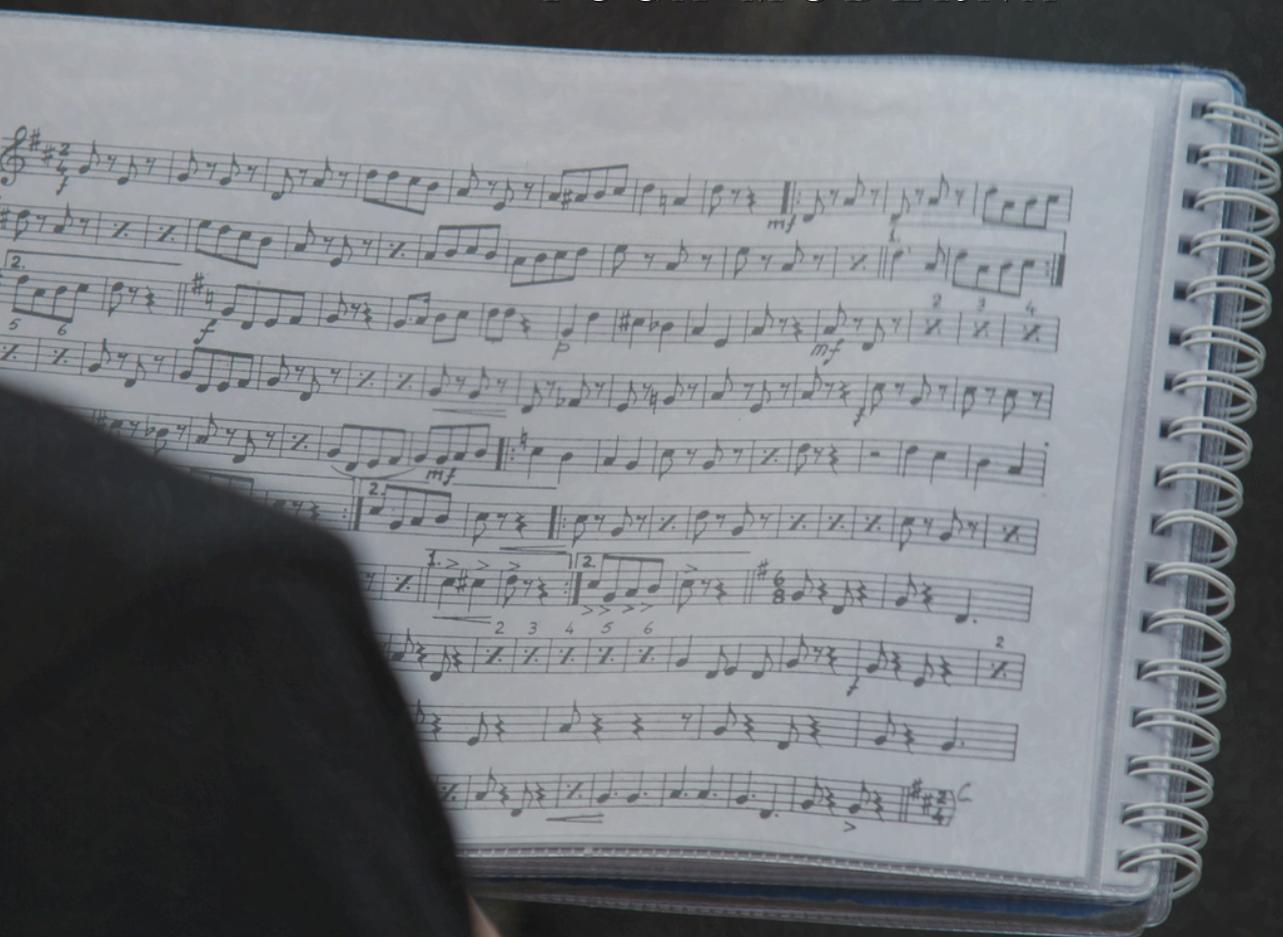


Aurum  
EDITORA

RESSONÂNCIAS INTERTEXTUAIS  
NA ESCRITA DE FUGAS NOS  
DIAS DE HOJE:

ESTRATÉGIAS PARA COMPOR UMA  
FUGA MODERNA

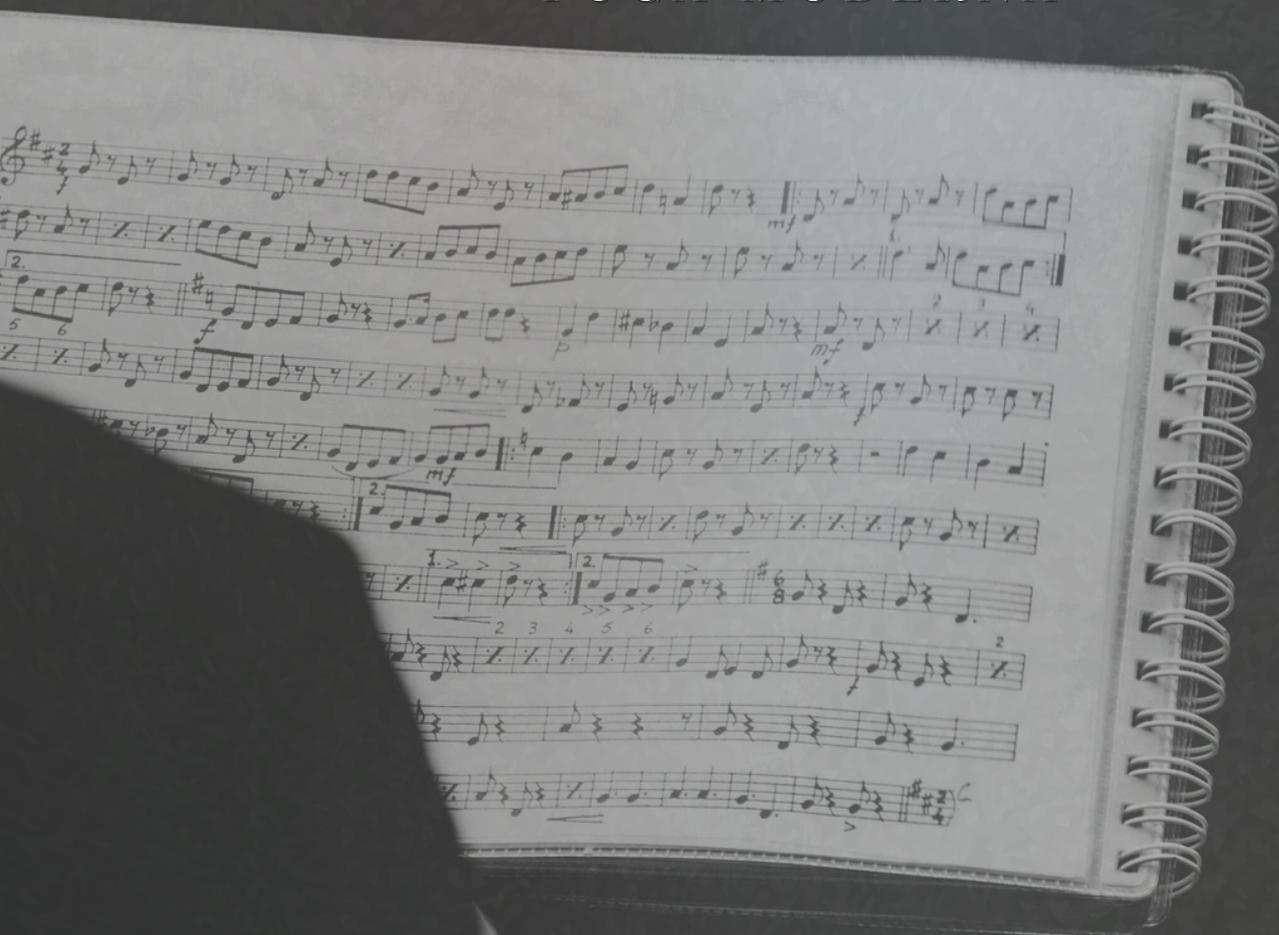


THIAGO VINICIUS ALVES UEDA

Aurum  
EDITORA

RESSONÂNCIAS INTERTEXTUAIS  
NA ESCRITA DE FUGAS NOS  
DIAS DE HOJE:

ESTRATÉGIAS PARA COMPOR UMA  
FUGA MODERNA



THIAGO VINICIUS ALVES UEDA

## **AURUM EDITORA LTDA - 2025**

Curitiba – Paraná - Brasil

### **EDITOR CHEFE**

Gian Felipe Bonfantti

### **AUTOR DO LIVRO**

Thiago Vinicius Alves Ueda

### **EDIÇÃO DE TEXTO**

Stefanie Vitoria Garcia de Bastos

### **EDIÇÃO DE ARTE**

Aurum Editora Ltda

### **IMAGENS DA CAPA**

Canva Pro

### **BIBLIOTECÁRIA**

Aline Grazielle Benitez

### **ÁREA DE CONHECIMENTO**

Ciências Humanas

Copyright © Aurum Editora Ltda

Texto Copyright © 2025 Os Autores

Edição Copyright © 2025 Aurum Editora Ltda



Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

A responsabilidade pelo conteúdo, precisão e veracidade dos dados apresentados neste texto é inteiramente do autor, não refletindo necessariamente a posição oficial da Editora. O trabalho pode ser baixado e compartilhado, desde que o crédito seja dado ao autor, mas não é permitida a modificação do conteúdo de qualquer forma ou seu uso para fins comerciais.

A Aurum Editora se compromete a manter a integridade editorial em todas as fases do processo de publicação, prevenindo plágio, dados ou resultados fraudulentos, e assegurando que interesses financeiros não afetem os padrões éticos da publicação. Qualquer suspeita de má conduta científica será verificada com atenção aos princípios éticos e acadêmicos. Todos os manuscritos passaram por uma avaliação cega por pares, realizada pelos membros do Conselho Editorial, e foram aprovados para publicação com base em critérios de imparcialidade e objetividade acadêmica.

## **CORPO EDITORIAL**

Adriano Rosa da Silva - Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFF (PPGH-UFF)

Alisson Vinicius Skroch de Araujo - Editor Independente - Graduado (UniCuritiba - Centro Universitário Curitiba)

Blue Mariro - Doutorando em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Itamar Victor de Lima Costa - Mestre em Desenvolvimento de Processos Ambientais pela UNICAP

Lucas Gabriel Vieira Ewers - Editor Independente - Graduado (Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUCPR)

Luzia Eleonora Rohr Balaj - Doutoranda em Música (Musicologia) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO

Magno Fernando Almeida Nazaré - Mestre em Educação Profissional e Tecnológica- Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão- IFMA-(2024).

Marcela da Silva Melo - Mestre em Avaliação de Políticas Públicas pela Universidade Federal do Ceará - UFC

Mateus Henrique Dias Guimarães - Graduado em Enfermagem pela Faculdade de Aracaju- FACAR, ASSOBE, Brasil.

Priscila da Silva de Souza Bertotti - Editora Independente - Graduada (Centro Universitário Uniopet)

Salatiel Elias de Oliveira - Doutor em Apostilamento de Reconhecimento de Título - Universidade do Oeste Paulista (2019 – 2021).

Sebastião Lacerda de Lima Filho - Doutorando em Medicina Translacional pelo PPGMDT/NPDM-UFC (2023-).

Swelen Freitas Gabarron Peralta - Doutoranda em Educação pela Universidade Tuiuti do Paraná.



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Ueda, Thiago Vinicius Alves  
Ressonâncias intertextuais na escrita de fugas  
nos dias de hoje [livro eletrônico] : estratégias  
para compor uma fuga moderna / Thiago Vinicius  
Alves Ueda. -- 1. ed. -- Curitiba, PR :  
Aurum Editora, 2025.  
PDF

ISBN 978-65-83849-04-5

1. Composição musical 2. Cifras  
3. Intertextualidade 4. Música - Apreciação  
5. Música - História e crítica 6. Partituras  
musicais I. Título.

25-280929

CDD-780.9

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Música : Apreciação crítica 780.9

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

**DOI:** 10.63330/livroautoral52025-

**Aurum Editora Ltda**  
CNPJ: 589029480001-12  
[contato@aurumeditora.com](mailto:contato@aurumeditora.com)  
(41) 98792-9544  
Curitiba - Paraná



## AUTOR

### **Thiago Vinicius Alves Ueda**

Matemático, pianista, tecladista, compositor, arranjador, letrista, educador, professor universitário, produtor musical, produtor cultural, gestor cultural, diretor musical. Leciona matérias teóricas, em especial: harmonia, improvisação e piano popular.

Atualmente é doutorando em música na área de Musicologia pela Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Matemática pela Universidade Estadual de Maringá, graduação em Composição pela Universidade Estadual de Maringá, Especialização em Arranjo pela Universidade Estadual de Londrina e Mestrado em Música pela Universidade Estadual de Maringá.

Como pianista e compositor tem dividido o palco e firmado parcerias com grandes músicos como Josué Lopez, Lula Galvão, Rosa Passos, João Alexandre, Marcelo Mariano, Thiago Espírito Santo, Trio Corrente, Marcio Bahia, Rubem Farias, Paulo Almeida, Bruno Migotto, Rafael Rocha, Sandro Haick, Edu Ribeiro e Nelson Faria.

Como sideman tem acompanhado diversos artistas internacionais como Lorenzo Thompson (EUA), Claudette King (EUA, filha do lendário B.B King), Crystal Thomas (EUA, vencedora do Blues Award), Omar Coleman (EUA), Jules Hay (UK) dentre outros.

Possui 03 CDs gravados: Em cima da hora (2017), Mundo de Sofia (2022) e Acentos (2025). Atualmente é professor de Música Popular (Piano Popular) da Faculdade de Educação e Tecnologia do Espírito Santo (FETES).

E-mail: [uedathiago@gmail.com](mailto:uedathiago@gmail.com)



## RESUMO

É extensa a lista de compositores que escreveram fugas, e este trabalho visa a compreender o processo de desleitura de alguns desses compositores em relação às fugas bachianas, no que tange ao processo de escrita de uma fuga nos dias de hoje. Os procedimentos metodológicos incluem um estudo dos principais tratados de contraponto, apreciação e análise de repertório, transcrição de partituras e elaboração de um memorial analítico do processo criativo de um caderno de prelúdios e fugas. A teoria da influência de Harold Bloom servirá como aporte adjacente para as explicações intertextuais.

**Palavras-chave:** Fuga; Intertextualidade; Composição.

## ABSTRACT

The list of composers who wrote fugues is extensive, and this work aims at understanding the process of misreading of some of these composers in relation to Bachian fugues, in terms of the process of writing a fugue nowadays. The methodological procedures will include a study of the main treatises of counterpoint, appreciation and analysis of repertoire, transcription of scores, and elaboration of an analytical memorial of the creative process of a cycle of preludes and fugues. Harold Bloom's theory of influence will serve as an adjacent contribution to intertextual explanations.

**Keywords:** Fugue; Intertextuality; Composition.



## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Estadual de Maringá, por ter possibilitado minha graduação em matemática, minha graduação em música e agora meus estudos no mestrado em música;

Ao Professor Dr. Marcus Alessi Bittencourt, pela orientação efetiva, elucidativa e motivadora. A cada encontro, todas as perguntas que eu tive foram respondidas. Sempre levava comigo uma extensa quantidade de artigos, livros e repertório para apreciar até a próxima orientação. Tenho uma grande admiração por sua imensa capacidade técnica no instrumento, na composição e pela capacidade de síntese, organização e didática.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Rael Bertarelli Gimenes Toffolo e Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis pelas significativas contribuições para este trabalho.

Aos demais professores do programa de pós-graduação em música pelo conhecimento, sabedoria e experiência compartilhadas durante as aulas.

Aos colegas de curso pelos momentos descontraídos.

## **FINANCIAMENTO**

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



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
<b>CAPÍTULO 1 – A FUGA TRADICIONAL.....</b>	<b>20</b>
1.1 ORIGEM DA FUGA.....	20
1.2 ESTRUTURA DA FUGA TRADICIONAL.....	22
1.3 SUJEITO.....	23
1.4 SALTO.....	24
1.5 RESPOSTA.....	26
1.6 CONTRASSUJEITO.....	29
1.7 CONTRAPONTO LIVRES.....	30
1.8 EXPOSIÇÃO.....	31
1.9 DIVERTIMENTOS OU EPISÓDIOS.....	32
1.10 ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS.....	33
1.11 STRETTO.....	34
1.12 PONTO PEDAL.....	36
1.13 CONECTORES: EXTENSÕES E CODETTAS.....	38
1.14 CADENZA.....	41
1.15 FORMA DA FUGA.....	41
<b>CAPÍTULO 2 – INTERTEXTUALIDADE E DESLEITURA.....</b>	<b>43</b>
2.1 CLINAMEN.....	46
2.2 TESSERA.....	48
2.3 KENOSIS.....	50
2.4 DAEMONIZAÇÃO.....	52
2.5 ASKESIS.....	54
2.6 APOPHRADES.....	54
<b>CAPÍTULO 3 – FUGA MODERNA.....</b>	<b>57</b>
3.1 SUJEITO.....	57
3.2 RESPOSTA.....	58
3.3 CONTRASSUJEITO.....	61
3.4 DIVERTIMENTOS OU EPISÓDIOS.....	62
3.5 ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS.....	62
3.6 STRETTO.....	63
3.7 CADENZA.....	68
3.8 HIBRIDISMO.....	69
3.9 PIANISMOS.....	73
3.10 RELAÇÃO DA FUGA COM OUTROS TIPOS COMPOSICIONAIS.....	76
<b>CAPÍTULO 4 – MEMORIAL DESCRITIVO DA COMPOSIÇÃO.....</b>	<b>78</b>
4.1 PRELÚDIO I.....	79
4.2 PRELÚDIO II.....	85
4.3 POSLÚDIO.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS.....	110





## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Canzona et Sonate, Giovanni Gabrieli, extraído de (CHARTERIS, 1987, p. 483)
- Figura 2 – *Ricercare Dopo il Credo*, Fiori Musicali (FRESCOBALDI, 1971, p.18)
- Figura 3 – Cabeça e Cauda do sujeito com elementos distintivos. Fuga 1, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 1-4 (BACH, 1924, p.10)
- Figura 4 – Cabeça do sujeito por salto. Fuga 8, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1-4 (BACH, 1924, p.10)
- Figura 5 – Cabeça do sujeito por figuração. Fuga 5, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1-5 (BACH, 1924, p.26)
- Figura 6 – Cabeça do sujeito por figuração. Fuga 9, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1-3 (BACH, 1924, p.46)
- Figura 7 – Cabeça do sujeito por arpejo. Fuga 10, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1-3 (BACH, 1924, p.46)
- Figura 8 – Cabeça do sujeito ornamentada. Fuga 1, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 1-6 (BACH, 1924, p.8)
- Figura 9 – Cabeça do sujeito por arpejo. Fuga 1, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1-3 (BACH, 1924, p.46)
- Figura 10 – Resposta Real, Fuga 05, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1-4 (BACH, 1963, p.26)
- Figura 11 - Fuga 06, Cravo bem Temperado, vol. 1 (BACH, 1963, p.30)
- Figura 12 - Fuga 02, Cravo bem Temperado, vol. 1 (BACH, 1963, p.10)
- Figura 13 – Alteração na resposta tonal
- Figura 14 – Reposta e Contrassujeito de Fuga 2 em Dó menor do Cravo bem Temperado, vol.I, cps 3-4 (BACH, 1963, p.10)
- Figura 15 – Isolando o Contrassujeito da Fuga 2, do Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 3-4, (BACH, 1963, p.10)
- Figura 16 – Contraponto Livre, cps 47-51; cps 2-5, Fuga 02, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.12)
- Figura 17 – Fuga 1, cps 1-13 (FISCHER, 1715, p.3)
- Figura 18 – Contraponto Livre, cps 47-51; cps 2-5, Fuga 02, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.12)
- Figura 19 – Entradas Intermediárias, cps 47-51; cps 51-54, Fuga 01, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.9)
- Figura 20 – Exposição sem Stretto, Fuga 3, (REICHA, 1824, p. 7)



- Figura 21 – Stretto, Prelúdio 01, *Ariadne Musica* (FISCHER (1715, p.5)
- Figura 22 – Stretto, a partir do cps 27, Fuga 22, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.126)
- Figura 23 – Stretto, cps 80-84, Fuga 22, Cravo Bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.128)
- Figura 24 – Ponto Pedal, Fuga 3, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.17)
- Figura 25 – Ponto pedal articulado, cps 79-81, Fuga 10, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.55)
- Figura 26 – Pedal de tônica, Fuga 1, cps 47-49, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.9)
- Figura 27 – Fuga 14, cps 5, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1924, p.32)
- Figura 28 – Fuga 6, cps 5, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1924, p.32)
- Figura 29 – *Interlude*, Fuga 2, Cravo Bem Temperado, vol. 1, BACH (WALKER, 2020, p. 4)
- Figura 30 – Exposição, Fuga 2, Cravo bem Temperado, vol. 1, extraído de Norden (1970, p.42)
- Figura 31 – Fuga 2, Cravo Bem Temperado, vol. 1 (BENJAMIN, 1986, p.235).
- Figura 32 – Coda de CHERUBINI (1824, p. 69)
- Figura 33 – Cadenza no penúltimo compasso, Fuga 2, cps 27-28, Cravo bem Temperado, vol. 1 (BACH, 1963, p.13)
- Figura 34 – Esquema bipartite e tripartite de uma fuga (BENJAMIN, 1963, p.244)
- Figura 35 – Sujeito, Fuga BuxWV174 (BUXTEHUDE, 1952, p.15)
- Figura 36– Sujeito fuga 17, BWV 577 (BACH , 1891, p.111)
- Figura 37 – Sujeito em arpejo, Fuga 07 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.38)
- Figura 38 – *Ricercare Dopo il Credo*, Capricci de Frescobaldi (FRESCOBALDI, 1971, p. 9)
- Figura 39 – Estudo 10, Phillip Glass (GLASS, 2014, p.38)
- Figura 40 – *Das Rheingold*, WWA 86, Richard Wagner (WAGNER, 1873 , p.1)
- Figura 41 – Sujeito da Fuga 1, Dodecaphonic Prelude and Fugue – Marek Pasieczny
- Figura 42 – Sujeito com cluster. Extraído de POSTOVOITOVA (2022, p.186)
- Figura 43 – Resposta a uma distância tritonal, Fuga 20 (REICHA, 1824, p. 66)
- Figura 44 – Resposta a uma distância tritonal, Fuga 22 (SHCHEDRIN, 1964, p.58)
- Figura 45 – Modos antigos, Fuga 4 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.20)
- Figura 46 – Entradas sucessivas, Geographical Fugue de Ernst Toch.
- Figura 47 – Entradas sucessivas, Fuga proverbial, Oswaldo Lacerda (1969)
- Figura 48 – Ostinato, Trio Quarto Movimento, HINDEMITH, Extraído de VLAHOPOL (2018, p.176)
- Figura 49 – Início do divertimento, Fuga 2 (SHCHEDRIN, 1964, p.10)
- Figura 50 – Entrada intermediária (tenor), cps 38-44, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 163)
- Figura 51 – Entrada intermediária em oitavas, cps 276-282, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 170)
- Figura 52 – Fuga em Si menor cps 58-65 (BITTENCOURT, 1996, p. 170)



- Figura 53 – Stretto nas vozes superiores, Fuga 1 , cps 78-95 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 5)
- Figura 54 – Fuga 8, cps 67-83 (ZADERATSKY, 1937, p.80)
- Figura 55 – Esquema harmônico da Fuga 8 de Zaderatsky, cps 67-83
- Figura 56 – Relação mediântica, Zaderatsky (1937, p.80)
- Figura 57 – Final do ponto pedal, Fuga 8, cps 67-83 (ZADERATSKY, 1937, p.81)
- Figura 58 – Extensão, cps 14-16, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 163)
- Figura 59 – Início do episódio, cp 30, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 163)
- Figura 60 – Cadenza, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.170)
- Figura 61 – Cadenza, Fuga - Prelúdio, Coral e Fuga FRANK (1916, p.1491)
- Figura 62 – Fuga em Lá maior, cps 99-109, Mario Laginha
- Figura 63 – Abertura Quartal, Fuga em Lá maior, Mario Laginha
- Figura 64 – Dominante Alterado, Fuga em Lá maior, Mario Laginha
- Figura 65 – Ambiguidade tonal/modal - Excerto de Mario Laginha
- Figura 66 – Estruturas polirrítmicas - Excerto de Mario Laginha
- Figura 67 – Elementos do Blues no sujeito, Fuga 10 (KAPUSTIN, 2005, p.88)
- Figura 68 – Referência ao *bebop, enclosure*, Fuga 1 (KAPUSTIN, 2005, p.5)
- Figura 69 – Cluster no final do prelúdio, Prelúdio 11 (KAPUSTIN, 2005, p.97)
- Figura 70 – Cluster como acompanhamento fugal, Fuga 11 (KAPUSTIN, 2005, p.97)
- Figura 71 – Sujeito com quadratura irregular, cps1-11, Fuga 1 (ZADERATSKY, 1937, p.)
- Figura 72 – Escrita sem pianismos, Fuga 1 (ZADERATSKY, 1937, p.8)
- Figura 73 – Oitavas na mão esquerda e estruturas acórdicas na mão direita, Fuga 01 (ZADERATSKY, 1937, p.10)
- Figura 74 – Tema em blocos na mão direita, oitavas na mão esquerda. Fuga 01 (ZADERATSKY, 1937, p.10)
- Figura 75 – Tema em blocos na mão direita, oitavas na mão esquerda. Prelúdio, Coral e Fuga 3. (FRANK, 1916, p. 1493)
- Figura 76 – Tema em blocos na mão direita, Le lac de come (GALOS, 1926, p.1)
- Figura 77 – Nota pedal grave na esquerda, seguida por contracanto, Fuga 05 (ZADERATSKY, 1937, p.)
- Figura 78 – 6 notas simultâneas, tríades em ambas as mãos. Gesto arpejado na Cadenza. Fuga - Prelúdio, Coral e Fuga (FRANK, 1916, p.1491)
- Figura 79 – Sujeito derivado de Giant Steps, John Coltrane.
- Figura 80 – Resposta no soprano, a uma quinta aumentada.
- Figura 81 – Terceira entrada no contralto.
- Figura 82 – Divertimento a 3 vozes cps 13-17, 18 em diante melodia acompanhada.



Figura 83 – Transcrição de excerto de improviso de Bill Evans extraído de (EDSTROM, 2004, p. 23)

Figura 84 – Sujeito da Fuga 2.

Figura 85 – Resposta no soprano, a uma quinta aumentada.

Figura 86 – Terceira entrada no tenor.

Figura 87 – Divertimento a 3 vozes cps 13-17, 18 em diante melodia acompanhada.

Figura 88 – Transcrição de excerto de improviso de Bill Evans extraído de (EDSTROM, 2004, p. 23)

Figura 89 – Sujeito Soprano, Fuga I (UEDA, 2023, p.1)

Figura 90 – Resposta Contralto, Fuga I (UEDA, 2023, p.1)

Figura 91 – Resposta Tenor, Fuga I (UEDA, 2023, p.1)

Figura 92 – Divertimentos, Fuga I (UEDA, 2023, p.1)

Figura 93 – Divertimentos, Fuga I (UEDA, 2023, p.1)

Figura 94 – Divertimentos, Fuga I (UEDA, 2023, p.1)

Figura 95 – Tema do Prelúdio II, (UEDA, 2023, p.1)

Figura 96 – Baixo de Alberti, Prelúdio II (UEDA, 2023, p.1)

Figura 97 – Término em acorde dominante, Prelúdio II (UEDA, 2023, p.7)

Figura 98 – Sujeito e resposta, Fuga II, (UEDA, 2023, p.7)

Figura 99 – Extensão cps 5-6 entre 2ª e 3ª entrada, Fuga II (UEDA, 2023, p.8)

Figura 100 – Extensão cps 9-12 entre 3ª e 4ª entrada, Fuga II (UEDA, 2023, p.8)

Figura 101 – Extensão cps 9-12 entre 3ª e 4ª entrada, Fuga II (UEDA, 2023, p.8)

Figura 102 – Cânone e término num acorde dominante, cps 23-36, Fuga II (UEDA, 2023, p.8)

Figura 103 – Sujeito, Fuga III cps 1-4, Fuga III (UEDA, 2023, p.8)

Figura 104 – Segunda entrada, Fuga III cps 5-8, Fuga II (UEDA, 2023, p.8)

Figura 105 – 3ª Entrada em Mib menor, Fuga III cps 10-13 (UEDA, 2023, p.8)

Figura 106 – 4ª entrada em Dó menor, Fuga III cps 16-19 (UEDA, 2023, p.8)

Figura 107 – Fragmento do sujeito, Fuga III cps 26-29 (UEDA, 2023, p.8)

Figura 108 - Entrada Intermediária Fa# menor, Fuga III cps 30-33 (UEDA, 2023, p.12)

Figura 109 – Entrada Intermediária em Mib menor, Fuga III cps 23-36 (UEDA, 2023, p.11)

Figura 110 – Entrada Intermediária em Dó menor, Saída de voz, atenuação da textura, Fuga III, cps 23-36

Figura 111 – Término em semicadência, Fuga III, cps 23-36 (UEDA, 2023, p.12)

Figura 112 – Fragmento do Sujeito, Fuga IV (UEDA, 2023, p.13)

Figura 113 – Sujeito, Fuga I (SHOSTAKOVICH, 1959, p.3)

Figura 114 – Entrada intermediária, Fuga IV cps 39-46 (UEDA, 2023, p.14)

Figura 115 – Entrada intermediária, Fuga IV cps 47-53 (UEDA, 2023, p.14)

Figura 116 – Entrada intermediária em inversão, Fuga IV (UEDA, 2023, p.14)



Figura 117 – Final, Fuga IV (UEDA, 2023, p.14)

Figura 118 – Ponto Pedal, Fuga IV (UEDA, 2023, p.16)

Figura 119 – Sujeito da Fuga V, cps 1-3 (UEDA, 2023, p.17)

Figura 120 – Sujeito da Fuga V, cps 17-24 (UEDA, 2023, p.17)

Figura 121 – 02 Entradas Intermediárias, Fuga V, cps 40-45 (UEDA, 2023, p.17)

Figura 122 – Transição para o final da Fuga V, cps 58-60 (UEDA, 2023, p.20)

Figura 123 - Cadenza, Fuga V, cps 61-65 (UEDA, 2023, p.20)

Figura 124 - Progressão II – V – I Extraído de (LEVINE, 2011, p. 16)

Figura 125 – Sujeito, Fuga VI (UEDA, 2023, p.21)

Figura 126 – Fragmento do sujeito, Fuga VI (UEDA, 2023, p.21)

Figura 127 – Pergunta e Resposta, Fuga VI (UEDA, 2023, p.23)

Figura 128 – Entrada intermediária Figura acompanhada por voicings em bloco (UEDA, 2023, p.23)

Figura 129 – Entrada intermediária acompanhada por arpejo (UEDA, 2023, p.23)

Figura 130 – Pianismos (UEDA, 2023, p.23)

Figura 131 – Final da Fuga VI (UEDA, 2023, p.23)

Figura 132 – Sujeito da Fuga 1 (ZADERATSKY, 1937, p.7)

Figura 133 – Sujeito Fuga VII (UEDA, 2023, p.24)

Figura 134 – Contrassujeito Fuga VII cps 6-10 (UEDA, 2023, p.24)

Figura 135 – Contrassujeito Fuga VII, cps 20-24 (UEDA, 2023, p.24)

Figura 136 – Contrassujeito nos episódios, cps 29-32 (UEDA, 2023, p.25)

Figura 137 – Contrassujeito nos episódios, cps 29-32 (UEDA, 2023, p.25)

Figura 138 – Entrada Intermediária (UEDA, 2023, p.26)

Figura 139 – Ponto Pedal articulado (UEDA, 2023, p.26)

Figura 140 – Topografia do teclado, cps 4-5

Figura 141 – Topografia do teclado, 2 teclas brancas, 2 teclas pretas não mão direita, cps 84-89 (UEDA, 2023, p.27)

Figura 142 – Topografia do teclado, grupos de 6 notas por tempo. 2 teclas brancas, 2 teclas pretas seguidas de um cromatismo (UEDA, 2023, p.27)

Figura 143 – Abertura do Poslúdio, cps 1-5 (UEDA, 2023, p.29)

Figura 144 – Coral BWV 147, cps 1-5 (BACH, 1995, p. 104)

Figura 145 – Tema Poslúdio, cps 1-5 (UEDA, 2023, p.29)

Figura 146 – Coral BWV 147, cps 1-5 (BACH, 1995, p. 104)

Figura 147 – Mi dórico, cps 21- 22 (UEDA,2023, p.30)

Figura 148 – Lá mixolídio, cps 25-27 (UEDA, 2023, p.31)



Figura 149 – Sol Mixolídio, cps 29-31 (UEDA, 2023, p.31)

Figura 150 – Melodia formada pela primeira semicolcheia de cada agrupamento, cps 21-32 (UEDA, 2023, p.30-31)

Figura 151 – Melodia formada pela primeira semicolcheia de cada agrupamento, cps 21-32 (UEDA, 2023, p.31)

Figura 152 – Reexposição da Abertura do Poslúdio, cps33-36 (UEDA, 2023, p.31)

Figura 153 – Tema Final do Prelúdio I, cps 41-46 (UEDA, 2023, p.2)

### **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Plano Composicional da Fuga V

Tabela 2 - Síntese da Fuga VII



Em meados de 1537, Joannes Stomius (1502-1562) já se referia à fuga, significando neste caso, cânone, uma figura especial de retórica, *mimesis*<sup>1</sup> (BUTLER, 1977, p.50, tradução nossa).

Pelo menos um século antes do nascimento de Johann Sebastian Bach já existia a *canzona* fugal, um gênero que desfrutou de cultivo contínuo desde seu início, por volta de 1570, até o início do século XVI, quando Johann Sebastian Bach ainda estava contribuindo para ele (WALKER, 2020, p. 270, tradução nossa<sup>2</sup>).

Desde Bach, o estilo composicional fuga, que tem suas raízes na mencionada *canzona* e no *ricercare* renascentista, tem causado interesse em alguns compositores e instrumentistas (SHEDLOCK, 1897, p.110).

Os volumes 1 e 2 da coleção Cravo bem Temperado - cadernos seminais de prelúdios e fugas, na época em que foram compostos, tinham objetivos puramente didáticos e paradoxalmente hoje são considerados obras importantes dentro do repertório barroco para teclado (FOSTER, 1973, p.7-42; CARVALHO, 2016, p. 98).

Vale ressaltar que Bach era considerado um compositor antiquado enquanto era vivo, tanto é que seu filho Carl Phillip tinha mais prestígio que o pai. Postumamente, essa relação se inverteu, e hoje Bach está numa posição de destaque (SHEDLOCK, 1897, p. 109).

É extensa a lista de compositores que escreveram fugas estritas<sup>3</sup> ou fugatos, peça composta no estilo de uma fuga, mas não estritamente seguindo todas as regras dela.

Dentre eles, podemos citar: Johann Sebastian Bach (1685-1750), Anton Reicha (1770-1836), Mozart (1756-1791), Beethoven (1727-1770), Haydn (1732-1809), Mendelssohn (1809-1847), Richard Wagner (1813-1883), Franz Liszt (1811-1886), Anton Bruckner (1824-1896), Gustav Mahler (1860-1911), Ravel (1875-1937), Bartók (1881-1945), Robert Schumann (1810-1856), Clara Schumann (1819-1896), Brahms (1833-1897), Dvorak (1841-1904), Berlioz (1803-1869), Grieg (1843-1907), Hummel (1778-1837), Verdi (1831-1901), Saint-Saens (1835-1921), Max Reger (1873-1916), Villa-Lobos (1887-1959), Stravinsky (1882-1971), Schoenberg (1874-1951), Schnittke (1934-1998), Berg (1885-1935), Holst (1874-1934), Honegger (1892- 1955), Dmitri Shostakovich (1906-1975), Zaderatsky (1891-1953), Rodion Shchedrin (1932), Paul Hindemith (1895-1963), Cesar Frank (1822-1890), Edward MacDowell (1860-1908), Stefan Wolpe (1902-1972), Camargo Guarnieri (1907-1993), Villa Lobos (1887-1959), Nikolai Kasputin (1937-2020), Stravinsky (1882-1971), Sergei Slonimsky (1894-1995), György Ligeti (1923-2006), Ernst Toch (1887-1964), Myriam Marbé (1931-

<sup>1</sup> No original: “Stomius here refers to the fuga, meaning in this case canon, as a specific rhetorical figure, *mimesis*” (BUTLER, 1977, p.50).

<sup>2</sup> No original: “fugal *canzona*, a genre that enjoyed continuous cultivation from its beginnings ca. 1570 until the early eighteenth century, when J. S. Bach was still contributing to it”(WALKER, 2020, p. 270).

<sup>3</sup> Aquelas que possuem todos os elementos obrigatórios de uma fuga

1997), Doru Popovici (1932-2019), Marcel Mihalovici (1898,1985), Șerban Nichifor (1954), Ede Terényi (1935-2020), Serguei Prokofiev (1891-1953), Stepan Wolpe (1902-1972), Dmitri Smirnov (1948-2020), Henry Martin (1950), Mario Laginha (1960), Marcus Bittencourt (1974), Brad Mehldau (1970) dentre outros.

Externamente à música de concerto, também há registros de fugas e fugatos nos seguintes compositores: Alec Templeton (1910-1963), Frank Lossler (1910,1969), Vulfpeck, John Williams (1932), Michel Legrand (1932-2019), e até na banda de rock progressivo britânica Emerson, Lake & Palmer (KAWAMOTO, 2006, p.31).

Apesar de Bach ter levado a escrita fugal a um nível elevado de excelência – segundo MARPURG (1753, p.141) Bach seria “the greatest fugue-maker of our time” – os compositores adjacentes supracitados propuseram diferenciações na construção de suas obras, ou seja, desleituradas, desvios do estilo tradicional.

Como exemplo dessas desleituradas, temos o compositor tcheco Antoine Joseph Reicha, que propôs respostas ao sujeito fugal num intervalo não canônico, o trítone, no seu caderno de 36 fugas. Já no ciclo de 24 prelúdios e fugas de Shostakovich, há o emprego frequente de contrassujeitos, sob um material harmônico ambíguo tonal/modal.

Em parte, a perpetuação do processo composicional da fuga vem da sua estrutura interna. A natureza imitativa e autossimilar da fuga se conecta ao fato de que a apreciação e a compreensão musical são baseadas no acionamento da memória<sup>4</sup>. PAREYON (2011, p.5, tradução nossa) enfatiza que os processos autossimilares são comumente valorizados como uma indicação para coerência musical e consistência<sup>5</sup>.

O objetivo desta pesquisa é compreender o processo de desleitura das fugas bachianas, nas obras para teclado, em relação ao processo de escrita de uma fuga nos dias de hoje e, a partir da discussão dessa problemática, compor um caderno de prelúdios e fugas.

Mais especificamente, o que se pretende com esta pesquisa é responder a pergunta: como um compositor com background em música popular (brasileira e jazz) se posicionaria nessa longa lista histórica de pianistas/compositores fixados em Bach, no tocante a compor uma fuga nos dias de hoje?

Para responder à pergunta de pesquisa, elencaram-se alguns passos lógicos: caracterizar a fuga historicamente e parametrizar seus principais elementos por meio dos trabalhos de Friedrich Wilhelm Marpurg (1753), Hugo Norden (1977) e Luigi Cherubini (1824); apreciar e analisar as principais coleções de fugas; entender o processo de influência e desleitura, e por último, elaborar um memorial

---

<sup>4</sup> Para um melhor entendimento correlacionaremos a estrutura organizacional da fuga com os princípios da *Gestalt* à página 15 deste trabalho.

<sup>5</sup> No original: “it is commonly valued as an indication for musical ‘coherence’ and ‘consistency” (PAREYON, 2011, p.5).

descritivo que descreverá o processo compositivo, justificará as recorrências estilísticas e as concepções estético-filosóficas, relacionará as razões revisionárias de Bloom à criação e apontará os percalços no caminho criativo e as eventuais correções até a finalização da peça.

Talvez a admiração por parte de alguns compositores se dê pelo grande desafio intelectual que é compor uma fuga. Em conformidade com essa assertiva, Alfred Mann argumenta que: “o termo fuga causa um fascínio particular no estudante de música. Ele sugere a essência da polifonia, a expressão mais intrincada da complexa linguagem da música ocidental” (MANN, 1985, p.ix, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Os compositores, a fim de criarem trabalhos genuínos, precisam conhecer a história, o repertório, para não incorrerem na repetição sem a mediação da desleitura. Harold Bloom (2002, p.25) diria: “chegar atrasado, em termos culturais, jamais é aceitável para um grande escritor”.

Nessa busca, invariavelmente, aprendizes de composição esbarram em ter de dominar o sistema teórico de escrita e leitura musical, e os princípios formais de organização sonora: Contraponto, Harmonia, Instrumentação, Orquestração, etc...

Após esta conquista ferramental, o compositor começa a experimentar novas regras, com o objetivo de gerar distorções no sistema e, com sorte, transcendê-lo. De forma prática, tomemos como exemplo os Caprichos de Frescobaldi.

Numa época em que as regras de contraponto já estavam devidamente consolidadas, o compositor italiano propôs algumas ideias como contraponto em quarta espécie (suspensão) com resolução ascendente (*Capriccio VIII cromático con ligature al contrario*), ou a proibição do uso de grau conjunto (*Ricercar VII Obbligo di non uscire mai di grado*). Essas proposições, além de demonstrarem o domínio das técnicas composicionais por parte de Frescobaldi, propiciam um frescor auditivo para o público e originam peças coerentes, pois as mudanças propostas são manuseadas de maneira consistente, sistemática. Parte do que veremos nas desleituras será desta natureza, flexibilizações das regras tradicionais.

Ainda sobre a inclinação de alguns compositores pelas fugas, conjeturo aqui um outro argumento. O compositor, autor e filósofo Leonard B. Meyer (1918-2007), em seu livro *Emotion and meaning in music* (1967) busca respostas à seguinte questão: o que torna determinada obra musical genial?

Baseado na teoria da *Gestalt*, e nos seus conceitos de semelhança, continuação, fechamento e proximidade, Meyer sugere que a resposta estaria nas habilidades do compositor em projetar padrões, ora realizando, ora retardando e ora frustrando as expectativas do ouvinte, criando estruturas lógicas e bem delineadas (MATOS, 2005, p.3).

---

<sup>6</sup> No original: “The term fugue holds a particular fascination for the student of music. It suggests the essence of polyphony, the most intricate expression of the complex language of Western music” (MANN, 1985, p. ix)<sup>6</sup>.

Nesse contexto, podemos também justificar o interesse pela fuga por ser um tipo composicional totalmente lógico que, por meio da imitação do sujeito e da aplicação das regras de contraponto de forma sistemática, cria um padrão organizado, uma obra coerente que corrobora a fruição estética.

Esse caráter lógico é retratado por BUTLER (1977, p.50), ao responder o seguinte questionamento: Por que a fuga foi elevada a uma posição tão proeminente como elemento retórico-musical? Gregory Butler elenca três motivos para responder a supracitada indagação:

Em primeiro lugar, deve-se perceber que todo esse movimento era altamente erudito e intelectual, até mesmo acadêmico, por natureza e, claro, a fuga era vista como um elemento de composição de sofisticado aprendizado. Em segundo lugar, a fuga era uma estrutura de grande artifício e, ao mesmo tempo, uma força musical altamente expressiva e afetiva e, portanto, altamente valorizada como um poderoso dispositivo retórico-musical. Em terceiro lugar, a poesia lida amplamente com imagens verbais, e há evidências crescentes de que a fuga foi pensada em termos de uma imagem musical altamente artificial e, portanto, um ingrediente primordial da música poética (BUTLER, 1977, p.50, tradução nossa<sup>7</sup>).

Fugas continuam sendo compostas até os dias de hoje, pois nem mesmo as fugas bachianas, que são modelos profícuos de fugas - escritas num estilo rigoroso, como diria Anton Reicha, são todas iguais. Muito pelo contrário. Johann Sebastian Bach, em suas duas coleções, *Cravo bem Temperado* volume 1 e 2, compõe 24 prelúdios e 24 fugas, em todas as tonalidades, cada uma com características distintas umas das outras (FOSTER, 1973, p.42).

Com o objetivo de fornecer exemplos de como as fugas podem possuir características distintas, que perpetuem a sobrevivência do estilo composicional enquanto processo estruturante, pontuamos que o compositor tcheco Anton Reicha compôs fugas com respostas a múltiplos intervalos do sujeito, propôs sujeitos ora cromáticos, ora possuindo apenas uma nota, e compassos irregulares, além de fazer alusões ao folclore e a temas de outros compositores em suas fugas. Por outro lado, o compositor russo Dmitri Shostakovich compôs fugas com sujeitos formados apenas por arpejos, com cadências sem sensível e acompanhamentos acordais com traços de modalismo.

Já o compositor e pianista português Mario Laginha compôs fugas com apelo jazzístico e com ressonâncias intertextuais do fado. Outros compositores que incluíram os trejeitos do jazz e blues nas suas fugas foram o francês Edouard Ferlet, o ucraniano Nikolai Kapustin (1937) e o estadunidense Henry Martin (1950). O pianista e compositor norte americano Brad Mehldau em seu álbum *Jacob's Ladder* (2022) apresenta fugas para sintetizadores e emuladores.

---

<sup>7</sup> No original: “ First of all, it must be realized that this whole movement was largely highly learned and intellectual, even academic, innate, and of course the fuga was looked upon as a highly learned elemento of composition. Secondly, the fuga was a structure of great artifice and at the same time a highly expressive and affective musical force, and therefore highly valued as a powerful musical-rhetorical device. Thirdly, poetry deal as largely with verbal imagery, and there is growing evidence that the fuga was thought of in terms of a highly artificial musical image, and was therefore a prime ingrediente of musica poetica” BUTLER (1977, p.50).

Bartók (1881-1945), em sua peça música para cordas, percussão e celesta apresenta, no primeiro movimento, uma fuga meditativa no início do movimento (GILLIES, 2000, p.301).

Por fim, Beethoven (1727-1770), com a *Grosse Fugue*, exemplifica como é possível compor em estilo rigoroso uma imensa fuga dupla para quarteto de cordas. (GREW 1931, p.498).

Ernst Toch compôs uma fuga para coro SATB sem variação melódica, apenas uma altura é entoada por naipes muito próximos à fala (SCHACHTER, 1966, p.157), e até o pianista canadense Glenn Gould compôs uma fuga radiofônica (KOSTELANETZ, 1988, p. 561).

A ideia aqui é evidenciar que alguns compositores manifestam interesse pelo referido estilo composicional, e essa predileção torna-se ainda maior à medida que o compositor demonstra alguma relação com os instrumentos de teclas (RYDÉN, 2020, p.1).

Este trabalho será dividido em quatro partes. A primeira abordará um capítulo sobre a fuga tradicional baseado em livros de contraponto. A parte apresentará os elementos da teoria da desleitura. A terceira fornecerá um paralelo ao capítulo 1, proporcionando exemplos e uma discussão sobre como diversos compositores fizeram seus processos de desleitura da fuga tradicional. E por fim, na quarta parte constará o memorial descritivo do processo composicional do caderno de prelúdios e fugas em estilo moderno.

## 1.1 ORIGEM DA FUGA

A palavra fuga e seu uso são antigos, no entanto, não se usava o termo com o mesmo sentido que é utilizado atualmente. Fugas designavam contrapontos em imitação dos quais as cantilenas forneciam os temas, e nos quais cânones eram ocasionalmente encontrados (CHERUBINI, 1854, p.62).

Antes de Bach, os termos imitação, canon e fuga eram usados indistintamente, objetos de grande confusão terminológica. Os três termos frequentemente eram aplicados para todas as composições imitativas. Com o estabelecimento da teoria harmônica, os termos alcançaram distinção (FOSTER, 1973, p.2). Por exemplo, no trabalho de Alfred Mann (1987, p.5) há referência do uso do termo fuga como sinônimo de técnica imitativa.

Para compreender como se chegou à fuga tradicional bachiana, precisamos falar da técnica imitativa mais antiga e mais rigorosa na polifonia ocidental que é o cânone, no qual cada voz sucessiva tem a mesma melodia, com um fator de defasagem temporal entre elas (BULLIVANT, 1910, p.455).

Os cânones surgiram no século XIII e têm sido um importante recurso até os dias atuais (WEBER, 1989, p.10). A fuga pode ser pensada como um estágio posterior na evolução do cânone. O nome fuga foi aplicado a peças canônicas já no século XIV, e em trabalhos como o de Jacques de Liège, *Speculum musicae*, mas os ancestrais lógicos da fuga totalmente desenvolvida são os primórdios imitativos das *canzonas* do final do século XVI, denominadas de *canzonas fugais*, *Canzoni ala francese*, como as de Giovanni Gabrieli, bem como os *ricercare* de Girolamo Frescobaldi (KINKERDALE, 1979, p. 3; SHELDON, 1990, p.553)

Note nas figuras 1 e 2 abaixo, como de fato há uma semelhança entre as *canzonas*, os *ricercare* renascentistas e as fugas barrocas, principalmente no que tange às entradas sucessivas, e à imitação à quinta:

Figura 1 – Canzona et Sonate, Giovanni Gabrieli, extraído de (CHARTERIS, 1987, p. 483)



Figura 2 – *Ricercare Dopo il Credo*, Fiori Musicali (FRESCOBALDI, 1971, p.18)  
Recercar - Dopo il Credo.  
(Solenne)

The image shows two systems of musical notation for a piece by Frescobaldi. Each system contains four staves, with the top two staves in alto clef and the bottom two in bass clef. The notation is complex, featuring various rhythmic values and melodic lines across all staves. The first system is followed by a second system that continues the piece.

Nessa mesma época, o compositor Dieterich Buxtehude (1637-1707), nascido na Dinamarca, mas de ascendência alemã, também contribuiu para o desenvolvimento da fuga, por ser um dos representantes mais importantes do período barroco alemão. Tãmanha foi sua relevância que em diversas ocasiões foi visitado por compositores promissores da época, como Georg Friedrich

Händel e Johann Mattheson. Com certeza, o mais notável visitante foi Johann Sebastian Bach, grande admirador de sua obra (BULLIVANT, 1910, p.427).

Em 1703, o jovem organista e compositor Johann Sebastian Bach assumiu o posto de organista da capela de Arnstadt. Como o músico mais proeminente da cidade, Bach ficou sem opções de professores à sua estatura musical, por isso, em 1705, escreveu aos seus superiores que gostaria de assistir a uma série de concertos (*Abendmusik*) do renomado organista e compositor Buxtehude. Bach viajou 400 km a pé em destino a Lübeck. A viagem parece ter sido profícua, pois o que seria uma visita de dias durou por volta de 4 meses (SNYDER, 1989, p.38).

Essa anedota ilustra a admiração do compositor jovem pelo predecessor, que é o início do processo de desleitura.

## 1.2 ESTRUTURA DA FUGA TRADICIONAL

Introduziremos a nomenclatura do crítico, teórico musical e compositor Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) que em seu tratado de fuga, *Abhandlung von der Fuge*(1753), define e categoriza os vários tipos de imitação, os tipos de fuga e todas as partes constituintes deste tipo composicional.

De acordo com os vários tipos de imitação, Marpurg sugere seis categorias de fugas, sendo a primeira delas determinada pelo intervalo formado entre a primeira nota do tema de abertura e a primeira nota da resposta que virá em seguida. Por exemplo, valendo-se dessa classificação há fugas em uníssono, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava. Uma espécie particular será escolhida dentre esta primeira categoria, que será a mais natural e adequada à aplicação da técnica de escrita fugal, a saber: as fugas que combinam respostas na quarta, quinta e oitava. Estas são chamadas de fugas ordinárias, ou simplesmente fugas na quinta (MARPURG, 1753, p. 158-159).

Esta definição se fez necessária, pois as fugas ordinárias barrocas serão sinônimo de fugas tradicionais neste trabalho.

Anterior à época de Bach, o compositor Johann Caspar Ferdinand Fischer (1646-1716) escreveu *Ariadne Musica* (1715), um caderno com prelúdios, fugas e ricercares que é dado como um precursor do *Cravo bem Temperado* de Bach (MONTALTO, 2017, p. 8). As composições são breves e demonstram a fuga em desenvolvimento.

CHERUBINI (1824, p.62) afirma que a fuga pode ser considerada como a transição entre o sistema do contraponto rigoroso e o sistema da composição livre. Adiante, o compositor italiano continua enumerando as condições *sine qua non* de uma fuga que segundo ele, naquela época, eram: sujeito, resposta, contrassujeito e *stretto*.

Como veremos nos capítulos que seguem, sujeito, resposta e contrassujeito se mantiveram indispensáveis às fugas bachianas e, embora o *stretto* muitas vezes possa ser um elemento valioso da

escrita fugal, ele é dispensável, haja vista que há fugas no Cravo bem Temperado sem *stretto*, como por exemplo a fuga 21 do primeiro volume (FOSTER, 1973, p. 70).

Neste capítulo, nos dedicaremos à taxonomia dos elementos que estão presentes em uma fuga tradicional, aquelas que Anton Reicha denota como *Fugue ancienne* em seu Livro *Traité de haute composition* (1824).

### 1.3 SUJEITO

O primeiro objeto que aparece em uma fuga é o sujeito, que consiste na ideia musical, o tema sobre o qual a fuga é construída. O sujeito existe para ser imitado e estabelecer uma região tonal/modal.

SHELDON (1986, p.50, tradução nossa) argumenta que “uma fuga bem sucedida, portanto, pode ser vista como a melhor (ou umas das melhores) realizações possíveis do sujeito<sup>8</sup>”.

O sujeito recebe também os nomes de *guide*, *antecedent*, (CHERUBINI, 1824, p.63), *theme* ou *openingstatement* (MARPURG, 1753, p. 161), *dux*, *voxantecedens* (QUEIROZ, 2005, p. 4).

Segundo o teórico Norden (1977, p.3), uma melodia, para ser adequada para o propósito de uma fuga, geralmente exibirá três características:

- 1) usualmente breve, mas traz consigo uma ideia musical completa;
- 2) é facilmente reconhecível quando imersa na textura contrapontística;
- 3) ela se presta bem à exploração e manipulação contrapontística e harmônica.

Trata-se então de uma melodia, com limites bem definidos, altamente reconhecível para o ouvinte, que mantém sua inteligibilidade apesar da textura contrapontística e serve aos propósitos de evidenciar a harmonia do trecho musical.

Uma característica útil de um sujeito é construí-lo com um forte e distintivo motivo de abertura, que pode ser prontamente identificado pelo ouvinte para que ele saiba quando as entradas seguintes ocorrerem. Norden (1977, p.4) atesta a importância deste parâmetro citando que alguns tratados franceses denominam este dispositivo como “*La Tête Du sujet*” (cabeça do sujeito).

HARRISON (2008) também atribui importância à parte final do sujeito, designando-a como *Tail* e, analogamente, nestes trabalhos “*La tête*” é denominada de *Head*. A cauda do sujeito é importante para indicar o término do tema, ou como é o caso da Figura 3 abaixo, a cauda fornece material motivico para o contraponto livre que estará na voz adjacente à entrada.

---

<sup>8</sup> No original: “A successful fugue, therefore, can be seen as the best (or one of the best) possible realizations of the subject” (SHELDON, 1986, p.50).

Figura 3 – Cabeça e Cauda do sujeito com elementos distintivos. Fuga 1, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 1-4 (BACH, 1924, p.10)



#### 1.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE O SUJEITO

Muito se fala sobre a cabeça do sujeito, o motivo inicial altamente reconhecível que facilita a inteligibilidade da próxima entrada. Mas, tão importante quanto ele é o corpo/desenvolvimento do sujeito que fornecerá um resumo indicial do material harmônico e motivico e, como vimos, há também a cauda, que é o fechamento da ideia, conexão com a resposta ou com o contrassujeito.

*La Tetê Du sujet* pode gerar distinção por meio de saltos, figuração, acentos, arpejos e ornamentação, por exemplo. As figuras abaixo demonstram esta distinção.

##### 1.4.1 Salto

Figura 4 – Cabeça do sujeito por salto. Fuga 8, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1-4 (BACH, 1924, p.10)





Essas mesmas características se aplicam à cauda, e ainda poderíamos elencar outra característica que torna os sujeitos distintivos: a ornamentação.

#### 1.4.5 Ornamentação

Figura 8 – Cabeça do sujeito ornamentada. Fuga 1, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 1-6 (BACH, 1924, p.8)



#### 1.4.6 Ornamentação na Cauda do Sujeito

Figura 9 – Cabeça do sujeito por arpejo. Fuga 14, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 1-3 (BACH, 1924, p.78)



#### 1.5 RESPOSTA

Para melhor entendimento da definição que apresentaremos, é interesse definir anteriormente o que vem a ser imitação em música. Ela consiste na repetição de uma linha melódica em uma textura polifônica logo após sua primeira aparição em uma voz diferente. Segundo Norden (1977, p.5), a resposta, sob as condições mais simples, é o sujeito transposto para a região da dominante, que é uma quinta justa acima ou uma quarta justa abaixo em uma fuga ordinária. Queiroz (2005, p.5) classifica as respostas em real ou tonal como segue:

A resposta real consiste em uma imitação rigorosa do sujeito à 5ª superior. A resposta tonal é uma imitação do sujeito que porta mutações melódicas com finalidades à sua adequação tonal. A resposta pode atacar: a) com a última nota do sujeito; b) após o término do sujeito; c) antes de terminar o sujeito. Esta última opção é o que se denomina stretto.

A figuras 10 e 11 exemplificam casos de resposta real:

Figura 10 – Resposta Real, Fuga 05, Cravo bem Temperado, vol. 1, cps 1- 4 (BACH, 1963, p.26).

26

### Fuga V a 4 Voci

The musical score for Fuga V, a 4 Voci, is presented in two systems. The first system contains measures 1 and 2. The second system contains measures 3 and 4. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first measure (measure 1) contains the subject, which is a sixteenth-note scale starting on G4. The second measure (measure 2) contains the real answer, which is a sixteenth-note scale starting on D5, a fifth above the subject. The third and fourth measures continue the piece with further melodic development.

Figura 11 – Resposta Real, Fuga 06, Cravo bem Temperado, vol. 1 (BACH, 1963, p.30).

30

### Fuga VI a 3 Voci

The musical score for Fuga VI, a 3 Voci, is presented in two systems. The first system contains measures 1 and 2. The second system contains measures 3, 4, and 5. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first measure (measure 1) contains the subject, which is a quarter-note scale starting on G4. The second measure (measure 2) contains the real answer, which is a quarter-note scale starting on D5, a fifth above the subject. The third, fourth, and fifth measures continue the piece with further melodic development.

A figura 12 exemplifica um caso de resposta tonal:

Figura 12 – Resposta Tonal, Fuga 02, Cravo bem Temperado, vol. 1 (BACH, 1963, p.10).

10

**Fuga II**  
♩ 3 Voci

MARPURG (1753, p.172) e BEETHOVEN (1853, p. 166) fornecem diversos exemplos sobre a resposta tonal. No entanto, são mostrados apenas os passos que devem ser feitos, as alterações de notas preferenciais sob uma certa condição, ao invés de uma explicação causal (BEETHOVEN, 1853, p.165-166). A figura 13 provê uma tentativa de explicar essas alterações no exemplo da figura 12, que nada mais são de que uma adequação a harmonia de uma passagem.

Figura 13 – Alteração na resposta tonal

A razão das alterações em algumas notas nas respostas tonais deve-se à manutenção de uma conformidade harmônica. A figura 13 acima demonstra na porção esquerda da pauta as 5 notas iniciais do sujeito da fuga 2, Cravo bem Temperado, vol. 1 de Bach; e na porção direita as 5 notas iniciais da resposta.

Note que, se a resposta fosse real, deveríamos ter uma nota ré na posição onde há a seta na figura acima.

No entanto, a harmonia implícita a essa passagem é Tônica (Cm) para os dois primeiros tempos do compasso 1, e subdominante com sexta e quinta (Fm6) para os tempos três e quatro do mesmo compasso, seguida por mais dois tempos de Tônica e dois tempos de dominante (G7). Como o sujeito

termina na função dominante, o início da resposta estará na tônica, e por isso a nota ré se dirigiu à nota dó, nota do acorde de Dó menor.

## 1.6 CONTRASSUJEITO

No transcórre da fuga, uma vez já enunciado o sujeito, enquanto a próxima voz declara a resposta, a voz 1 continua com um contraponto. Esse contraponto pode ser um material que reaparece com frequência no decorrer da peça, geralmente como contraponto ao sujeito, ou pode apresentar material que nunca mais reaparece. No primeiro caso, esse material temático é chamado de contrassujeito (WALKER, 2020, p. 3).

CHERUBINI (1824, p. 64) define contrassujeito como a melodia que acompanha o sujeito ou resposta. Como se espera que o contrassujeito seja introduzido abaixo e acima do sujeito e da resposta, faz-se necessário combinar sua construção com o contraponto duplo em oitava, o que tornará mais suscetível à inversão de cima para baixo e vice-versa. No final da definição, o compositor italiano arrefece pontuando que algumas notas do contrassujeito podem ser mudadas em detrimento da manutenção da pureza harmônica e do rigor contrapontístico.

Em síntese, pode ser considerado um sujeito secundário, um tema memorizável e independente, que atua simultaneamente com ou contra o sujeito principal. Um contrassujeito deve aparecer mais de uma vez sem modificações significativas para ser considerado como tal, caso contrário, ele seria considerado meramente um contraponto livre, sem estabelecer um padrão de expectativa. Frequentemente fornece material contrastante para os episódios.

Um contrassujeito é similar, porém, menos forte e independente do que um segundo sujeito, que é o que acontece numa fuga dupla.

Figura 14 – Resposta e Contrassujeito de Fuga 2 em Dó menor do Cravo bem Temperado, vol.I, cps 3-4 (BACH, 1963, p.10)



Figura 15 – Isolando o Contrassujeito da Fuga 2, do Cravo bem Temperado, vol.I, cps 3-4 (BACH, 1963, p.10)



## 1.7 CONTRAPONTO LIVRES

Imagine que o sujeito fugal já foi apresentado e o que vem a seguir é a resposta. No entanto, ao mesmo tempo em que a resposta está sendo executada, há um contraponto acontecendo. Nas linhas anteriores vimos que, se o mesmo padrão de contraponto acontece, tem-se um contrassujeito. Por outro lado, se os contrapontos são diferentes a cada vez que há uma nova entrada, chamamos a este tipo de contraponto de livre.

Se uma voz não acompanhar consistentemente o sujeito ou a resposta no decorrer da fuga, será entendido como um contraponto livre (BENJAMIN, 1986, p.235).

Figura 16 – Contraponto Livre, cps 47-51; cps 2-5, Fuga 02, Cravo bem Temperado, vol.2 (BACH, 1963, p.12)

## Fuga II

a 4 Voci

The image displays two systems of musical notation for 'Fuga II, a 4 Voci'. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) indicated below the notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

### 1.8 EXPOSIÇÃO

“Quando todas as partes já apresentaram seus respectivos sujeitos e respostas, geralmente em alternância estrita, a primeira e mais importante unidade formal da fuga está completa” (SHELDON, 1981, p.46, tradução nossa<sup>9</sup>). Denominamos esta seção como exposição, uma das seções impreterivelmente presentes em qualquer fuga.

Por isso, as fugas de Johann Caspar Ferdinand Fischer são ínfimas. Elas basicamente são apenas uma seção de Exposição.

<sup>9</sup> No original: “When all the participating parts have presented their respective subjects and answers, usually in strict alternation, the first and most important formal unit of the fugue is completed”(SHELDON, 1981, p.46).

Figura 17 – Exposição, Fuga 1, cps 1-13 (FISCHER, 1715, p.3)



### 1.9 DIVERTIMENTOS OU EPISÓDIOS

Divertimentos ou episódios são momentos que se definem pela ausência de um sujeito completo. Nas análises efetuadas para este trabalho, notou-se que os episódios atuam como seções intermediárias que flertam com motivos do sujeito e contrassujeito. Por se tratar de uma região transitória, não precisam ser longos, especialmente se a exposição for, e não precisam apresentar todas as vozes (MARPURG, 1753, p.203).

CHERUBINI (1824, p.70) também chama o episódio de digressão. Um período composto de fragmentos do sujeito, ou do contrassujeito, à escolha do compositor, em que dispositivos contrapontísticos são formados e, para não engendram a monotonia, podem e geralmente modulam. Se por um lado a exposição objetiva estabelecer uma região tonal, o episódio me parece a sua antítese natural, um contraste, variação relevante.

O significado da palavra digressão é afastamento, divagação, viagem ou desvio momentâneo. E para atingir essa conotação no âmbito musical, o episódio permeia por alterações do material temático por inversão melódica, fragmentação, extensão, pequenas mudanças de intervalos, repetições, imitações em cânone, em stretto, contraponto duplo, aumento, diminuição e qualquer combinação dos elementos supracitados (BENJAMIN, 1986, p. 149).

Essas modulações podem vir por meio de sequências, por exemplo, no entanto, se permanecerem por um tempo considerável, apagarão a memória da exposição, por isso, há as entradas intermediárias (middle entries).

Figura 18 – Divertimento, cps 47-51; cps 2-5, Fuga 02, Cravo bem Temperado, vol.2 (BACH, 1963, p.12)



A exposição termina no compasso 08 e a seção episódica começa no compasso 09, imitando sequencialmente parte do sujeito, num jogo de pergunta e resposta entre a voz do soprano e contralto.

#### 1.10 ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS (MIDDLE ENTRIES)

As entradas intermediárias, aparições integrais do sujeito ou resposta, são o que de fato definem a fuga como forma em retrospectiva histórica, separando-a da imitação e do fugato. Em síntese:

Qualquer entrada do Sujeito ou da Resposta depois da exposição é uma entrada intermediária (EI) (incluindo, por algumas definições, aquelas que são parte da seção final da fuga, seguindo o retorno da região de tônica). Para ser uma entrada intermediária verdadeira, ela deve conter pelo menos uma versão completa do Sujeito ou Resposta, em qualquer região próxima relacionada (BENJAMIN, 1986, p. 251, tradução nossa<sup>10</sup>).

Entradas intermediárias podem vir transgradadas<sup>11</sup>, modulantes, invertidas e ou cancrizantes.

Uma das utilidades práticas de uma Entrada Intermediária é lembrar ao ouvinte o tema inicial, não deixando a coesão musical esvaír após as digressões episódicas.

A citação literal do sujeito ou da resposta, em alguma transposição, ou em alguma região harmônica, é distinta dos episódios pelo fato que entradas intermediárias contêm o tema inteiro, não apenas fragmentos ou manipulações. Num primeiro momento, o ouvido não consegue distinguir o

<sup>10</sup>Any entry of S or A after the exposition is a middle entry (ME) (including, by some definitions, those that are a part of the final section of the fugue, following the return of the tonic key). To be a true ME, it must contain at least one complete version of the S Or A, in any closely related key (BENJAMIN, 1986. p. 251)

<sup>11</sup> Por transgradação entende-se o processo de transpor real, tonal ou modalmente uma melodia, sem a necessidade de manter a estrutura intervalar inicial. Preserva-se o material melódico da passagem (escala) e o perfil melódico.

contexto inicial entre a entrada intermediária e o início de um episódio. É a continuação que trará à tona se se trata de um caso ou outro (BENJAMIN, 1986, p. 250).

Figura 19 – Entradas Intermediárias, cps 47-51; cps 51-54, Fuga 01, Cravo bem Temperado, vol.2 (BACH, 1963, p.9).



E ao contrário da exposição, em que todas as vozes têm de estar presentes, na seção episódica e nas entradas intermediárias nem todas vozes precisam aparecer.

Até as fugas ínfimas de Johann Fischer contêm um momento central em que o sujeito é transposto para um grau diferente de I, IV e V.

Figura 20 – Entrada Intermediária, (FISCHER, 1824, p. 7).



### 1.11 STRETTO

Conforme QUEIROZ (2005, p.5) pontua, uma resposta pode atacar: com a última nota do sujeito, após o término do sujeito, ou se sobrepondo ao sujeito. Essa última opção é o que se denomina stretto. Note que a existência do stretto é uma condição possível mas não imprescindível para a

apresentação das entradas sucessivas.

Compactuando com a assertiva supracitada, a figura 20 abaixo nos mostra uma exposição sem stretto.

Figura 20 – Exposição sem Stretto, Fuga 3 (REICHA, 1824, p. 7).



Segundo NORDEN (1977, p.33) *stretto* é um dispositivo contrapontístico em que o sujeito ou resposta é tocado contra ele mesmo canonicamente, vide figura 21, ou quando o sujeito e resposta se sobrepõem, vide figura 22.

Figura 21 – Stretto, Prelúdio 01, *Ariadne Musica* (FISCHER, 1715, p.5)



Figura 22 – Stretto, a partir do cps 27, Fuga 22, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.126)



Além da fuga 09 do Cravo bem Temperado volume 1, a fuga 22 em Dó menor do volume 2 é um exemplo profícuo da técnica do stretto, vide figura 23 abaixo.

Figura 23 – *Stretto*, cps 80-84, Fuga 22, Cravo Bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.128)

The image displays a musical score for Fuga 22, measures 79 through 84. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece is in a stretto style, characterized by overlapping phrases. Measure 79 begins with a melodic phrase in the treble clef. In measure 80, the phrase overlaps with the previous one. In measure 81, the phrase overlaps again. In measure 82, the phrase overlaps with the previous one. In measure 83, the phrase overlaps with the previous one. In measure 84, the phrase overlaps with the previous one. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The bass clef part is mostly rests, with some notes in measures 80-84.

O exemplo 23 antecipa uma das várias possibilidades ao se construir um stretto. No compasso 82 é possível ver que a linha do tenor executa movimento contrário em relação à linha do soprano.

Em síntese, um stretto é construído com contraponto invertível, deslocado horizontalmente, ou seja, pode-se movê-lo temporalmente e, ainda assim, o contraponto continuará fazendo sentido.

A técnica de contraponto móvel pode ser encontrada no livro *Convertible Counter point in strictstyle* (1962) de Sergei Taneyev.

## 1.12 PONTO PEDAL

NORDEN (1977, p.67) pontua que exercícios acadêmicos e exames sobre fuga geralmente requerem dois pedais, um na região da dominante e outro na região de tônica. O objetivo principal desses dois pedais é restabelecer a tonalidade da composição uma vez que ela pode ter se tornado nebulosa, tonalmente falando, haja vista a grande quantidade de modulações e digressões que podem eventualmente ter ocorrido no decorrer da peça.

Tal assertiva acontece na fuga 3 do Cravo bem Temperado 2 em Dó sustenido maior. Há um pedal na dominante Sol sustenido maior e outro na tônica Dó sustenido maior.

Figura 24 – Ponto Pedal, Fuga 3, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.17)

Em outros casos, como acontece na Fuga 10 em Mi menor, Cravo bem Temperado volume 2, há apenas o Pedal de dominante. Vale ressaltar que neste exemplo o ponto pedal é articulado.

Figura 25 – Ponto pedal articulado, cps 79-81, Fuga 10, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.55)

Dois fatos interessantes ocorrem na Fuga número 1, em dó maior do Cravo bem Temperado 2. Nessa fuga ocorre um pedal de tônica na voz mais aguda na porção central da peça, mais precisamente ao compasso 47, e em seguida ocorre um ponto pedal de dominante na voz mais grave.

Figura 26 – Pedal de tônica, Fuga 1, cps 47-49, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.9)



### 1.13 CONECTORES: EXTENSÕES E CODETTAS

As extensões se referem a prolongamentos melódicos que servem a dois propósitos principais: adiar entradas para frustrar a previsibilidade/tornar o sujeito desejável, conferir variedade à composição (CHERUBINI, 1824, p. 69).

São geralmente compostos de material livre que podem ser similares ou diferentes dos motivos encontrados no sujeito e contrassujeito. Extensões entre a segunda e terceira entradas são usualmente mais longas e mais substantivas em detrimento da que ocorre eventualmente entre a primeira e segunda entradas.

A figura 27 denota uma extensão de 2 tempos, entre a primeira e segunda entradas, e a figura 28 denota uma extensão entre a segunda e terceira entradas.

Figura 27 – Fuga 14, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 5 (BACH, 1924, p.32)



Figura 28 – Fuga 6, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 5 (BACH, 1924, p.32)

The musical score for Fuga 6, Cravo bem Temperado, vol. 2, cps 5 (BACH, 1924, p.32) is presented in three systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The first system (measures 1-2) features a treble staff with triplets and fingerings (3, 2, 2, 1) and a bass staff with a whole rest. The second system (measures 3-4) shows more complex rhythmic patterns with fingerings (1, 3, 3, 1, 4, 3, 1, 2, 1) and a bass staff with a whole rest. The third system (measures 5-6) continues the development with fingerings (1, 4, 3, 1, 3, 2, 3, 4, 2, 5, 1, 4, 3, 2) and a bass staff with a whole rest.

A Figura 29 abaixo denota uma extensão na Fuga 2, Cravo bem Temperado, vol. 1, nos compassos 5 e 6. Note que o autor chama extensão de *Interlude*.

Figura 29 – *Interlude*, Fuga 2, Cravo Bem Temperado, vol.1 BACH, extraído de Walker (2020, p. 4)

The musical score for Fuga 2, Cravo Bem Temperado, vol.1 BACH, extraído de Walker (2020, p. 4) is presented in three systems. The first system (measures 5-6) is labeled 'INTERLUDE' and shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a whole rest. The second system (measures 7-8) shows 'countersubject 1' in the treble staff and 'subject' and 'countersubject 2' in the bass staff. The third system (measures 9-10) is labeled 'END OF EXPOSITION' and 'EPISODE 1', with 'modulation' indicated in the bass staff.

O mesmo exemplo é mostrado nas figuras 30 e 31 pelo teórico musical Hugo Norden (1977, p. 24) e por Benjamin (1986, p.235). Note que o ambos os autores chamam a extensão de Codetta.

Figura 30 – Exposição, Fuga 2, Cravo bem Temperado, vol.1, extraído de Norden (1970, p.42)

Ex. 140 WTC I, Fugue No. 2, in C minor

Subject

Answer

Counter-subject

Codetta

Codetta

Counter-subject

Subject

Figura 31 – Fuga 2, Cravo Bem Temperado, vol. 1 BACH, extraído de Benjamin (1986, p.235).

S

CS 1

ΓA (tonal)

Codetta

seq.

seq.

seq.

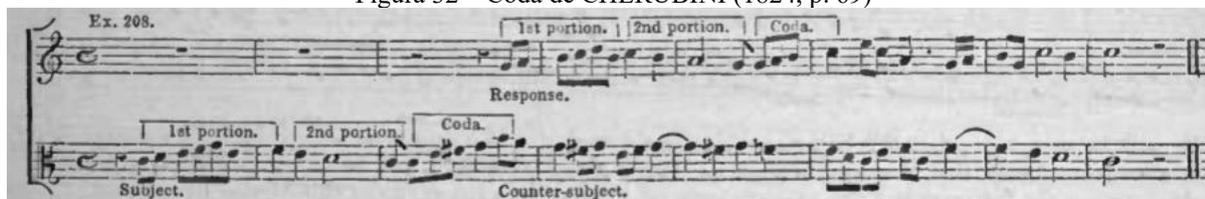
seq.

seq.

seq.

Já para o compositor Luigi Cherubini, *Coda* é a segunda porção do sujeito, entendendo o sujeito como um objeto bipartite e que serve, ao mesmo tempo, para preparar a entrada da resposta e para vir de encontro ao contrassujeito. Parece-me que o sentido é o mesmo das extensões e codettas (CHERUBINI, 1824, p. 69).

Figura 32 – Coda de CHERUBINI (1824, p. 69)



Alheio a essa variedade terminológica que pode nos confundir, utilizaremos neste trabalho apenas o termo extensão para designar prolongamentos melódicos de conexão.

#### 1.14 CADENZA

Entende-se por cadenza um floreio de forma indefinida sobre uma nota do baixo precedendo o fechamento de algum objetivo<sup>12</sup> (BULLIVANT, 1910, p. 293, tradução nossa).

Assim como o pedal, (ponto pedal, nota pedal, tom pedal ou ponto de órgão), a cadenza é mais um requisito acadêmico do que uma demanda obrigatória de uma fuga bem construída (NORDEN, 1977, p.68).

O exemplo abaixo nos mostra a cadenza da Fuga 2 em Dó menor do Cravo bem Temperado 2.

Figura 33 - - Cadenza no penúltimo compasso, Fuga 2, cps 27-28, Cravo bem Temperado, vol. 2 (BACH, 1963, p.13)



#### 1.15 FORMA DA FUGA

A pesquisa de Levarie (1943, p.16-17) investiga as 24 fugas do primeiro volume do Cravo bem Temperado e conclui que as fugas números 1, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 18 e 20 são bipartites. Já as fugas números 2, 3, 4, 7, 12, 16, 17, 21, 22, 23 e 24 são tripartites.

<sup>12</sup> No original: “in its simplest acceptance is a flourish of indefinite form, introduced upon a bass note immediately preceding a close of some finality” (BULLIVANT, 1910, p. 293).



Muitas vezes, quando apreciamos alguma obra musical, nossa memória nos remete a recordações imprecisas ou muito claras de outras obras do mesmo compositor, da mesma época ou do mesmo estilo, sobretudo quando conhecemos bem o repertório em questão. Em outros casos, títulos, dedicatórias, encartes de discos e programas de concerto fornecem-nos informações sobre alusões intencionais a obras de outros compositores em alguma passagem musical. Esses fenômenos são conhecidos como intertextualidade musical.

O termo intertextualidade foi introduzido na semiótica literária por Julia Kristeva (1941 - ). Segundo a autora: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Genette (1962, p.10) conceitua a intertextualidade “como una relación de copresencia entre dos o mas textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.

Anterior à Kristeva, o estudioso russo Mikhail Bakhtin (1895–1975), dentre muitas atribuições, é o precursor da intertextualidade, ainda que não usasse o termo. Na sua obra percebe-se que o falante e ouvinte possuem importância. Sobre essa temática Bakhtin afirma que:

A palavra (em geral qualquer signo) é interindividual. Tudo o que é dito, o que é expresso se encontra fora da “alma” do falante, não pertence apenas a ele. A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos; têm também os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (porque não há palavra sem dono) [...] Se não esperamos nada da palavra, se sabemos de antemão tudo o que ela pode dizer, ela sai do diálogo e se coisifica. (BAKHTIN, 2010, p. 327-328)

Essa importância atribuída à voz, fala ou texto do outro é um reflexo da primazia do diálogo. Sobre o dialogismo Bakhtin argumenta que:

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas), é pleno das palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2010, p. 294–295).

A noção de que a leitura de um texto qualquer nos direciona indiretamente também a outros textos motivou a fundamentação da teoria da intertextualidade no campo literário. Este florescer de vozes alheias, percebidas em maior ou menor grau, é algo que transcende aos signos da linguagem escrita e aos poucos se estendeu para outras áreas, ao considerar em um sentido mais amplo o texto como um artefato cultural cuja manifestação pode se dar sob os diversos tipos de linguagens e fenômenos artísticos, seja nas artes visuais, nas artes plásticas, na dança ou na música. Nesse sentido, a intertextualidade propiciou explicações que se somaram à análise musical tradicional trazendo à tona elementos que foram extraídos de outras obras.

Para exemplificar como a intertextualidade se manifesta na música, consideremos a citação, que é o caso mais evidente. A citação se reproduz quando, em um momento, o compositor faz referências literais a outra obra, seja ela própria ou de outro compositor. Por exemplo, na Abertura 1812 de Piotr Illich Tchaikovski, o compositor cita a Marselhesa. Esta mesma obra é citada na canção *All you need is love* dos Beatles. Em ambos os casos ocorre o processo de ressignificação, ou seja, a citação significa conteúdos distintos em contextos diferentes. No primeiro caso, a abertura comemora o triunfo das tropas russas sobre a expansão napoleônica, e no segundo caso o hino francês pode estar relacionado com o estereótipo francês de amor.

Após a propagação dos conceitos intertextuais, o trabalho de Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (1966) é um exemplo da estreita relação entre música e literatura. Nesse texto, o compositor aborda a música como linguagem ao se utilizar dos termos semântica, morfologia e sintaxe da música. Na década de 70, o professor universitário e crítico literário estadunidense Harold Bloom (1930-2019) propusera uma teoria da poesia que nos anos seguintes à sua criação expandiria seus braços até à música.

Bloom, em sua obra - *Angústia da Influência: Uma teoria da poesia* - tenta entender o processo de influência, segundo ele um terreno obscuro na maioria das áreas (BLOOM, 2002, p.11).

No trabalho de Bloom, o enfoque é a literatura, porém, seus conceitos foram extrapolados para diversas áreas da arte. Sobre o livro *Angústia da Influência*, Silvio José Stessuk pontua que:

Apresenta-se a tese de que – grosso modo – a História da Literatura se movimenta quando um autor novo, forte o suficiente, tenta estabelecer, através de sua obra, uma originalidade criativa em face da pressão modelar de um ou mais autores canônicos. (STESSUK, 2016, P.1)

Profundo admirador e estudioso das obras de Shakespeare, Bloom usa a palavra influência como uma alegoria da relação de qualquer escritor com a tradição encarnada na figura do precursor. Por precursor entende-se o poeta causador da angústia, cujo mérito é tão vibrante que os leitores não ficam indiferentes à sua existência.

Trata-se de uma ansiedade irresistível. O precursor não se deixar enterrar, nem escapar, tampouco substituí-lo. Nenhum escritor forte desde Shakespeare pode evitar sua influência (BLOOM, 2002, p.18). BLOOM mais detalhadamente define influência como sendo:

uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos — imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos — todos em última análise de natureza defensiva. O que mais importa (e é a questão central deste livro) é que a angústia da influência *resulta* de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *consequências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura, que é uma espécie de paixão por uma obra literária (BLOOM, 2002, p.23-24).

Quem sofre a agonia da influência é o efebo: jovem cidadão da poesia, como o chamaria Atenas, já é o homem antinatural e antitético, e desde seu começo como poeta busca um objetivo impossível, como fez antes seu precursor (BLOOM, 2002, p.60).

Em consonância com os preceitos de BAKHTIN e KRISTEVA, o crítico norte americano credita às obras ulteriores a influência causada pela força dos seus precursores:

Sem a leitura de Shakespeare, Milton e Wordsworth por Keats, não poderíamos ter as odes, sonetos e os dois *Hyperions* de Keats. Sem a leitura de Keats por Tennyson, quase não teríamos Tennyson. Wallace Stevens, hostil a todas as sugestões de que devia alguma coisa às suas leituras de poetas precursores, não nos teria deixado nada de valor não fosse por Walt Whitman... Poemas fortes são sempre presságios de ressurreição. O morto pode ou não retornar, mas sua voz ganha vida, paradoxalmente nunca pela mera imitação, e sim, na agônica apropriação cometida contra poderosos precursores (BLOOM, 2002, p.24)

Os poetas fortes avançam na história da influência poética fazendo distorções da leitura uns dos outros. A essas distorções denominam-se má leitura, voluntária má interpretação ou desleitura, que será o termo preferido neste trabalho.

Harold Bloom estabelece seis tipos de diálogos possíveis com a tradição literária: Clinamen ou Apropriação Poética, Tessera ou Completude e Antítese, Kenosis ou Repetição e Descontinuidade, Daemonização ou o Contra-Sublime, Askesis ou Purgação e Solipsismo, e por último, Apophrades ou o Retorno dos Mortos.

Em síntese, essas razões revisionárias mostram como um poeta relê seus predecessores, ou melhor, como um poeta novo deslê um poeta forte precursor, na criação de sua linguagem poética, conscientemente ou não.

YOSHINO (1994, p.471) resume as razões revisionárias da seguinte maneira:

clinamen, ou desvio, em que o poeta procura corrigir um erro no texto anterior; tessera, ou conclusão, em que o sucessor preenche lacunas na obra do predecessor; kenosis, ou esvaziamento, quando o filho iconoclasta desmistifica o pai divino ao mostrar que ele é tão falível quanto o filho; daemonização, em que o sucessor adota a antítese do precursor; askesis - o poeta restringe seu dom para truncar a realização do precursor em uma forma mais branda de Kenosis; e apófrades, em que o sucessor oprime tanto o predecessor que inverte a relação pai-filho. Tradução nossa<sup>13</sup>.

O teórico literário americano apresenta uma sinopse um pouco mais aprofundada de cada uma destas razões revisionárias, a saber:

---

<sup>13</sup> No original: "These "revisionary ratios" include: clinamen, or swerving, where the poet seeks to correct an error in the preceding text; tessera, or completion, where the successor fills out lacunae in the predecessor's work; kenosis, or emptying out, where the iconoclastic son demystifies the god like father by showing him to be as fallible as the son; daemonization, where the successor adopts the antithesis of the precursor; askesis, where the poet curtails his gift to truncate the precursor's achievement in a milder form of kenosis; and apophrades, where the successor so overwhelms the predecessor that he reverses the father-son relationship" (YOSHINO, 1994, p.471).

1. *Clinamen*, leitura distorcida ou apropriação mesmo; tomo a palavra de Lucrécio, no lugar em que significa um “desvio” dos átomos para possibilitar a mudança no universo. O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* em relação a ele. Isso aparece como um movimento corretivo em sua própria produção, que sugere que o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo.
2. *Tessera*, completude e antítese; tomo a palavra não da fabricação de mosaicos, como ainda é usada, mas dos cultos de mistério antigos, quando queria dizer um sinal de reconhecimento, o fragmento, digamos, de uma pequena jarra, que com os outros fragmentos reconstituiria o vaso. O poeta “completa” antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante.
3. *Kenosis*, dispositivo de decomposição semelhante aos mecanismos de defesa que nossa mente emprega contra as compulsões de repetição; é, portanto, um movimento de descontinuidade em relação ao precursor. Tomo a palavra de São Paulo, a qual quer dizer a submissão ou esvaziamento de Jesus por si mesmo, quando aceita a redução de *status*, de divino para humano. O poeta que vem depois, aparentemente esvaziando-se de seu próprio estro, sua divindade imaginativa, parece submeter-se, como se estivesse deixando de ser poeta, mas esse refluxo é realizado em relação ao poema de refluxo do precursor de um modo que também se esvazia o precursor, e assim o poema de esvaziamento posterior não é tão absoluto quanto parece.
4. *Daemonização*, movimento para um Contra-Sublime personalizado, em relação ao Sublime do precursor; tomo o termo do uso neoplatônico generalizado, em que um ser intermediário, nem divino nem humano, entra no adepto para ajudá-lo. O poeta que vem depois, abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor. Ele faz isso, em seu poema, colocando a relação da obra com o poema-pai de modo a desfazer pela generalização a unicidade da obra anterior.
5. *Askesis*, movimento de autopurgação, que se destina a atingir um estado de solidão; tomo o termo, por mais geral que seja, sobretudo da prática de xamãs pré-socráticos como Empédocles. O poeta que vem depois não passa, como na *kenosis*, por um movimento revisionário de esvaziamento, mas de redução; abre mão de parte de seu dom humano e imaginativo para separar-se de outros, incluindo o precursor, e faz isso em seu poema colocando-o em relação ao poema-pai de modo a fazer com que esse poema também passe por uma *askesis*; o talento do precursor é igualmente truncado.
6. *Apophrades*, ou retorno dos mortos; tomo a palavra dos tristes e infelizes tempos atenienses em que os mortos voltavam a habitar as casas onde haviam morado. O poeta que vem depois, em sua própria fase final, já assoberbado por uma solidão imaginativa que é quase um solipsismo, mantém seu poema de novo tão aberto à obra do precursor que a princípio podemos acreditar que a roda completou um círculo completo, e que estamos de volta ao inundado aprendizado do poeta posterior, antes que sua força começasse a afirmar-se nas proporções revisionárias. Mas o poema é agora *mantido* aberto ao precursor, quando antes *estava* aberto, e o efeito fantástico é que a realização do novo poema o faz parecer a nós não como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor. BLOOM (2002, p.65).

Nos parágrafos abaixo, apresentaremos exemplos musicais e uma discussão mais detalhada sobre cada uma das razões revisionárias e suas implicações no processo composicional, um dos objetivos desta pesquisa.

## 2.1 CLINAMEN

KORSYN (1991, p. 34) invoca a primeira razão revisionária de Bloom para explicar a superação da Romanze de Brahms sobre a Berceuse de Chopin. Para ele, *Clinamen* trata-se do desvio

inicial do poeta em relação ao precursor. Harold Bloom associa essa proporção à defesa freudiana da formação de reação e ao tropo da ironia.

Em seguida, Korsyn levanta pertinente questão: a música exemplifica metaforicamente a ironia?

A ironia é dizer uma coisa e significar outra; envolve um conflito em níveis, uma disparidade entre o significado superficial e a intenção mais profunda. Na música, temos um modelo teórico que tem o potencial de reproduzir a estrutura da ironia, embora eu duvide que alguém tenha lido isso: a teoria dos níveis estruturais de Schenker - consonância local. Uma passagem pode, com efeito, dizer uma coisa ('consonância') e significar outra ('dissonância'). Raramente temos consciência desse conflito de níveis, mas um compositor pode explorar essa ironia implícita KORSYN (1991, p. 35).

A Berceuse de Chopin possui grande estabilidade diatônica perpassando apenas pelas funções harmônicas de tônica e dominante. A Romanze de Brahms subverteu-se ao contrapor uma seção na região de Ré maior entre duas seções na região de Fá maior. Essa construção subvertida é entendida por Korsyn como uma ironia, e remete à razão revisionária Clinamen.

DINIZ Jr. (2022, p. 104) complementa que “O clinamen relaciona-se às técnicas de escrita de tema e variação, considerando sua mudança de rota”.

Um exemplo especulativo desse desvio criativo pode ser encontrado na Fuga em Dó maior de Dieterich Buxtehude - BuxWV174 - que parece ser um precursor da Fuga em Sol maior, BWV577 de Johann Sebastian Bach.

Além das semelhanças nos sujeitos das fugas - que numa certa porção alternam consistentemente intervalos de terças e sextas, com a mesma figuração - parece razoável aceitar esta influência, haja vista a admiração de Bach pelo estilo de Buxtehude.

Figura 35 – Sujeito, Fuga BuxWV174 (BUXTEHUDE, 1952, p.15)

**3. FUGA** Buxtehude Organ (Hedar) 2 **15**



Figura 37 – Sujeito em arpejo, Fuga 07 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.38)

**Фуга VII**  
(трехголосная)



A consistência de Shostakovich remete a um dos Capricci de Frescobaldi -*Obbligodi non usciremaidigrad* - em que o compositor italiano propõe regras próprias, uma delas consistindo na proibição de graus conjuntos, o que significa apenas permitir arpejos.

Figura 38 – *Ricercare Dopo il Credo*, Capricci de Frescobaldi (FRESCOBALDI, 1971, p. 9)

VIII. 7

Obbligo di non uscìr mai di grado.

Andante giusto. (♩ = 88 a 92)

*f energico*

Musical score for Ricercare Dopo il Credo by Frescobaldi. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Andante giusto' with a tempo of quarter note = 88 a 92. The dynamics are 'f energico'. The piece is a ricercare. The first staff shows the subject in arpeggio, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and then a descending eighth-note arpeggio. The score includes fingering and articulation markings such as 'marc.' and '5'.

Dmitri Shostakovitch (1906-1975) parece ter expandido o material proposto por Girolamo Frescobaldi, nesse contexto melódico-fraseológico, o compositor soviético ousou ir mais longe que o precursor, possivelmente um caso de Tessera.

KORSYN (1991, p. 27) argumenta que Chopin tenta se impor na tradição ao persuadir-nos que a Berceuse é mais completa e orgânica em suas soluções para os problemas das variações em detrimento aos seus precursores. Brahms, por sua vez, tenta nos persuadir que seu discurso é mais fluido enfatizando a relação entre parte e todo; seu motivo é um germe para o tema inteiro, desde variações e repetições. Kevin Korsyn termina afirmando que a peça de Chopin é, em si mesma, um acabamento antitético, e a peça Romanze de Brahms é uma tessera de um tessera.

## 2.3 KENOSIS

É um movimento revisionário de esvaziamento, o movimento em direção à descontinuidade com o precursor.

Nas palavras de Harold Bloom:

O poeta forte sobrevive porque vive a descontinuidade de um “desfazer” e uma repetição “isolante”, mas deixaria de ser poeta se não seguisse vivendo a continuidade do “lembrar para a frente”, do irromper numa renovação que no entanto repete os feitos de seus precursores (BLOOM, 2002, p.130).

KORSYN (1991, p.47) pontua que a Kenosis refere-se a outros textos antiteticamente, é uma reação contra o precursor, um contra-movimento.

Em comparação aos movimentos Clinamen e Tessera, Bloom afirma que:

A kenosis é um movimento mais ambivalente que o clinamen ou a tessera, e leva necessariamente mais fundo os poemas nos domínios dos significados antitéticos. Pois, na kenosis, a batalha do artista contra a arte já foi perdida, e o poeta cai ou reflui num espaço e tempo que o confinam, mesmo quando desfaz o padrão do precursor pela perda deliberada, voluntária, de continuidade (BLOOM, 2002, p.137).

KORSYN (1991, p. 48) argumenta que Bloom associa a Kenosis com o tropo da metonímia, a figura de linguagem cuja palavra substitui um aspecto ou atributo pela coisa em si. 'Cubanos' para 'charutos', 'Coroa' para 'rei', por exemplo.

Kevin Korsyn continua esclarecendo que Metonímia e Sinédoque são termos facilmente confundidos entre si. Prosseguiu distinguindo que a relação parte/todo da sinédoque funciona tanto do microcosmo ao macrocosmo e ao contrário, enquanto a relação parte/todo da metonímia funciona apenas em uma direção, do todo para a parte. Por isso, a metonímia é um tropo redutivo, motivo pelo qual Bloom o vincula à Kenosis, a razão que reduz um texto anterior.

Para SCHIMITT (2016, p.5) o processo de Kenosis ocorre quando “uma estrutura musical retirada do original é colocada em um contexto diferente. Apesar de descontextualizado, esse trecho isolado do original remete ao todo, num processo metonímico”.

DINIZ Jr. (2022, p. 24) fornece exemplos da aplicação musical dessa razão revisionária:

De acordo com Straus (1990, p. 57), na música a kenosis é encontrada em Igor Stravinsky (1882-1971) quando recompõe Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893) em parte como um comentário sobre o romantismo, um familiar bête noirestravinskiano, referindo-se à recomposição de Stravinsky sobre a canção Lullaby in a Storm, Op. 54, no. 10 (1883), em The Fairy's Kiss, de Tchaikovsky. Para Korsyn (1991, p. 49) o conceito de liquidação de Arnold Schoenberg é outro exemplo que postula essa relação metonímica [kenosis] entre uma passagem e outra.

Na coleção de estudos para piano do compositor minimalista norte americano Philip Glass, o estudo de número 10 é um exemplo enfático de Kenosis. Glass escolhe a armadura de Mi bemol maior, e a peça consiste em variações sobre o acorde de Bb7, a dominante da pseudo-tonalidade. No entanto, não há resolução.

A estrutura funcional dominante-tônica que em outros períodos norteariam regiões de instabilidade/estabilidade, tensão/resolução, dissonância/consonância é retirada do contexto e explorada enquanto sonoridade, topografia do teclado.

Figura 39 – Estudo 10, Phillip Glass (GLASS, 2014, p.38)

The image displays the musical score for Phillip Glass's Study 10. It is written for piano in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 176. The score is divided into two systems. The first system shows the right hand playing a steady eighth-note pattern of chords, while the left hand plays a sustained B-flat major triad. The second system continues this pattern, ending with a double bar line. The dynamic marking is *sempre mf*.

Outros dois exemplos que podem ser considerados Kenosis são a nona sinfonia de Anton Bruckner, que no movimento lento se utiliza desse mesmo artifício da extensão temporal de uma tríade dissolvendo sua função harmônica tornando-se um timbre. Da mesma forma procede Richard Wagner na sua obra *Das Rheingold*, WWA 86, que na abertura permanece por mais de 4 minutos sobre a tríade de Mi bemol maior conforme ilustra a figura 40.

Figura 40 – *Das Rheingold*, WWA 86, Richard Wagner (WAGNER, 1873 , p.1)

**Ruhig heitere Bewegung.**

1. und 2. Fagott.  
3.

4. erste  
Contrabässe.  
4. zweite

Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

3 Fag.  
8 Hörner in Es.  
8 CB.

3 Fag.  
Hör.  
8 CB.

## 2.4 DAEMONIZAÇÃO

Entende-se por daemonização o movimento revisionário em direção a um Contra-Sublime personalizado, em reação ao Sublime do precursor (KORSYN, 1991, p. 50).

Para SCHIMITT (2016, p.3): "esta ferramenta prevê o/a compositor/a quebrando expectativas, reinterpretando e reagindo ao discurso do texto precursor, deformando-o e personalizando o seu próprio texto".

BLOOM (2002, p.49) exemplificando a daemonização pontua que:

Alguns estudiosos afirmam que ele (Shakespeare) passou da tragédia para o que chamamos de “história de amor” por pressão comercial de dramaturgos rivais. Ele pegava o que precisava de qualquer um e de qualquer lugar, com as duas mãos, mas era impelido por seu *daemon* ou gênio, depois de triunfar sobre Marlowe.

KORSYN (1991, p.50) pontua que a *daemonização*, no mapa de desleitura Bloomniano, inclui o tropo da hipérbole e o mecanismo de defesa freudiano da repressão. Em seguida, questiona: Por que conectar a hipérbole à repressão? A explicação dessa relação é dialética. Se, por um lado, a hipérbole exagera e corrobora para a produção de um clímax por meio da intensificação, a repressão torna esse clímax factível, por meio de um 'inconscientemente esquecimento proposital' de textos anteriores. O *Clinamen* já era uma repressão de um texto precursor, mas a *daemonização* marca o momento mais forte de repressão de um poema.

DINIZ Jr. (2022, p. 25) correlaciona a *daemonização* aos períodos históricos:

Neste sentido hiperbólico, podemos compará-la ao período romântico da história da Música. Enquanto o período clássico se preocupava com a estrutura formal, no romantismo os compositores buscavam maior liberdade sobre a forma e uma expressão mais intensa.

BLOOM (2003, p. 88) também atesta esta relação:

A influência concebida como uma hipérbole leva-nos ao reino da representação sublime, compensando os esvaziamentos da metonímia. O tom de excesso aqui está aliado à defesa da repressão, pois as elevadas imagens da hipérbole ocultam um esquecimento inconscientemente proposital, ou um não se dar conta, daqueles impulsos internos que nos tenta a satisfazer demandas instintivas censuráveis e gratificantes. A hipérbole como tropo da influência me parece a mais importante das minhas seis razões para o Alto Romantismo, hiperbólico em suas visões da imaginação e, portanto, aqui o processo de influência é idêntico a todas as versões tardias do sublime

A fim de prover exemplos musicais desta razão revisionária, DINIZ Jr. (2022) argumenta que a peça *Harmonielehre* (1985) de John Adams (1947), que alude a Mahler Wagner e Jean Sibelius é

um exemplo de *daemonização*, levando em consideração o tropo da hipérbole. John Adams trava uma busca pelo costume próprio que caracteriza uma obra sinfônica, adota seus hábitos e incorpora seus elementos como se fossem dele próprio. DINIZ (2022, p. 39)

O compositor e pianista norte americano William Bolcom (1939) possui peças no estilo ragtime que soam, *ipsis litteris*, ao seu precursor notável Scott Joplin (1868, 1917). No âmbito composicional, esse apossar-se indiscriminadamente - como se o estilo fosse feito para ele – atrelado ao atenuar-se da autocensura, configuram um caso de *Daemonização*.

Na coleção *Three Ghosts Rags*, em especial no primeiro, *The graceful Ghost*, é possível ouvir a copresença do precursor, mas soa como um ragtime mais bonito, aquele que Scott Joplin não escreveu.

## 2.5 ASKESIS

DINIZ Jr. (2022, p.26) define Askesis como um " movimento de autopurgação que se destina a atingir um estado de solidão por redução. O poeta cede parte de seu próprio talento humano e imaginativo, de modo a se separar dos outros, incluindo o precursor ".

KORSYN (1991, p.58) sintetiza a Askesis como um movimento de autolimitação, de separação do precursor.

SCHIMITT (2016, p.6) conceitua a Askesis como o desvio e separação do original na direção de um dialogismo entre temas do original e do novo autor.

BLOOM (2002, p.163) considera a sublimação poética como uma Askesis:

uma maneira de purgação que aspira a um estado de solidão como próxima meta. Embriagado pela nova força repressiva de um Contra-Sublime personalizado, o poeta forte, em sua elevação daemônica, adquire poder para voltar sua energia contra si mesmo, e consegue, a um custo terrível, sua mais nítida vitória na luta com os mortos poderosos.

Sobre o processo de transformação do poeta, BLOOM (2002, p.167) pontua que:

a sublimação se torna uma forma de *askesis*, um autocerceamento que busca a transformação à custa do estreitamento da circunferência criativa tanto do precursor quanto do efêbo. O produto final do processo de *askesis* poética é a formação de um equivalente imaginativo do superego, uma *vontade poética* plenamente desenvolvida, mais severa que a consciência e, portanto, o Urizen em cada poeta, sua agressividade maduramente internalizada.

LIMA (2011, p. 53) fornece um esquema sobre a Askesis, definindo-a como autorredução e separação do precursor. Em seguida, associando-a ao tropo retórico da Metáfora e à defesa psíquica da Sublimação, que inclui mudanças de passividade para atividade, confronto direto com as forças ou impulsos perigosos, conversão de forças no seu oposto - BLOOM (2002, p.167).

Em complemento às definições, DINIZ Jr. (2022, p. 39) fornece-nos um exemplo de Askesis em música:

Indo além, vista sua agressividade contra a tradição, a ideia de jogo em obras de John Cage (1912-1992), que denota a importância que o músico atribuiu aos processos de indeterminação e acaso na constituição de suas obras, nos oferece uma askesis.

## 2.6 APOPHRADES

CASTRO (2011, p.8) conceitua a sexta e última razão visionária como:

o último estágio e é traduzido como o retorno dos mortos. A apropriação final do poeta anterior pelo posterior, o poeta precursor volta como se fosse um poeta efebo. É a figura literária mais complexa, a metalepse, ou transunção, em que o antecedente pode ser tomado pelo conseqüente e vice-versa. O poeta alcançaria a ilusão máxima fazendo-se parecer anterior ao poeta que o influenciou.

Para BLOOM (2003, p. 89), a apophrades está associada à metalepse:

A influência como metalepse para a leitura tende a ser ou uma projeção e distanciamento do futuro, e portanto uma introjeção do passado pela substituição de palavras posteriores por palavras anteriores em tropos prévios, ou então, mais frequentemente, um distanciamento e projeção do passado e uma introjeção do futuro, pela substituição de palavras anteriores por palavras posteriores nos tropos de um precursor. De qualquer modo o presente desaparece e os mortos retornam, por inversão, para serem derrotados pelos vivos.

De acordo com Korsyn (1991, p. 55), no âmbito musical aparece na coda de Romanze (Brahms), por meio do que se poderia chamar de reversão metaléptica.

JÚNIOR (2022, p 63) explica que Arnold Schoenberg na obra Klavierstück Op. 33a, para piano, desenvolve o material da peça com alusões à forma sonata, entretanto, de uma maneira condensada, prossegue argumentando que

ao alterar materiais e procedimentos, a partir desse momento, torna-se ele o regente de tais forças. Desse modo, inevitavelmente atinge o movimento revisionário mais distante: apophrades. Com isso, indo tão longe, é como se seus precursores, na verdade, fossem pré-schoenberguianos.

Bloom (2002, p.103) afirma que "o autor sabe que não se pode escrever um romance sem lembrar outro romance". Parafraseando essa citação, acreditamos que não se pode compor uma fuga sem remeter a outras fugas. Neste trabalho, escolheu-se como precursor, Johann Sebastian Bach, trocou-se a poesia pela composição musical, e por meio dos exemplos de desleitura no repertório pós Bach, pretende-se escrever um caderno de prelúdios e fugas.

JÚNIOR (2005, p. 1180) salienta que

Essas categorias – ou razões revisionárias – jamais são aplicadas literalmente, são apenas pistas da dialética pragmática da influência. Três momentos principais a resumem: o desvio inicial irônico sobre a obra do precursor, a imaginação criativa hiperbólica sobre a obra do precursor, e a projeção ou introjeção do percurso.

Neste trabalho, a apophrades não foi utilizada como ferramenta composicional, um meio, ou um fim, tendo em vista que tal aplicação implicaria em uma fantasiosa presunção para um estudante de composição que busca revisionismo intelectual.

A razão revisionária Apophrades - diferentemente de Clinamen (desvio), Tessera (Antítese) ou Daemonização (Hipérbole), que podem facilmente ser confundidas com ferramentas composicionais - se manifesta no corpo da obra de um compositor. Um exemplo seria a obra orquestral de Beethoven, em especial as sinfonias. Beethoven eleva essa forma musical a um alto nível de excelência, ou seja, estabelece tamanha prioridade em relação aos seus precursores, que parece na história da música que todos os seus precursores reproduziram modelos incipientes do modelo que se reafirmaria, que é o Beethoveniano. Analogamente, de certa forma, podemos dizer que na obra de Bach também houve em alguma capacidade um agenciamento apophrades, como se Bach em suas fugas tivesse transcendido e perpetuado a *canzona* e os *ricercare*, ou seja, estabelecido prioridade sobre tipos composicionais ancestrais. Por todo esse contexto, parece infrutífera uma obra que represente a apophrades.

Munidos de um ferramental intertextual básico, prosseguiremos ao capítulo 3 que trata da estrutura das fugas modernas, um par - às avessas - do Capítulo 01, que trata da fuga tradicional.

### 3.1 SUJEITO

Numa fuga moderna, a estrutura organizacional é similar à estrutura de uma fuga bachiana, no entanto, o material harmônico pode assumir várias vertentes como o modalismo, serialismo, tonalismo expandido, politonalismo, dentre outras. Nesse contexto, o sujeito deixa de demonstrar uma fórmula tonal na sua concepção e dá prioridade a apresentar o material motivico temático da peça, bem como suas texturas, timbres e modos de emissão.

Nesse contexto, o compositor e violonista polonês Marek Pasieczny (1980) propôs um sujeito dodecafônico com diversas técnicas estendidas, variações de dinâmica e de fórmulas de compasso.

Figura 41 – Sujeito da Fuga 1, Dodecaphonic Prelude and Fugue – Marek Pasieczny (2021).

O compositor ucraniano Valentin Bibik (1940-2003) incorporou segundas menores na construção do sujeito, como é possível constatar nos compassos 2, 3 e 4 da figura 42. Essa desleitura de Bibik evidencia que o sujeito fugal deixa de ser um mero acontecimento melódico e assume um caráter timbrístico e percussivo.

Figura 42 – Sujeito com cluster. Extraído de POSTOVOITOVA (2022, p.186).

### 3.2 RESPOSTA

Enquanto a resposta ao sujeito fugal no contexto do século XVIII era majoritariamente na quinta - fugas ordinárias - no repertório pós Bach há profícuos exemplos em que, na resposta, a imitação do sujeito ocorre sob os mais variados intervalos, como é mostrado nas figuras 43 e 44 abaixo, cuja resposta acontece à distância de uma quinta diminuta acima e uma quarta aumentada acima, respectivamente.

Figura 43 – Resposta a distância tritonal, Fuga 20 (REICHA, 1824, p. 66).



Figura 44 – Resposta a uma distância tritonal, Fuga 22, (SHCHEDRIN, 1964, p.58).

Dolente (♩. 50-62)



Essa distinção na resposta das fugas modernas acontece como reflexo do material harmônico pós tonal. Contraditoriamente ao que foi mostrado, ao examinar o ciclo de prelúdios e fugas do soviético Vsevolod Zaderatsky (1891, 1953), constatou-se que o compositor estabeleceu todas as respostas à maneira tradicional, à quinta justa. No entanto, suas peças continuam soando modernas, pois estão imersas no contexto do tonalismo expandido.

Vale ressaltar que as respostas de fugas modernas tendem a ser reais, cópias literais do sujeito transpostas nota a nota segundo o mesmo intervalo. Isso acontece pois não há mais a necessidade de se conformar a imitação do sujeito a uma restrição tonal.

Dmitri Shostakovich, que já tocava o Cravo bem Temperado de cor (PIEDADE 2009, p.472), usou essa coleção como protótipo de criação para seus próprios vinte e quatro prelúdios e fugas do Op. 87. As semelhanças começam pela quantidade de peças, e continuam pela similaridade dos intervalos de entrada de novas vozes. No entanto, ADAMS (1986, p.239) elenca três grandes diferenças que constituem oposição dogmática entre os prelúdios de Bach e Shostakovich:

Primeiro, as poucas instâncias do uso de respostas tonais, que são, no entanto, usadas pelas mesmas razões que em Bach. Em segundo lugar, o aparecimento dos modos nas fugas de Shostakovich, que são empregados para substituir as tonalidades maiores e menores bachianas como substitutos do som maior e menor. Terceiro, Shostakovich usa contrassujeitos em todas as fugas, exceto uma e stretto em cada fuga. Bach é mais seletivo, explorando os aspectos únicos de cada sujeito individual, em vez de escrever arbitrariamente cada fuga para conter stretto e a maioria para conter contrassujeitos<sup>14</sup>(ADAMS, 1986, p.239, tradução nossa)

A figura 45 demonstra o uso dos modos. Note que a quinta entrada intermediária do sujeito nos cps 22-25 está no modo de sol mixolídio, e a resposta subsequente, nos cps 26-30, está no modo de ré mixolídio.

Figura 45 – Modos antigos, Fuga 4 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.20)

O compositor Ernest Toch (1887-1964) levou às últimas consequências a questão das entradas sucessivas. Expressou esse pensamento ao compor uma fuga coral, em que não há variedade de alturas. A nota entoada pelo sujeito é exatamente a mesma para a resposta, no tom da fala. Há apenas um motivo rítmico que é repetido, com um tríplice acento inicial.

<sup>14</sup> No original: “ First, the fewer instances of the use of tonal answers, which are, however, used for the same reasons as in Bach. Second, the appearance of the modes in the fugues of Shostakovich, which are employed to replace the Bachian major and minor keys as substitutes for the major and minor sound. Third, Shostakovich uses countersubjects in all but one fugue and stretto in every fugue. Bach is more selective, exploiting the unique aspects of each individual subject, rather than arbitrarily writing each fugue to contain stretto and most to contain countersubjects” (ADAMS, 1981, p. 239).



Em certa capacidade, podemos entender a *Geographical Fugue* e a Fuga proverbial como um caso de agenciamento da Kenosis, na qual o elemento entradas sucessivas de uma fuga é colocado em evidência.

### 3.3 CONTRASSUJEITO

Assim como nas fugas tradicionais, contrassujeitos continuam não sendo parte obrigatória de uma fuga moderna. No Cravo bem Temperado, constataram-se 13 contrassujeitos recorrentes (ADAMS, 1981, p.24).

Nas fugas modernas, sobretudo no caderno de 24 prelúdios e fugas de Shostakovich, quase todas as fugas possuem contrassujeito, e é fácil encontrar fugas que tenham mais de um contrassujeito, a exemplo da fuga 13, que tem 4 contrassujeitos (ADAMS, 1981,p.121-122).

Além das inovações já citadas, podemos enunciar outra empregada pelo compositor alemão Paul Hindemith (1895-1963). No trio da Fuga 1, o compositor propõe um contrassujeito em ostinato nas duas primeiras entradas, iniciando no tempo 4 do compasso. Na sequência, esse contrassujeito é deslocado para o tempo 2, criando um efeito evocativo por meio da mudança prosódica.

Figura 48 – Ostinato, Trio Quarto Movimento, HINDEMITH, Extraído de VLAHOPOLO (2018, p.176)

The image displays a musical score for the Trio Quarto Movimento by Paul Hindemith. It consists of two systems of three staves each. The first system includes the instruction 'ohne Dämpfer' (without damper) and 'arco' (arco) above the top staff, and 'Cs' (C sharp) below the bottom staff. A circled letter 'T' is placed above the first measure of the top staff. The second system includes a circled number '10' above the top staff and a circled letter 'R' above the bottom staff. The score features a complex rhythmic pattern with various note values and rests, characteristic of Hindemith's style.

### 3.4 DIVERTIMENTOS OU EPISÓDIOS

Se por um lado, nas fugas tradicionais bachianas, na seção episódica havia uma prática comum de começar os divertimentos utilizando fragmentos do sujeito em sequências, na seção de episódios de uma fuga moderna há a ampliação de possibilidades, pelo caráter do material harmônico, concomitante a um adensamento das técnicas tradicionais a fim de fazer a manutenção da peça e subversão dos usos tradicionais.

Na fuga 2, de Shchedrin, os episódios começam com uma ideia nova que não havia aparecido na exposição, um contraste às novas repetições da *Tetê Du sujet*. Em seguida, aparecem três entradas intermediárias transpostas e em stretto.

Figura 49 – Início do divertimento, Fuga 2 (SHCHEDRIN, 1964, p.10)

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows the initial measures with a dynamic marking of *pp legatiss.* The second system features a dynamic marking of *mf espress.* and includes a slur over a sequence of notes. The third system continues the piece with a dynamic marking of *mf*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of complex rhythmic patterns and harmonic textures.

### 3.5 ENTRADAS INTERMEDIÁRIAS (MIDDLE ENTRIES)

Nas fugas bachianas para teclado, as entradas intermediárias acontecem com bastante frequência literais como na *dux* e *comes*. Em outras situações, aparecem ligeiramente alteradas, sob outras regiões tonais, a depender de como se dá o desenrolar do episódio fugal.

Nas fugas modernas, essas duas situações também acontecem. A figura 50 demonstra uma entrada intermediária tal qual o sujeito, e figura 51 demonstra uma entrada intermediária com alterações

substanciais: o que era grau conjunto diatônico na primeira (do, re, mi) se tornou cromático na segunda (la, sib, do).

Com a flexibilização harmônica, muitas vezes o que resta das entradas intermediárias em fugas modernas é apenas um perfil melódico similar, ou a reincidência do ritmo do sujeito.

Figura 50 – Entrada intermediária (tenor), cps 38-44, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.163)



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system covers measures 35 to 42, with dynamics markings *mp*, *dim.*, and *pp tenuto*. The second system covers measures 43 and 44, with a *tenuto* marking. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulations.

Figura 51 – Entrada intermediária em oitavas, cps 276-282, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.170)



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Both systems feature eighth-note patterns in both hands. The first system starts at measure 278. The second system starts at measure 278 and includes a *riten.* marking. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulations.

### 3.6 STRETTO

Para Marpurg, Cherubini, e Norden, o stretto era considerado um elemento imprescindível em uma fuga. No entanto, enquanto procedimento contrapontístico, é possível encontrar fugas sem stretto, como acontece no caderno *Ariadne Musica* de Johann Fischer.

Talvez essa confusão se deu porque havia uma divergência entre o que os pedagogos e teóricos propunham e o que os compositores realmente praticavam.

MCGAHIE (2006, p. 2, tradução nossa) ressalta que, a partir do final do século XVIII, “a fuga tornou-se principalmente um instrumento de ensino para estudantes de música. Mais tarde, no século XIX, ele se fundiu em uma “forma” muito específica e simples, a composição que se tornou um dos testes exigidos do estudante de composição do conservatório”<sup>15</sup>.

SHELDON (1990, p.562) cita o tratado de Anton Reicha sobre Contraponto e Fuga, em que Reicha apresenta o seguinte plano formal, ou modelo para a construção de uma fuga a quatro vozes: Sujeito – Resposta – Sujeito – Resposta – Episódio – Resposta – Episódio – Stretto – Episódio - Stretto mais comprimido – Stretto ainda mais comprimido – Pedal- Canon e Conclusão.

Enquanto na fuga tradicional o *stretto* deve estar em conformidade estrita com a harmonia e com os movimentos de vozes permitidos, na fuga moderna há a possibilidade de choques de dissonância e de paralelismos que seriam outrora evitados.

O compositor Marcus Alessi Bittencourt, em sua coleção de prelúdios e fugas *Grammatica*, apresenta na fuga em Si menor um *Stretto* em todas as quatro vozes, sendo uma delas com aumentação no baixo.

Figura 52 – Fuga em Si menor cps 58-65 (BITTENCOURT, 2015)

Shostakovich, na Fuga 1, explora um stretto de maneira diferente. Ocorre entre as vozes do contralto e soprano, porém a tessitura proposta excede a factibilidade média de execução do pianista,

<sup>15</sup> No original: “Beginning in the late eighteenth century the fugue became primarily a teaching device for students of music. Later in the nineteenth century it coalesced into a very specific and simple “form,” the composition of which became one of the tests required of the conservatory student of composition” (MCGAHIE, 2006, p. 2).

por isso aparece grafado ligado com uma apojatura, que é para ser executado assincronamente, evitando o intervalo de 12ª maior simultâneo.

Figura 53 - Stretto nas vozes superiores, Fuga 1, cps 78-95 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 5)



The image shows two systems of musical notation for Fuga 1 by Shostakovich. The first system covers measures 78 to 83, and the second system covers measures 84 to 89. The notation is for piano, with a treble and bass clef. The upper voices (treble clef) feature a stretto texture with overlapping entries of the fugue subject. The lower voice (bass clef) provides a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

### 3.6.1 Ponto Pedal

Nas fugas modernas, o ponto pedal pode aparecer cumprindo a função de propiciar a estabilidade tonal na seção pós pedal, ou pode aparecer subvertido como na fuga 08 de

Zaderatsky. Nesta fuga, dos compassos 67-83 há um longo pedal articulado – não é estático - que explora sonoridades modais e mediânticas.

Figura 54 – Fuga 8, cps 67-83 (ZADERATSKY, 1937, p.80).



The image shows two systems of musical notation for Fuga 8 by Zaderatsky. The notation is for piano, with a treble and bass clef. The upper voice (treble clef) features a melodic line with various intervals and accidentals. The lower voice (bass clef) features a long, articulated pedal point, indicated by a dashed line and the number '8' below the notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Enquanto mantém o pedal articulado, o compositor ascende tríades arpejadas que, sobre a mesma nota no baixo, produzem o efeito de estar passeando por modos diferentes. A figura abaixo mostra as primeiras tríades que aparecem no ponto pedal.

Figura 55 – Esquema harmônico da Fuga 8 de Zaderatsky, cps 67-83



Em seguida, outras sensações harmônicas são emanadas quando o compositor perpassa pelos acordes de Dm, F#m, Am e Cm, respectivamente. Essas tríades menores espaçadas por um intervalo de terça maior mantêm uma relação mediântica. Todo esse trecho resolve no acorde de F#m de maneira politonal. Por um lado, na mão esquerda temos o pedal na nota dó# (dominante de fa#) e, por outro lado, a mão direita escoa mediânticamente

Dm → F#m.

Figura 56 – Relação mediântica (ZADERATSKY, 1937, p.80).





### 3.6.2 Conectores

Enquanto elementos acessórios na construção de uma exposição, os conectores parecem estar mais relacionados à natureza fraseológica do sujeito e ao material harmônico da peça do que a uma obrigação composicional.

Por exemplo, no caderno de prelúdios e fugas de Zaderatsky não aparecem extensões na exposição. Seria o reflexo de sujeitos caricatos e do uso de harmonia distante do tonal/modal?

Por outro lado, em Shostakovich quase sempre aparecem extensões que contêm elementos do sujeito, contrassujeito, e até, em alguns casos, esses conectores subvertem a prática tradicional.

Na fuga 24, de Shostakovich, a extensão entre a segunda e terceira entradas é material criativo para a seção episódica, como demonstram as figuras 59 e 60.

Figura 58 – Extensão, cps 14-16, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 163).



Figura 59 – Início do episódio, cp 30, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p. 163).



Esse exemplo denota um caso de Kenosis, em que um elemento periférico/acessório da fuga está assumindo uma posição de destaque, tornando-se um elemento construtivo.

### 3.7 CADENZA

Acadenzas bachianas existiam como um gesto didático para estabelecer a tonalidade com clareza e colocar um ponto final na peça. Por outro lado, as cadenzas pós Bach mostram outras estratégias para terminar a peça de maneira coerente.

A figura 60 abaixo exemplifica a estratégia de Shostakovich para concluir a fuga 24, cuja construção é uma concatenação de duas fugas.

Ainda na seção episódica da segunda fuga, nos compassos 270, 276 e 283, há entradas intermediárias remetendo ao sujeito da primeira fuga. Na sequência, no compasso 287 em diante, apenas um fragmento do sujeito da fuga 01 é intensificado, numa passagem marcada pelas oitavas na mão esquerda, acentos e uma dinâmica *fff*.

Apesar de todo esse gesto remeter à memória do tema da primeira fuga, ele não foi tão eficaz para cessar a energia cinética acumulada na passagem, por isso, nos três compassos finais, Shostakovich usa da alteração de andamento *ritenuto* e do registro grave do instrumento para finalizar a peça.

Figura 60 – Cadenza, Fuga 24 (SHOSTAKOVICH, 1959, p.170).

The musical score for the Cadenza of Fuga 24 by Shostakovich is presented in two systems. The first system, starting at measure 288, features a dense texture of beamed notes and accents, with a dynamic marking of *fff*. The second system, starting at measure 293, includes a *riten.* marking and concludes with a final cadence in the bass clef. The score is in G major and 3/4 time.

Em outras situações, a Cadenza assume uma posição de emancipação em comparação ao seu uso no período barroco. Por exemplo, na peça Prelúdio, Coral e Fuga, do compositor Cesar Frank, a Cadenza se estende por vários compassos, quase  $\frac{1}{4}$  da peça, remetendo aos materiais do prelúdio, coral, e também apresentando novos materiais.

Figura 61 – Cadenza, Fuga - Prelúdio, Coral e Fuga (FRANK, 1916, p.1491).

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is a cadenza section, marked 'Come una cadenza' and 'ff'. It features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The bottom system is the beginning of a fugue, with a right-hand entry in the treble clef and a left-hand entry in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

### 3.8 HIBRIDISMO

O pianista e compositor lusitano em seu álbum solo, *Canções e Fugas*, de 2006, pela gravadora Universal Music, interpreta uma série de fugas – respeitando a sua técnica de escrita, mas introduzindo elementos comuns ao universo do jazz – alternando-as com igual número de temas, mudanças de centro tonal, com uma estrutura bastante livre no que tange ao contraponto tradicional e abre espaço para a improvisação e o idiomatismo do jazz. Abaixo, forneço exemplos dessas apropriações.

Obtivemos acesso à transcrição da fuga em Lá maior no trabalho de MOREIRA (2013, p. 79).

No compasso 100 da fuga em Lá maior, a seção ternária, em que acontece o acelerando, remete intertextualmente ao caderno de composição *Children's Song* de Chick Corea, a peça número 6.

Figura 62 – Fuga em Lá maior, cps 99-109, Mario Laginha  
accel.

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is a cadenza section, marked 'accel.'. It features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The bottom system is the beginning of a fugue, with a right-hand entry in the treble clef and a left-hand entry in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

No compasso 114 há o uso de uma sonoridade ambígua, que são as aberturas quartais também utilizada no jazz como, por exemplo, na música *Stolen Moments*, de Oliver Nelson.

Figura 63 – Abertura Quartal, Fuga em Lá maior, Mario Laginha



The musical score for Figure 63 shows measures 110 to 114. The right hand (treble clef) plays a series of chords in a quartal texture, with intervals of a fourth between notes. The left hand (bass clef) provides a bass line with some chromatic movement. The key signature is one sharp (F#), indicating G major.

Na sequência, no compasso 115, há o uso de uma abertura de acorde que também se aplica no jazz, principalmente em situações em que há um acorde dominante alterada, (#9,b13).

Figura 64 – Dominante Alterada, Fuga em Lá maior, Mario Laginha



The musical score for Figure 64 shows measures 115 to 119. The right hand (treble clef) features a dominant altered chord (D7#9b13) in measure 115, which is then followed by a sequence of chords. The left hand (bass clef) provides a bass line with some chromatic movement.

Assim como Shostakovich, Laginha também demonstra um gosto pela ambiguidade tonal/modal. Por exemplo, no compasso 91, e em diversas outras oportunidades, o compositor constrói um discurso que atinge um acorde maior, e logo em seguida o menoriza.

Figura 65 – Ambiguidade tonal/modal - Excerto de Mario Laginha



The musical score for Figure 65 shows measures 171 to 175. The right hand (treble clef) features a tonal/modal ambiguity, with chords that shift between major and minor qualities. The left hand (bass clef) provides a bass line with some chromatic movement.

Também se notou o uso sistemático e prolongado de estruturas polirrítmicas a partir do compasso 171.

Figura 66 – Estruturas polirrítmicas - Excerto de Mario Laginha

Como exemplos de compositores que misturam outros gêneros nas fugas, podemos citar o norte americano Henry Martin – escreveu *Preludes and Fugues* (1990-2000) – e o ucraniano Nikolai Kapustin (1937-2020), autor de *24 Preludes and fugues for piano*. Kapustin carrega em seu estilo também fortes influências do Blues com o estilo virtuosístico da escola russa de piano.

A fuga 10, de Nikolai Kapustin, utiliza-se do sotaque Blues: apojeturas, *blues notes*.

Figura 67 – Elementos do Blues no sujeito, Fuga 10 (KAPUSTIN, 2005, p.88)

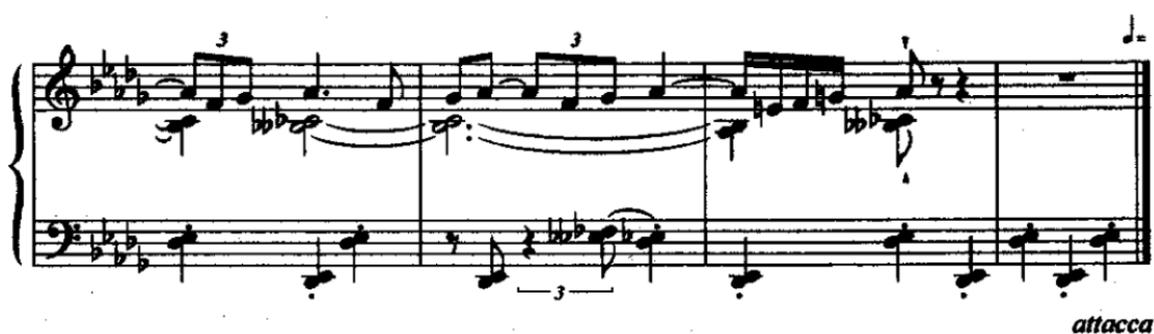
Além de apresentar os mesmos elementos supracitados do Blues, a fuga 1 faz referência ao jazz norte americano, pelo uso de estruturas rítmicas características, pela utilização dos *enclosures* – aproximação de uma nota alvo, diatônica ou cromaticamente – trazendo à tona sonoridade *bebop*.

Figura 68 - Referência ao *bebop*, *enclosure*, Fuga 1 (KAPUSTIN, 2005, p.5)



Nikolai Kapustin apresenta uma ideia interessante de elisão entre Prelúdio XI e a Fuga XI. O prelúdio termina com uma sequência de clusters que se estende para a fuga, ou seja, o sujeito fugal é apresentado com um ostinato em acompanhamento.

Figura 69 – Cluster no final do prelúdio, Prelúdio 11 (KAPUSTIN, 2005, p.97)



## Fuga XI

a 4 voci



Esse procedimento proposto por Kapustin é muito comum nas fugas corais em que, enquanto os elementos da fuga vão se desenhando nas vozes, há partes instrumentais livres. Esse tipo de composição denomina-se fuga acompanhada.

Os exemplos mostram que os gêneros musicais adentraram no território das coleções de prelúdios e fugas. Há diversos outros casos de hibridismo como, por exemplo, a coleção o Choro bem temperado de Carlos Almada (1958), ou as 3 Fugas de Acácio Piedade (1960), que são dodecafônicas.

### 3.9 PIANISMOS

Nas fugas modernas para piano, além das estruturais formais supracitadas, encontraram-se, com frequência, pianismos, que são idiomatismos do repertório pianístico que foram incorporados no procedimento fugal.

Penso que os pianismos surgem das possibilidades naturais de escrita para o instrumento e se consolidam por meio da recorrência no repertório. Portanto, consideraremos como pianismos: passagens em oitavas, estruturas acórdicas em movimento, longos arpejos ligados e gestos tradicionais como notas graves, sustentadas por pedal, sobrepostas por outras estruturas.

Na apreciação da obra de Zaderatsky, pude ter ideias de como colocar pianismos, oitavas, seqüências acordais, por exemplo, na criação fugal. Percebe-se também, na obra desse compositor, o uso de quadraturas irregulares, sujeitos de 11 compassos, por exemplo, o que confere um alto grau de imprevisibilidade das entradas e torna prescindível os conectores na exposição.

Figura 71 – Sujeito com quadratura irregular, cps1-11, Fuga 1 (ZADERATSKY, 1937, p.7)



A figura 72 abaixo mostra um trecho da fuga número 1 de Zaderatsky, a quatro vozes, com escrita sem pianismos: entrada do sujeito no baixo, contrassujeitos subalternos e vozes independentes favorecidas pela extensão e movimentos contrários.

Figura 72 – Escrita sem pianismos, Fuga 1 (ZADERATSKY, 1937, p.8)



Na seção episódica, demonstrado na figura 73, há uma imitação do sujeito na mão esquerda, em oitavas, e estruturas acórdicas, triádicas com dobramento, na mão direita, delineando uma expansão da nota mais aguda.

Figura 73 – Oitavas na mão esquerda e estruturas acórdicas na mão direita, Fuga 01(ZADERATSKY, 1937, p.10)



Essa ideia persiste por alguns compassos, até que o sujeito é imitado pela mão direita, desta vez, em oitavas, com o acréscimo de uma voz entre as vozes extremas, procedimento amplamente utilizado na literatura pianística, como nos mostram as figuras 75 e 76.

Figura 74 – Tema em blocos na mão direita, oitavas na mão esquerda. Fuga 01 (ZADERATSKY, 1937, p.10)



Figura 75 – Tema em blocos na mão direita, oitavas na mão esquerda.



Prelúdio, Coral e Fuga 3. (FRANK, 1916, p.1493)

Figura 76 – Tema em blocos na mão direita, Le lac de come (GALOS, 1926, p.1)



Outro arquétipo muito frequente na escrita pianística é o uso da grande extensão do instrumento como possibilidade composicional. Nesta passagem, há uma nota grave em oitavas, seguida por um contracanto, enquanto a mão direita executa quase sempre em oitavas.

Figura 77 – Nota pedal grave na esquerda, seguida por contracanto, Fuga 05 (ZADERATSKY, 1937, p.50)



O próximo exemplo evidencia duas características importantes da escrita pianística: a possibilidade de execução de notas simultâneas e longos arpejos ligados. Encontramos esse exemplo na Obra Prelúdio, Coral e Fuga do compositor francês Cesar Frank (1822-1890), mais especificamente na peça Fuga.

Figura 78 – 6 notas simultâneas, tríades em ambas as mãos. Gesto arpejado na Cadenza. Fuga - Prelúdio, Coral e Fuga (FRANK, 1916, p.1491)



Neste capítulo pretendeu-se mostrar que, além dos elementos obrigatórios de uma fuga moderna, quando escritas para piano, podem-se incorporar pianismos, idiomatismos do instrumento, como enriquecimento timbrístico e variedade.

### 3.10 RELAÇÃO DA FUGA COM OUTROS TIPOS COMPOSICIONAIS

Embora a fuga seja um tipo composicional bem delimitado, completo, com sentido próprio, e possa aparecer sozinha como nas 36 fugas compostas por Anton Reicha, também não é incomum que as fugas venham acompanhadas por outros tipos composicionais. Essa combinação de um prelúdio, toccata ou fantasia e uma fuga era uma prática usual do barroco tardio (FOSTER, 1973, p.14).

Como o nome sugere, um prelúdio é uma peça musical que precede algo, seja uma fuga ou uma suite. Normalmente tem a função de preparar os ouvintes para um afeto escolhido previamente pelo compositor como uma tonalidade ou fórmula de compasso. Prelúdios de música antiga eram

improvisados para checar a afinação e a qualidade de timbre do instrumento, e também funcionariam como um aquecimento para o performer. A necessidade por notação desses improvisos surgiu para fornecer modelos para os estudantes, mas o estilo livre permaneceu neste gênero. Estas eram características fundamentais do prelúdios até o século 16 (CARVALHO, 2016, p.98-99).

Como já vimos, Johann Fischer escreveu *Ariadne Musica*, um ciclo de Prelúdios, fugas e ricercares. Johann Sebastian Bach (1685-1750) escreveu um prelúdio para cada uma das suas fugas do caderno o *Cravo bem Temperado* volumes 1 e 2. August Alexander Klengel (1783, 1852) compôs 48 cânones e fugas. O compositor suíço Hans Huber (1852-1921) compôs prelúdios e fugas para quatro mãos. O compositor dinamarquês Niels Viggo Bentzon (1919-2000) escreveu *The Tempered Piano*.

Seguindo essa tradição, o compositor russo Dmitri Shostakovich (1906-1975) também escreveu 24 prelúdios e fugas. Assim também procederem Shchedrin (1932) e Zaderatsky (1891-1953). Já o compositor alemão radicado nos Estados Unidos, Paul Hindemith (1895-1963), no conjunto de peças para piano *Ludus Tonalis* envolveu suas fugas por um Prelúdio, diversos Interlúdios e, após a última fuga, um Poslúdio. O pianista e compositor português Mário Laginha, em seu álbum *Canções e Fugas*, lançado em 2006 pela Universal Music Portugal, apresenta uma sequência similar, alternando peças livres que se assemelham a canções e fugas. Embora o cerne deste trabalho seja estudar fugas tradicionais e modernas e as desleitura fugais que acontecem, a recorrência do binômio prelúdios e fugas nos motivou a construir uma coleção desse par de composições.

No senso comum, paira a ideia de que o compositor é uma entidade com capacidade criativa advinda de inspirações diversas. No entanto, ao estudar composição, logo nas primeiras lições percebe-se que o ato de criar requer técnicas, sejam elas intuitivas, automáticas, inconscientes ou pertencentes a uma tradição musical, atreladas a uma intensa apreciação, conhecimento de repertório, prática composicional e análise musical.

Nesse sentido, o compositor Roger Reynolds argumenta que “Teorias (..) são às vezes interessantes, mas frequentemente tendem a ser problemáticas – desordenadas e autojustificadas – em sua aplicação. Eu não tenho teorias. Eu tenho caminhos (REYNOLDS, 2002, p.1, tradução nossa)”. Este capítulo versa sobre esses caminhos.

Primeiramente apresentaremos uma visão geral sobre a minha coleção de prelúdios e fugas. Diferentemente de Bach, Shostakovich, Zaderatsky e tantos outros, a minha coleção de composições não apresenta um prelúdio para cada fuga.

O Prelúdio I é uma abertura para a coleção e apresenta uma profusão de algumas técnicas e texturas que apresentarei nas outras peças, além de flertar com o modo maior e menor<sup>16</sup>, elemento conectivo à Fuga 01.

A última peça é um Poslúdio, tal como acontece na coleção *Ludus Tonalis* do compositor Paul Hindemith. Por não acreditar que o final da fuga 07 tenha sido conclusivo o suficiente, compus este Poslúdio que é uma desleitura da peça Jesus Alegria dos Homens. Atrelado às tercinas da cantata 147 de Bach - que foram reproduzidas com considerável desvio no meu poslúdio – há passagens marciais em oitavas no início e final do poslúdio que encaminham a peça a um fechamento didático da coleção.

Nesse íterim, apresento 07 fugas modernas<sup>17</sup>, que são desleituras de muitos compositores fixados em Bach como, por exemplo: Reicha, Cesar Frank e Shostakovich, somadas à minha experiência como pianista popular de música brasileira e jazz norte americano.

Há uma exceção a se mencionar, que é a Fuga II. Essa peça é precedida pelo Prelúdio II. Ao revisar e ordenar as composições que fiz durante o mestrado, percebi que essas peças eram indissociáveis e a separação entre elas causaria uma interrupção no discurso musical da coleção.

---

<sup>16</sup> De maneira geral, em toda a suíte pode-se afirmar que esta ambiguidade maior/menor, tonal/modal, diatônico/cromático é uma recorrência estilística do compositor.

<sup>17</sup> Para os propósitos deste trabalho, fugas modernas são aquelas construídas sem a obrigatoriedade de se ater rigorosamente às regras de resolução da harmonia tradicional; nelas permitem-se paralelismos de consonâncias perfeitas, as entradas podem ocorrer a qualquer intervalo e, exceto pela seção de exposição, não há obrigatoriedade em se apresentar ponto pedal, contrassujeitos, stretto, entradas intermediárias. Há também a possibilidade de hibridismo, misturar elementos de outros gêneros e períodos ao estilo fugal.

## 4.1 PRELÚDIO I

O Prelúdio I é construído por um tema composto de apenas duas notas: dó e sol. O ritmo desse tema é um ostinato para direcionar a atenção do ouvinte às mudanças harmônicas da mão esquerda.

Esse tema simples também possibilita diversas harmonizações. Por exemplo, nos oito primeiros compassos do Prelúdio, soam os seguintes acordes, respectivamente a cada compasso: C, Dm11, Eb6, C/E, Fadd9, Gm11, Ab7M(9), Am7(9).

Note que nesta passagem há 05 acordes do campo harmônico de Dó maior, e 03 acordes do campo harmônico homônimo. Essa dualidade será uma reminiscência perceptual quando estivermos executando a Fuga 01.

Figura 79 – Tema do Prelúdio I (UEDA, 2023, p.1)

The musical score for the theme of Prelúdio I, measures 1-8, is shown in a grand staff. The right hand (treble clef) plays a simple melodic line consisting of two notes, D4 and G4, in a 3/4 time signature. The left hand (bass clef) plays a series of chords, each corresponding to the notes in the right hand. The chords are: C, Dm11, Eb6, C/E, Fadd9, Gm11, Ab7M(9), and Am7(9). The score is marked with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *poco rit.* with a dashed line. A fermata is placed over the final chord in measure 8.

Esta direcionalidade ambígua do tema propicia modulações sem preparação. Note na figura 80 abaixo que a passagem está em Dó# menor e a conexão entre os compassos 08 e 09 foi feita por meio das notas lá e si, que são notas em comum aos campos harmônicos, pivôs deslidos de Dó maior e Dó # menor.

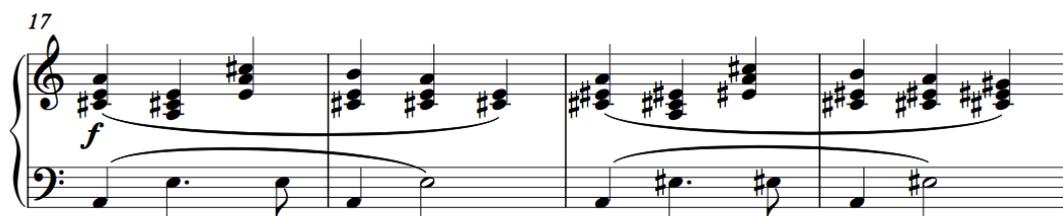
Para atenuar os efeitos indesejados de um ostinato frenético, a mão esquerda executa uma quiáltera de 2 no compasso 3/4, sugerindo uma leve polirritmia.

Figura 80 – Modulação do Tema do Prelúdio I (UEDA, 2023, p.1)

The musical score for the modulation of the theme of Prelúdio I, measures 9-14, is shown in a grand staff. The right hand (treble clef) continues the melodic line from measure 8, now in the key of Dó# menor. The left hand (bass clef) plays a series of chords, each corresponding to the notes in the right hand. The chords are: Dm11, Eb6, C/E, Fadd9, Gm11, Ab7M(9), and Am7(9). The score is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a tempo marking of *A tempo*. A fermata is placed over the final chord in measure 14.

Adiante, a fim de aumentar o calibre textural e não engendrar a monotonia, utiliza-se uma melodia em blocos e o ritmo do ostinato aparece no baixo, invertendo-se o sentido dos intervalos do tema.

Figura 81 – Melodia em Blocos, Prelúdio I (UEDA, 2023, p.1)



Uma marca desta coleção é que quase todas as fugas possuem uma passagem de dois a quatro compassos com uma figuração acelerada com a função de arauto da conclusão da peça.

Figura 82 – Passagem mais rápida, Prelúdio I (UEDA, 2023, p.2)



Como a peça passou por digressões consideráveis, o tema é retomado já modulado e a estratégia para terminar essa composição, que usou veladamente a direcionalidade tonal, é utilizar-se da sonoridade modal: Lá dórico, Ré lídio, respectivamente, e concluir a peça em Dó# maior com uma suspensão 4-3.

Figura 83 – Final, Prelúdio I (UEDA, 2023, p.2)



A Fuga I não foi a primeira fuga que compus. Antes dela houve várias tentativas que apresentaram problemas e suscitaram reflexões. A primeira tentativa ocorreu a partir do tema *Giant Steps*, de John Coltrane (1926-1967). Elencou-se um recorte da melodia de quatro compassos para ser o sujeito desta tentativa.

Figura 84 – Sujeito derivado de Giant Steps, John Coltrane.



Dando início à exposição, o sujeito aparece na voz do baixo. A segunda entrada ocorre no soprano, transposto uma quinta aumentada acima<sup>18</sup>, que coincide com a continuação da melodia no tema de *Giant Steps*.

Figura 85 – Resposta no soprano, a uma quinta aumentada.



Em seguida, a próxima entrada ocorre no contralto, e vale ressaltar que um dos princípios norteadores para as sucessivas entradas desta peça é que elas ocorrem segundo uma regra pessoal: iniciam-se um semitom acima da última nota da entrada anterior, o que acaba coincidindo com os compassos finais do tema de jazz.

Figura 86 – Terceira entrada no contralto.



Não há contrassujeitos. Utilizou-se um contraponto livre e respeitou-se a harmonia original.

Após essas 3 entradas, deu-se início ao divertimento, que aconteceu do compasso 13 ao 23. Do compasso 13 ao 17 manteve-se a textura a 3 vozes, sendo que a voz do baixo se assemelhava a um *walkingbass*.

<sup>18</sup>Este procedimento de apresentar a resposta num intervalo que não seja canônico foi discutido no Capítulo 3, item Resposta.

Figura 87 – Divertimento a 3 vozes cps 13-17, 18 em diante melodia acompanhada.



De forma arbitrária, após o compasso 17 mudou-se a textura de 3 vozes construídas outrora para uma textura de melodia e acompanhamento. Essa mudança foi sugerida para dar um ar jazzístico à peça, tal qual acontece num improviso usual. Vide figura 88: melodias na mão direita e abertura de acordes (voicings) na mão esquerda.

Figura 88 - Transcrição de excerto de improviso de Bill Evans extraído de (EDSTROM, 2004, p. 23)



Após a criação desses 23 compassos, chegou-se a um ponto de inflexão, e o diagnóstico foi que a escolha do sujeito, enquanto fragmento de outra peça tão distinta, não foi tão bem sucedida.

A escolha e construção do sujeito é um dos elementos mais importantes para a criação da fuga. Um sujeito inventivo e criado a priori é um objeto que foi estudado, testado, analisado, demonstra a harmonia da passagem musical, mesmo que o contexto não seja tonal, e, além disso, fornece condições planejadas para diminuições, aumentações, transposições, variações e situações mais específicas ainda como o *stretto*.

Desagradou-me a obviedade e alta previsibilidade das entradas. Num primeiro momento atribuí a obviedade à falta de variedade rítmica do sujeito e ao tamanho de 2 compassos exatos do sujeito. Num segundo momento, somei a esses fatos o não uso de extensões e ao uso indiscriminado de contraponto livre que introduziu um alto grau de dissonância e desfavoreceu a independência das vozes.

Nesse contexto, inferiu-se que algumas das soluções para esses transtornos podem ser: utilizar um sujeito longo que dissolve a memória dele próprio, utilizar quadraturas irregulares, propor materiais harmônicos do tonalismo expandido e utilizar sujeitos acéfalos.

#### 4.1.1 Fuga I

Trata-se de uma fuga a 3 vozes, cujas entradas ocorrem no Soprano, Contralto e Tenor, respectivamente. A estratégia para a criação do sujeito da Fuga I foi concebê-lo acéfalo com quadratura regular. Do ponto de vista harmônico, insinuou-se uma harmonia dúbia que ora está em Dó maior, ora em Dó menor. Um outro fato distintivo com relação às entradas desta fuga é que elas ocorrem num intervalo de 4<sup>a</sup> justa sucessivas, as notas iniciais do sujeito-resposta-sujeito são ré-sol-dó, respectivamente.

Figura 89 – Sujeito Soprano, Fuga I (UEDA 2023, p.3)

O sujeito da Fuga I, que está compreendido em 04 compassos, é primeiramente apresentado no soprano, delimita a tonalidade de Dó maior, apresenta uma cadência perfeita nesse tom, seguida por uma dominante extraordinária.

Segundo o teórico e compositor Bittencourt:

Uma Dominante Extraordinária, neste modelo proposto, é uma harmonia substitutiva à da dominante principal, construída e efetivamente conectada com a harmonia da tônica segundo procedimentos embasados nos esquemas de condução de vozes encontrados nas cadências mais comuns, em especial as cadências de engano tradicionais e o seis quatro cadencial (BITTENCOURT, 2009, p. 767-768).

Figura 90 – Resposta Contralto, Fuga I (UEDA 2023, p.3)

Figura 91 – Resposta Tenor, Fuga I (UEDA 2023, p.3)



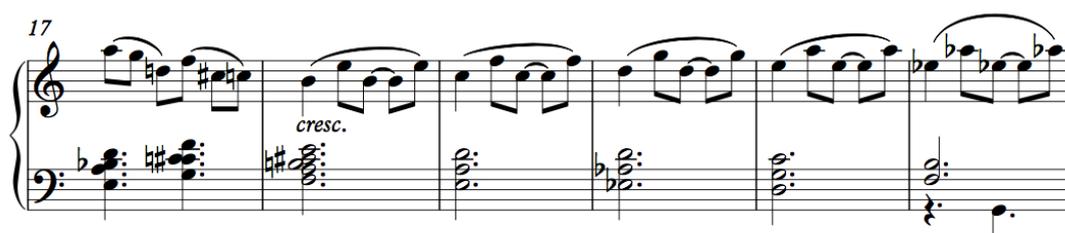
Após a exposição, iniciam-se os episódios que, no caso desta peça, têm um caráter improvisatório. Escrevi uma linha para a mão direita, que se assemelha aos trejeitos do *chordscale* aplicado a um improviso de jazz. Um contraponto livre da exposição é utilizado para servir de acompanhamento a esse improviso escrito.

Figura 92 – Divertimentos, Fuga I (UEDA 2023, p.3)



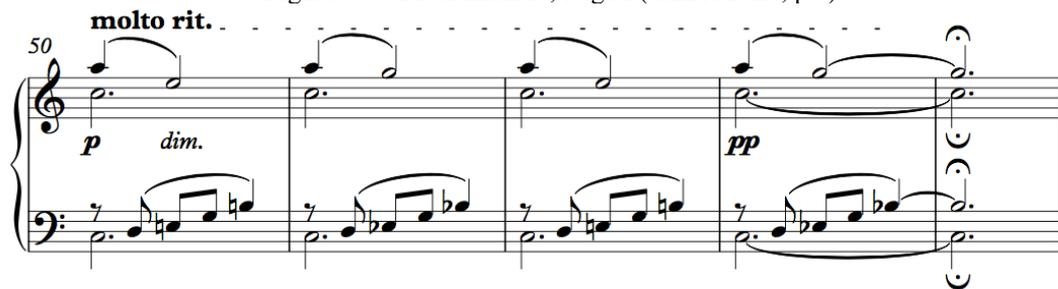
Ainda sobre esse caráter improvisatório do Episódio, a mão esquerda assume *rootless voicings* nos cps 17-18 e quartais nos cps 19-21.

Figura 93 – Divertimentos, Fuga I (UEDA 2023, p.3)



Devido a esta fuga não possuir um final categórico, Dominante-Tônica, por exemplo, a solução proposta para finalizar esta fuga foi empregar um *fade out* atrelado à desaceleração do andamento. As repetições de fragmentos literais e variados do sujeito concedem ares minimalistas a esta finalização.

Figura 94 – Divertimentos, Fuga I (UEDA 2023, p.5)



## 4.2 PRELÚDIO II

O Prelúdio II tem uma abertura imponente. Inicia-se com um harmonização em blocos, tríades na mão direita e oitavas na mão esquerda. A melodia da harmonização é o sujeito da Fuga 2, motivo factível para a indissociabilidade supracitada do prelúdio e fuga.

Figura 95 – Tema do Prelúdio II (UEDA 2023, p.6)



Em seguida há uma seção com mais movimento, cujo destaque é o baixo, que propõe uma estrutura que se assemelha a um baixo de Alberti.

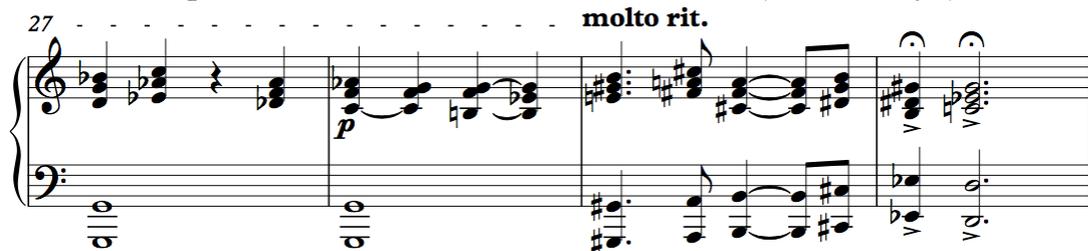
Figura 96 – Baixo de Alberti, Prelúdio II (UEDA, 2023, p.6)



Em síntese, o Prelúdio II alterna estas duas texturas: acórdicas homorrítmicas e melodia acompanhada. As harmonias são escoamentos, por sensíveis e/ou quintas justas, tais como propostos por Costère (1905-2001), sempre partindo de uma sonoridade de agrado do compositor que, por meio de pequenas mudanças em algumas notas, se direciona a outra estrutura harmônica. A ideia a priori é não pensar nas relações harmônicas usuais, muito embora elas possam estar acontecendo veladamente.

Em consonância às afirmações supracitadas, as escolhas foram baseadas em resultados sonoro e por isso alguns prelúdios e fugas da coleção finalizam em acordes dominantes, contradizendo a lógica tonal, como é o caso desta peça que finaliza no *Slash Chord*<sup>19</sup> Cm/D, ou na cifra tradicional D<sup>7(b9)</sup> sus4. A definição mais simples de um *Slash Chord* é uma tríade sobre uma nota do baixo (LEVINE, 2011, p.103, Tradução Nossa). Pode-se incluir uma informação adicional que, em se tratando de *Slash Chords*, o baixo notado será sempre diferente da fundamental.

Figura 97 – Término em acorde dominante, Prelúdio II (UEDA 2023, p.7)



#### 4.2.1 Fuga II

Fuga a 4 vozes, cujo sujeito é o material motivico do Prelúdio II. Trata-se da fuga mais curta de toda a coleção. As respostas são tonais e acontecem à quinta.

Figura 98 – Sujeito e resposta, Fuga II (UEDA 2023, p.8)



Como o sujeito é pequeno, nos compassos 5 e 6 desenvolveu-se uma extensão entre a segunda e terceira entradas a fim de não tornar óbvios esses acontecimentos.

Figura 99 – Extensão cps 5-6 entre 2ª e 3ª entrada, Fuga II (UEDA, 2023, p.8)



<sup>19</sup>No original: “The simplest definition of a slash chords is a triad over a bass note” LEVINE (2011, p. 103).

A extensão entre a terceira e a quarta entradas é mais extensa para dar vazão à textura de três vozes que foi apresentada pela 3ª entrada.

Figura 100 – Extensão cps 9-12 entre 3ª e 4ª entrada, Fuga II (UEDA 2023, p.8)

Musical score for measures 9-12. The score is in 4/4 time. Measure 9 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a bass line with quarter notes. Measure 10 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 11 shows a change in the bass line. Measure 12 ends with a final chord in the bass staff.

Nos compassos 13 e 14 acontece a 4ª entrada, e no compasso 15 iniciam-se os Episódios. Note que a voz do tenor apresenta-se notoriamente mais movida e constante ritmicamente do que as outras vozes. Essa energia cinética permanece por 07 compassos e faz elisão a um cânone modulante, que é a Cadenza para finalizar a peça.

Figura 101 – Extensão cps 9-12 entre 3ª e 4ª entrada, Fuga II (UEDA, 2023, p.8)

Musical score for measures 13-16. The score is in 4/4 time. Measure 13 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a bass line with quarter notes. Measure 14 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 15 shows a change in the bass line. Measure 16 ends with a final chord in the bass staff.

Figura 102 – Cânone e término num acorde dominante, cps 23-36, Fuga II (UEDA, 2023, p.9)

Musical score for measures 23-36. The score is in 4/4 time. Measure 23 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a bass line with quarter notes. Measure 24 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 25 shows a change in the bass line. Measure 26 ends with a final chord in the bass staff. Measure 27 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a bass line with quarter notes. Measure 28 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 29 shows a change in the bass line. Measure 30 ends with a final chord in the bass staff. Measure 31 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a bass line with quarter notes. Measure 32 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 33 shows a change in the bass line. Measure 34 ends with a final chord in the bass staff. Measure 35 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff has a bass line with quarter notes. Measure 36 ends with a final chord in the bass staff.

A exemplo do Prelúdio II, a finalização da Fuga II também ocorre num acorde dominante, mais especificamente um E7(#9). Essas duas escolhas estéticas de retirar uma estrutura musical do contexto original e aplicá-la a um contexto diferente denotam em certa capacidade a Kenosis.

### 4.2.2 Fuga III

O término da Fuga II conecta-se com naturalidade ao sujeito da Fuga III – a 4 vozes – que claramente delineia uma fórmula harmônica em Lá menor. Por esse motivo, o sujeito da fuga III é claramente o mais tonal de toda a coleção.

Figura 103 – Sujeito, Fuga III cps 1-4, Fuga III (UEDA 2023, p.10)

The musical score for the subject of Fuga III, measures 1-4, is presented in bass clef with a treble clef above it. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the bass line, starting with a half rest in measure 1, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 2 continues with quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A2. Measure 3 starts with a half rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 4 continues with quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A2. Chords are indicated above the staff: Am and E7 in measure 1, Am in measure 2, Dm6 and E7 in measure 3, and Am in measure 4. A dynamic marking 'mf' is placed below the first measure.

No entanto, no âmbito da peça trata-se de um falso positivo, pois a Fuga II não está em Lá menor. O planejamento harmônico da composição pretendeu realizar modulações mediânticas a cada entrada. Isso posto, teremos na exposição passado pelas regiões de Lá menor, Fa# menor, Mib menor e Dó menor, respectivamente.

Note que os compassos iniciais do sujeito, cps1-3, estão sob a escala de Lá menor natural, e no quarto compasso há a escala de lá menor harmônica pelo aparecimento da nota sol sustenido.

A minha desleitura sobre esse sujeito e a conseqüente continuação da peça residem no fato de encarar as notas que compõem o quarto compasso como notas pivô, notas em comum à próxima região F# menor. Ou seja, o acontecimento musical estava seguindo os cânones harmônicos tradicionais e em certa altura sofreu um desvio denotando a apropriação poética Clinamen.

Figura 104 – Segunda entrada, Fuga III cps 5-8, Fuga II (UEDA 2023, p.10)

The musical score for the second entry of Fuga III, measures 5-8, is presented in treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the treble line, starting with a half rest in measure 5, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 6 continues with quarter notes F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 7 starts with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 8 continues with quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The score is marked with a '5' at the beginning of the first measure.

Figura 105 – 3ª Entrada em Mib menor, Fuga III cps 10-13 (UEDA, 2023, p.10)

À ocasião da terceira entrada a voz inferior assume o caráter de um Ponto Pedal, esse uso subversivo denota o emprego da Kenosis.

Figura 106 – 4ª entrada em Dó menor, Fuga III cps 16-19 (UEDA, 2023, p.10)

A partir do compasso 20 inicia-se a seção Episódica. A partir do compasso 26 têm-se fragmentos do sujeito que anunciam a Entrada Intermediária em Fa# menor.

Figura 107 – Fragmento do sujeito, Fuga III cps 26-29 (UEDA, 2023, p.11)

Figura 108 – Entrada Intermediária Fa# menor, Fuga III cps 30-33 (UEDA, 2023, p.11).

Como estratégia de finalização, pretendeu-se uma atenuação textural, ou seja, as entradas intermediárias vão se sucedendo, porém uma voz é retirada a cada iteração.

Figura 109 – Entrada Intermediária em Mib menor, Fuga III cps 23-36 (UEDA, 2023, p.11).

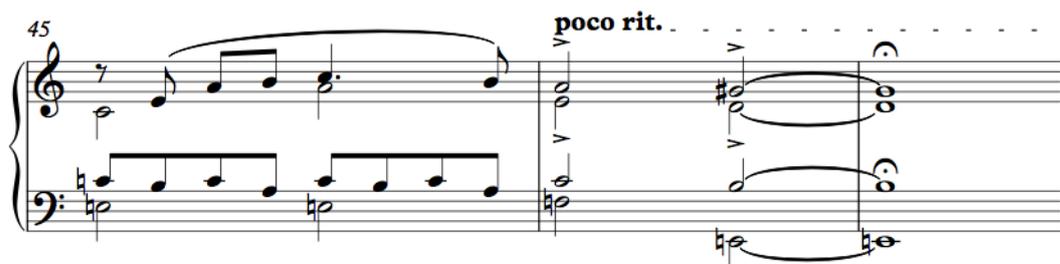


Figura 110 – Entrada Intermediária em Dó menor, Saída de voz, atenuação da textura, Fuga III cps 23-36 (UEDA, 2023, p.12).



Do compasso 42 a 47 propôs-se um adensamento da textura para 4 vozes novamente e o sujeito inicial aparece incompleto conectado a uma semicadência.

Figura 110 – Término em semicadência, Fuga III, cps 23-36 (UEDA, 2023, p.12).



#### 4.2.3 Fuga IV

A Fuga IV a 4 vozes é uma desleitura da Fuga I de Dmitri Shostakovich. Note as semelhanças nas figuras 111 e 112, a começar pela fórmula de compasso, armadura de clave e andamento. No entanto, Shostakovich claramente fixa o sujeito sob o acorde de Dó maior, enquanto que, na minha Fuga IV, apenas com uma voz, é possível perceber harmonizações em movimento. As respostas ocorrem à terça maior, sujeito inicia na nota sol, e a resposta inicia na nota si.

Figura 111 – Fragmento do Sujeito, Fuga IV (UEDA, 2023, p.13).



Figura 112 – Sujeito, Fuga I (SHOSTAKOVICH, 1959, p.3).



Assim como acontece na Fuga I de Shostakovich, na Fuga IV da minha coleção optou-se por não utilizar notas que não fossem diatônicas. Essa característica confere um timbre à peça, porém traz desafios ao compositor e talvez este tenha sido um grande aprendizado com esta composição: lidar exaustivamente com material diatônico controlando textura e dissonância.

Das características de uma fuga, as entradas intermediárias foram amplamente utilizadas nesta composição. Essas reminiscências do sujeito e resposta acontecem nos compassos 39, 47, 62 e 80, por exemplo.

Essas duas entradas intermediárias aparecem literais, a primeira reproduzindo a resposta, e a segunda rerepresentando o sujeito. No entanto, a entrada do compasso 62 aparece com os intervalos invertidos em *stretto* com o sujeito variado no baixo.

Figura 113 – Entrada intermediária, Fuga IV cps 39-46 (UEDA, 2023, p.14)



Figura 114– Entrada intermediária, Fuga IV cps 47-53 (UEDA, 2023, p.14)

Musical score for Figure 114, measures 46-53. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 46-51) features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 52-53) shows the treble clef with a melody of quarter notes and the bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

Figura 115 – Entrada intermediária em inversão, Fuga IV (UEDA, 2023, p.14)

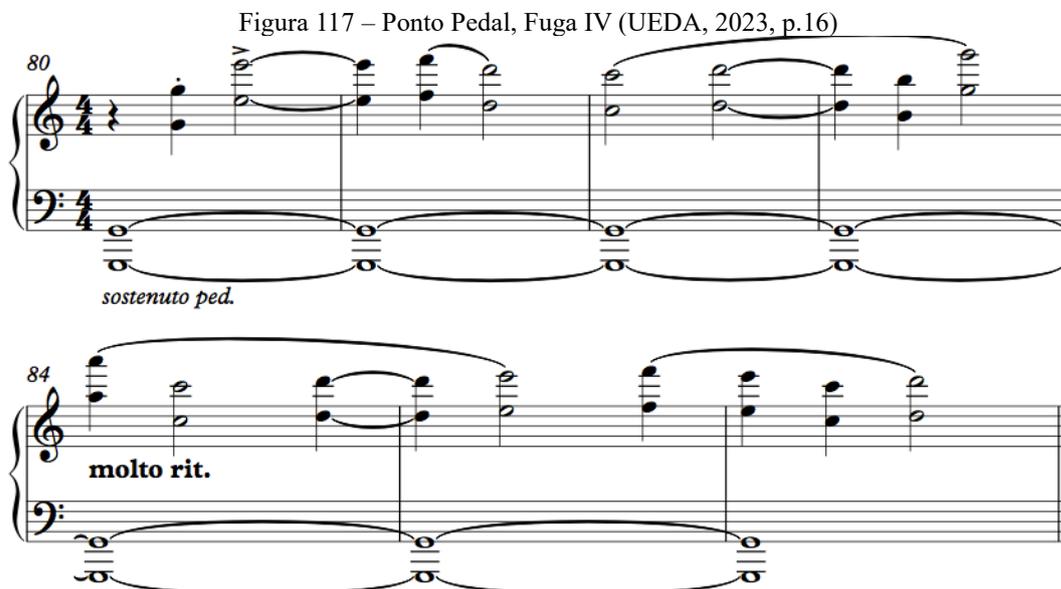
Musical score for Figure 115, measures 61-67. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 61-66) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 67-67) shows the treble clef with a melody of quarter notes and the bass clef with a steady eighth-note accompaniment.

Há uma citação da Ária da 4ª Corda de Bach, nos compassos 74-77, na mão esquerda. Em seguida, nos compassos 77-79, o desenvolvimento da peça culmina num escoamento para a tríade de sol maior.

Figura 116 – Final, Fuga IV (UEDA, 2023, p.14)

Musical score for Figure 116, measures 74-79. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 74-77) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 78-79) shows the treble clef with a melody of quarter notes and the bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings: *cresc.*, *f*, *ff*, and *p*.

Nesse sentido, impôs-se que Sol maior seria o centro modal ao aplicar um ponto pedal com o pedal tonal. Essa aplicação do ponto pedal difere do ponto pedal bachiano, pois a ideia foi de impor a função harmônica pela sustentação excessiva de uma nota.



#### 4.2.4 Fuga V

A tabela 1 sintetiza o plano composicional da Fuga V.

Tabela 1 – Plano Composicional da Fuga V

	Exposição			Episódios		Final	
<b>Soprano</b>		Resposta	Extensã o	Contraponto Livre	Digressõe s	Entrada Intermediári a + Pianismos 02 Ponto Pedal	Fragmentos do Sujeito  Gesto virtuosístico cadencial
<b>Contralto</b>				Sujeito			
<b>Tenor</b>	Sujeit o	Contraponto Livre	Contrassujeit o				

Trata-se de uma Fuga a 3 vozes cuja cabeça do sujeito é diatônica no primeiro compasso – arpejo triádico com uma nota acrescentada – e a cauda é cromática nos dois compassos subsequentes. Essa característica distinta entre cabeça e cauda foi escolhida para que tanto a primeira quanto a segunda partes do sujeito ecoassem separadamente na peça remetendo à autossimilaridade. As entradas ocorrem à quinta, porém, não da maneira usual, ocorrem à quinta justas consecutivas: si, fa# e do#, respectivamente.

Figura 118 – Sujeito da Fuga V, cps 1-3 (UEDA, 2023, p.17)



Na seção de Episódios, o sujeito aparece aumentado e invertido, tal como acontece na Fuga IV. Ao combinar duas variações ao sujeito, aumentação e inversão, o objeto musical resultante é, na maioria das vezes, contrastante, pois demora um espaço de tempo para a percepção atrelar o trecho variado ao trecho de origem.

Figura 119 – Sujeito da Fuga V, cps 17-24 (UEDA, 2023, p.17)

Após diversas digressões que compreendem desde a criação de novos materiais não relacionados ao sujeito a variações de excertos do sujeito, no compasso 40 ocorre um espessamento da textura pelo acréscimo de um voz, concomitantemente a duas entradas intermediárias e dois pontos pedal.

Figura 120 – 02 Entradas Intermediárias, Fuga V, cps 40-45 (UEDA, 2023, p.17)

The musical score consists of two systems. The first system, starting at measure 40, shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part has a sustained bass line with a fermata over the first two measures. The treble clef part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) over the next two measures. The second system, starting at measure 43, continues the bass line with a fermata. The treble clef part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Como a linguagem harmônica da peça é o tonalismo expandido, esses pontos pedais não se prestam aos mesmos objetivos do ponto pedal barroco. Além de soar como uma insistente voz oblíqua, a nota sustentada suscita a cada acorde sobreposto um sabor modal diferente. São manifestações da Kenosis Bloomniana.

Essa combinação de propor melodias em estruturas acórdicas – pianismos - foi inspirada no repertório pianístico com que tive contato no início dos estudos musicais: hinos cristãos, prelúdios, noturnos e valsas de Chopin, por exemplo. O encorajamento de inseri-las nas peças veio das referências Cesar Franck, Zaderatsky, Shostakovich, Shchedrin, dentre outros.

A fim de contrastar com os acordes em bloco das entradas intermediárias, propôs-se uma passagem ornamentada em semicolcheias finalizando a seção episódica e adentrando a Cadenza.

Figura 121 – Transição para o final da Fuga V, cps 58-60 (UEDA, 2023, p.20)

58

59

*cresc.*

*f*

A característica instável do sujeito atrelado à harmonia com múltiplos centros tonais acarretou uma estratégia diferente para finalizar a peça. Os compassos 61 e 62 perpassam pelos acordes Eb/G, D/F#, A/C# e Ab/C, respectivamente. Nos compassos seguintes, 63-64, há a repetição desses acordes uma oitava abaixo, finalizando a peça com um gesto virtuosístico sobre a tríade de Lá bemol maior com o acréscimo da nona.

Figura 122 - Cadenza, Fuga V, cps 61-65 (UEDA, 2023, p.20)

61

*p*

64

*Red.*

#### 4.2.5 Fuga VI

É uma peça a 4 vozes cuja proposta principal é desler o II-V-I do jazz norte americano. O pianista e professor de teoria do jazz Mark Levine pontua que "II-V-I é a progressão de acordes mais comum no jazz"<sup>20</sup> (LEVINE, 2011, p. 16, tradução nossa). Esta progressão está demonstrada na Figura 123 abaixo.

Figura 123 - Progressão II – V – I Extraído de (LEVINE, 2011, p. 16)

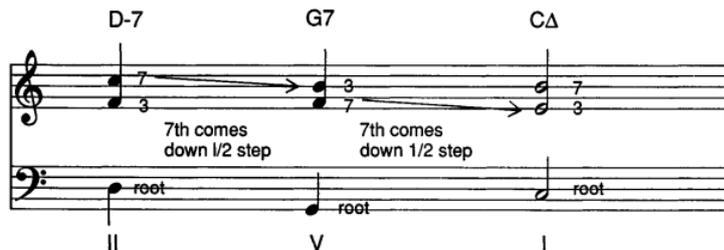


Figura 124–Sujeito, Fuga VI (UEDA, 2023, p.21)



No entanto, a harmonia proposta para a criação do sujeito não é propriamente o II-V-I maior (Dm7 – G7 – Cmaj7), nem exatamente o II-V-I menor (Dm7(b5) – G7 – Cm7). A escolha para esta peça foi um hibridismo do modo maior, com o empréstimo modal da Subdominante do modo menor.

A seção episódica inicia-se com o fragmento final do sujeito invertido como um novo tema para um cânone modulante.

Figura 125 – Fragmento do sujeito, Fuga VI (UEDA, 2023, p.21)



<sup>20</sup> No original: "II-V-I is the most common chord progression in jazz "(LEVINE, 2011, p. 16)

A estratégia de pergunta e resposta foi utilizada com o propósito de conectar materiais novos às entradas intermediárias.

Figura 126 – Pergunta e Resposta, Fuga VI (UEDA, 2023, p.23)



As figuras 127 e 128 abaixo evidenciam duas entradas intermediárias que aparecem acompanhadas por estruturas de acordes. Na primeira, os acompanhamentos são *voicings* em blocos que remetem à abordagem jazzística no piano, enquanto que na segunda o acompanhamento é arpejado. Além de retomar o tema do sujeito, pretendeu-se demonstrar a harmonia da progressão II-V-I.

Figura 127 - Entrada intermediária Figura acompanhada por voicings em bloco (UEDA, 2023, p.23)



Figura 128 - Entrada intermediária acompanhada por arpejo (UEDA, 2023, p.23)



Após as entradas intermediárias, a cauda do sujeito fugal aparece ao mesmo tempo de forma literal nas vozes inferiores e de maneira invertida nas vozes superiores. Mesclados a pianismos, surgem outros excertos da cabeça do sujeito como estratégia de finalização da peça.

Figura 129 – Pianismos (UEDA, 2023, p.23)



Apesar de a peça ser construída sob um argumento tonal para a criação do sujeito, nas entradas e episódios que seguiram esse caráter direcional da harmonia foi diluído e por isso não foi fácil encontrar uma maneira condizente de terminar a peça.

A estratégia escolhida foi sugerir uma sonoridade ambígua, *voicing* quartal, para as vozes superiores (mão direita), escoá-la meio tom abaixo e retornar à sonoridade inicial. Enquanto isso, acontecia a última exposição da cauda do sujeito nas vozes inferiores (mão esquerda).

Figura 130 - Final da Fuga VI (UEDA, 2023, p.23)



#### 4.2.6 Fuga VII

Trata-se de uma fuga a 4 vozes, cujas entradas ocorrem à quinta, tal qual nas fugas ordinárias. O sujeito é inspirado na Fuga I de Vsevolod Zaderatsky. Manteve-se a fórmula de compasso 3/4 e o compasso acéfalo, no entanto, a cauda do sujeito é uma manifestação da topografia do teclado, um *shape* natural da mão. Villa Lobos usou deste recurso topográfico na coleção *A prole do bebê* n° 2, na peça o *Camundongo de massa* (NERY FILHO, 2014, p.3).

Figura 131 – Sujeito da Fuga 1 (ZADERATSKY, 1937, p.7)



Figura 132 - Sujeito Fuga VII (UEDA, 2023, p.24)



A Tabela 2 sintetiza cronologicamente os principais elementos que aparecem na Fuga VII.

Tabela 2 - Síntese da Fuga VII

PARTE DA FUGA	COMPASSO
Sujeito (Tenor)	1 - 5
Resposta (Contralto)	6-10
Contrassujeito (Tenor)	6-10 e 20-24
Extensão	11
Sujeito (Soprano)	12-16
Extensão	17-19
Resposta (Baixo)	20-24
Episódio	25 →...
Entrada Intermediária 1	42-46
Entrada Intermediária 2	47 -51
Ponto Pedal Articulado	47-51
Entrada Intermediária 3	52-56
Stretto nas 3 vozes	57-60
Entrada Intermediária 4	63-67
Ponto Pedal Articulado	74-81
Topografia do teclado	84-90
Pianismos	91-103
Topografia do teclado	98-99
Ponto pedal	98-103

Após a seção de Exposição, o contrassujeito (vide Figuras 133 e 134) aparece diversas vezes durante a peça, porém, desatrelado da resposta. Não mais que um tema secundário que assumiu posição de destaque, um exemplo da aplicação da Kenosis. No desenrolar fugal, o contrassujeito aparece incompleto dos compassos 29-33 e 37-40. Dos compassos 42-46, ele ocorre completo e transposto, a versão completa e original aparece dos compassos 47-51, e sua última aparição acontece de forma completa e transposta dos compassos 52-56.

Figura 133 – Contrassujeito Fuga VII cps 6-10 (UEDA, 2023, p.24)



Figura 134 – Contrassujeito Fuga VII, cps 20-24 (UEDA, 2023, p.24)

Figura 135 – Contrassujeito nos episódios, cps 29-32 (UEDA, 2023, p.25)

Figura 136 – Contrassujeito nos episódios, cps 29-32 (UEDA, 2023, p.25)

Na entrada intermediária, que acontece nos compassos 47-51, criou-se uma voz em ostinato orbitando às notas si e do.

Figura 137 – Entrada Intermediária (UEDA, 2023, p.26)

As digressões que ocorreram nos episódios culminam num ponto pedal articulado.

Figura 138 – Ponto Pedal articulado (UEDA, 2023, p.26)



Os gestos que envolvem a topografia do teclado, ou seja, aqueles cujo ato criativo foi preponderantemente influenciado pela disposição das teclas segundo uma fórmula específica, demonstram, em certa capacidade, a apropriação poética Daemonização. Essa razão revisionária é manifestada na cauda do sujeito, cps 4-5.

Figura 139 - Topografia do teclado, cps 4-5



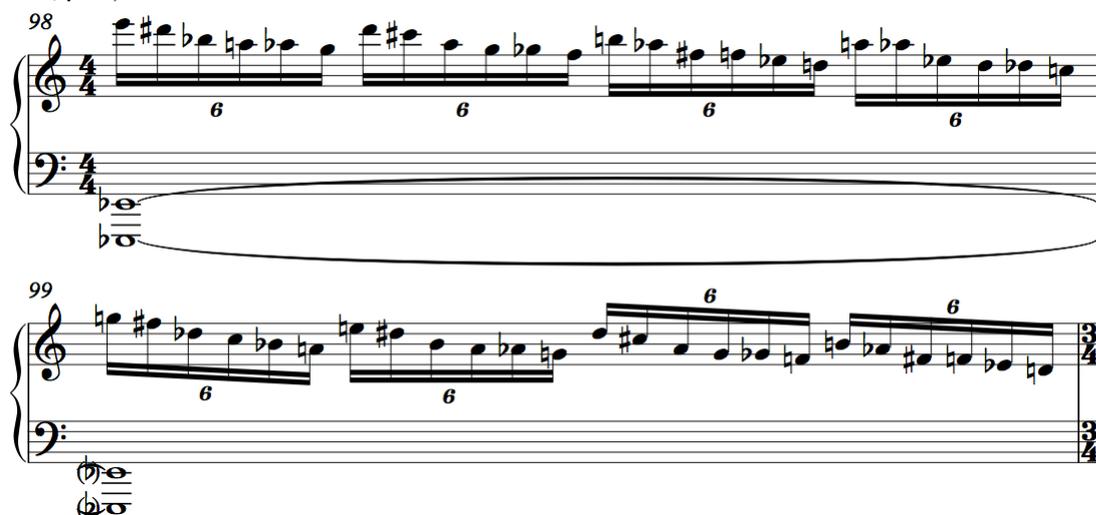
Este padrão topográfico das teclas aparece também como contraponto a fragmentos do sujeito.

Figura 140 - Topografia do teclado, 2 teclas brancas, 2 teclas pretas não mão direita, cps 84-89 (UEDA, 2023, p.27)



O auge desse processo de humanizar o precursor e tornar-se um *daemon* ocorre nos compassos 98-99, num movimento hiperbólico de sextinas que adicionam um cromatismo às topografias já expostas anteriormente.

Figura 141 - Topografia do teclado, grupos de 6 notas por tempo. 2 teclas brancas, 2 teclas pretas seguidas de um cromatismo (UEDA, 2023, p.27)



Esse gesto pode ser entendido como seqüências de transposições sobre os seguintes conjuntos:  $\langle 4,3,10,9,8,7 \rangle$  e  $\langle 4,3,11,10, 8,7 \rangle$ . As diferenças entre os dois conjuntos provêm da sua natureza assimétrica das notas que compõem uma oitava do piano.

### 4.3 POSLÚDIO

Esta peça finaliza a suíte de 10 composições. Trata-se de uma desleitura do Coral da Cantata BWV 147, *Jesus Alegria dos Homens*, de Johann Sebastian Bach. Inicia-se com uma abertura em oitavas em movimento contrário.

Figura 142 – Abertura do Poslúdio, cps 1-5 (UEDA, 2023, p.29)



A melodia majoritariamente diatônica do Coral BWV 147 foi substituída por um tema altamente cromático com uma sonoridade que lembra improvisos jazzísticos. No que tange ao acompanhamento, o baixo contínuo foi substituído por acordes longos conforme mostram as figuras 143 e 144.

Figura 143 – Coral BWV 147, cps 1-5 (BACH, 1995, p. 104)



Figura 144 – Tema Poslúdio, cps 1-5 (UEDA, 2023, p.29)



*Jesus Alegria dos Homens* alterna partes puramente instrumentais com a entrada do Coro. Com efeito, a seção vocal da peça de Bach possui relativa parcimônia em relação à figuração perene do Violino I e Oboé I, II do início da peça. A minha desleitura para esta passagem foi incrementar o andamento consideravelmente e aumentar a figuração.

Figura 145 – Coral BWV 147, cps 1-5 (BACH, 1995, p. 104)



O incremento do andamento e da figuração visam a criar uma região contrastante pela alteração das durações. A mão direita executará o padrão <9, 2, 4, 9> em diferentes transposições que, por consequência, evocará os modos antigos, haja vista a imobilidade das estruturas harmônicas propostas na mão esquerda. As sonoridades perpassarão pelo Mi dórico, Lá Mixolídio e Sol Lídio, respectivamente.

Figura 146 – Mi dórico, cps 21-22 (UEDA, 2023, p.30)



Figura 147 – Lá mixolídio, cps 25-27 (UEDA,2023, p.31)

Figura 148 – Sol Mixolídio, cps 29-31 (UEDA, 2023, p.31)

Entremeadado às semicolcheias ininterruptas, está uma melodia pentatônica que é composta pela primeira nota de cada quarteto de semicolcheias.

Figura 149 – Melodia formada pela primeira semicolcheia de cada grupo, cps 21-32 (UEDA, 2023, p.30-31)

A fim de desacelerar essa energia cinética adquirida pela alteração do andamento e do emprego da figuração em semicolcheias, utilizou-se um *ritardando* dos compassos 29 a 31, seguido de um *moltoritardando* no compasso 32, que é uma transição para a reexposição da abertura do poslúdio. Nesta transição, além da gradual atenuação do andamento, inseriram-se elementos da abertura, como as oitavas nas vozes inferiores.

Figura 150 – Melodia formada pela primeira semicolcheia de cada agrupamento, cps 21-32 (UEDA, 2023, p.31)

Dos compassos 33 a 36 retoma-se o andamento *Adagio* em oitavas e em movimento contrário finalizando a peça, e também a suíte em um acorde ambíguo de Dó sustenido maior. Este acorde faz menção ao final do Prelúdio I, que finaliza em um Dó sustenido maior.

Figura 151 – Reexposição da Abertura do Poslúdio, cps33-36 (UEDA, 2023, p.31)

Musical score for measures 33 to 65, marked *Adagio*. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of a series of quarter notes and half notes, with some notes beamed together. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

Figura 152 – Tema Final do Prelúdio I, cps 41-46 UEDA (2023, p.2)

Musical score for measures 41 to 46, showing dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of a series of quarter notes and half notes, with some notes beamed together. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamics are indicated by *p*, *pp*, and *ppp* markings.

Este trabalho pretendeu compreender um pouco mais sobre o vasto universo das fugas. Para atingir este objetivo, fez-se uma breve busca dos antecessores naturais da fuga, a saber: a *canzona* e o *ricercare*.

Posteriormente, elencaram-se aspectos das fugas bachianas que, para os fins deste trabalho, serão consideradas, por hipótese, fugas tradicionais. É sabido que Bach era um *outlier* à sua época, no entanto, nossa hipótese é factível, pois Bach era um compositor atuante e, para os fins deste trabalho, a fuga escolástica não teria a mesma serventia do ponto de vista da influência.

Como nosso objetivo era compor ao final deste trabalho uma suíte de prelúdios e fugas, recolhemos exemplos desde Girolamo Frescobaldi, Giovanni Gabrieli, J. S. Bach, Anton Reicha, Paul Hindemith, até os compositores Shchedrin, Zaderatzky, Shostakovich, Mário Laginha, Marcus Bittencourt e Nikolai Kasputin, a fim de entender como se dá o processo de desleitura do modelo bachiano em cada uns deles.

É interessante notar como cada compositor se conecta ao passado. Zaderatsky, por exemplo, apesar do estilo pantonal, propõe fugas ordinárias. Reicha, apesar das respostas tritonais e dos sujeitos monotônicos, mantém a independência das vozes. Shostakovich, apesar da sonoridade ambígua tonal/modal, organiza as peças com alto grau de autossimilaridade e reaproveitamento de materiais temáticos.

Para fazer essa conexão da fuga tradicional às fugas modernas, utilizou-se da intertextualidade - que é a copresença de um texto em outro - mais especificamente utilizamos a teoria da Influência de Harold Bloom.

Os preceitos de Bloom forneceram um caminho de esclarecimento de como a história da arte se movimenta, como poetas leem outras poetas, como se apropriam do repertório literário, e como propõem desvios visando à criação de uma linguagem poética própria, que é um *patchwork* de outras obras, teorias e criadores, mas não deixa de ser original, se as desleitura são fortes.

Este caminho nos forneceu subsídio teórico e artístico para o processo compositivo de 02 Prelúdios, 07 Fugas e 01 Poslúdio, em estilo moderno, que estarão anexadas a este trabalho.

As fugas em estilo rigoroso possuem um arcabouço de regras específicas e às vezes até extenuantes em suas particularidades. Nesse sentido, acreditamos que as flexibilizações que ocorreram no decorrer do tempo são desvios intencionais dos compositores adequando a fuga à época vigente e ou à excentricidade do compositor.

As fugas modernas refletem principalmente o material estético e harmônico de seu período. Se no tempo de Bach era necessário que a resposta ocorresse na região da dominante, para uma harmonia tonal, no contexto de uma harmonia modulante ou modal, a resposta não precisa ser apresentada a uma

distância de uma quinta justa do sujeito. Tampouco faz sentido falar em resposta tonal ou real quando o material da fuga é pantonal, politonal ou modal.

Parece-me que, quando há um grau de afrouxamento das regras da harmonia tradicional, tal como a utilização de paralelismos de consonâncias perfeitas, ocorre a prescindibilidade da resolução de certas notas como a quarta suspensa, ou a sensível ascendente. Nesse sentido, em direção à harmonia expandida, as respostas tendem fortemente a ser reais. Constatamos tal evidência ao averiguar os ciclos de composições de Paul Hindemith, Zaderatsky e Shchedrin. Por meio do trabalho de Dorothy Foster, constatou-se que todas as respostas em *Ludus Tonalis* são reais, enquanto que no *Cravo bem Temperado* essa proporção de respostas reais e tonais é quase que meio a meio (FOSTER, 1973, p.167).

Ponto pedal e cadenzas fazem menos sentido nas fugas modernas, porque seu principal uso é restabelecer o centro tonal e propiciar um fechamento categórico, respectivamente; porém, com o uso de harmonias modulantes, contraponto livre e consistente e paralelismo de dissonâncias em larga escala, há de se pensar em outras formas de encerrar as fugas de forma conclusiva.

As soluções encontradas para finalizar a minha coleção de composições abrangeram utilizar-se da repetição, diminuendos, alteração de andamento e alteração de timbre, além de inverter a dicotomia tensão-resolução, em alguns casos.

Compõem-se fugas até os dias atuais por alguns fatores. Primeiramente, pelo fato de Johann Sebastian Bach ter levado o estilo fugal a um elevado nível de excelência de tal modo que os compositores pós Bach, interessados em escrever fugas, sentem a pressão modelar do antecessor. Parafraseando o teórico Harold Bloom, é impossível ser indiferente às fugas bachianas. Em suma, alguns compositores realmente se interessam por esse repertório e querem deslê-lo.

Também, porque a construção fugal é um processo, um jogo de legos, que tem alguns encaixes obrigatórios e preferenciais, porém, pode-se construir o que quiser com essas peças.

Trata-se de uma criação adaptável. Por exemplo, o sujeito pode ser uma trinca de compassos, como em *Ariadne* de Fischer, ou ter mais de 1 minuto, como nas sinfonias para órgão de Sorabji. Podem possuir ou não Stretto, Ponto Pedal, Contrassujeito e Cadenza.

Nas fugas modernas analisadas, notou-se que os únicos parâmetros de uma fuga que se mantiveram intactos foram as entradas sucessivas, a existência da exposição. Portanto, representa um processo muito dinâmico, tendo se adaptado a uma grande variedade de estilos e idiomas ao longo do caminho.

A fuga também parece propor um molde transparente aos gêneros musicais. Ou seja, é possível inserir elementos de um determinado estilo seguindo os preceitos fugais, e a composição, ainda assim, ecoará a estética do gênero. Por exemplo, Nikolai Kapustin compôs fugas com linguagem do Blues e Jazz norte americano, Henry Martin compôs fugas com apelos ao ragtime, tango, jazz, e aos estilos de

Bartók e Chopin. Acácio Piedade compôs fugas dodecafônicas e Carlos Almada inseriu elementos do Chorinho brasileiro.

Sheldon pontua que a “fuga foi fundamental, por exemplo, para a seção de desenvolvimento da forma sonata do final século XVI, e serviu bem aos românticos nas conclusões de muitas de suas principais composições” (SHELDON, 1986, p. 50, tradução nossa<sup>21</sup>).

E por último, também porque as peças deste jogo/processo exigem do compositor um revisionismo intelectual/criativo. Foi possível, na experiência de compor fugas, fechar um ciclo de entendimento. Na adolescência eu toquei prelúdios e fugas como requisito do repertório proposto pelo conservatório. Na época da graduação em música foram feitas diversas análises harmônicas e formais de fugas e fugatos, e neste trabalho com a composição de fugas em estilo moderno, pude de fato entender facetas deste trinômio (performance, ensino, criação).

Por lidar de forma intensiva e extensiva com o repertório de fugas, pude também incorporar esses aspectos fugais na minha prática de piano popular.

Com este trabalho pretendeu-se principalmente contribuir ao se lançar a uma atividade de criação mediada por teorias subjacentes, em especial o Contraponto, Análise de Repertório e a teoria da Influência de Harold Bloom.

Como resultado concreto, criou-se uma suíte de Prelúdios, Fugas e Poslúdio originais pormenorizando cada elemento que elencamos ser importante no processo de desleitura. Esse aporte criativo e teórico aponta para um campo de possibilidades que pode ajudar performers a construírem interpretações e estudantes de composição a nortearem seus processos criativos.

Por fim, pode-se afirmar que a presente pesquisa foi profícua para o meu crescimento como pianista e compositor. Houve contato com vasto repertório, diversas experimentações ao piano e intensa atividade compositiva. Concomitantemente, este trabalho me permitiu internalizar conceitos da Teoria da Influência de Harold Bloom que haverão de ampliar as possibilidades analíticas e criativas minhas como compositor.

---

<sup>21</sup> No original: “Fugue, therefore, represents a very dynamics process, the most dynamic in all of music. It is no wonder that it lives on today, having adapted itself to a great variety of styles and idioms along the way. It was crucial, for example, to the development section of the sonata form of the late eighteenth century, and served the romantics well in the conclusions of many of their major compositions” (SHELDON, 1986, p. 50).

- ALSÁCIA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Als%C3%A1cia&oldid=58863508>>. Acesso em: 4 mar. 2022
- ADAMS, Robert Michael. *DMITRI SHOSTAKOVICH AND THE FUGUES OF OP. 87: A BACH BICENTENNIAL TRIBUTE*. University of North Texas, 1981.
- BACH, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier, vol.1* Leipzig: Leipzig: Edition Peters, 1963.
- BACH, Johann Sebastian. *Das Wohltemperierte Klavier, vol.2* Leipzig: Leipzig: Edition Peters, 1963.
- BACH, Johann. *Grand Studies for Organ*. (1972)
- BACH, Johann Sebastian. *BWV 577, Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 38*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1891.
- BACH, Johann Sebastian, *Neue Bach-Ausgabe, Serie I, Band 28.2 (pp.63-128)* Kassel: Bärenreiter Verlag, 1995. Plate BA 5085.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da Criação Verbal. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. Introdução e tradução do Russo de Paulo Bezerra*. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the style of J.S. Bach*. MacMillan Publishing Company, 1986.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi. *Apresentação de uma reforma simbólica para a análise harmônica funcional do repertório tonal*. In: *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Curitiba: ANPPOM, 2009.
- BITTENCOURT, Marcus Alessi, *Grammatica, 14 piano pieces* (2015)
- BLOOM, H. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* / Bloom H. – New York: Oxford University Press, 1973.
- BLOOM, Harold. *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BLOOM, H. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. 2a ed. Rio de Janeiro. 2003.
- BULLIVANT, Roger. "Countersubject". In Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, pp. 852-54. Londres: MacMillan, 1980.
- BULLIVANT, Roger. "Episode". In Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. V, pp. 852-54. Londres: MacMillan, 1980. <sup>[L]</sup><sub>SEP</sub>
- BUTLER, Gregory G. *Fugue and rhetoric*. *Journal of Music Theory*, v. 21, n. 1, p. 49-109, 1977.
- BUXTEHUDE, Dietrich. *BuxWV 174*, Editor: Josef Hedar (1894-1960) *Sämtliche Orgelwerke, Volume II, No.3 (pp.15-17)* Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1952.

CARVALHO, Larissa Paggioli de. Bach's Well-Tempered Clavier: Pedagogical Approaches and the Different Styles of Preludes. *Per Musi*, p. 97-115, 2016.

CASTRO, Daniel Fraga de. A complexidade da angústia da influência de Harold Bloom. XI Semana de Letras. Porto Alegre, p. 1-14, 2011.

CHARTERIS, Richard. Another keyboard canzona by Giovanni Gabrieli. *Early Music*, v. 15, n. 4, p. 480-486, 1987.

CHERUBINI, Luigi. *A Treatise on Counterpoint and Fugue*, trans. Clarke, Cowden (Mrs.) (New York: Kalmus, nd), 1854.

DE CAMARGO PIEDADE, Acácio Tadeu; DOS SANTOS, Daniel Zanella. Os 24 Prelúdios e Fugas, op. 87, de Shostakovich: uma análise do Prelúdio e Fuga nº 4 em Mi menor. *Da Pesquisa*, v. 4, n. 6, p. 471-477, 2018.

DEMUTH, Norman. Antonin Reicha. *Music & Letters*, p. 165-172, 1948.  
*Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8. New York: Stanley Sadie (pp. 893-896).

EDSTROM, Brent. *Bill Evans: A Step-by-Step Breakdown of the Piano Styles and Techniques of a Jazz Legend (Keyboard Signature Licks)*. Hal Leonard, 2004.

FISCHER, Johann Caspar Ferdinand; *Ariadne musica*. Berlim: Johann Nikolaus Forkel e Georg Johann Daniel Poelchau, 1715.

FOSTER, Dorothy Nell. *A Comparative Analysis of the Expositions in the Fugues of J. S. Bach in the Well-tempered Clavier and Those of Paul Hindemith in Ludus Tonalis*. 1973. Tese de Doutorado. North Texas State University.

FRANK, Cesar. *Prélude, Choral et Fugue*. Paris: Bernardus Boekelmann The University Society, 1916.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Fiori Musical*. Roma: Fernando Germani, Alberto de Santis, 1971.

FRESCOBALDI, Girolamo. *Ricercari: pour piano/G. Frescobaldi; transcrits par Felice Boghen*. 1920.

GALOS, Gisele. *Le lac de come*. Paris: André Gregh. 1926

GENETTE, Gérard. *The architext: An introduction*. University of California Press, 1992.

GLASS, Philip. *Philip Glass: The Complete Piano Etudes*. Dunvagen Music, 2014.

GREW, Sydney. Beethoven's "Grosse Fuge". *The Musical Quarterly*, v. 17, n. 4, p. 497-508, 1931.

HABERMANN, Michael, "Sorabji's piano music", Rapoport, Paul, ed. *Sorabji, a critical celebration*, Brookfield: Ashgate, 1992, p.348

HARRISON, Daniel. Heads and Tails: Subject Play in Bach's Fugues. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 1, p. 152-163, 2008.

HAYDN, Joseph. String quartets, opp. 20 and 33: complete. Courier Corporation, 1985.

JUNIOR, Cemy Queiroz Diniz. O diálogo da música contemporânea com seu passado sob a luz da teoria da angústia da influência<sup>[11]</sup> de Harold Bloom. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2022.

JÚNIOR, Sidney José Molina. Performance musical como desleitura. In: Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2005. p. 1175-1181.

KAPUSTIN, Nikolai. Twenty-Four Preludes and Fugues, op. 82, vols. 1 and 2. Moscow: A-RAM, 2005

KAWAMOTO, A. Forms of intertextuality: Keith Emerson's development as a "crossover" musician (England). 2006.

KIRKENDALE, Warren. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach. Journal of the American Musicological Society, v. 32, n. 1, p. 1-44, 1979.

KORSYN, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. Music Analysis, v. 10, n. 1/2, p. 3-72, 1991.

KOSTELANETZ, Richard. Glenn Gould as a radio composer. The Massachusetts Review, v. 29, n. 3, p. 557-570, 1988.

KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEVARIE, Siegmund; MERRICK, Arnold. Fugue and Form. Bulletin of the American Musicological Society, v. 7, p. 15-17, 1943

LEVINE, Mark. The jazz piano book. " O'Reilly Media, Inc.", 2011.

LEVINE, Mark. The jazz theory book. " O'Reilly Media, Inc.", 2011.

LIMA, Flávio Fernandes de et al. Desenvolvimento de Sistemas Compositivos a partir da Intertextualidade. 2011.

MANN, Alfred. The study of fugue. Dover, 1987.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. Abhandlung von der Fuge. In MANN, Alfred. The study of fugue. Courier Corporation, 1987.

MATOS, F. Teoria Analítica de Leonard Meyer: Análise musical com base na Psicologia da Gestalt. 2005. Disponível em: < [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mattos-Teoria\\_analitica\\_Meyer-Gestalt.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mattos-Teoria_analitica_Meyer-Gestalt.pdf)>. Acesso em: Data 15 jan 2022

MCGAHIE, Paul D. The choral fugue: A comparative study of style and procedure in Works by J. S. Bach and WA Mozart. University of Cincinnati, 2006.

MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.

MONTALTO, Daniel Alberto. *Ariadne Musica de JCF Fischer: un antecedente del Clave Bien Temperado*. 2017.

MOREIRA, G. N. B. *Imagética na Improvisação a Duas Vozes: um Estudo Reflexivo*. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

NERY FILHO, Walter. *Villa-Lobos e a manipulação da topografia do piano na construção de seu repertório modernista: um estudo preliminar d'O Camundongo de Massa*. 2014.

NORDEN, Hugo. *Fundamental counterpoint*. Crescendo Publishing Company, 1969.

PAREYON, Gabriel. *On Musical Self-Similarity: Intersemiosis as Synecdoche and Analogy*. Gabriel Pareyon, 2011.

POSTOVOITOVA, Svetlana. «34 прелюдії та фуги» Валентина Бібіка: інноваційні реалізації композиційно-драматургічної концепції великого поліфонічного циклу. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, n. 133, p. 177-197, 2022.

QUEIROZ, Flavio de. (2005) *Fuga*, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical. Disponível em: [http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga\\_01/iniciofuga.html](http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html).

REICHA Antoine. *36 fugues (1st edition)*. Vienna: Magasin de l'imprimerie chymique, 1804.

REICHA, Antoine. From the unpublished autobiography of Antoine Reicha. *The musical quarterly*, v. 22, n. 3, p. 339-353, 1936.

REICHA, Anton. *Traité de haute composition musicale*. Viena: Diabelli, editor: Carl Czerny, 1824.

REYNOLDS, Roger. *Form and Method: The Rothschild Lectures*. Ed. Stephan MacAdams. New York and London: Routledge, 2002.

RYDÉN, Jesper. On features of fugue subjects. A comparison of J. S. Bach and later composers. *Journal of Mathematics and Music*, v. 14, n. 1, p. 1-20, 2020.

SCHACHTER, Carl. *Fugue and Invention in Theory and Practice*. 1967.

Schmitt, Érico Miranda; De Camargo Piedade, Acacio Tadeu. Ferramentas intertextuais em *Mystery Variations On A Theme By Giuseppe Colombi*, para violoncelo solo.

SHCHEDRIN, Rodion. *24 Preludes and Fugues*. 1964-1970.

SHEDLOCK, John South. The Evolution of Fugue. *Proceedings of the Musical Association*, v. 24, p. 109-123, 1897.

SHELDON, David A. The stretto principle: some thoughts on fugue as form. *The Journal of Musicology*, v. 8, n. 4, p. 553-568, 1990.

SHELDON, David A. The fugue as an expression of rationalist values. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, p. 29-51, 1986.

SHOSTAKOVICH, Dmitri. 24 Prelúdios e Fugas. 190-1951.

SNYDER, Kerala J. To Lübeck in the steps of J S Bach. *The Musical Times*, p. 672-677, 1986.

STESSUK, Sílvio José. Harold Bloom e Oswald de Andrade: angústia da influência versus alegria antropofágica. *Blucher Social Sciences Proceedings*, v. 2, n. 4, p. 1634-1645, 2016.

TANEYEV, Sergei Ivanovitch. *Convertible Counterpoint in the Strict Style*. Boston: Bruce Humphries Publishers, 1962 [1909].

TOCH, Ernst. Geographic Fugue. Disponível em: <https://orfeonmalaga.org/partiturasymidis/>

UEDA, Thiago Vinicius Alves. *Mimesis Suite para Piano (2023)*

VAN BEETHOVEN, Ludwig. *Studies in Thorough-bass, Counter point and the Art of Scientific Composition*. Schuberth, 1853.

VLAHOPOL, Gabriela et al. The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of musicology*, n. 18, p. 164-182, 2018.

WAGNER, Richard. *Das Rheingold: in full score*. Mainz: B. Schott's Söhne, n.d.[1873]

WALKER, Paul. *Fugue in the Sixteenth Century*. Oxford University Press, 2020.

WALTER, Rudolf (2001) Fischer, Johann Caspar Ferdinand. En *The New Grove*

WEBER, William. The eighteenth-century origins of the musical canon. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 114, n. 1, p. 6-17, 1989.

YOSHINO, Kenji. What's Past Is Prologue: Precedent in Literature and Law. *The Yale Law Journal*, v. 104, n. 2, p. 471-510, 1994.

ZADERATSKY, Vsevolod. 24 Preludes and Fugues. 1937

Thiago  
Ueda

*Mimesis*  
*Suite para*  
*Piano*

**Prelúdio I**  
**Fuga I**  
**Prelúdio II**  
**Fuga II**  
**Fuga III**

**Fuga IV**  
**Fuga V**  
**Fuga VI**  
**Fuga VII**  
**Poslúdio**

# Prelúdio I

Moderato

poco rit. . . . .

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with a slur, starting on a half note G4. The left hand provides a bass line of eighth notes, starting on a half note G2. The dynamic marking is *p*.

*Red.* ..... *simili*

9 A tempo

Musical notation for measures 9-16. The right hand continues the melody with eighth notes, now including sharps. The left hand plays a bass line of eighth notes with a similar rhythmic pattern. The dynamic marking is *mp*.

17

Musical notation for measures 17-20. The right hand features a series of chords, some with a slur. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking is *f*.

21

Musical notation for measures 21-24. The right hand has chords with a slur, including a *p* dynamic marking. The left hand continues with eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand has a long slur over a series of eighth notes. The left hand continues with eighth notes. The dynamic marking is *mf*.

31

*p* 6 6 6 *pp*

35

*mf* *red.* *rit.*

41

*p* *pp* *ppp*

# Fuga I

a 3 vozes

Moderato

Measures 1-4 of the piece. The music is in 3/4 time. The first staff (treble clef) begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff (bass clef) contains whole rests.

Measures 5-8. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass staff remains with whole rests.

Measures 9-12. The melody continues with quarter and eighth notes. The bass staff continues with whole rests.

Measures 13-16. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass staff continues with whole rests. A piano (*p*) dynamic is indicated at the start of measure 13.

Measures 17-22. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass staff continues with whole rests. A crescendo (*cresc.*) is indicated at the start of measure 17.

23 *f*

27 *p*

31 *cresc.*

35 *f* <sup>3</sup>

38 *mf*

42 *p*

46

*mp* *dim.*

50

**molto rit.**

*p* *dim.* *pp*

# Prelúdio II

Andante

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A large slur covers the final two measures of this system.

5

Measures 5-6. The right hand continues with chords, and the left hand maintains its eighth-note accompaniment. A slur is present over the final measure of this system.

7

Measures 7-10. The right hand has a melodic line with a slur over the first four measures. The left hand continues with eighth notes. The time signature changes to 3/4 at the end of measure 10. A piano (*p*) dynamic is indicated at the start of measure 7.

11

Measures 11-14. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand continues with eighth notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated at the start of measure 11. The time signature changes to 3/4 at the end of measure 14.

15

Measures 15-18. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand continues with eighth notes. The time signature changes to 4/4 at the end of measure 18.

19

*mp dolce*

22

*f*

26 *poco rit.* . . . . . *molto rit.*

*dim.* *p*

# Fuga II

a 4 vozes

♩ = 100

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time. The bass clef part starts with a melodic line in the left hand, marked *mp*. The treble clef part has rests in the first two measures, followed by a melodic line in the right hand. The piece concludes in 3/4 time.

5

Measures 5-8. The key signature changes to one flat. The time signature changes to 3/4 in measure 5 and back to 4/4 in measure 6. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands, marked *mf*.

9

Measures 9-12. The time signature changes to 3/4 in measure 9 and back to 4/4 in measure 10. The music continues with intricate melodic and harmonic development in both staves.

13

Measures 13-15. The time signature is 4/4. The music features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

16

Measures 16-18. The time signature is 4/4. The music concludes with a final melodic flourish in the right hand and a steady bass line in the left hand.

19

Musical score for measures 19-22. The piece is in 3/4 time. Measure 19: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. Measure 20: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. Measure 21: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. Measure 22: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' and a slur in the treble clef.

23

Musical score for measures 23-26. The piece is in 3/4 time. Measure 23: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. Measure 24: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. Measure 25: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. Measure 26: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a dotted quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' and a slur in the treble clef. A *cresc.* marking is present in the treble clef. The piece ends with a double bar line and a *f* dynamic marking.

# Fuga III

a 4 vozes

♩ = 115

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time. The bass clef part features a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The treble clef part has whole rests. The dynamic marking *mf* is present.

5

Musical notation for measures 5-8. The bass clef part continues the melodic line with eighth and quarter notes. The treble clef part has a melodic line with eighth and quarter notes. The dynamic marking *mf* is present.

9

Musical notation for measures 9-11. The bass clef part has a melodic line with eighth and quarter notes. The treble clef part has a melodic line with eighth and quarter notes. The dynamic marking *cresc.* is present. A fermata is placed over the final notes of both staves.

12

Musical notation for measures 12-15. The bass clef part has a melodic line with eighth and quarter notes. The treble clef part has a melodic line with eighth and quarter notes. The dynamic marking *dim.* is present. A fermata is placed over the final notes of both staves.

16

Musical notation for measures 16-19. The piece is in 4/4 time. The bass clef part has a melodic line with eighth and quarter notes. The treble clef part has a melodic line with eighth and quarter notes. The dynamic marking *mf* is present.

19

Musical score for measures 19-22. The piece is in 3/4 time. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. Measure 20 introduces a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). Measures 21 and 22 continue with similar rhythmic patterns and chromatic movement.

23

Musical score for measures 23-25. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment maintains a consistent eighth-note rhythm. Measure 25 ends with a half note chord.

26

*cresc.*

Musical score for measures 26-29. The key signature changes to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat). The melody in the treble clef is marked with a crescendo (*cresc.*) and features a series of eighth notes. The bass clef accompaniment continues with eighth notes. Measure 29 ends with a half note chord.

30

Musical score for measures 30-32. The key signature changes to five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, and G-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. Measure 32 ends with a half note chord.

33

Musical score for measures 33-35. The key signature changes to six flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, and C-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. Measure 35 ends with a half note chord.

36

Musical score for measures 36-38. The key signature changes to seven flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, and F-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. Measure 38 ends with a half note chord.

38

Musical score for measures 38-41. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a dotted quarter note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a descending eighth-note pattern in the first two measures.

42

Musical score for measures 42-44. The right hand continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The left hand features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords, with some chords beamed together.

45

*poco rit.*

Musical score for measures 45-47. The tempo marking *poco rit.* (poco ritardando) is indicated above the staff. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note and a half note. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The piece concludes with a double bar line.

Desleitura da Fuga I de Dmitri Shostakovich

# Fuga IV

a 4 vozes

♩ = 88

Measures 1-4 of the score. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff begins with a quarter rest, followed by a half note G2, a half note F2, a half note E2, and a half note D2. The first two measures have a slur over the F2 and E2 notes. The third measure has a slur over the E2 and D2 notes. The fourth measure has a slur over the D2 note. The dynamic marking *mf* is placed below the first note.

5

Measures 5-7 of the score. The treble clef staff contains whole rests. The bass clef staff begins with a quarter note G2, a half note F2, a half note E2, and a half note D2. The first two measures have a slur over the F2 and E2 notes. The third measure has a slur over the E2 and D2 notes. The fourth measure has a slur over the D2 note. The dynamic marking *mf* is placed below the first note.

8

Measures 8-12 of the score. The treble clef staff begins with a quarter note G2, a half note F2, a half note E2, and a half note D2. The first two measures have a slur over the F2 and E2 notes. The third measure has a slur over the E2 and D2 notes. The fourth measure has a slur over the D2 note. The dynamic marking *mf* is placed below the first note.

13

Measures 13-17 of the score. The treble clef staff begins with a quarter note G2, a half note F2, a half note E2, and a half note D2. The first two measures have a slur over the F2 and E2 notes. The third measure has a slur over the E2 and D2 notes. The fourth measure has a slur over the D2 note. The dynamic marking *mf* is placed below the first note.

18

Measures 18-22 of the score. The treble clef staff begins with a quarter note G2, a half note F2, a half note E2, and a half note D2. The first two measures have a slur over the F2 and E2 notes. The third measure has a slur over the E2 and D2 notes. The fourth measure has a slur over the D2 note. The dynamic marking *mf* is placed below the first note.

24

Musical notation for measures 24-27. Treble clef has a whole note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second, and eighth notes in the third and fourth. Bass clef has a half note chord in the first measure, followed by a half note chord in the second, and eighth notes in the third and fourth. A slur covers the first two measures in both staves.

28

Musical notation for measures 28-31. Treble clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. Bass clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. A slur covers the last two measures in both staves.

32

Musical notation for measures 32-35. Treble clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. Bass clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. A slur covers the last two measures in both staves.

36

Musical notation for measures 36-39. Treble clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. Bass clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. A slur covers the last two measures in both staves.

40

Musical notation for measures 40-43. Treble clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. Bass clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. A slur covers the last two measures in both staves.

44

Musical notation for measures 44-47. Treble clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. Bass clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. A slur covers the last two measures in both staves.

48

Musical notation for measures 48-51. Treble clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. Bass clef has eighth notes in the first two measures, followed by a half note chord in the third, and a half note chord in the fourth. A slur covers the last two measures in both staves.



**poco rit.**

80

4/4

*sostenuto ped.*

84

**molto rit.**

2

2

# Fuga V

a 3 vozes

Moderato ♩ = 110

Measures 1-3 of the piece. The treble clef staff contains rests. The bass clef staff begins with a quarter rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. A slur covers the next two measures: a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4.

Measures 4-8. Measure 4 starts with a quarter rest, followed by a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, and a half note F4. A slur covers measures 5-8: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.

Measures 9-12. Measure 9 starts with a quarter rest, followed by a half note C4, a quarter note D4, and a half note E4. A slur covers measures 10-12: a half note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4.

Measures 13-16. Measure 13 starts with a quarter rest, followed by a half note C4, a quarter note D4, and a half note E4. A slur covers measures 14-16: a half note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4.

Measures 17-20. Measure 17 starts with a quarter rest, followed by a half note C4, a quarter note D4, and a half note E4. A slur covers measures 18-20: a half note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a half note D4.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals, including a trill-like figure in measure 21. The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.

25

Musical notation for measures 25-27. The treble staff features a series of chords and a melodic fragment. The bass staff continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

28

Musical notation for measures 28-29. The treble staff shows a melodic line with a trill in measure 28. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

30

Musical notation for measures 30-31. The treble staff contains a melodic line with a trill in measure 30. The bass staff provides a simple accompaniment.

32

Musical notation for measures 32-33. The treble staff features a melodic line with a trill in measure 32. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

34

Musical notation for measures 34-35. The treble staff shows a melodic line with a trill in measure 34. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

36

*f*

40

*ff* *dim.*

43

*f* *dim.* *mf*

46

3 3 3 3 3 3

50

3 3

53

3 3

56

Musical notation for measures 56-57. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 56 has a slur over a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a dotted quarter note C5. Measure 57 has a slur over a quarter note D5, eighth notes E5 and F5, and a dotted quarter note G5. Bass clef has a dotted half note G2 in measure 56 and a dotted half note G2 in measure 57.

58

Musical notation for measures 58-59. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 58 has a slur over a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a dotted quarter note C5. Measure 59 has a slur over a quarter note D5, eighth notes E5 and F5, and a dotted quarter note G5. Bass clef has a dotted half note G2 in measure 58 and a dotted half note G2 in measure 59.

59

Musical notation for measures 59-60. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 59 has a slur over a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a dotted quarter note C5. Measure 60 has a slur over a quarter note D5, eighth notes E5 and F5, and a dotted quarter note G5. Bass clef has a dotted half note G2 in measure 59 and a dotted half note G2 in measure 60. Dynamics: *cresc.* and *f*.

61

Musical notation for measures 61-62. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 61 has a slur over a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a dotted quarter note C5. Measure 62 has a slur over a quarter note D5, eighth notes E5 and F5, and a dotted quarter note G5. Bass clef has a dotted half note G2 in measure 61 and a dotted half note G2 in measure 62. Dynamics: *p*. Time signature change to 2/4.

64

Musical notation for measures 64-65. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 64 has a slur over a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a dotted quarter note C5. Measure 65 has a slur over a quarter note D5, eighth notes E5 and F5, and a dotted quarter note G5. Bass clef has a dotted half note G2 in measure 64 and a dotted half note G2 in measure 65. Dynamics: *8va* and *red.*

Desleitura do II - V - I jazzístico

# Fuga VI

a 4 vozes

Andantino ♩ = 76

mp

The first system of the score consists of two measures. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The lower staff contains the bass line. The music is in a 4/4 time signature. The first measure features a complex bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second measure continues the bass line with similar rhythmic patterns. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure.

3

The second system consists of two measures, numbered 3 and 4. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamic marking *mp* is maintained from the previous system.

5

*cresc.* *mf*

The third system consists of two measures, numbered 5 and 6. The upper staff shows a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff continues the bass line. The dynamic marking changes to *mf* (mezzo-forte) in the second measure.

7

The fourth system consists of two measures, numbered 7 and 8. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamic marking *mf* is maintained.

9

*p*

The fifth system consists of two measures, numbered 9 and 10. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The dynamic marking changes to *p* (piano) in the second measure. The system ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

11

*p*  $\curvearrowright$  *mf*

Musical score for measures 11 and 12. The piece is in 3/4 time and D minor. Measure 11 features a piano (*p*) dynamic with a crescendo hairpin. Measure 12 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

13

*dolce pp*

Musical score for measures 13 and 14. Measure 13 continues the piano (*p*) dynamic with a crescendo hairpin. Measure 14 features a piano-piano (*pp*) dynamic with a *dolce* (sweet) marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more active accompaniment.

15

Musical score for measures 15 and 16. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a steady accompaniment of chords and moving lines.

17

Musical score for measures 17 and 18. Both hands feature more active, rhythmic patterns with slurs and ties, including some grace notes.

19

Musical score for measures 19 and 20. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

21

Musical score for measures 21 and 22. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

23

Musical notation for measures 23-24. The right hand has a melody of eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes and some accidentals.

25

Musical notation for measures 25-26. The right hand has a melody with some accidentals, and the left hand has a bass line with eighth notes and some accidentals.

27

Musical notation for measures 27-28. The right hand has a melody with some accidentals, and the left hand has a bass line with eighth notes and some accidentals.

29

Musical notation for measures 29-30. The right hand has a melody with some accidentals, and the left hand has a bass line with eighth notes and some accidentals.

31

Musical notation for measures 31-32. The right hand has a melody with some accidentals, and the left hand has a bass line with eighth notes and some accidentals.

33

rit. . . . .

Musical notation for measures 33-34. The right hand has a melody with some accidentals, and the left hand has a bass line with eighth notes and some accidentals. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Desleitura da Fuga 1 de Vsevolod Zaderatsky

# Fuga VII

a 4 vozes

**Allegro Moderato** ♩ = 115

Measures 1-5 of the musical score. The piece is in 3/4 time. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the treble clef part is mostly rests.

Measures 6-10. The treble clef part begins with a melodic line of eighth notes. The bass clef part provides harmonic support with sustained notes and some movement.

Measures 11-15. The treble clef part continues with a more active melodic line. The bass clef part has a more active accompaniment with eighth notes.

Measures 16-19. The treble clef part features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The bass clef part has a long, sustained note in the left hand.

Measures 20-24. The treble clef part starts with a *p* (piano) dynamic marking and features a melodic line with many accidentals. The bass clef part continues with eighth-note accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 25 features a treble staff with a quarter rest followed by a dotted quarter note, and a bass staff with a quarter rest followed by a dotted quarter note. Measures 26-28 continue with similar rhythmic patterns and chordal structures, including some chromatic movement in the bass line.

29

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. Measure 29 has a treble staff with a quarter note followed by a dotted quarter note, and a bass staff with a quarter note followed by a dotted quarter note. Measures 30-32 show a steady progression of chords and melodic lines in both hands.

33

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. Measure 33 features a treble staff with a quarter note followed by a dotted quarter note, and a bass staff with a quarter note followed by a dotted quarter note. Measures 34-36 continue with a similar rhythmic and harmonic structure.

37

Musical notation for measures 37-41. The system consists of two staves. Measure 37 has a treble staff with a quarter note followed by a dotted quarter note, and a bass staff with a quarter note followed by a dotted quarter note. Measures 38-41 show a steady progression of chords and melodic lines in both hands.

42

Musical notation for measures 42-46. The system consists of two staves. Measure 42 has a treble staff with a quarter note followed by a dotted quarter note, and a bass staff with a quarter note followed by a dotted quarter note. Measures 43-46 continue with a similar rhythmic and harmonic structure.

47

Musical notation for measures 47-51. The system consists of two staves. Measure 47 has a treble staff with a quarter note followed by a dotted quarter note, and a bass staff with a quarter note followed by a dotted quarter note. Measures 48-51 continue with a similar rhythmic and harmonic structure.

52

Musical score for measures 52-56. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 52, 53, 54, 55, and 56 are indicated above the first five measures.

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are indicated above the first four measures.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 61, 62, 63, 64, and 65 are indicated above the first five measures.

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 66, 67, and 68 are indicated above the first three measures.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 69, 70, 71, and 72 are indicated above the first four measures.

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 73, 74, 75, and 76 are indicated above the first four measures.

78

Musical notation for measures 78-83. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a melodic line with a slur over measures 79-80.

84

Musical notation for measures 84-89. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

90

Musical notation for measures 90-94. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

95

Musical notation for measures 95-97. Treble clef has chords. Bass clef has chords.

98

Musical notation for measures 98-99. Treble clef has sixteenth-note runs with '6' markings. Bass clef has a long sustained chord.

99

Musical notation for measures 99-100. Treble clef has sixteenth-note runs with '6' markings. Bass clef has a long sustained chord.

100 **poco rit.**

The musical score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The piece begins at measure 100 in 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 100. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. At measure 102, the time signature changes to 2/4. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 103. A dashed line above the staff indicates a *poco rit.* (slightly ritardando) section.

# Poslúdio

Adagio ♩ = 65

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is Adagio, marked with a quarter note equal to 65 beats per minute. The notation features a treble and bass staff. Measures 1 and 2 contain rests in the treble and eighth notes in the bass. Measures 3 and 4 feature a melodic line in the treble with a slur and a fermata over the final note, and a bass line with chords and a fermata.

Musical notation for measures 5-6. Measure 5 is marked with a *dolce* dynamic. Both staves feature a continuous eighth-note triplet pattern. Measure 6 continues the triplet pattern in the treble, while the bass staff has a simple harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 7-8. Measures 7 and 8 continue the eighth-note triplet pattern in the treble. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a triplet in the final measure.

Musical notation for measures 9-10. Measures 9 and 10 continue the eighth-note triplet pattern in the treble. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords.

Musical notation for measures 11-12. Measures 11 and 12 continue the eighth-note triplet pattern in the treble. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and triplets in the final measure.

13

Musical notation for measures 13-14. Treble clef has a melodic line with triplets and slurs. Bass clef has a chordal accompaniment with triplets.

15

Musical notation for measures 15-16. Treble clef has a melodic line with triplets and slurs. Bass clef has a chordal accompaniment with triplets.

17

Musical notation for measures 17-18. Treble clef has a melodic line with triplets and slurs. Bass clef has a chordal accompaniment with triplets.

19

Musical notation for measures 19-20. Treble clef has a melodic line with triplets and slurs. Bass clef has a chordal accompaniment with triplets.

21 **Allegro** ♩ = 130

Musical notation for measures 21-22. Treble clef has a melodic line with triplets and slurs. Bass clef has a chordal accompaniment with triplets.

23

Musical notation for measures 23-24. Treble clef has a melodic line with triplets and slurs. Bass clef has a chordal accompaniment with triplets.

25

Two systems of piano music. The first system contains measures 25 and 26. The right hand features a continuous eighth-note melody with a slur over the entire phrase. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

27

Two systems of piano music. The first system contains measures 27 and 28. The right hand continues the eighth-note melody with a slur. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

29 *rit.*

Two systems of piano music. The first system contains measures 29 and 30. The right hand continues the eighth-note melody with a slur. The left hand accompaniment remains consistent. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the first measure of the system.

31 *molto rit.*

Two systems of piano music. The first system contains measures 31 and 32. The right hand continues the eighth-note melody with a slur. The left hand accompaniment remains consistent. A *molto rit.* (molto ritardando) marking is placed above the first measure of the system.

33 **Adagio** ♩ - 65

Two systems of piano music. The first system contains measures 33 and 34. The right hand features a slower, more spacious melody with a slur. The left hand accompaniment consists of quarter notes. The tempo is marked **Adagio** with a quarter note symbol and a metronome marking of 65. The second system contains measures 35 and 36, ending with a double bar line.

REALIZAÇÃO:

**Aurum**  
EDITORA

CNPJ: 589029480001-12  
contato@aurumeditora.com  
(41) 98792-9544  
Curitiba - Paraná  
[www.aurumeditora.com](http://www.aurumeditora.com)