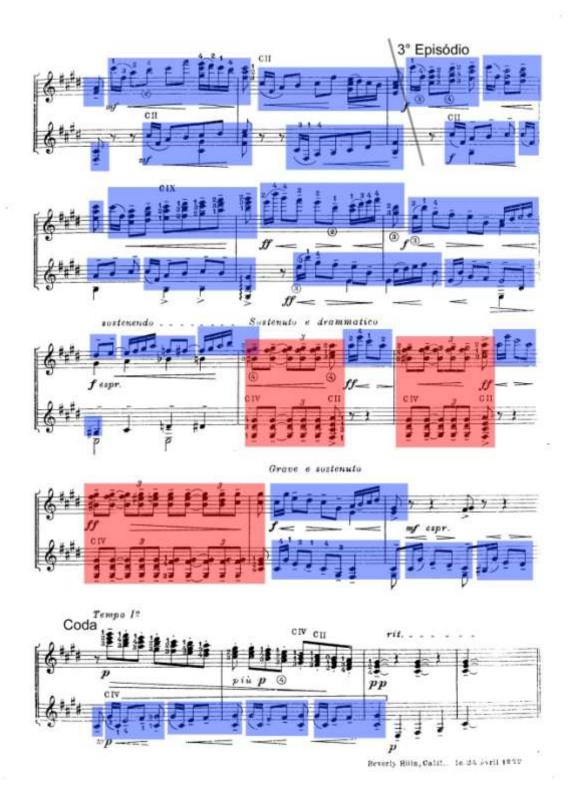


Figura 108 - Sujeito da Fuga em Dó# Menor e a sua inversão

Esta alternância, como apontado no Capítulo 3 (item 3.2.), não ocorre somente na esfera dos acordes dentro dum compasso (micro), mas também entre as partes da composição (macro).







#### Prelúdio e Fuga nº8 em Láb Maior

O Prelúdio representa uma das melodias pastorais mais graciosas de Castelnuovo-Tedesco, Andantino dolce e tranquillo, o tema em 6/8 é acompanhado tanto no agudo quanto no grave. A seção central oferece uma ligeira mudança tanto de clima quanto de melodia antes de avançar para a recapitulação. (WADE *apud* CASTELNUOVO-TEDESCO, 2009, p.4)

Nesta Fuga, com a indicação *Allegretto grazioso*, há modulações para quatro tonalidades (Fá Menor, Sol Menor, Sib Maior e Dó Maior) apesar do sujeito ter uma tonalidade bem definida. Sujeito composto por 16 notas, divididas em duas frases, com ponto culminante no início da segunda frase. De caráter extremamente lírico, trata—se de um acorde arpejado ornamentado por notas de passagem e sensíveis individuais. O contra—sujeito mantém as ideias de arpejo e ornamentação, porém com um caráter mais ligeiro.

Uma característica interessante é a (in)definição do contra-sujeito. Aparentemente é composto por uma sequência de três semicolcheias, que levam a uma semínima (em verde). Mas este gesto é como a ignição para o material existente a partir do compasso 10. E, a partir daí, o contra-sujeito é apresentado em sua completude.











## Prelúdio e Fuga nº 9 em Mib Menor

[...] Tem início com um prelúdio marcado mesto, fúnebre (triste), introduzido com acordes acompanhados por notas esparsas como um bombo. Isto abre caminho a uma reminiscência de arpejos descendentes de Tombeau sur la Mort, de M. Comte de Logy, de Leopold Weiss Sylvius, uma das transcrições favoritas para violão de Andrés Segovia<sup>89</sup>. (WADE *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.4, tradução nossa)

Uma indicação dada ao segundo violão chama a atenção pela raridade do termo em partituras originais para violão (quasi G. Cassa<sup>90</sup>). Com isso, o autor completa o cenário fúnebre.



Figura 109 - Exemplo de G. Cassa<sup>91</sup>

Após quatro frases desta introdução, o caráter toma um rumo mais agitado com arpejos e notas repetidas em semicolcheias. No final do arpejo, os dois violões se complementam na execução das tríades em colcheias com *staccato* como em *quasi G. Cassa*. Veja o Exemplo 17, a seguir:

\_

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Texto original: "...begins with a Prelude marked mesto, funebre (sad, funereal), opening with chords accompanied by sparse drum–like bass notes. This gives way to downward arpeggios reminiscent of Sylvius Leopold Weiss's Tombeau sur la Mort de M. Comte de Logy, a favourite transcription for guitar often performed by Andrés Segovia" (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.4).

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup>Idem: "O bombo é o gigante da "família" instrumental das caixas (ou tambores) é sintomático que ele seja chamado de Gran cassa em italiano..." (RIBEIRO, 2005. PP.228)

<sup>91</sup> Disponível no site <a href="http://www.liis.lv/muzika/instrumenti/soi.php?id=3">http://www.liis.lv/muzika/instrumenti/soi.php?id=3</a>



Figura 110 – Excerto do Prelúdio em Mi b Menor – poco agitato com a emulação de bombo

A Fuga, moderada e triste, possui um sujeito com grande potencial de modulações como na Fuga nº 6. A escrita traz uma inventiva fuga a duas vozes com o sujeito real, em que a primeira metade é uma sequência de saltos de quarta ascendentes intercaladas com intervalos de semitons e, a segunda metade, um arpejo diminuto descendente. Mais uma vez, a intensidade acompanha de maneira tradicional a chegada do ponto culminante no meio da frase. Outra característica trazida pelo sujeito a toda peça é a predominância de arpejos diminutos:

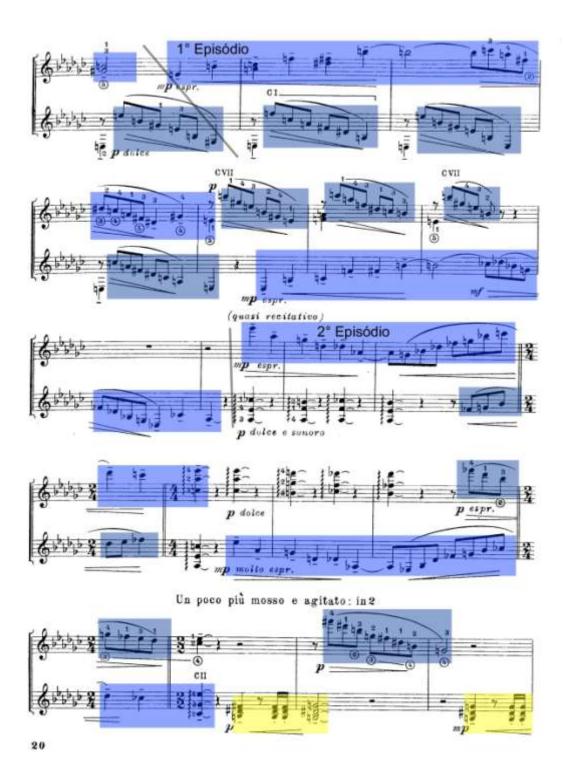


Figura 111 - Sujeito da Fuga em Mi b Menor

Os três episódios, nas tonalidades de Mi Maior – Láb Menor – Mib Menor, apresentam o sujeito com uma complexidade harmônica e contrapontística crescentes. No 1º Episódio, o sujeito é apresentado numa tonalidade meio tom acima da tonalidade original e em maior. No 2º, há a inversão do sujeito e, finalmente, um *stretto* para o 3º Episódio, com elaborada estrutura harmônica. Repare como as relações de tonalidades entre os compassos 47 e 51 são de mediantes (levando em conta a enarmonia entre Sol bemol e Lá):

# FUGUE







#### Prelúdio e Fuga nº 10 em Sib Maior

Este Prelúdio, de sonoridade popular, possui uma série de indicações que merecem atenção. De fato, estas reiteram um sentido contido claramente pela maneira como as notas foram escritas:



Figura 112 - Prelúdio em Si b Maior - Alla Rumba

Vamos discorrer em tópicos estas indicações:

• **Fórmula de compasso:** a não usual opção pela fórmula de compasso 8/8 com a indicação de (3 + 3 + 2) indica uma preocupação na adequada colocação dos tempos fortes pelo intérprete. Possivelmente, uma escrita em 4/4 não tivesse a mesma eficácia, conforme Figura 113:



Figura 113 – Alternativa para escrita rítmica da Rumba

- Indicações de andamento: Allegretto scherzando, alla Rumba traz a ideia de ligeireza e da dança;
- Indicações de expressão: para o acompanhamento (un poco marcato e burlesco il basso) e para a melodia (cantando allegramente, alla Serenata). O sentido burlesco completa a ideia indicada no andamento que, anexada com a ideia de poco marcato, traz a necessidade de busca timbrística e, quem sabe, a de emular instrumentos e maneiras de tocar do violão popular. Já a melodia, preservando o conceito de emulação,

poderia ser entoada por um cantor popular típico de meados do século XX com muita potência e vibrato.

Esta "festa" desenvolve—se ao longo dos 38 primeiros compassos, logo "(...) a inserção *quasi recitativo* no meio proporciona um momento para recuperar o fôlego seguido por un *poco arioso* com notas agudas do braço do violão e, em seguida, uma coda emocionante<sup>92</sup>", conforme nos alerta Wade (2009, p.4, tradução nossa).

Esta *Fuga*, a duas vozes, segue com o mesmo humor, só que, desta vez, nas palavras de Wade (*apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p. 4), parodiando uma *Marcha*. O sujeito, de caráter bastante rítmico e afirmativo, reitera por três vezes um ritmo antes da resolução:



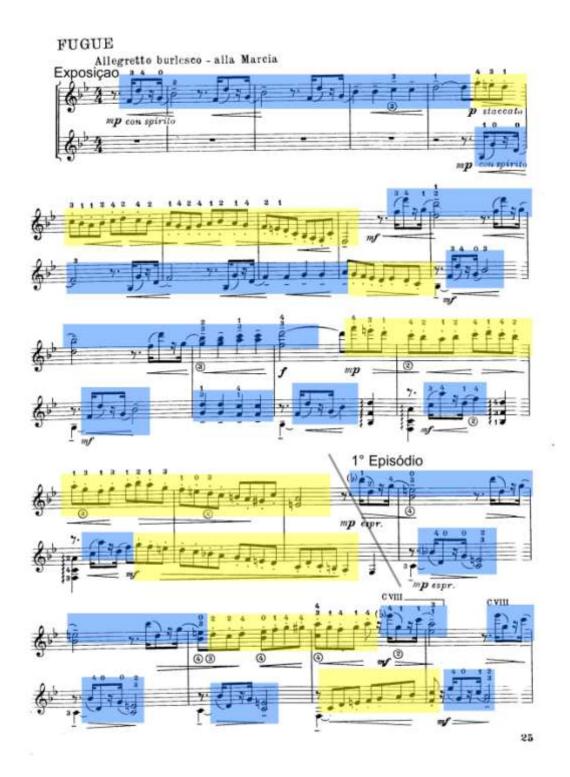
Figura 114 - Sujeito da Fuga em Si b Maior

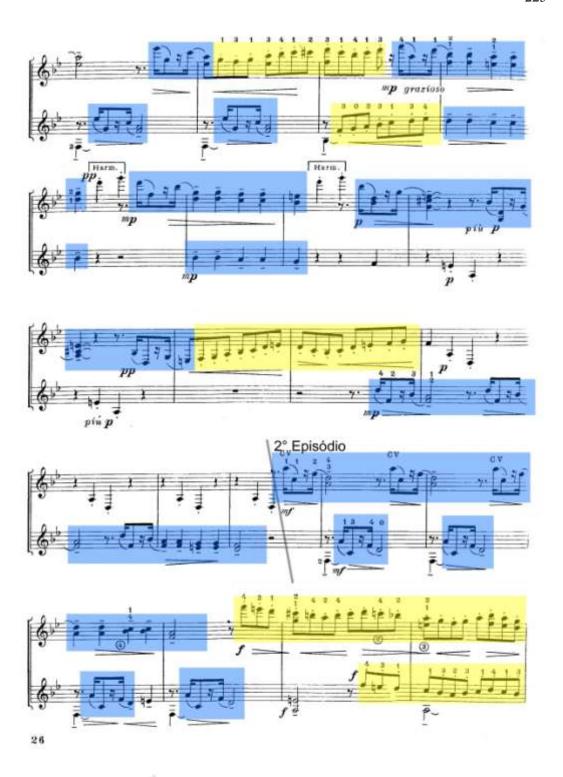
A resposta é tonal e o contra–sujeito é bem definido por uma escala flutuante de colcheias em staccato, conforme o Figura 114:

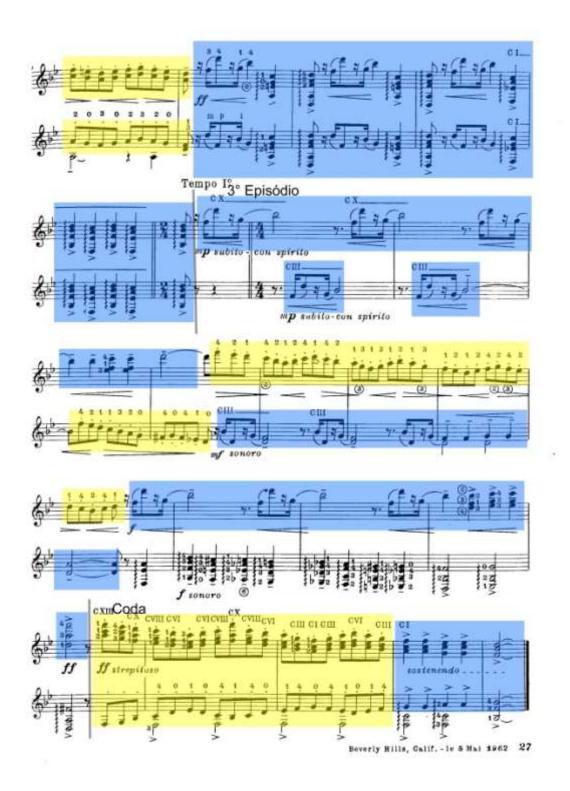


Figura 115 – Contra-sujeito da Fuga em Si b Maior

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Tradução de acordo com o trecho seguinte: "A quasi recitativo insertion in the middle provides a moment to catch one's breath followed by un poco arioso high up on the guitar's fingerboard and then an exciting coda" (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.4).







### Prelúdio e Fuga nº 11 em Fá Menor

A abertura deste Prelúdio é composta pela justaposição de acordes repetidos rapidamente em pianíssimo e um melodia *quasi recitativo*, expressiva e dolorosa. Como andamento, temos a indicação: *lento, e cupo spettrale (lento,* sombrio e fantasmagórico). Como nos diz Wade (2008, p. 4): "De todos os Prelúdios, este é o de atmosfera mais impressionista" (tradução nossa).

A melodia do recitativo servirá a um belo diálogo entre os violões, especialmente, entre os compassos 15 e 18.

Esta Fuga, a três vozes, apresenta um sujeito dividido entre uma sequência de dez semínimas sobre o arpejo da tônica (com algumas notas de polarização para a fundamental, terça ou quinta da tríade), seguidas por três grupos de escalas descendentes em colcheias. É interessante perceber que a primeira metade é ligeiramente maior no tempo, contudo, possui uma quantidade menor de notas, e temos uma sensação de equilíbrio absoluto entre os motivos, conforme o Exemplo 23:



Figura 116 – Sujeito da Fuga em Fá Menor

A entrada do contra-sujeito traz um sentido de complementaridade rítmica:

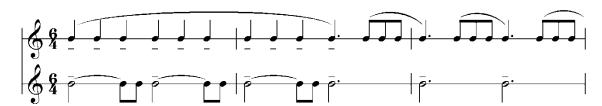


Figura 117 — Demonstração da complementaridade rítmica entre o sujeito e o contra—sujeito da Fuga em Fá Menor

E melódica, tal como o Figura 118, a seguir:

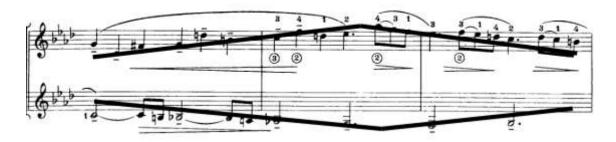
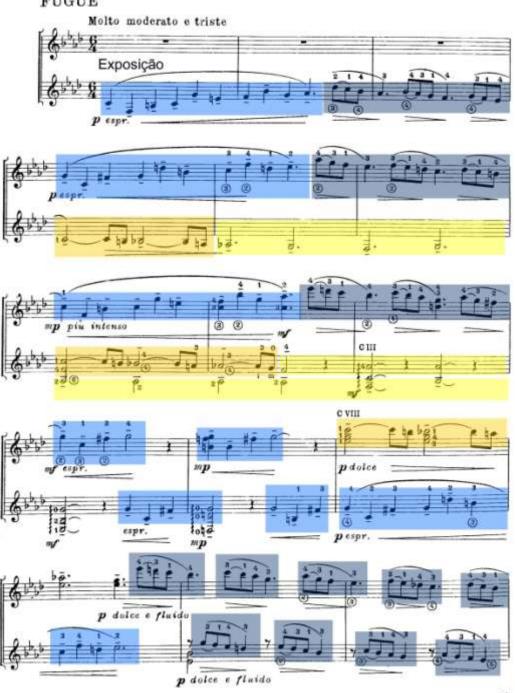
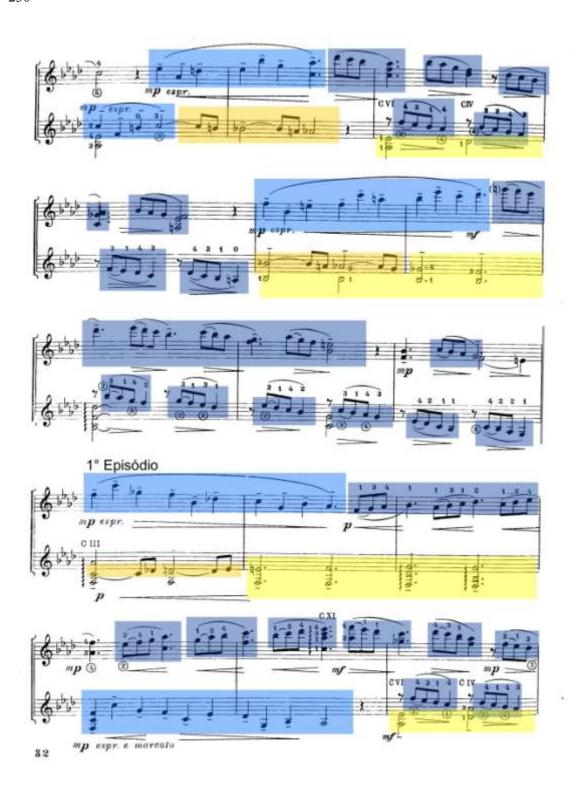


Figura 118 – Demonstração da complementaridade melódica entre o sujeito e o contra-sujeito da Fuga em Fá Menor

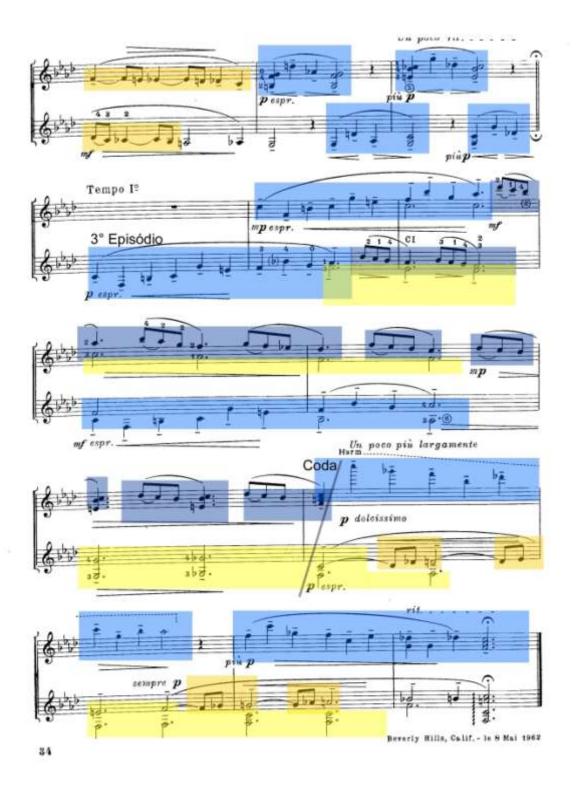
O 1º Episódio apresenta o sujeito invertido na própria tonalidade de Fá menor. Isto após transitar pelos acordes de Mib e Réb Maiores. A resposta é tonal. Nesta fuga, não há modulações significativas para outras tonalidades. Os demais episódios são também apresentados na tonalidade de Fá Menor. A coda expõe o sujeito através de harmônicos artificiais resultando bastante suave. Acrescentando isto ao acorde final de Fá Maior (em picardia), é possível imaginar uma paz na eternidade.

# FUGUE









#### Prelúdio e Fuga nº 12 em Dó Maior



Figura 119 – "Toque de trompetes" contido no Prelúdio em Dó Maior

O andamento indicado condiz com o contexto: *Allegremente – (quase Fanfara)*. A melodia gera uma ambiguidade harmônica de sétima da dominante (si bemol), que é repetida por quatro compassos antes de completar a surpresa harmônica no acorde de Láb Maior. O Prelúdio segue sem mudanças abruptas.

A Fuga, a duas vozes, apresenta a mesma melodia do Prelúdio com duas diferenças:

- De caráter: agora tem a indicação (Lo stesso tempo e lo stesso tema ma piú grazioso e un poco meno mosso);
- E acrescenta—se uma metade (na transcrição abaixo, é o material após o traço preto vertical), que lembra o sujeito da Fuga n° 2 em Ré Maior.
   Para esta análise, consideraremos a cabeça do tema com a cor azul escuro e o restante (final da primeira melodia e a segunda metade), de acordo com a partitura a seguir:



Figura 120 – Visualização das cores que representam os motivos para análise da fuga em Dó Maior

Esta Fuga possui uma seção bi-tonal entre os compassos 47 e 54. O bi-tonalismo está dividido entre os dois violões. Nos registros, a seguir, destacaremos as tonalidades de cada violão, as harmonias em cifras e as funções dos acordes:

É peculiar como os episódios desta Fuga tem início com funções harmônicas, que não a tônica ou em situações de instabilidade tonal. Talvez esta característica possa ser atribuída ao próprio sujeito que apresenta a sétima menor.

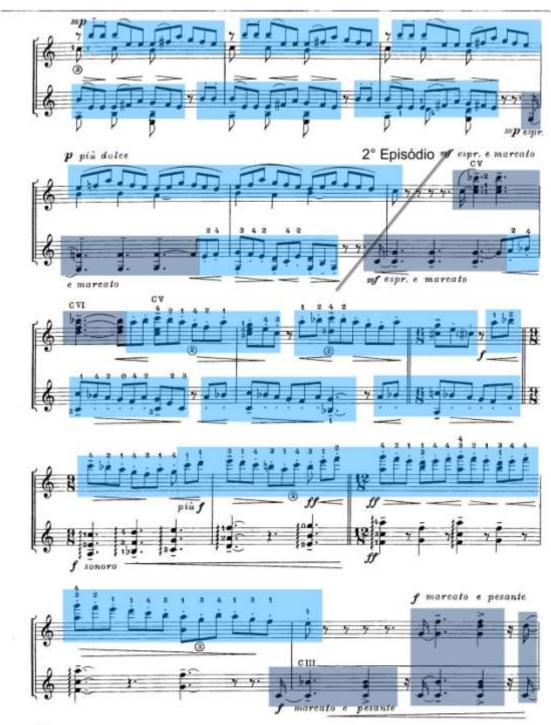


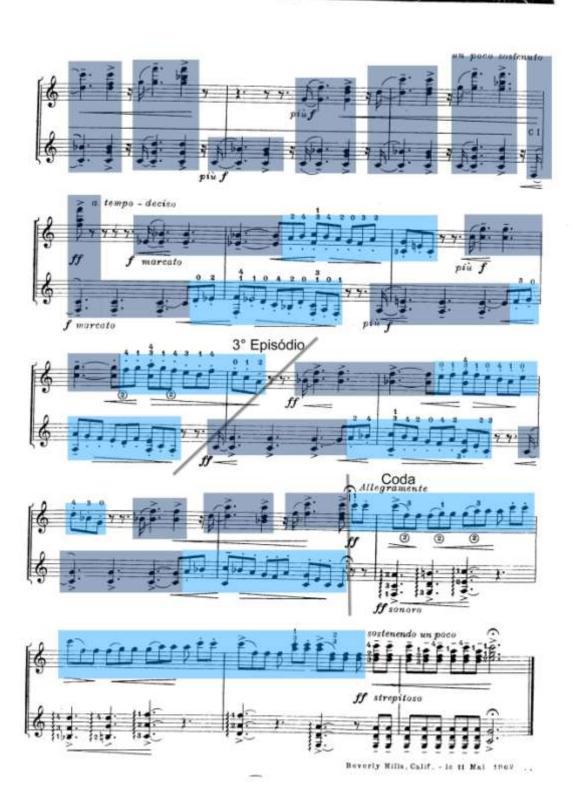
p fluido

p fluido

38







### Prelúdio e Fuga nº 13 em Sol Maior

O Prelúdio inicia com quatro arpejos de tríades descendentes (acordes: G, Em, C e Am), seguidos de uma escala ascendente com notas pontuadas em *staccato*. É interessante como o compositor utiliza estes elementos como um cânone entre os dois violões:

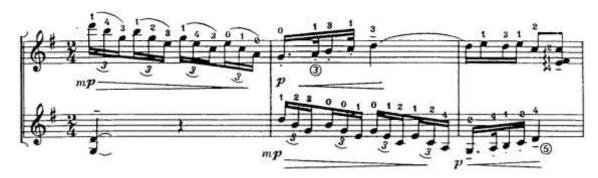


Figura 121 - Primeiros compassos do Prelúdio em Sol Maior - tríades em arpejos

A seção, que segue, deixa de lado o cânone e aborda o ostinato com os elementos contidos no terceiro compasso (acima). A transição entre as duas abordagens é suave neste momento. O compositor esconde uma tensão latente que chegará com uma terceira seção, no compasso nove. Aqui, retorna a ideia de terças da primeira seção, mas não em forma de arpejos:



Figura 122 – Terceira seção do Prelúdio em Sol Maior – tríades harmônicas

O que queremos ressaltar, neste momento, é a maneira com que Castelnuovo— Tedesco conecta, com maestria, elementos muito simples e transparentes.

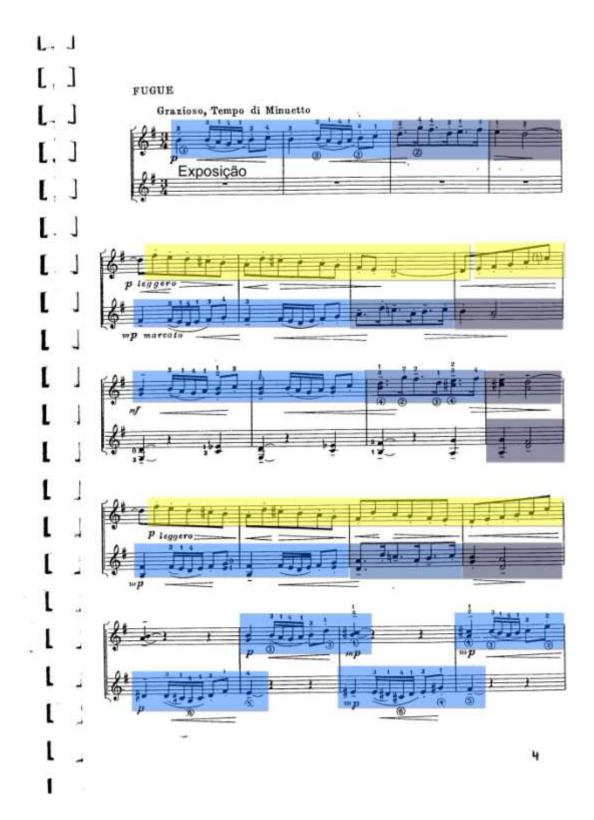
No compasso 15, a primeira seção é retomada e justaposta com o fim de modular para a região da subdominante.

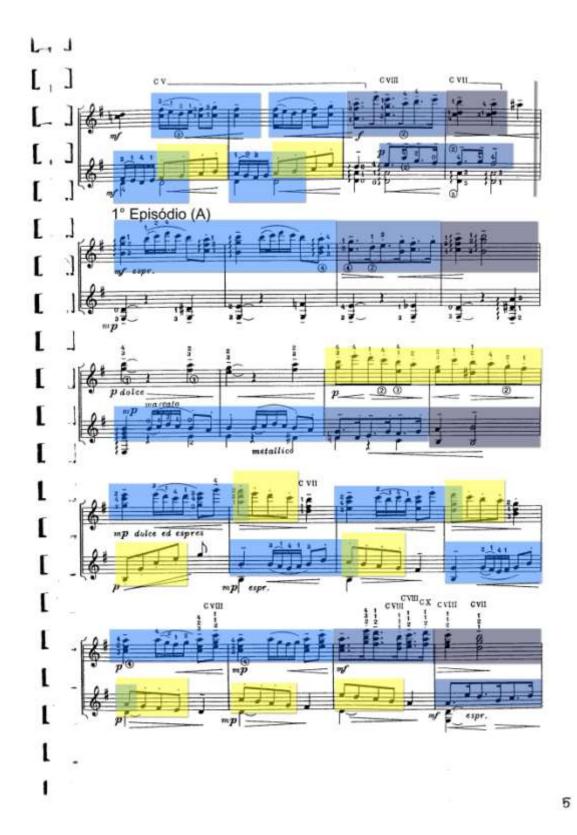
Única fuga que não modula para outras regiões tonais. Contudo, inicia-se com um *minueto* na tonalidade Sol Maior e segue-se um *trio* em Mi Menor. No retorno

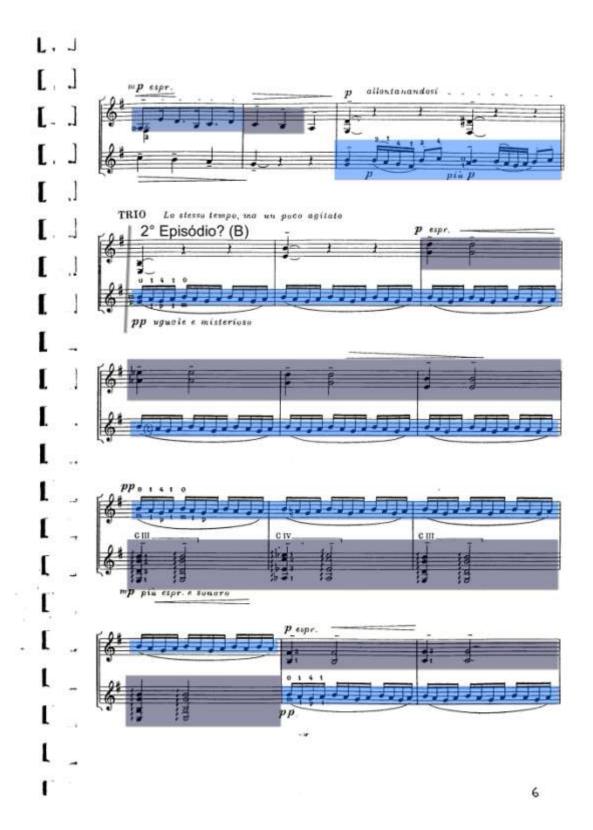
(*tempo primo*), os elementos do *minueto* e do *trio* fundem—se revelando a origem deste ultimo – como vemos através da cor azul escuro no compasso 76 – o motivo contido no último compasso do sujeito gera o trio.

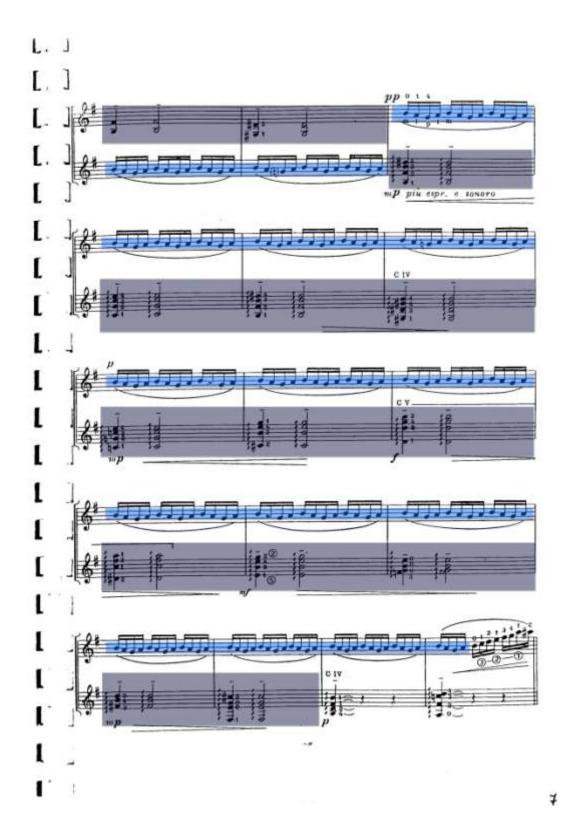
Esta Fuga está escrita a duas vozes, seu sujeito apresenta três motivos (a, b e c). O motivo a tem uma condução natural para b, que, por sua vez, é interrogativo e resolve em terminação feminina na dominante. A resposta é tonal e o contra—sujeito tem uma característica usual do autor de colcheias em *staccato*.

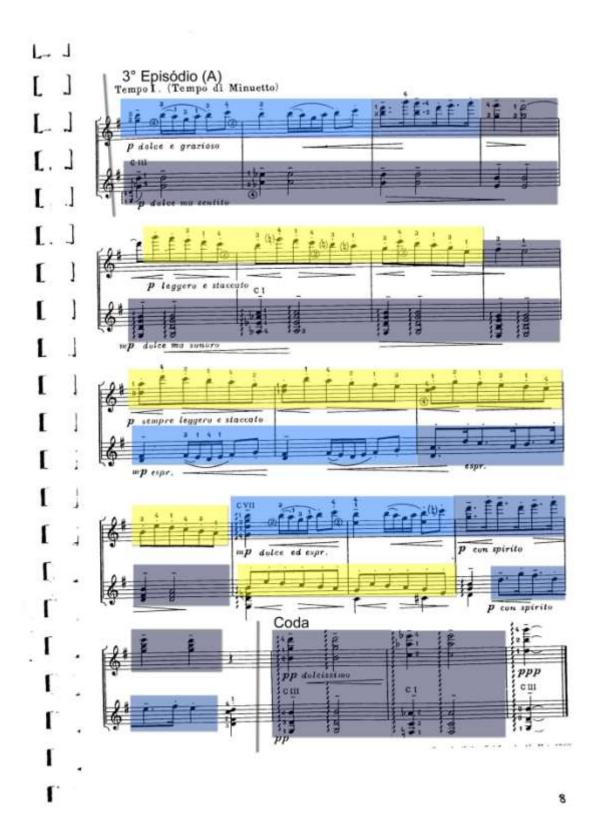
Há um interessante procedimento harmônico contido nos compassos 9-10 – ali a tônica maior é justaposta à subdominante menor.











### Prelúdio e Fuga nº 14 em Ré Menor

Como é de costume na obra de Castelnuovo–Tedesco, o andamento indica também caráter. Aqui temos: *Grave – sostenuto e pomposo (in 2)*. Com alguma referência sobre a característica desta tonalidade como: "*tristeza suave, mas também selvagem*" (*apud* STEBLIN, 2002, p.243) e "*melancolia, depressão sombria e estado passional*" (*apud* STEBLIN, 2002, p. 244, tradução nossa).

E, somando-se a isto, à própria progressão melódica e harmônica, temos uma diretriz sensorial para interpretar este Prelúdio:



Figura 123 - Primeiros compassos da Fuga em Ré Menor

Os primeiros dois compassos são distintas inversões do acorde de tônica com uma ornamentação cromática (bordadura inferior). Ambos progredindo em movimento contrário. A partir daí, o gesto oriundo da ornamentação é preservado como motivo do tema e uma progressão harmônica desenvolve—se até o compasso 9 com a entrada do *quasi recitativo*. Estes motivos (tema e acompanhamento contidos nos compassos 3 e 4 acima) não sofrem modificações significativas — recebem sim novas roupagens harmônicas.

O momento de transição entre Prelúdio e Fuga é de uma suavidade ímpar dentro do ciclo. Algo semelhante ocorre somente entre o Prelúdio e a Fuga n° 11, em Fá Menor, mas, enquanto lá, a fluidez está somente nas durações das notas, aqui, gesto, motivos, ritmo, intensidades, articulações e tempo estão envolvidos na transição:

<sup>94</sup> August Gathy *Musikalisches Conversations–Lexicon* 1835 (*apud* STEBLIN, 2002, p. 244, tradução nossa).

\_

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> G.F. Ebhardt *Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst* 1830 (*apud* STEBLIN, 2002, p.243, tradução nossa).



Figura 124 – Transcrição da transição entre o Prelúdio e a Fuga em Ré Menor

A Fuga é a três vozes. O sujeito exposto por um arpejo é descendente de Ré Menor, sem terças ornamentadas por uma bordadura inferior, de acordo com a partitura acima (Figura 124). Pelo âmbito deste sujeito, ocorrem constantes cruzamentos entre as vozes. Tomamos as notas de chegada como definidor da posição desta voz no Figura 123.

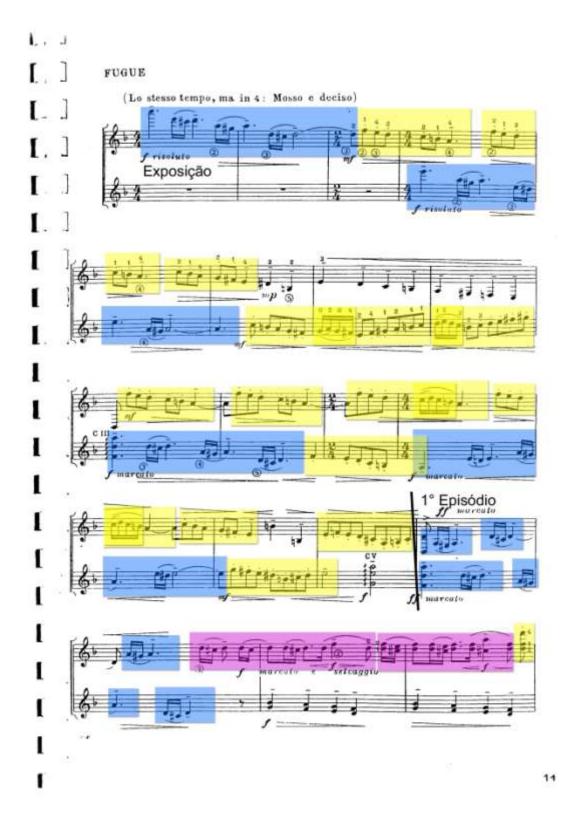
O contra-sujeito inicia-se três colcheias antes da entrada da resposta – em anacruse. Esta última, por sua vez, é uma resposta real, que gera dificuldades para a terceira entrada do sujeito na tônica – que ocorre somente no compasso 9 e, mesmo assim, preparado de dominante da dominante.

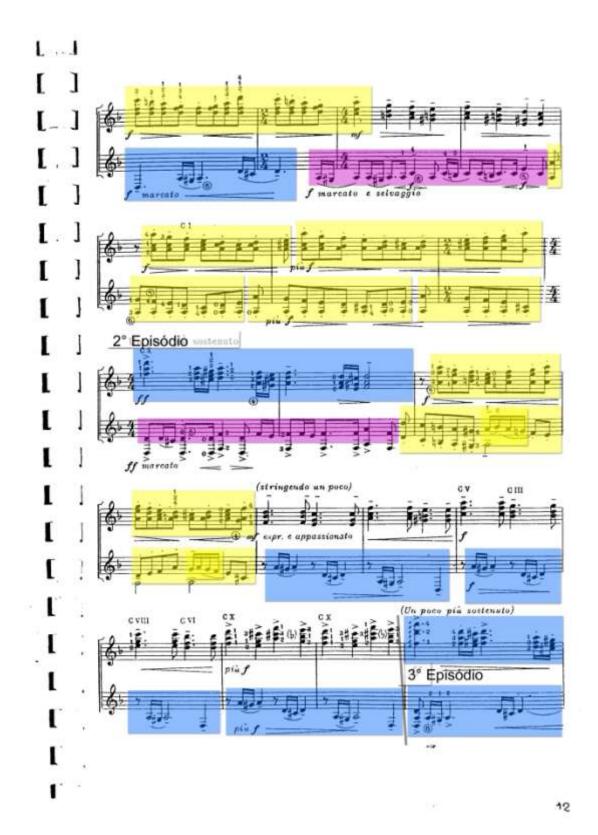
As semicolcheias originadas através da ornamentação das colcheias do contrasujeito estão em coloração amarelo escuro. A coloração roxa destina-se para um motivo derivado do sujeito pelo tipo de ornamentação, mas que, ao invés de seguir em arpejo, permanece ao redor da fundamental:

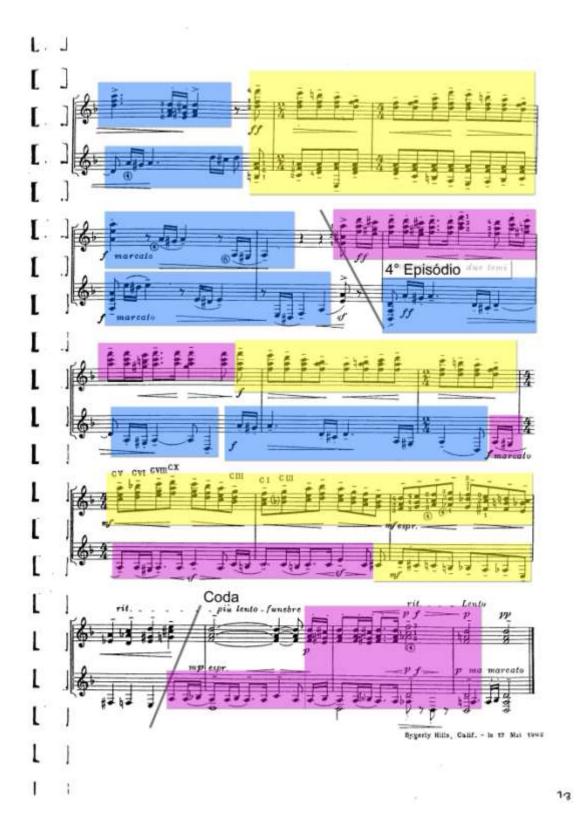


Figura 125 – O motivo inicial da obra que sofre variações melódicas e rítmicas

Resta-nos apontar mais uma complexa estrutura harmônica contida em todo ciclo. Aqui, dos compassos 49–50, esperava-se uma cadência para anteceder a coda. Castelnuovo-Tedesco concebe uma base – que é o ciclo de quintas – só que, além do cromatismo do baixo, a maior parte dos acordes é produzida por empréstimos de relações diversas.







### Prelúdio e Fuga nº 15 em Lá Maior

O Prelúdio tem início com claras e brilhantes escalas concebidas em forma de *ostinato*. Ao fim de dois compassos, inicia–se uma melodia em homenagem ao poeta humanista norte–americano Walter Whitman (1819–1892). Aqui, esta espirituosa melodia tem a letra da poesia "I Hear American Singing<sup>95</sup>".

Nesta Fuga não existem contra-sujeitos e sim elementos do sujeito que se combinam de diversas maneiras distintas com esta finalidade. Há, de fato, uma figura rítmica que temos vontade de entender como contra-sujeito, porém não é desenvolvido no decorrer da obra (compasso 5 no primeiro violão ,que tem similaridades com o ritmo analisado pela mesmo cor roxa na Fuga n° 14, em Ré Menor). Este elemento é protagonista da seção "Quasi Musette II" e do compasso 66.

No compasso 24, estabelece—se uma relação harmônica de mediantes maiores, intercalando—se entre as frases (acordes: dominante — E; e relativa maior da dominante C#). Este procedimento também ocorre entre as partes da música, por exemplo: *Tempo di Gavotta* — **Lá Maior** e *Quasi Musette I* — **Fá Maior**. Possivelmente, a própria ambiguidade tonal do motivo *a* é que gera este potencial de modulação.

\_

<sup>95</sup> I Hear America Singing: I hear America singing, the varied carols I hear,/ Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong,/ The carpenter singing his as he measures his plank or beam, / The mason singing his as he makes ready for work, or leaves off work, / The boatman singing what belongs to him in his boat, the deckhand singing on the steamboat deck, /The shoemaker singing as he sits on his bench, the hatter singing as he stands, / The woodcutter's song, the ploughboy's on his way in the morning, or at noon intermission or at sundown,/ The delicious singing of the mother, or of the young wife at work,/or of the girl sewing or washing,/ Each singing what belongs to him or her and to none else,/ The day what belongs to the day-at night the party of young/ fellows, robust, friendly,/ open mouths their strong melodious (Disponível with songs. <a href="http://www.potw.org/archive/potw345.html">http://www.potw.org/archive/potw345.html</a>. Acesso em 07 de outubro de 2010).







# Prelúdio e Fuga nº 16 em Mi Menor

Tem início com o segundo violão num *ostinato* circular em semicolcheias, com os intervalos ascendentes de segunda menor e quarta aumentada e uma quinta justa descendente – em rápidas semicolcheias com a indicação de andamento *agitato e tempestuoso*. A partir do segundo compasso, o primeiro violão engata com a mesma energia, só que o *ostinato* deste se direciona para o agudo até atingir o ponto culminante no compasso 7, e iniciar uma melodia com tríades paralelas em 2ª inversão. Este momento recebe a indicação *squillante* – que significa ressonante num sentido de sino.

Como uma parte central, o *ostinato* se desdobra num arpejo com âmbito de décima, que serve de acompanhamento de uma melodia com tríades paralelas, porém *marcato*. As seções repetem a partir do compasso 31 – agora em direção oposta – para o grave.

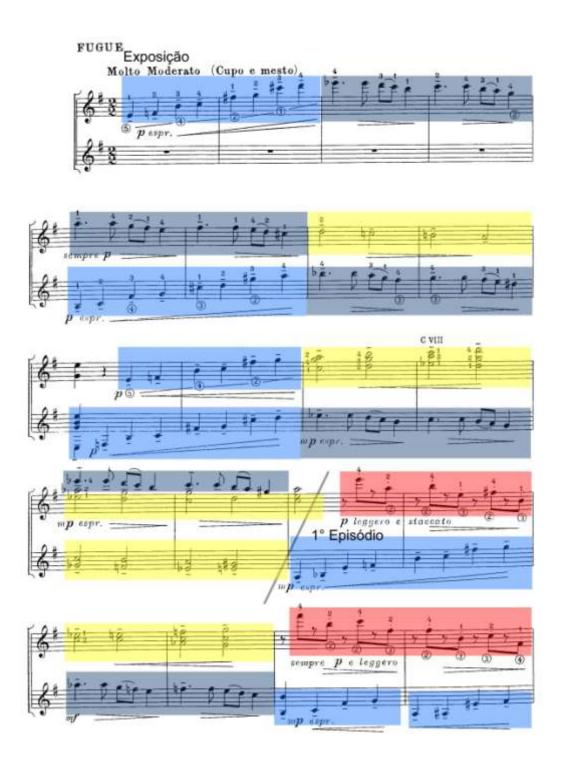
A Fuga está escrita a três vozes, e com relação ao Prelúdio, conforme destaca Wade (2008, p. 3): "[...][é um] contraste, [...] tem a indicação de cupo e mesto (sombrio e melancólico). Mas, apesar dessas indicações, a elegância da obra expressa uma tristeza doce ao invés de evocar sentimentos profundos..." (tradução nossa)

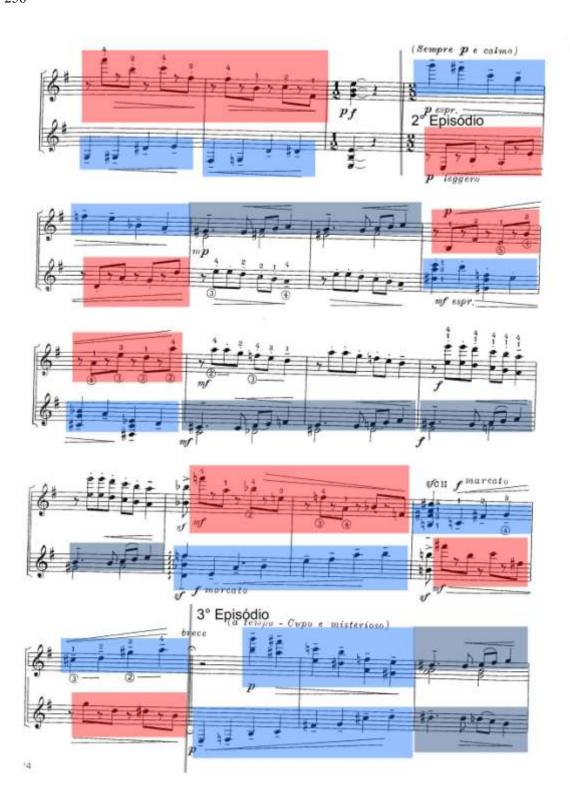
Este sujeito favorece a existência de dominantes individuais. Com isso, cria-se um ambiente tonal instável apesar de existente. Quando o sujeito é apresentado em *stretto* (exemplo no compasso 9, 47 e 49), há predominância de intervalos de quartas e quintas paralelas. Inclusive, este também gera, nos compassos 13 e 14, uma sequência de dominantes individuais, que procedem paralelamente para a região de Lá Menor.

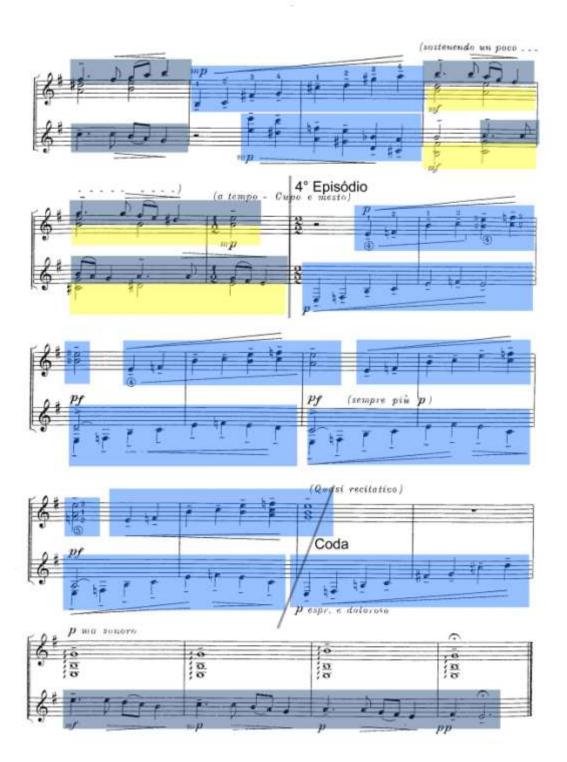
Com a coloração verde, nesta análise, percebemos um anúncio do eixo do próximo Prelúdio 17 (em Si Maior): as notas que se alternam no tempo e contratempo entre primeiro e segundo violões.

O contra-sujeito não é determinado com precisão. No entanto, o motivo final do sujeito combina-se de diversas maneiras, com sequências de mínimas, por exemplo, a fim de fornecer um material complementário ao sujeito.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup>Texto original: "In contrast the Fugue is indicated as cupo e mesto (gloomy and melancholy). But despite these markings, the work's elegance expresses a sweet sadness rather than plumbing tragic depths" (WADE, 2008, p. 3).







### Prelúdio e Fuga nº 17 em Si Maior

A combinação entre Prelúdio e Fuga traz a jovialidade como caráter geral. Isto acontece, seja pelo virtuosismo (*scherzando*) necessário dos músicos para execução da primeira seção do Prelúdio; seja pelo sentido quase infantil no andamento da fuga (*Gaio* e *ben ritmato* [in 2]). Neste sentido, Wade (2008, p. 3) enfatiza que:

Um toque de Badinerie (brincadeira) caracteriza a abertura do Prelúdio nº 17, em Si Maior, reforçada pela instrução o mais rápido possível. O virtuosismo glorioso da primeira seção, com sua alternância de semicolcheias, é seguida por passagens melódicas brincalhonas<sup>97</sup>." (WADE, 2008, p. 3, tradução nossa).

Não pudemos encontrar referência teórica para a característica desta tonalidade que esteja de acordo com o conteúdo proposto por Castelnuovo-Tedesco.

Esta fuga, a três vozes, tem um sujeito composto por três motivos bem definidos que, além de engendrarem naturalmente um ao outro, tem enorme potencial de interação quando sobrepostos. Os dois primeiros motivos têm a duração de um compasso cada (azul–claro e azul) – o último motivo dura dois compassos e tem um sentido conclusivo (azul–escuro).

No momento da resposta (tonal), compassos 5–8, aparece o contra–sujeito em grupetos de colcheias finalizadas por semínimas em *staccato* que, pelo caráter *gaio e ritmado*, completa o sentido da obra. Logo após, durante a 2ª resposta, o contra–sujeito herdado da 1ª resposta gera uma nova leitura harmônica do sujeito na Tônica. E, neste momento, o pedal no baixo (si).

Duas indicações de caráter escritas por Castelnuovo-Tedesco geram fortes referências históricas. A primeira é a indicação de andamento no topo da página 1 – Tempo di Bourée; e o segundo, no compasso 41 – quasi Musette. De acordo com Zamacois, ambas são danças de origem francesa. A Bourré é "escrita em compasso binário simples, geralmente em 2/2. Movimento leve. Seu ritmo mais característico é o começo com anacruse [...]. Mas nem sempre se respeitava este detalhe" Já a Musette

\_

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Texto original: "A touch of Badinerie (jesting) characterizes the opening of Prelude No. 17 in B major, reinforced by the instruction as quick as possible. The glorious virtuosity of the first section with its alternating semiquavers is followed by playful melodic passages." (WADE, 2008, p. 3).

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Texto original: "Bourrée y Rigodón. Danzas de procedencia francesa, que se escriben ambas en compás binário simples, generalmente 2/2. Movimiento ligero. Su ritmo más característico es el comiezo con anacruza de un quarto de compás y el final em tercer cuarto. Pero no siempre se respetaba este detalle..." (ZAMACOIS, 1979, p.15).

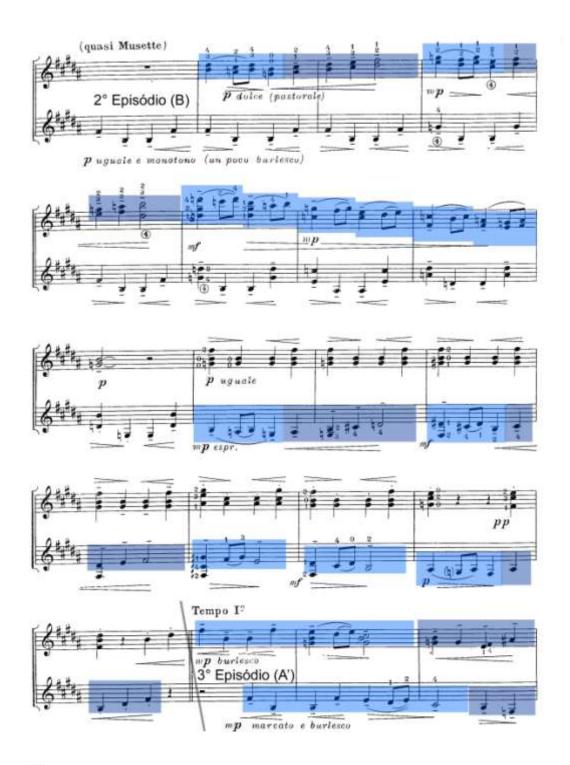
é uma "espécie de 'Courante' em movimento moderado e de caráter pastoril, que recebe este nome do instrumento 'musette' [...], com o qual se executava originalmente <sup>99</sup>."

<sup>99</sup> Musette. Danza francesa, espécie de "Courante" em movimiento moderado y de caráter pastoril, que tomo el nombre del instrumento "musette" (cornamusa), con el qual se ejecutaba em su origen (ZAMACOIS, 1979, p.164, tradução nossa).

FUGUE (Tempo di Bource : del pret.)









# Prelúdio e Fuga nº 18 em Fá#Menor

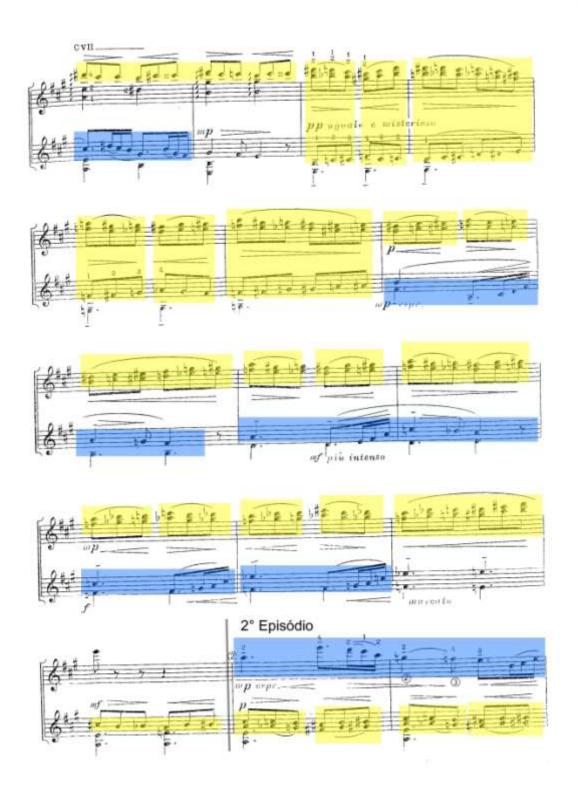
Com a indicação – *Mosso e scorrevole*<sup>100</sup> (e un poco agitato) – temos a sensação de um movimento contínuo e incansável. Conforme revela Wade (2008, p. 3): "Uma das indicações de expressão favoritas de Castelnuovo–Tedesco, Scorrevole, [...] que combina a destreza com inventividade melódica<sup>101</sup>". (tradução nossa)

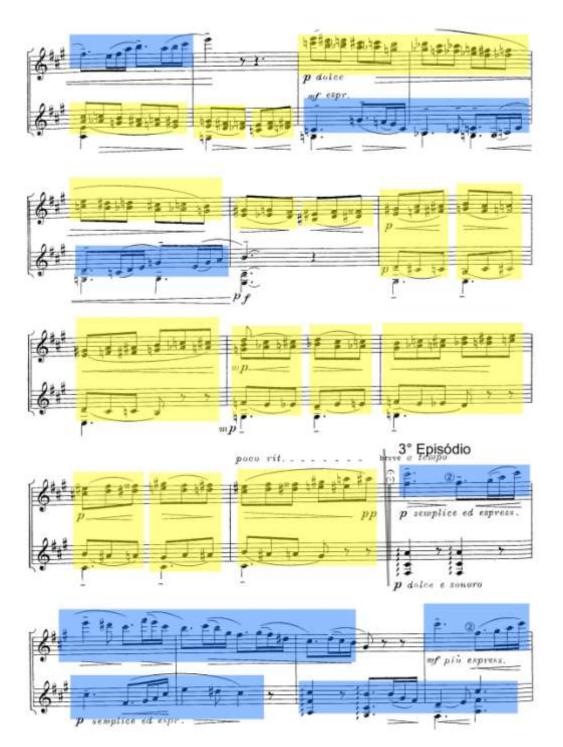
\_

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> De acordo com Michaelis (2009): 1. corrente, fluente, fluido; 2. ágil, desenvolto. Disponível em http://michaelis.uol.com.br/escolar/italiano/. Acesso em 08 de outubro de 2010.

Texto original: "One of Castelnuovo–Tedesco's favourite expression marks, scorrevole (smooth–flowing), indicates the style of the delightfully memorable Prelude n°. 18 in F sharp minor which combines dexterity with melodic inventiveness" (WADE, 2008, p. 3).







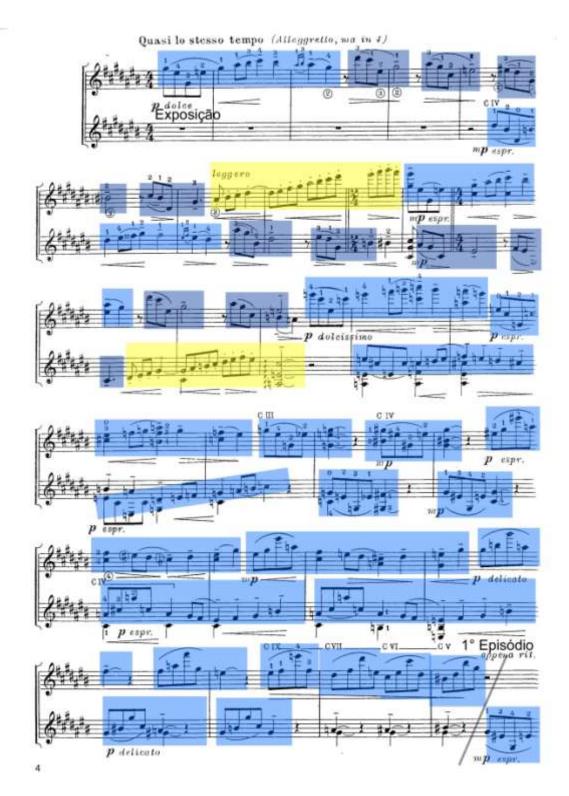


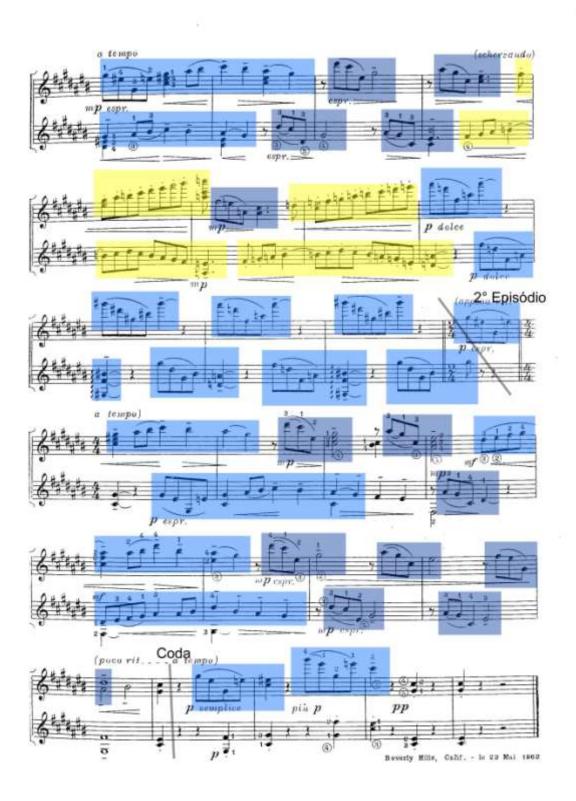
# Prelúdio e Fuga nº 19 em Dó# Maior

Indicado quasi Arietta é um dos movimentos mais etéreos do compositor, a melodia na voz central está à deriva em um tapete de sons agudos. A armadura de clave incomum contribui para um brilho extra à ressonância harmônica da obra<sup>102</sup>. (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.3, tradução nossa).

Interessante relação por mediantes entre os compassos 32–34 da fuga. Repare como o paradoxo entre as terças maior e menor do sujeito recebem uma roupagem nova na coda. Aquilo que era terça menor torna–se quinta aumentada do acorde de dominante.

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> Marked quasi Arietta, the Prelude No. 19 in C sharp major (22/23 May) is one of the composer's most ethereal movements, the melody in the middle voice drifting on a carpet of treble chords. The unusual key contributes an extra sheen to the harmonic resonance of the work





## Prelúdio e Fuga nº 20 em Sol# Menor

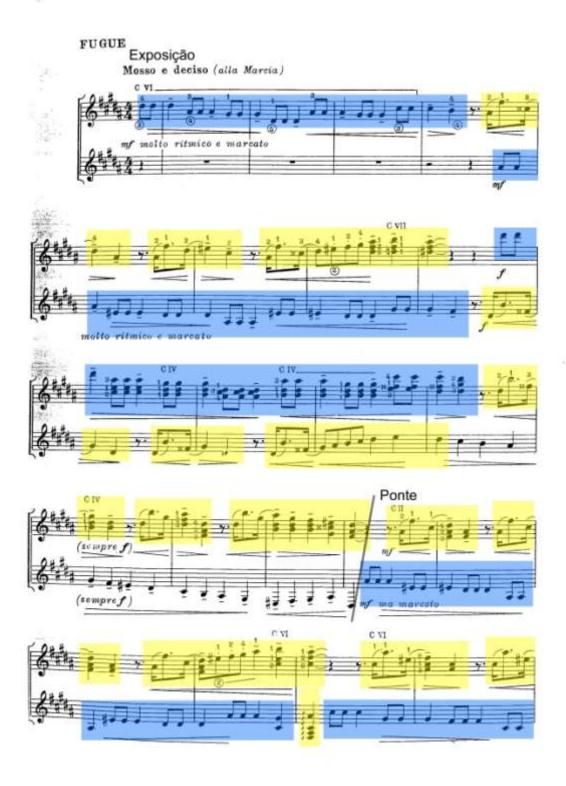
Há uma homofonia realizada por enérgicos acordes, que nos faz lembrar o *Prelúdio Op.23 N*° 5 de S. Rachmaninoff. Todas as intensidades e indicações de expressão nos induzem a indicação principal (*mosso ed energico*) – 4 *sf*; 6 *f* que são acompanhados por *sempre*, *piú* e *marcato*; 3 *ff* acompanhados por *pesante* etc. Aproximando–se o final do Prelúdi, as intensidades gradualmente vão descendo para chegar ao acorde final em *piano*.

Já a Fuga é arquitetada com a intensidade de maneira inversa ao Prelúdio. Atingindo um ponto culminante de intensidade (*fff*), no 3º Episódio (compasso 69), no qual o sujeito é apresentado aumentado e seu acompanhamento é apresentado, pela primeira vez, no compasso 49. Este material é analisado através de uma diagonal no gráfico. Como afirma Wade (2008, p. 3):

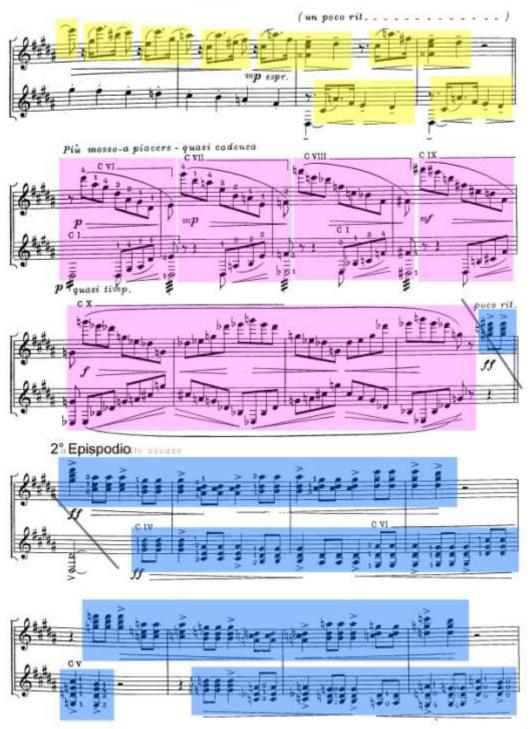
A Fuga traz a melodia do Prelúdio como sujeito numa decisiva forma marcha de em 4 / 4. Um episódio na seção central oferece uma breve cadência que surge mais tarde como uma coda [...]<sup>103</sup>. (WADE, traducão nossa)

Entre os compassos 45–46, percebemos a última intrincada progressão de acordes, de acordo com os registros a seguir:

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> Texto original: "The Fugue deploys the melody of the Prelude as its subject in the form of a decisive March in 4/4 time. An episode in the central section offers a brief cadenza which emerges later as a coda..." (WADE, *apud* CASTELNUOVO–TEDESCO, 2009, p.3).









## Prelúdio e Fuga nº 21 em Mib Maior

Este Prelúdio e Fuga, assim como aquele em Lá Maior, homenageia um autor da literatura – aqui o autor cita a obra "Sonetos dos Portugueses nº1<sup>104</sup>", da poeta inglesa Elizabeth Barrett Browning (1806–1861).

Na indicação de andamento, reiteram—se os aspectos ligados à fluidez: Allegretto — mosso e scorrevole. E, ainda — *perfecttamente uguali le 2 chitarre* — traz a idéia de unificar articulações e intensidades pelo menos até o compasso 7, no qual o *ostinato*, em semicolcheias, dá lugar a uma escala descendente, na região aguda, que acompanha uma melodia que outrora esteve implícita neste *ostinato*.



Figura 126 - Primeiros compassos do Prelúdio em Mi b Maior - melodia implícita

Segundo Wade (2008, p. 3), tal movimento revela: "[O] lirismo fluido [...] em que a melodia e a harmonia são estreitamente integrados em uma textura de duas partes, que depois declinam nos acordes arpejados do acompanhamento 105" (tradução nossa). A textura deste Prelúdio permanece homogênea até o ingresso da Fuga. Então, o sentido rítmico, que já era de um binário composto (6/8), agora recebe um tratamento pastoral. O sujeito é composto por quatro compassos, cujo primeiro contém ritmos pontuados:

Trecho da obra "Sonetos dos Portugueses n°1", de Elizabeth Barrett Browning: "I thought once how Theocritus had sung / Of the sweet years, the dear and wished for years,/ Who each one in a gracious hand appears/ To bear a gift for mortals, old or young:/ And, as I mused it in his antique tongue,/ I saw, in gradual vision through my tears,/ The sweet, sad years, the melancholy years. Those of my own life, who by turns had flung/ A shadow across me. Straightway I was 'ware,/ So weeping, how a mystic Shape did move/ Behind me, and drew me backward by the hair,/ And a voice said in mastery, while I strove, .../ Guess now who holds thee?'—Death,' I said. But there,/ The silver answer rang ... Not Death, but Love.' Disponível em: <a href="http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=172989">http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=172989</a>. Acesso em: 08 de outubro de 2010.

Texto original: "...embarks on a fluid lyricism [...] in which melody and harmony are closely integrated in a two-part texture later broken into by accompanying chords" (WADE, 2008, p. 3).



Figura 127 - Sujeito da Fuga em Mi b Maior

Há referência para mais uma forma de dança histórica, desta vez, a Siciliana. Zamacois (1979, p. 164) nos aponta, como o nome diz, sua origem na Sicília e suas características como binário ou quaternário composto em movimento moderado. Com uma predominância de ritmos em colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia.

A resposta é tonal e o contra-sujeito é bem definido por um conjunto de duas colcheias acéfalas, que reiteram um intervalo de terça descendente e recebem duas indicações: 1) *pp dolce (con spirito)*; e 2) *(comme un coucou au printemps)* – como um cuco na primavera. Um segundo contra-sujeito aparece a partir do compasso 25, durante o 1º episódio, e representa o rouxinol:

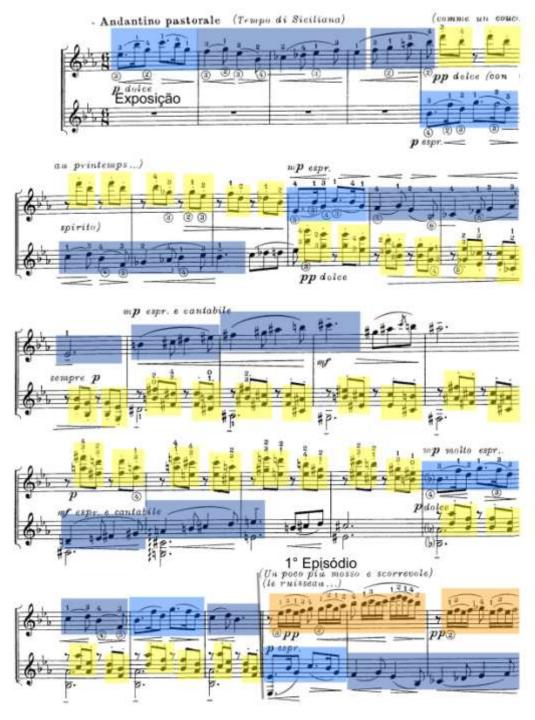


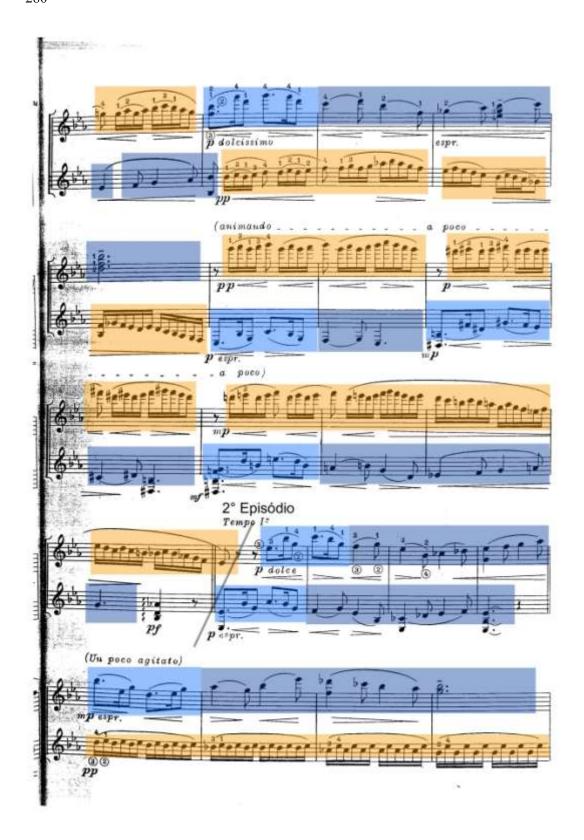
Figura 128 - Motivo "Rouxinol"

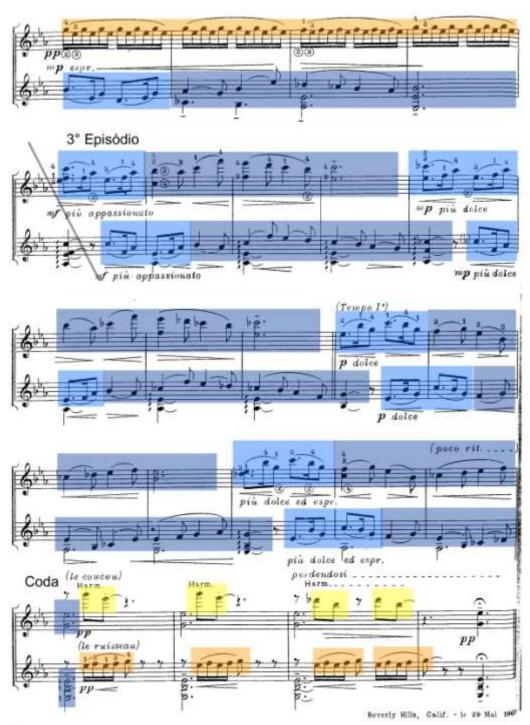
Os dois pássaros sobrepõem, somente, na *coda* (nos registros, a seguir, analisados pelas cores amarelo e laranja):



Figura 129 – Motivo "Cuco"







# Prelúdio e Fuga nº 22 em Sib Menor

O Prelúdio nº 22, como revela Wade (2008, p. 4):

"(...) encontra o compositor com humor diabólico com a indicação Allegretto mefistofelico no Prelúdio. Os aspectos mefistofélicos são expressos através de rápidas fusas[,] compartilhadas e ecoadas entre os dois parceiros do duo entre rajadas de acordes em staccato, o efeito geral lembra a obra para violão solo de Castelnuovo–Tedesco, Capriccio Diabólico<sup>106</sup>". (tradução nossa).

Recebe, ainda, as indicações leggero *e volante* – leve e com direcionalidade, conforme o Figura 128:



Figura 130 - Primeiros compassos do Prelúdio em Si b Menor

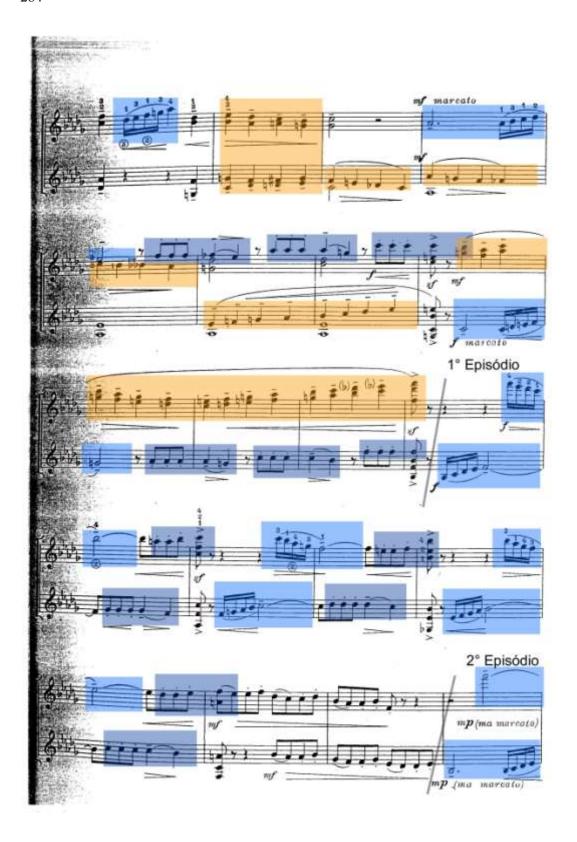
Esta Fuga, a três vozes, possui um sujeito composto por dois motivos (azul escuro – o primeiro que dura um compasso; azul claro – o segundo, que dura três compassos). Recebe as indicações *cupo* (escuro) *e severo*. A resposta é real e o compositor não define um contra–sujeito.

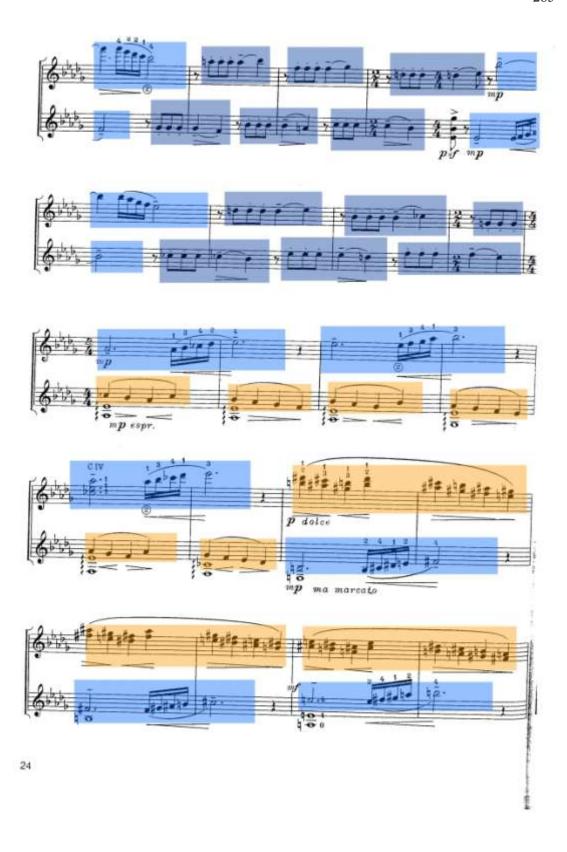
Uma enorme seção (compassos 15–31) inclui uma progressão no estilo do período barroco (encadeamentos com acordes de sétima; compassos 19–21), adia a chegada do primeiro episódio numa tonalidade estável (o próprio Fá Menor). O 2º episódio possui um interessante *stretto* com a voz superior em movimento contrário.

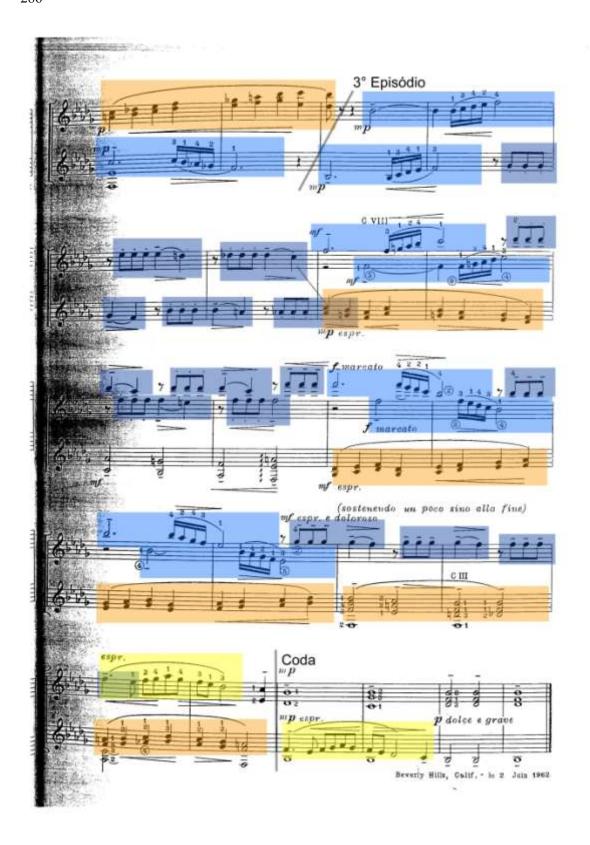
<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> Texto original: "Prelude nº 22 in B flat minor [...] finds the composer in diabolical mood with the Prelude marked Allegretto mefistofelico. The Mephistophelian aspects are expressed through rapid demisemiquavers shared and echoed between the two duo partners among short bursts of staccato chords, the overall effect reminiscent of Castelnuovo–Tedesco's solo guitar work, Capriccio Diabolico" (WADE, 2008, p. 4).

# FUGUE







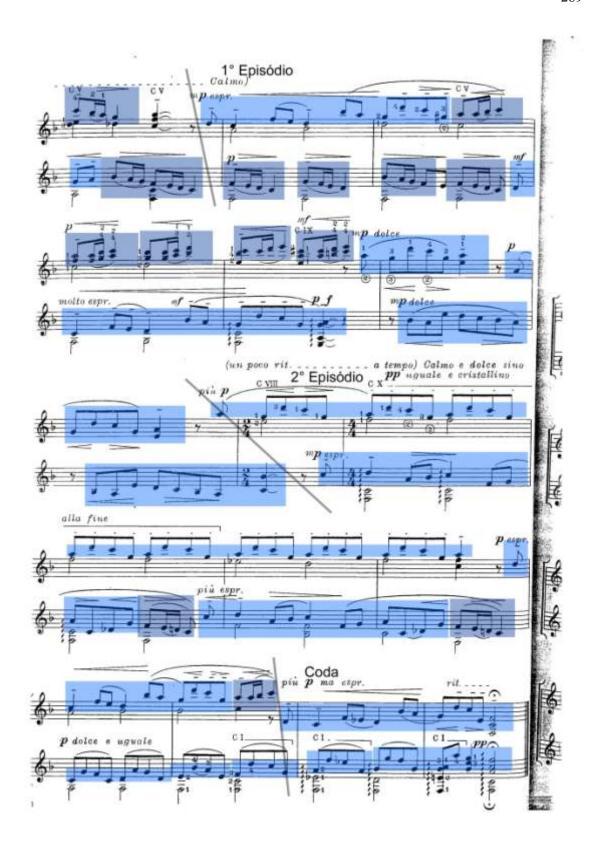


## Prelúdio e Fuga nº 23 em Fá Maior

[Escrito] na forma de Furlana ou Forlana, uma corte dança folclórica do norte italiana, especialmente associado com Veneza e popular na corte francesa entre 1690 e 1750. O compositor permeia a obra com uma qualidade rústica, o ritmo 6/8 reforçado pelas graciosas modulações harmônicas. A Fuga é marcada muito tranquilo, simples e idílico. [Na fuga] A mudança do compasso para 4/4, mas mantendo as notas principais da linha melódica da abertura do Prelúdio, altera o caráter sutil, proporcionando um complemento perfeito para o primeiro movimento com a modificação do material familiar é em expressivo contraponto 107. (WADE, 2008, p. 4, tradução nossa)

<sup>107</sup> Texto original: Prelude N° 23 in F major (31 May/3 June), is in the form of the Furlana or Forlana, a north Italian folk courtship dance especially associated with Venice and popular in the French court between 1690 and 1750. The composer imbues the work with a rustic quality, the 6/8 rhythm enhanced by graceful harmonic modulations. The Fugue is marked very tranquil— simple and idyllic. The changing of the time signature to four—four but the retention of the main notes of the opening Prelude's melodic line alters the character subtly, providing a perfect complement to the first movement as the familiar material is modified into expressive counterpoint (WADE, 2008, p. 4, tradução nossa).



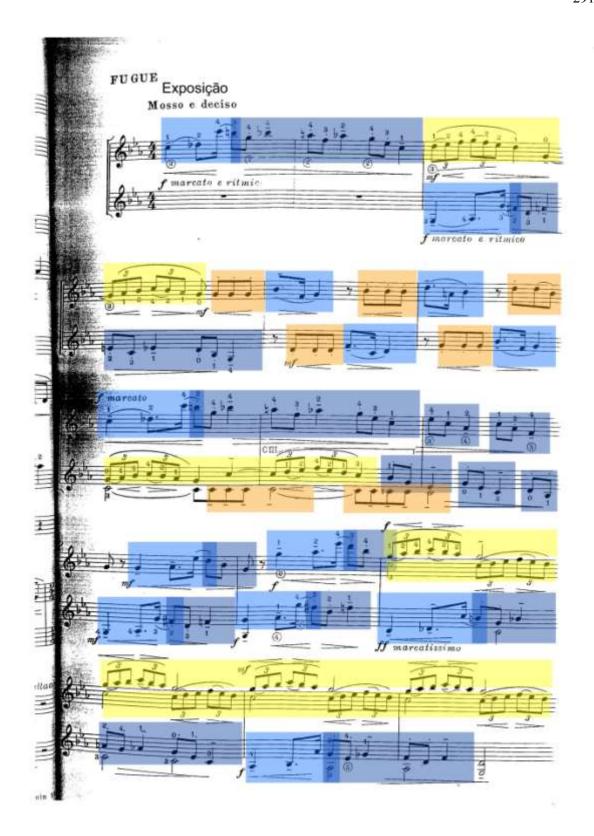


## Prelúdio e Fuga Nº 24 em Dó Menor

O último Prelúdio do ciclo é um dos mais lentos em andamento. Segundo Wade (2008, p. 4):

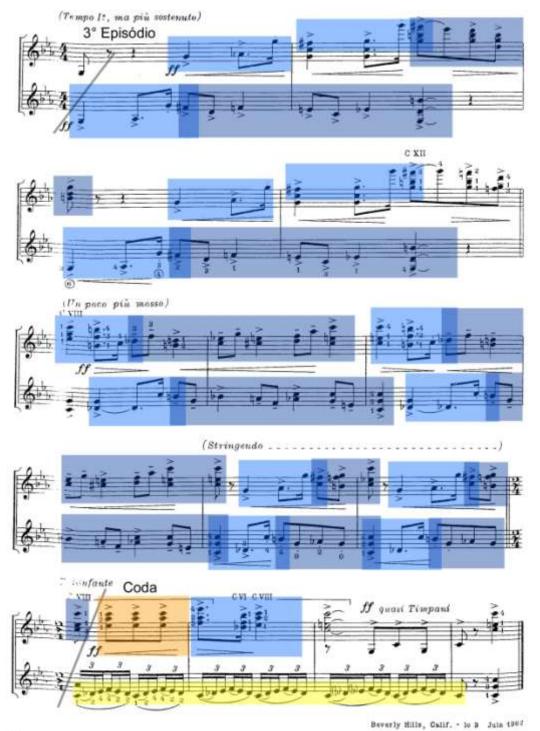
Finalmente, o Prelúdio e Fuga n° 24, em Dó Menor, apresenta uma elegia para ser tocada com prazer, quase improvisando. É como se o compositor lamentasse a experiência a atingir o fim de sua longa jornada musical; o Prelúdio é marcante pelas suas harmonias lamentosas, assim como temas expressivos. No entanto, a rítmica e decisiva Fuga dispersa todas as dúvidas e segue corajosamente à frente. Um episódio cadenza, molto agitato, proporciona um tumultuoso contraste de virtuosismo, até que Tempo Primo retorna em uma coda vigorosa<sup>108</sup>. (tradução nossa)

Texto original: Finally Prelude nº 24 in C minor presents an elegy to be played at pleasure, quasi improvvisando. It is as if the composer experiences regret at reaching the end of his long musical journey, the Prelude being remarkable for its plaintive harmonies as well as expressive themes. However, the rhythmic and decisive Fugue disperses all doubt and strides boldly forward. A cadenza episode, molto agitato, provides a tumultuous contrast of virtuosity, until Tempo I returns in a vigorous coda (WADE, 2008, p. 4).





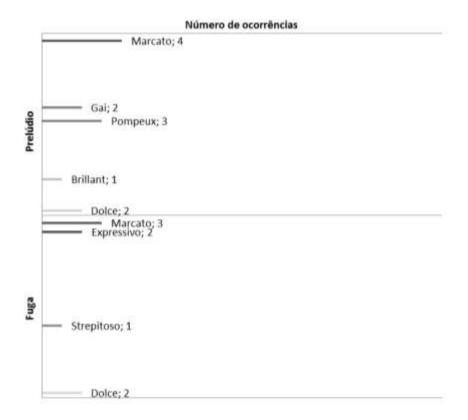




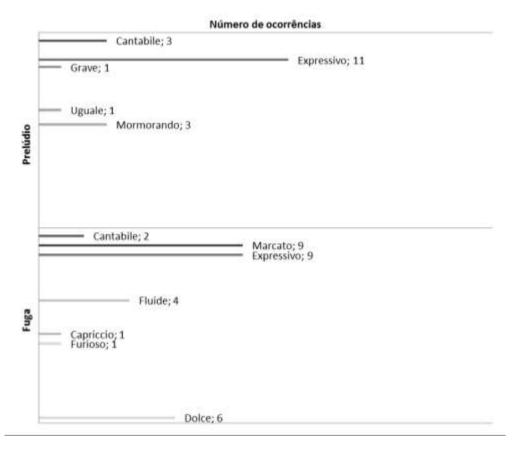
# APÊNDICE C – Somatórias das Indicações de Expressão por Prelúdio e Fuga



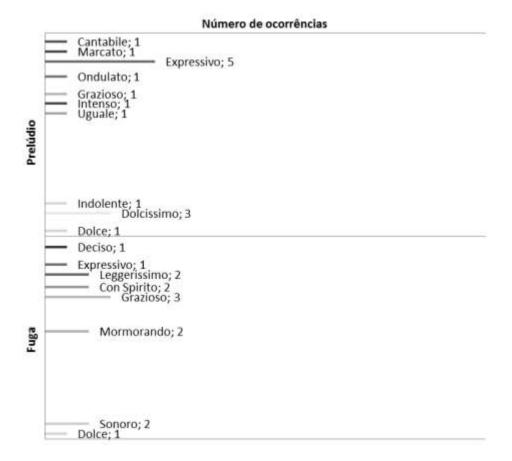
Prelúdio e Fuga 1



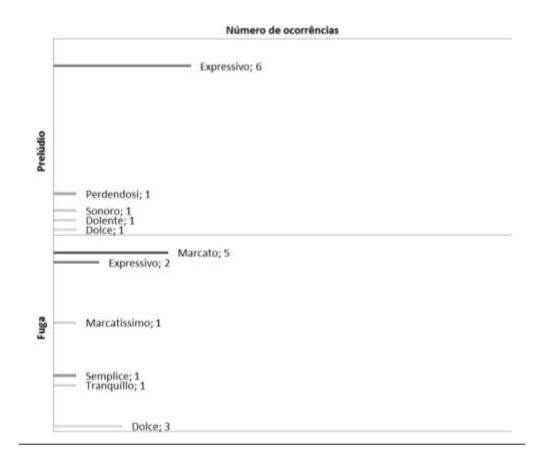
Prelúdio e Fuga 2

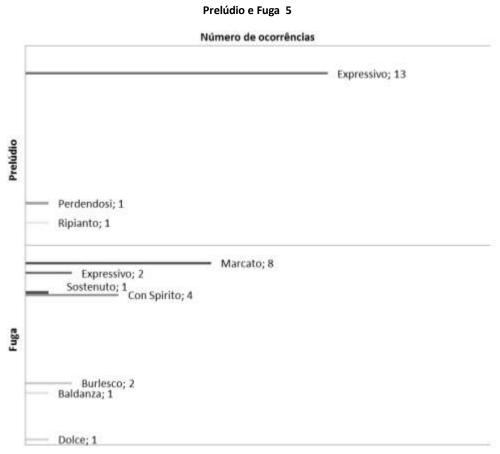


Prelúdio e Fuga 3



Prelúdio e Fuga 4

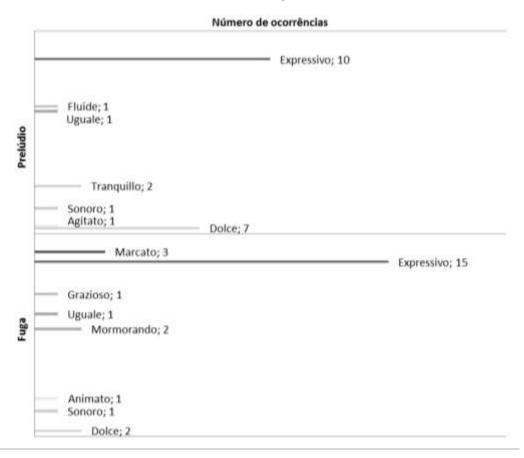




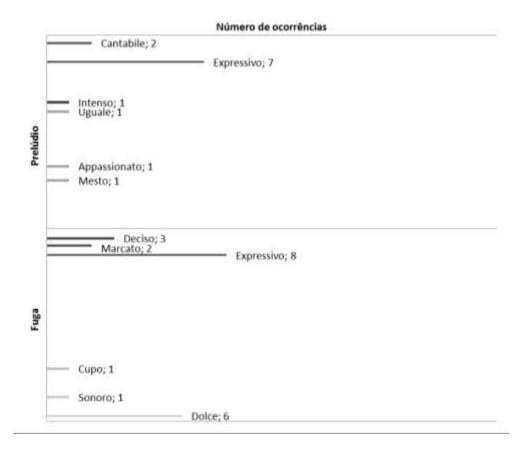
Prelúdio e Fuga 6



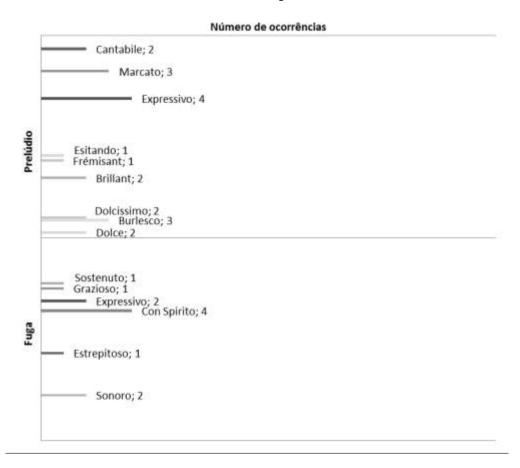




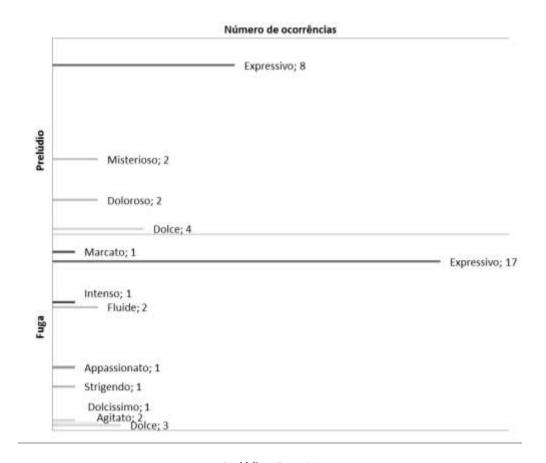
Prelúdio e Fuga 8

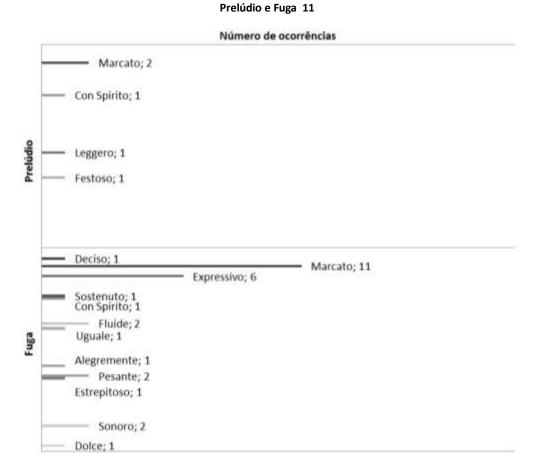


Prelúdio e Fuga 9

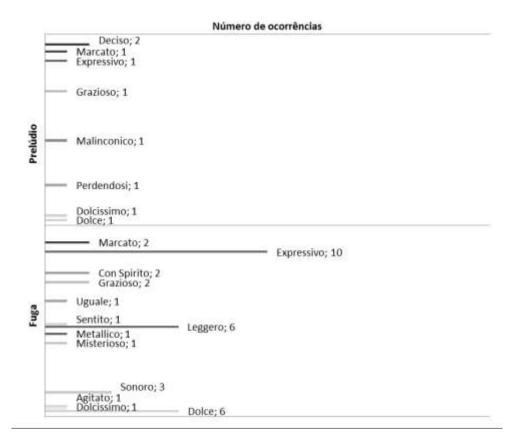


Prelúdio e Fuga 10

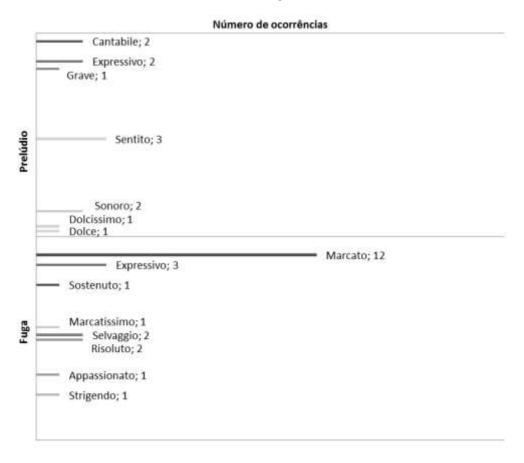




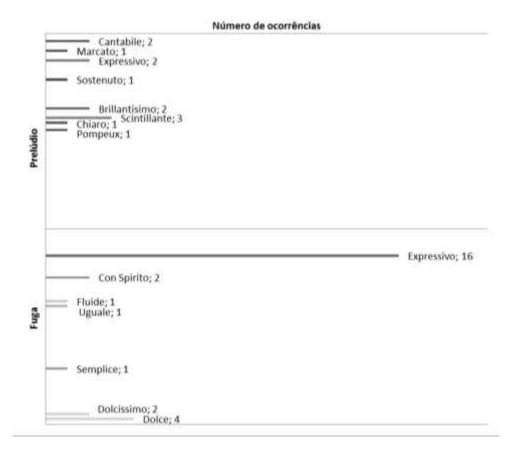
Prelúdio e Fuga 12



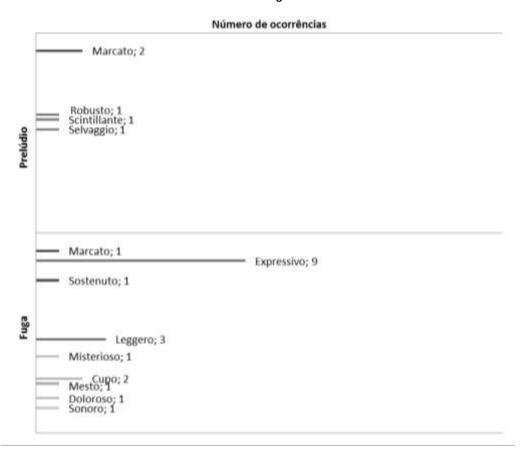
Prelúdio e Fuga 13



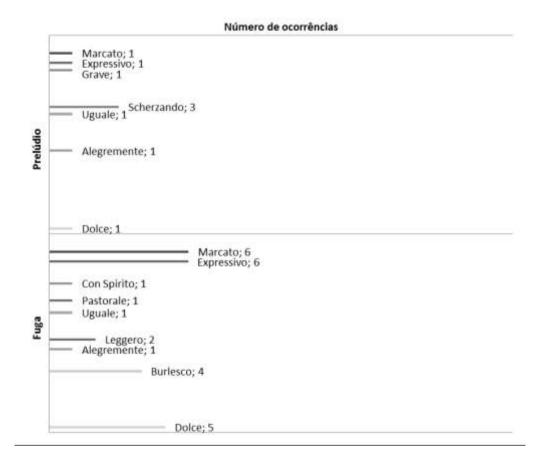
Prelúdio e Fuga 14



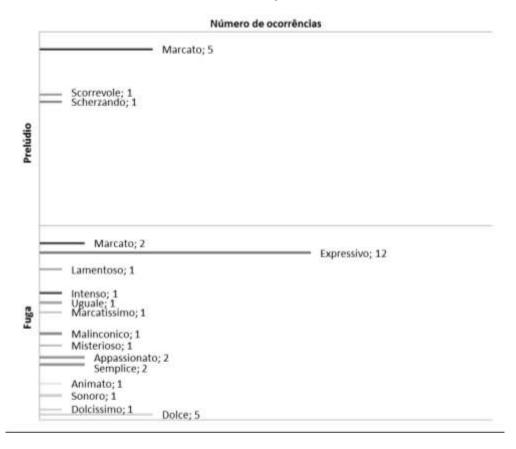




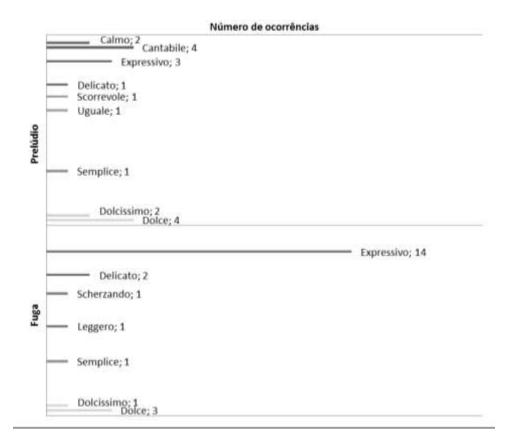
Prelúdio e Fuga 16

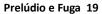


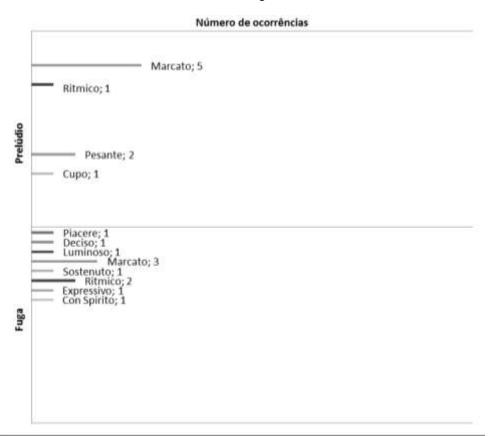
Prelúdio e Fuga 17

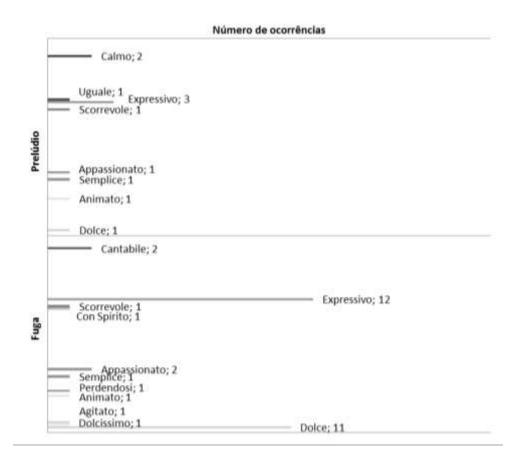


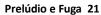
Prelúdio e Fuga 18

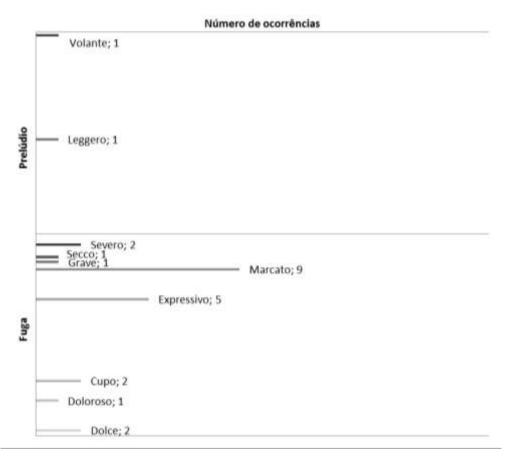




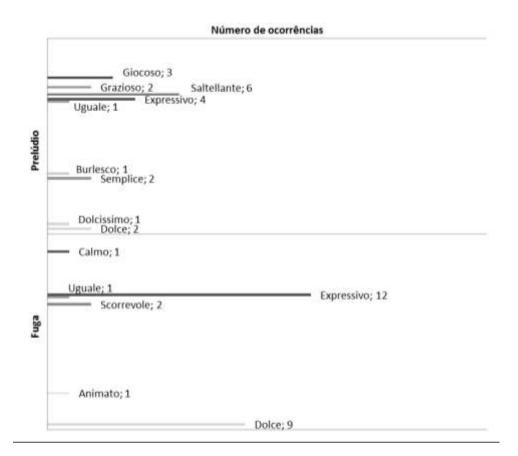




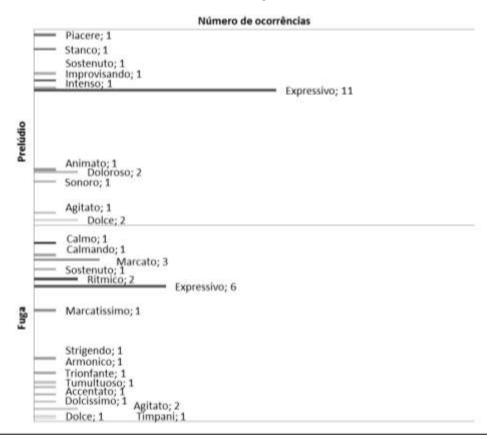




Prelúdio e Fuga 22







Prelúdio e Fuga 24

#### **APÊNDICE D – G**LOSSÁRIO DE TERMOS DE INDICAÇÕES DE EXPRESSÃO

Accento (It.). Acentuado.

Agitato (It.: 'agitado', 'inquieto'; agitare, 'agitar', 'excitar'). De acordo com Fallows (2011), é uma indicação de andamento (e humor) encontrada, sobretudo como uma qualificação do *allegro* ou *presto*. Ele foi pouco usado antes do século XIX, embora Koch (Musikalisches Lexikon, 1802) deu a ele um artigo substancial, observando seu uso como uma indicação independente. Ele, também, alertou que, ocasionalmente, é indevidamente entendido como aumento no andamento.

Allegramente (It.). Allègrement (Fr.). Brilhantemente, alegremente.

Animato (It.: 'vívido', 'abrilhantado'; animare, 'dar ânimo'). Uma indicação de andamento e expressão que nunca conquistou atenção especial, mas que aparece em todos os tipos de formas de música entre os séculos XVIII e XIX. Animato e anima têm significando aproximado de allegro; em francês é animé (bem como o aumentativo tres animé). Para fins musicais, é provável que o adjetivo animoso ('audaz', 'espirituoso') e sua forma adverbial, animose, devem ser entendidos da mesma forma. Todos são usados em músicas do século XVIII. Animando ('tornando-se mais animada', 'ficando mais rápido'; o gerúndio do animare) é mais comum ao século XIX (FALLOWS, 2011).

Appassionato (It.: 'apaixonado', 'passional'). Para Fallows (2011), appassionato é uma indicação de *performance*, que denota um estilo apaixonado. O termo foi definido por Koch (Musikalisches Lexikon, 1802), e muitos compositores posteriores utilizaram, principalmente, como uma indicação de expressão.

A piacere (It.: 'ao gosto'). Uma indicação que o intérprete pode interpretar a passagem marcada à sua maneira. Geralmente, precede uma cadência ou momentos cadenciados, em solos vocais e instrumentais. O termo indica que as alterações, tanto de ritmo quanto de expressão, ficam à vontade do intérprete (FALLOWS, 2011).

Baldanza (It.: 'audácia', 'bravura', 'coragem', 'ousadia', 'temeridade' e 'valentia').

Brillante (It.: 'reluzente', 'brilhante'). Para Fallows (2011), brillante é uma indicação de humor associada a andamentos, como: Allegro brillante ou brillantissimo allegro molto vivace (cena de abertura de La Traviata, Verdi). Encontrada desde no Dictionnaire de Brossard (1703) e na maioria dos dicionários subsequentes. No século XIX, o termo equivalente em francês, brillant, tornou–se moda para títulos de peças

virtuosísticas, como no *Rondo brillante op.62*, de Weber, e as *Variações brillantes op.* 12, de Chopin.

Burlesco, Burlesca (It.: 'burlesco', 'caricato', 'ridículo' e 'cômico'), de acordo com Michaelis (2009).

Cantabile (It.: 'cantável'). Uma palavra usada em contextos musicais para dizer 'em um estilo cantável' e, portanto, que representa um ideal em determinados tipos de performance. Esta indicação de andamento e de expressão aparece desde o início do século XVIII. Em Musikalisches Lexikon, em Koch (1802), é mencionado seu uso como uma indicação de andamento para uma baixa moderada de velocidade, no meio da peça. Como título, ele é usado na ópera italiana do século XIX para a primeira seção lenta da ária dupla, seguida pelo tempo di mezzo e cabaletta (FALLOWS, 2011).

A capriccio (It.: 'seguindo a fantasia de alguém'). De acordo com o Groove online (2011), é uma indicação de *performance*, que permite uma abordagem livre e rapsódica com relação ao tempo e, até mesmo, ao estilo. Liszt usou o termo, especificamente, para designar uma métrica irregular, com a qual ele tentou reproduzir música tradicional em suas Rapsódias Húngaras (*lento a capriccio*).

Os próximos três termos foram retirados do "The Oxford Dictionary of Music" (2011):

Chiaro, Chiara (It.). Claro, sem confusão. Portanto, Chiaramente, límpido, com distinção;

*Cupo* (It.: 'sombrio', 'desanimado', 'lúgubre', 'oco'). Uma indicação utilizada em partes instrumentais e em partes vocais em momentos de extrema tranquilidade.

Décidé (Fr.), deciso (It.). Decidido. Com a decisão (ou seja, com firmeza, não frouxamente). Aumentativo: decisissimo.

Dolce (It.) / Doux (Fr.): Dolce (It.: 'doce'). De acordo com Fallows (2011), é, originalmente, uma indicação de humor e de *performance* e não de intensidade. Apesar de que, em 1768, Rousseau (artigo 'doux' do Dictionnaire) disse que *dolce*, *doux* e *piano* também significavam simplesmente 'silencioso', embora ele acrescentasse que alguns puristas italianos consideram que *dolce* poderia, também, significar *più soave*, correspondendo mais ou menos para o *louré* francês. Provavelmente, todas as três palavras foram usadas bastante vagamente nos séculos XVII e XVIII, embora o piano já tivesse começado a desenvolver sua tradição no século XVII. No século XIX, *dolce* foi,

muitas vezes, usado como uma indicação de alternativa para tocar tranquilamente. O aumentativo *dolcissimo*, também, é comum e, muitas vezes, abreviado para *dolciss*.

*Delicato* (It.: 'delicado', 'fraco'). Uma indicação de expressão também utilizada para direcionalidade intensidade e de *performance* (FALLOWS, 2011).

Dolente (It.). Triste, pesaroso. O advérbio é dolentemente e o aumentativo é dolentíssimo (The Oxford Dictionary of Music, 2011).

Doloroso (It.). 'Triste', 'doloroso'.

Frémissant (Fr.), adj. 1 que freme, treme, estremece. 2 prestes a se emocionar. (Michaelis, 2009).

Gai (Fr.: 'feliz', 'alegre'). Indicação de andamento. Rousseau (apud Fallows, 2011), em 1768, o comparou com allegro. Couperin o utilizou com a ortografia gay, como fez Rameau; e também se encontram os advérbios gaiment, gayment, como designações de andamento e humor. Ocasionalmente, compositores italianos utilizam gajo ou gaio.

Giocoso (It.: 'lúdico'; adjetivo de gioco, jogo). A designação de humor, frequentemente encontrada, qualificando uma indicação de andamento como: *allegro giocoso*. Mas ele também aparece emancipado, indicando uma alteração de tempo (Grove Music Online, 2011).

Grave (It., Fr.: 'pesado', 'sério'). Uma indicação tanto de andamento, quanto de humor. No século XVII, não havia distinção clara entre adagio e grave. Sua forma adverbial, em francês, é gravement, que também foi utilizado por Johann Sebastian Bach. No século XVIII, seu significado aproxima—se de andante. O teórico Koch (Musikalisches Lexikon, 1802, apud Fallows, 2011), no artigo 'Con gravità', disse que se deve utilizar duplo—ponto em movimentos graves.

Leggero [leggiero] (It.: 'luz'). De acordo com Fallows (2011), é a indicação de performance que pertence, caracteristicamente, ao século XIX; e também é encontrada nas formas adverbiais leggermente e leggiermente. Normalmente, indica um estilo leve para tocar passagens rápidas. Mas pode ser interpretado de maneira mais flexível em passagens legato.

*Malinconico* (It.: 'triste', 'melancólico'). No Groove Music Online (2011), é uma indicação de tempo ou expressão. O *Adagio* final do *Quarteto Op. 18 no. 6*, de Beethoven, é intitulado '*La malinconia*'.

*Marcato* (It.), marqué (Fr.): (It.: 'marcado', 'enfatisado', 'acentuados'). Uma indicação de *performance*, que parece ter sido rara antes do século XIX. Seu uso principal é chamar a atenção para o sujeito ou melodia, quando ele está numa posição que pode ser passado despercebido; ou quando há dois temas que são apresentadas com destaque. O *marcatissimo*, no aumentativo, é raramente usado, mas é encontrado (FALLOWS, 2011).

*Mesto* (It.: 'triste', 'pesaroso', 'desanimado'). De acordo com Fallows (2011), o termo designa andamento ou humor é utilizada, principalmente, no repertório do século XIX.

Pastoral, Pastorale. De acordo com The Oxford Dictionary of Music (2011), é um tipo de composição instrumental ou vocal, geralmente, em 6/8 ou 12/8, sugere assuntos rústicos e bucólicos, constantemente pela imitação dos foles dos pastores.

Perdendosi (It.: 'perder-se', 'morrendo'). Um termo equivalente a diminuendo e decrescendo, mas que implica a chegada final em completo silêncio (Grove Music Online, 2011).

Pesante (It.: 'pesado', 'pesado'). Uma indicação geralmente aplicável a uma passagem inteira ou uma peça inteira em vez de notas pontuais ou frases (Grove Music Online, 2011).

Pomposo (It.: 'pomposo', 'solene'). De acordo com Fallows (2011), é uma designação de tempo (e humor), mas, mais frequentemente, uma qualificação para tais denominações. O teórico Koch (Musikalisches Lexikon, 1802) indicou que, como grave, pomposo implica na utilização do duplo—ponto; mas sua palavra não é autoritária e não deve ser aplicável universalmente.

*Risoluto* (It.: 'dissolvido', 'desapareceu', ou 'resolvido', 'decidido'). O termo aparece em partituras em torno de 1800, como designação um tempo. Mais tarde, ele foi utilizado como indicação de expressão, particularmente em Elgar e Bartók (FALLOWS, 2011).

Scherzando (It.: 'divertidamente'; gerúndio do scherzare, piada, brincadeira). Como exemplos de sua aplicação, destacamos: o segundo movimento da Oitava Sinfonia de Beethoven (allegretto scherzando); e o segundo movimento (Giuoco delle coppie) de Bartók Concerto para orquestra (FALLOWS, 2011).

Scorrevole (It.: 1 'corrente', 'fluente', 'fluido'. 2 'ágil', 'desenvolto' Michaelis, 2009).

Semplice (It.: 'simples', 'normal'). Como destaca Fallows (2011), é uma indicação que, na música barroca, denota que a passagem deve ser executada sem qualquer ornamento ou desvio. Variantes do termo, sugerindo menos formalidade, são semplicemente e con semplicità.

Sentito (It.). 'Sentido', 'com expressão'.

Sostenuto (It.: 'sustentado'; sostenere). Uma indicação, que tem sido usada para designar um estilo de tocar e como uma indicação ou modificação de andamento. A abreviação sost é comum. É, ocasionalmente, utilizado para indicar uma desaceleração. As palavras sostenende e sostenente (gerúndio), também, são encontradas e são, talvez, mais precisas. Isto porque o pedal 'sostenuto', do piano, é aquele que sustenta a notas, levantando os abafadores das cordas do instrumento (FALLOWS, 2011).

Spiritoso (It.: 'vivaz', 'genial'). Espirituoso, animado. Como uma indicação de andamento pode ser qualificada de diversas maneiras, incluindo—se spirituoso, con spirito ('com vivacidade'). Dois significados estão em vigor atualmente: 1) o mais lento dos dois é descrito: spiritoso ou spirituosò; um também diz con spirito ou con spirto. Isso significa com espírito, com alma, julgamento e discrição. Também, é um pouco como affettuoso. Definições semelhantes são dadas por Rousseau (1768) e Escudier (1844) (apud FALLOWS, 2011). Ambos indicam que spiritoso encontra—se entre adagio e andante; e, no início do século XVIII, largo spiritoso e adagio spiritoso sugerem este mesmo significado; 2) o outro sentido é ilustrado por Mozart, que, numa carta de 7 de agosto de 1782 (apud FALLOWS, 2011), escreveu sobre o allegro con spirito da abertura da sua Sinfonia 'Haffner': 'das erste Allegro muss recht feurig gehen' ('O primeiro allegro deve ir como fogos reais'). Este sentido é o mais comumente usado hoje em dia.

Squillante, squillanti (It.). Ressonante. Aplicado aos címbalos, ou seja, deve dar a sensação de um instrumento suspenso e tocado com baquetas (Grove Music Online, 2011).

Strepitoso (It.: 'ruidoso', 'intenso'). Como indica Fallows (2011), é uma indicação para tocar vigorosamente. O termo é usado tanto em indicações de andamento quanto de expressão. Aparece em passagens de bravura no repertório virtuoso pianístico, assim como em momentos de regozijo.

Uguale (It.). 'Igual'; ugualmente, 'igualmente'.

Volante (It.). (1) Voando. Exemplo: veloz e leve. (2) Ao violino, é certo toque de arco no qual o arco pula da corda, assemelhando—se ao *staccato*.

### APÊNDICE E - MODIFICAÇÕES DE ORDEM TÉCNICO-INSTRUMENTAL

### E.1 Prelúdio e Fuga n º 2 em Ré Maior



Compassos <sup>109</sup>	Modificação	Diferenças
1–2	Transferência da nota Ré	Violão 1 – digitação em diferentes grupos de
	do violão 2 para o violão	cordas (começa nas cordas 2, 3 e 4 e logo segue
	1.	para 1, 2 e 3);
		Violão 2 – evita a mão esquerda em uma posição
		demasiado estendida.
2–3	Em decorrência da	As fusas da melodia agora são executadas em duas
	modificação citada	cordas;
	anteriormente, toda a	O violão 2 tem maior responsabilidade no peso do
	seção foi readequada em	acorde com <i>sf</i> , no meio dos compassos 2 e 3.
	digitação e transferência	
	de notas do violão 1 para	
	o violão 2.	
4	Motivo rítmico do violão	Benefício: evita saltos constantes da mão
	1 tocado em duas cordas	esquerda;
		Contudo, há um maior risco em perder o caráter
		brillante se não houver controle do timbre na mão
		direita.

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> A indicação numérica na coluna "compasso" refere—se ao exemplo apresentado no trabalho. E não ao número de compasso da peça. Por exemplo: em um exemplo que destacamos os compassos 24—30 de uma peça, classificamos o compasso 24 como o número 1 da tabela, o 25 como 2 e assim sucessivamente.

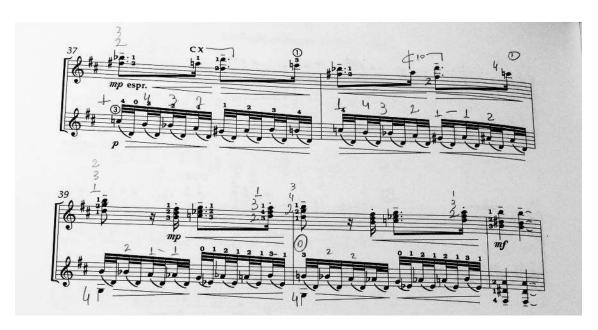


Compassos	Modificação	Diferenças
2–3	Mudança de digitação do	Maior utilização dos dedos 1 e 4. Evita, portanto,
	violão 1 (Mão esquerda).	uma possível tensão nos dedos 2 e 4.
3	Mudança de digitação do	Determinação do polegar da mão direita para as
	violão 2.	cordas graves. Com isso, conquista-se uma
		sonoridade mais cheia.



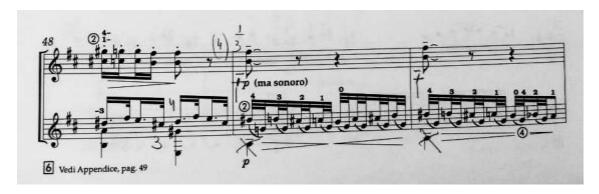
Compassos	Modificação	Diferenças
2–3	Mudança de digitação do	Antecipação da pestana nos dois primeiros acordes
(1°sistema)	violão 1 (Mão esquerda).	e menor troca de dedos para os dois últimos.
4	Transferência de nota do	Além de facilitar a digitação, evita o risco de
(2°sistema)	violão 1 para o violão 2.	desafinação do acorde de F#.
1–2	Mudança de digitação do	Benefício: evita saltos constantes da mão esquerda;
(3°sistema)	violão 1.	Contudo, há um maior risco em perder o caráter
		brillante se não houver controle do timbre na mão
		direita.

 $\infty$ 

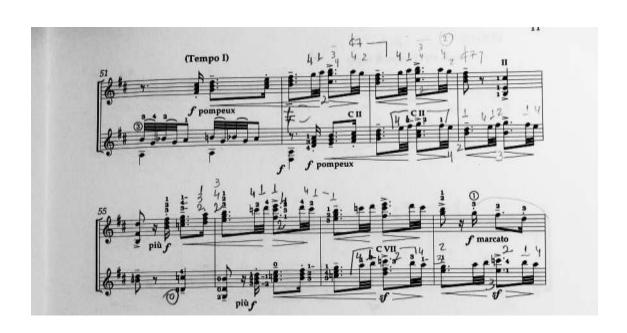


Compassos	Modificação	Diferenças
1–2	Mudança de digitação do	Distribuição das notas na 10ª posição para evitar
	violão 1.	saltos.
1–4	Mudança de digitação do	Benefício: evitar saltos com a utilização da corda 2
	violão 2.	na primeira posição;
		Contudo, há um maior risco de tensão e
		desequilíbrio de timbre para a mão direita, já que há
		mais uma corda envolvida na digitação.

∞



Compassos	Modificação	Diferenças
2-3	Transferência de notas do	Possibilidade do violão 2 de executar a seção com os
	violão 2 para o violão 1.	dedos p e i, que é um oportunidade de relaxar a
		mão direita.



Compassos	Modificação	Diferenças
2–8	Reiteração das modificações	Reiteração das modificações apresentadas
	apresentadas anteriormente.	anteriormente.



Compassos	Modificação	Diferenças
2–6	Digitação de mão esquerda.	Ter maior controle de timbre, por aproveitar mais cordas soltas e posições próximas a esta. Antecipação de dedos da mão esquerda; Evitar posições com grande extensão (abertura).
3–4	Transferência de notas do	O violão 1 realiza somente a melodia enquanto e
(3°sistema)	violão 1 para o violão 2.	violão 2 toca o acorde completo.

# E.2 Prelúdio e Fuga n º 7 em Dó# Menor



Compassos	Modificação	Diferenças
1-2	Digitação de mão esquerda e direita.	Digitação passa das cordas 2, 3 e 4 para 1, 2 e 3.  Deste modo, evita—se uma possível tensão decorrente das diversas pestanas por conta de dois motivos sem a utilização de dedo 1 (compasso 2, primeiros dois conjuntos de três notas.  Contudo, há um maior risco de desequilíbrio de timbre durante a transição. Já que as cordas 1, 2 e 3 têm sonoridade mais aberta do que as cordas 2, 3 e 4.



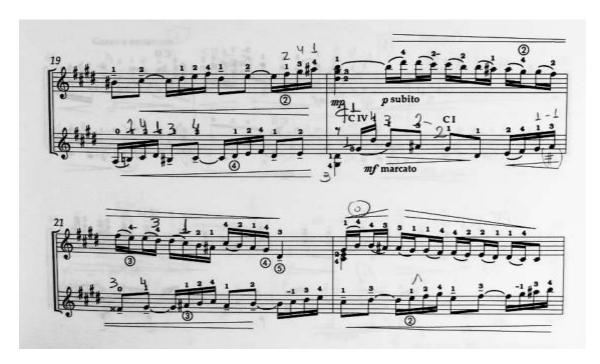
Compassos	Modificação	Diferenças
2	Digitação de mão	Evitar posições com grande extensão (abertura).
	esquerda.	



Compassos	Modificação	Diferenças
1–2	Digitação de mão	Realizar toda a escala na mesma posição.
	esquerda.	



Compassos	Modificação	Diferenças
Toda a	Digitação de mão	Evitar mudanças de posição para aumentar a fluidez
seção	esquerda.	da performance.
		Uniformizar a digitação entre os dois violonistas que resulta em um fraseado mais homogêneo.



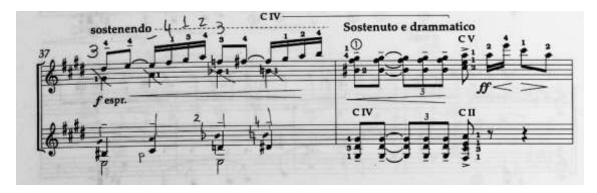
Compassos Modificação Diferenças	
Toda a Digitação de mão Evitar mudanças de posição para aumentar a floseção esquerda. Uniformizar a digitação entre os dois violonista resulta em um fraseado mais homogêneo.	



Compassos	Modificação	Diferenças
Toda a	Digitação de mão	Alternativa para sustentar, por mais tempo, notas
seção	esquerda.	que fazem parte da melodia e do baixo.



Compassos	Modificação	Diferenças
1-2	Digitação de mão esquerda.	Estes compassos concentram elementos expostos anteriormente, como:  1 — Evitar mudanças de posição para aumentar a fluidez da <i>performance</i> .  2 — Uniformizar a digitação entre os dois violonistas que resulta em um fraseado mais homogêneo.  3 — Alternativa para sustentar, por mais tempo, notas que fazem parte da melodia e do baixo.



Compassos	Modificação	Diferenças
1	Transferência de frase do	Modificação muito eficaz que não dificulta os
	violão 1 para o violão 2.	movimentos do violão 2 mas aumenta a liberdade
		técnica do violão 1.

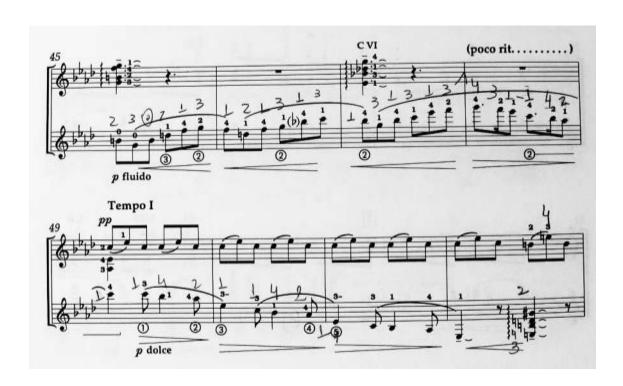
# E.3 Prelúdio e Fuga n º 8 em Láb Maior



Compassos	Modificação	Diferenças
Toda a	Digitação da mão	Maior uniformidade de fraseado, timbre e
seção	esquerda	elementos técnicos das melodias.



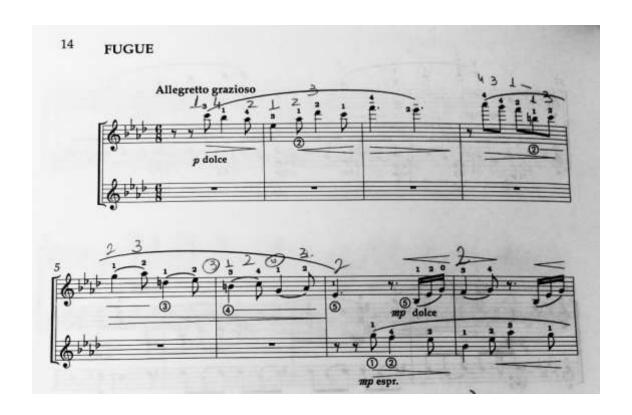
Compassos	Modificação	Diferenças
4	Digitação de mão direita.	Preparação e revezamento dos dedos para execução
		com maior agilidade.



Compassos	Modificação	Diferenças
1–2	Digitação de mão esquerda	Nas primeiras duas notas, o timbre é mais fechado e possibilita um pouco de vibrato no início (pois não é corda solta); Caso a frase seja iniciada pelo dedo médio da mão direita, esta digitação flui com mais naturalidade
3–4	Digitação de mão esquerda	Prepara previamente para o salto que antecede o ponto culminante



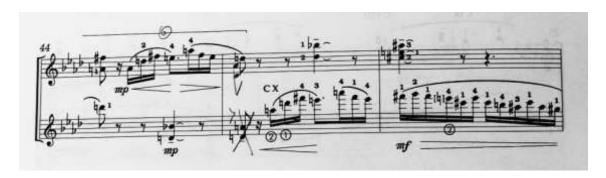
Compassos	Modificação	Diferenças
1	Digitação de mão	Evita problemas de afinação, pois transfere as
	esquerda	digitações acima da 5ª posição.



Compassos	Modificação	Diferenças
Toda a	Digitação de mão	Uniformizar a digitação entre os dois violonistas que
seção	esquerda	resulta em um fraseado mais homogêneo.



Compassos	Modificação	Diferenças
1–2	Digitação de mão	Alternativa para antecipar a posição seguinte.
	esquerda	



Compassos	Modificação	Diferenças
2	Transferência de notas do	Com a possibilidade que o violão 1 tem em fazer o
	violão 2 para o violão 1.	acorde completo, o violão 2 pode antecipar a colocação da mão esquerda. E, também, a conexão entre as duas frases tende a maior coesão.

## E.4 Prelúdio e Fuga nº 11 em Fá Menor



Compassos	Modificação	Diferenças
3–11	Digitação de mão esquerda.	Mais facilidade na execução da articulação <i>tenuto</i> porque há antecipação dos dedos da mão esquerda, em momentos estratégicos do compasso, como: nos compassos 5, 6, 8, 9 e 11.

# E.5 Prelúdio e Fuga n $^{\varrho}$ 14 em Ré Menor



Compassos	Modificação	Diferenças
2–6	Transferência de frase do	Equilíbrio de dificuldades entre os violonistas.
	violão 1 para o violão 2.	Trata-se de uma frase na tessitura média do
		conjunto. Para o violão 1, esta modificação facilita a
		execução, portanto , a atenção do executante
		estará em realizar duas notas simultâneas por vez,
		com a articulação e intensidades adequadas. É um
		benefício para este violão, principalmente, no
		compasso 4, que há um acorde de 4 sons.
		Contudo, o violão 2 deverá realizar com cuidado a
		polifonia resultante da troca.

# E.6 Prelúdio e Fuga n º 15 em Lá Maior



Compassos	Modificação	Diferenças
3–4	Digitação de mão	Ao separar o intervalo de 5ª justa com uma corda
	esquerda como influência	que não seja vizinha (como nas cordas 4 e 2
	na mão direita	conforme o exemplo) há a possibilidade de tocar a
		corda grave com o polegar e, principalmente, tocar
		com apoio a nota da corda aguda. Isto condiz
		perfeitamente com as indicações de intensidade e
		expressão da partitura.
5–7	A mesma frase é digitada nas cordas 1, 2 e 3 (ao contrário da indicação 2,	Desta maneira há um maior controle do <i>legato</i> , pela diminuição da quantidade de saltos, e da afinação, pela região do braço do violão.
	3 e 4)	Lembrando-se do significado de <i>espressivo</i> (bem <i>legato</i> e com <i>vibrato</i> p), esta digitação, apesar
		de aprimorar o controle para o <i>legato</i> , diminui as
		possibilidades de <i>vibrato</i> , pela proximidade com as
		cordas soltas.



Compassos	Modificação	Diferenças
1–4	Digitação de mão	Deste modo, cada uma das frases (2+1+1
	esquerda	compassos) possui uma posição específica no braço
		do instrumento. Evita, portanto, mudança de
		posição dentro da mesma frase e favoriza o <i>legato</i> .



Compassos	Modificação	Diferenças
1	Transferência de nota do	Previne problemas na afinação, pois estas notas
	violão 2 para o violão 1	estão acima da 12ª casa.
		Facilita a execução do violão 2, possibilitando um
		caráter mais <i>cantabile</i> e <i>grazioso</i> .
3–4	Descrição de digitação	Antecipação da mudança de posição (meio do
		compasso 3) utilizando uma corda solta;
		Mudança de posição com dedo guia na transição do
		compasso 3 para o 4.
6–9	Mudança de digitação do	Conquista uma sonoridade mais legato.
	violão 1	



Compassos	Modificação	Diferenças
Toda a	Reiteração de outros	Toda a digitação favorece ao legato e utiliza tanto
seção	elementos apresentados nesta peça com relação à digitação de mão esquerda	cordas soltas quanto dedos guia para mudanças de posição.



Compassos	Modificação	Diferenças
Toda a	Reiteração de outros	Toda a digitação favorece ao legato e utiliza tanto
seção	elementos apresentados	cordas soltas quanto dedos guia para mudanças de
	nesta peça com relação à	posição.
	digitação de mão	
	esquerda	

∞



Compassos	Modificação	Diferenças
Toda a	Transferência de notas do	Conquista de maior fluência na execução da
seção	violão 1 ao violão 2	melodia.

## E.7 Prelúdio e Fuga n º 22 em Sib Menor

De todos os exemplos selecionados, o *Prelúdio e Fuga n º 22 em Sib Menor* é o que apresenta a maior quantidade de modificações. Aqui, reiteram—se os mesmos procedimentos destacados nos exemplos anteriores: transferência de notas entre os violões, modificações e descrições de digitação. Neste caso, a finalidade geral é a de obter maior agilidade técnica a partir dos dedilhados e uma uniformidade de sonoridade e articulação entre os violonistas. Com a finalidade de deixar a leitura mais fluida, para este item, não indicaremos os procedimentos semelhantes a casos anteriores.



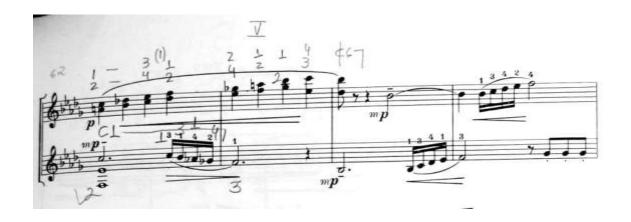












# ANEXO 1. O PROJETO REALIZADO NO DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA ECA-USP em 2005

O estímulo inicial deste projeto veio de um intenso trabalho de música de câmara, que culminou na primeira audição integral no Brasil, deste ciclo de *24 Prelúdios e Fugas* de M. Castelnuovo–Tedesco. Durante o ano de 2005, quatro alunos do último ano de graduação – Ítalo Aoki, Gabriel Navia, Eduardo Minozzi Costa e Thiago Abdalla – ensaiaram o *Op. 199*, de MCT, sob a orientação do Prof. Dr. Edelton Gloeden.

O projeto foi um marco para a classe de violão do Departamento de Música da USP, tanto os executantes quanto o orientador envolveram—se por todo o ano letivo. Os ensaios duravam de 3 a 4 horas, uma vez por semana. A partir do segundo semestre foram realizadas pequenas audições em diversos espaços com algumas peças deste ciclo.

O entrosamento do grupo engendrou a montagem de um quarteto de violões. E, desde o grupo grande até as diversas combinações de duetos entre os participantes, foram realizados diversos recitais em espaços dos campi da USP de São Paulo, São Carlos e Bauru. A primeira audição integral deste projeto ocorreu no edificio "Vila Penteado<sup>110</sup>", atual FAU–Maranhão, em Higienópolis – São Paulo, no final de 2005.

Esta récita ocorreu em dois dias e houve uma gravação integral em vídeo, realizada pela família do violonista Eduardo Minozzi Costa, que está disponibilizada no site <a href="http://op199.thiagoabdalla.com">http://op199.thiagoabdalla.com</a>. Este Anexo, além de registrar as audições realizadas pelo grupo, visa a transcrever as seções musicais que sofreram alterações durante os ensaios.

### Histórico da primeira audição do Brasil - texto do programa impresso

Além do próprio arquivo em áudio, que registrou a *performance* do grupo, copiamos: 1) o texto do programa impresso, entregue à plateia no dia da audição e, também, 2) a ordem de apresentação dos duetos.

 Texto sobre Mario Castelnuovo–Tedesco, conforme o programa da primeira audição:

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> Palacete construído no início do século XX para abrigar a família do comendador Antonio Álvares Penteado.

Mario Castelnuovo-Tedesco nasceu em Florença a 3 de abril de 1895, vindo a falecer em Los Angeles, no dia 17 de maio de 1968. Fez seus estudos no Conservatório de Florenca com Ildebrando Pizzetti (1880 – 1968). Seu talento chamou a atenção de Alfredo Casella (1883 -1947) e Giacomo Puccini (1858 – 1924) e, já no início de sua carreira profissional, Arturo Toscanini (1867 – 1957), Walter Gieseking (1895 - 1956) e Jascha Heifetz (1901 - 1987) foram intérpretes de suas obras. Juntou-se a estes o lendário violonista espanhol Andrés Segovia (1893 – 1987), para quem o compositor Fiorentino passa a escrever a partir de 1932, o que viria a tornar-se uma das maiores contribuições para o repertório da história do violão. Em 1939, em decorrência da 2ª Grande Guerra, mudou-se para os EUA, onde ensinou no Conservatório de Los Angeles e trabalhou na indústria cinematográfica. Teve entre seus discípulos Henri Mancini (1924– 1994) e Andre Previn (1929). Nos anos 50, através da influência de Segovia, num momento privilegiado de sua carreira, quando o violão começa a chamar a atenção do público, Castelnuovo-Tedesco, já com uma produção numerosa, iniciava um intenso contato com uma nova geração de violonistas, escrevendo até o ano de sua morte, obras de grande fôlego, algumas para formações até então inusitadas como: o Romancero Gitano Op. 152 (1952) para coro misto e violão sobre poemas de Garcia Lorca e *Platero y Yo Op. 190* para narrador e violão com texto de Juan Ramón Jiménez.

Em correspondência, datada de 17 de outubro de 1967, ao compositor, musicólogo e editor Angelo Gilardino, o autor dos *Caprichos de Goya* escreveu acerca de sua obra para violão: ...Sobre meus melhores trabalhos eu colocaria o 1º Concerto (talvez minha única obra prima), o *Quinteto, Romancero Gitano*, o 2º Concerto, Platero y Yo, Caprichos de Goya e les Guitares Bien Tempérées. Este último trabalho citado, que leva o *Opus 199*, é um dos exemplos de obra de grande fôlego esta época. Dedicado ao duo Ida Presti e Alexandre Lagoya, foi composto em menos de quatro meses, entre 11 de março e 03 de junho de 1962.

Castelnuovo—Tedesco sempre esteve atento às transformações da linguagem musical, travando contatos com compositores como Igor Stravinsky (1882 – 1971) e Arnold Schoenberg (1874 – 1951). Em sua trajetória, manteve—se fiel às suas raízes, por um lado, sua origem sefardita e, por outro, sua formação seguindo os cânones da tradição musical italiana de Scarlatti a Puccini. Em *les Guitares Bien Tempérées*, Castelnuovo—Tedesco demonstra com extrema habilidade um sentido de síntese de seus processos criativos, a afirmação de uma estética e um diálogo nostálgico com o passado.

2) A Tabela, a seguir, relaciona cada combinação de intérpretes para execução da obra. Para os Cadernos 1–3, a cada três peças houve um rodízio nas combinações entre duos. Já, para o Caderno 4, houve uma troca a cada Prelúdio e Fuga. Portanto, com esta combinação, cada possibilidade de duo (seis combinações ao todo) apresentou quatro peças.

1º Dia	2º Dia
1º CADERNO	3° CADERNO
1 – Prelúdio e Fuga em Sol Menor	13 – Prelúdio e Fuga em Sol Maior
2 – Prelúdio e Fuga em Ré Maior	14 – Prelúdio e Fuga em Ré Menor
3 – Prelúdio e Fuga em Lá Menor	15 – Prelúdio e Fuga em Lá Maior
Ítalo Aoki e Thiago Abdalla	Gabriel Navia e Thiago Abdalla
4 – Prelúdio e Fuga em Mi Maior	16 – Prelúdio e Fuga em Mi Menor
5 – Prelúdio e Fuga em Si Menor	17 – Prelúdio e Fuga em Si Maior
6 – Prelúdio e Fuga em Fá# Maior	18 – Prelúdio e Fuga em Fá# Menor
Eduardo Minozzi e Gabriel Navia	Eduardo Minozzi e Ítalo Aoki
2° CADERNO	4° CADERNO
7 – Prelúdio e Fuga em Dó# Menor	19 – Prelúdio e Fuga em Dó# Maior
8 – Prelúdio e Fuga em Láb Maior	Ítalo Aoki e Thiago Abdalla
9 – Prelúdio e Fuga em Mib Menor	20 – Prelúdio e Fuga em Sol# Menor
Gabriel Navia e Ítalo Aoki	Eduardo Minozzi e Thiago Abdalla
	21 – Prelúdio e Fuga em Mib Maior
	Gabriel Navia e Italo Aoki
10 – Prelúdio e fuga em Sib Maior	22 – Prelúdio e Fuga em Si bemol Menor
11 – Prelúdio e fuga em Fá Menor	Eduardo Minozzi e Gabriel Navia
12 – Prelúdio e fuga em Dó Maior	23 – Prelúdio e Fuga em Fá Maior
Eduardo Minozzi e Thiago Abdalla	Gabriel Navia e Thiago Abdalla
	24 – Prelúdio e Fuga em Dó Menor
	Eduardo Minozzi e Ítalo Aoki

Tabela 31 – Relação dos intérpretes na primeira audição integral no Brasil dos 24 Prelúdios e Fugas Op. 199, de M. Castelnuovo–Tedesco

### ANEXO 2. DISCOGRAFIA DE LES GUITARES BIEN TEMPÉRÉES

Discografia de acordo com Otero, (1999) com acréscimo da gravação do Brasil Guitar Duo. A indicação Obra integral refere-se aos álbuns que contém a gravação integral do ciclo. A indicação de No.1, No.2 etc. refere-se às gravações dos Prelúdios e Fugas 1, 2 etc.

LP Obra integral Duo Batendo. Etcetera ETC 2009 (Holland).

No.1: Alberto Bocchino - Antonello Ghidoni. Lira LRLP 002 (Italy).

No.2: Alberto Bocchino - Antonello Ghidoni. Lira LRLP 002 (Italy).

No.3: Alberto Bocchino - Antonello Ghidoni. Lira LRLP 002 (Italy).

Michel Burton - Miren Burton. Zephyr Z 24 (Belgium).

Joanne Castellan! - Michael Andriaccio. Fleur De Son SD 57916-2 (USA).

Sven Lundestad - Geir-Otto Nielsen. Veps Musikk VEPS 00006-83 (Norway).

Ronald Purcell - Eric Jones. Klavier KS-572 (USA).

Jean-Marie Trehard - Jean Horreaux. Resonance 22200 (France).

No.4: LR Alberto Bocchino - Antonello Ghidoni. Lira LRLP 002 (Italy).

Michel Burton - Miren Burton. Zephyr Z 24 (Belgium).

Carolyne Cannella - Yann Raix. RdG C 1-88 (France).

Joanne Castellani - Michael Andriaccio. Fleur De Son SD-57916-2 (USA).

Frankfurter Gitarren Duo. Blue Angel BA 29019 (Germany).

Hill-Wiltschinsky Duo. Hyperion A66113 (UK). ' -

Sven Lundestad - Geir-Otto Nielsen. Veps Musikk VEPS 00006-83 (Norway).

Ronald Purcell - Eric Jones. Klavier KS-572 (USA).

Ida Presti - Alexandre Lagoya. Philips 6504 - 029 (France).

Jean-Marie Trehard - Jean Horreaux. Resonance 22200 (France).

Wilson - McAllister Duo. Fanfare DFL 8012X (Canada).

Naoko Yamashita - Kazuhito Yamashita. RCA RCL-8348 (Japan).

No.5: Alberto Bocchino - Antonello Ghidoni. Lira LRLP 002 (Italy).

Ronald Purcell - Eric Jones. Klavier KS-572 (USA).

Raphaella Smits - David Russell. Academix AX 850218 (Belgium).

No.6: Ronald Purcell - Eric Jones. Klavier KS-572 (USA).

Jean-Marie Trehard - Jean Horreaux. Resonance 22200 (France).

No.10: Raphaella Smits - David Russell. Academix AX 850218 (Belgium).

No. 11: Raphaella Smits - David Russell. Academix AX 850218 (Belgium).

No.13: Mario Fragnito - Lucio Matarazzo. Lira LRLP 0033 (Italy).

No. 16: Mario Fragnito - Lucio Matarazzo. Lira LRLP 0033 (Italy):

No.23: Alberto Bocchino - AntoneUo Ghidoni. Lira LRLP 002 (Italy).

No.24: Jean-Marie Trehard - Jean Horreaux. Resonance 22200 (France).

**No.24:** (Prelude only) Hfll-Wiltschinsky Duo.Teldec Classics 244-181-1AZ (UK).

#### **CD** Obra integral

Duo Tedesco. Koch-Schwann 312242 Y7x02 (CD60).

Duo Favori. Tacet 57, Tacet 63 (Germany).

Claudio Piastra em overdubbling. Fonit Cetra FCT NFCD 2022

Brazil Guitar Duo. Naxos 8.570778

No.2: Duo Batendo. Etcetera KTC 1057 (Holland).

Susanna Mebes — Joaquim Freire. Leman Classics LC 44401(Switzerland).

No.3: Duo Batendo. Etcetera KTC 1057 (Holland).

Susanna Mebes — Joaquim Freire. Leman Classics LC 44401

No.4: Duo Batendo. Etcetera KTC 1057 (Holland).

Christopher Parkening — David Brandon. EMI CDC 7 49406 2.

Susanna Mebes — Joaquim Freire. Leman Classics LC 44401(Switzerland).

Silvina and Catherine Strano. Walsingham Classics WAL 8015-2 CD (Australia).

**No.5:** Susanna Mebes — Joaquim Freire. Leman Classics LC 44401 (Switzerland).

No.7: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

Eden-Stell Duo. Docker Records DR228/277 (UK)

No. 10: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

Michel Burton - Miren Burton. Zephyr Z 24 (Belgium)

No. 13: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

No. 14: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

No. 15: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

No. 16: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

No. 17: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

Eden-Stell Duo. Docker Records DR228/277 (UK)

No.20: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

No.21: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

No.22: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

No.23: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).

Michel Burton - Miren Burton. Zephyr Z 24 (Belgium).

No.24: Duo Batendo. Etcetera ETC 1057 (Holland).