

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

LUCIANA NODA

FUGAS BRASILEIRAS PARA PIANO – 1922 A 2009:  
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS EM ESTRUTURAS  
RESULTANTES

Tomo I

Porto Alegre  
2010

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

LUCIANA NODA

FUGAS BRASILEIRAS PARA PIANO – 1922 A 2009:  
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS EM ESTRUTURAS  
RESULTANTES

Tese submetida como requisito parcial à  
obtenção do grau de Doutor em Música ao  
Programa de Pós-Graduação em Música da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho

Porto Alegre

2010

*Para meus alunos e ex-alunos*

## AGRADECIMENTOS

*À minha orientadora, Profa. Dra. Any Raquel Carvalho, pela sua dedicação e harmoniosa convivência;*

*Ao Prof. Dr. Ney Fialkow, pelo incentivo e exemplo de artista e professor;*

*À Profa. Dra. Cristina Caparelli Gerling, pelo apoio e conhecimento compartilhado;*

*À Profa. Dra. Luciana Marta Del Ben, pela amizade, estímulo e força nas horas difíceis;*

*Ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, coordenador deste Programa de Pós-Graduação, e ao Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, pela atenção e conselhos valiosos;*

*À CAPES, pelo fomento da pesquisa no Brasil e pela concessão da bolsa de estudo no período de 2006 a 2008;*

*À Profa. Dra. Aparecida Ramos, Diretora do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes e ao Prof. Dr. Didier Guigue, Coordenador do Programa de Pós-Graduação, ambos da Universidade Federal da Paraíba, que apoiaram os deslocamentos necessários até a conclusão do meu doutoramento.*

*À Profa. Dra. Maria José Carrasqueira, pelo amor, apoio e força espiritual;*

*Ao amigo Ricardo Ballestero, pela amizade de quase duas décadas e apoio em todas as etapas da realização desta pesquisa;*

*À Denise Amon e Lia Lutz Kroeff, pela amizade, atenção e carinho na etapa final deste trabalho;*

*À Marília Cauduro Ponte, pela doçura e generosidade;*

*À Ilma Cauduro Ponte, pelo exemplo de vida e de amor à arte;*

*À Joana Cunha de Holanda, pela amizade e acolhida em Porto Alegre;*

*À Saloméa Gandelman, Carolina Avellar, Domingos Sarto Neto e Daniel Vieira que colaboraram na etapa da coleta de fugas;*

*Ao Leonardo Limongi, pela confecção dos exemplos musicais;*

*Aos compositores, especialmente Almeida Prado, Edmundo Villani-Côrtes, Osvaldo Lacerda, Antonio Ribeiro, Acácio Tadeu Piedade, Jorge Villavicencio Grossmann, Liduíno Pitombeira, Roberto Macedo, Carlos Almada e Ernest Mahle.*

*Aos amigos espalhados pelo mundo, Fábio Bezuti, Christopher Casey, Milena Amaral, Shanda Olandosky, Gilberto Demori, Rodrigo Palaria dos Santos, Leonardo Martinelli, Thales Silva, Yuri Pingo, Leila Cristina Meneghetti Valverdes, Alessandra Feris, Renato Figueiredo e Tatiana Longo Figueiredo;*

*Às amigas de Porto Alegre, Ida Nelstein, Lia Lutz Kroeff, Magda Schneider Gebhardt, Melissa Suarez e Gabriela Vilanova Souza;*

*Aos amigos de João Pessoa, José Henrique Martins, Francisco Gomes de Lima Jr, Ibaney Chasin e Heloisa Muller;*

*E à minha família, especialmente meus pais, Yoshio e Clarice Noda, Kely Naomi Noda, Elisabete Noda Hasegawa e Luiz Kiyoshi Hasegawa, Aurora Noda e Jorge Takashi Noda.*

## RESUMO

Esta pesquisa investiga a fuga brasileira para piano com o intuito de reconhecer os procedimentos composicionais presentes nesta produção e a influência em suas estruturas resultantes. Foram consideradas 59 fugas para piano compostas entre 1922 a 2009. A partir de um roteiro de análise, procedeu-se a coleta de dados; estes foram analisados no aspecto quantitativo e qualitativo. Neste último, foi verificado o reflexo dos procedimentos composicionais nas estruturas resultantes das fugas. Foi constatado o afastamento da escrita contrapontística em episódios, reexposições e coda, tanto em fugas com sujeito tonal (69%), quanto em fugas com sujeito atonal (31%). Este procedimento foi utilizado ocasionalmente para delimitar seções, intensificando a percepção da estrutura resultante das fugas. Em fugas com sujeito atonal, verificou-se a incidência de entradas do sujeito na última reexposição a partir da altura original da fuga, revelando a aproximação deste procedimento com a polarização típica de fugas exclusivamente tonais.

Palavras chave: fuga brasileira para piano; procedimentos composicionais; estrutura resultante.

## **ABSTRACT**

The purpose of this study is to investigate the compositional procedures used in Brazilian fugues for piano and their influence on the resulting structures. Fifty-nine fugues composed between 1922 and 2009 were included. The scores were collected and analyzed as to their qualitative and quantitative aspects. In the latter, compositional procedures were verified in the resulting structures of the fugues. Non-contrapuntal writing was encountered in the episodes, reexpositions and coda in the fugues containing tonal subjects (69%), as well as in those with atonal subjects (31%). This procedure was also occasionally used to delimit sections, intensifying the perception of their resulting structures. The fugues with atonal subjects proved to have subject entries in their last reexposition at the same pitch as that in the exposition, thus revealing proximity of contrapuntal writing with polarization typical of tonal fugues.

**Keywords:** Brazilian fugues for piano, compositional procedures, resulting structures.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1 DESCRIÇÃO ANALÍTICA DOS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NAS ESTRUTURAS RESULTANTES DAS FUGAS .....	31
ALMADA, Carlos (1958-).....	34
Fuga da <i>Sonata para piano</i> (1997) .....	34
24 Fugas do <i>Choro Bem Temperado</i> (2002) .....	37
ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de (1943-) .....	48
Fuga da <i>Sonata n°1</i> (1965).....	48
Fuga de <i>Recitativo e Fuga</i> (1968).....	50
Fuga da <i>Sonata n° 5, “Omulú”</i> .....	53
Fuga da <i>Sonata n°12</i> (2003/4) .....	58
Fuga da <i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> (2005).....	61
AMARAL VIEIRA, José Carlos do (1952-).....	65
Fuga de <i>Prólogo, Fuga e Final</i> , op. 194 (1984).....	65
CARVALHO, Dinorá (1895-1980) .....	68
Fuga da <i>Sonata n° 1</i> (1974) .....	68
CHAVES, Paulino (1883-1948) .....	71
Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i> (1937) .....	71
Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Dó Menor</i> (1939) .....	72
FRANCESCHINI, Furio (1880-1976) .....	75
Fuga de <i>Introdução e Fuga sobre a palavra Independência</i> (1922).....	75
GROSSMANN, Jorge Villavicencio (1973-).....	78
Fuga de <i>Three Etudes</i> (2007).....	78
GUARNIERI, Camargo (1907-1993) .....	83
Fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> (1929).....	83
Fuga da <i>Sonatina n° 3</i> (1937) .....	87
Fuga da <i>Sonatina n°6</i> (1965) .....	89
Fuga da <i>Sonata</i> (1972) .....	92
KIEFER, Bruno (1923-1987) .....	97
“E a vida continua...”, fuga de <i>Duas Peças Sérias</i> (1957) .....	97
Fuga e Toccata da <i>Sonata I</i> (1958) .....	99
KORENCHEDLER, Henrique David (1948-) .....	103
Fuga À Barroca de <i>XI Variações para Piano</i> (1983).....	103
KRIEGER, Edino (1928-) .....	106
Fuga do <i>Prelúdio e Fuga (Marcha-Rancho)</i> (1954).....	106



LACERDA, Osvaldo Costa (1927-)	110
Fuga de <i>Oito Variações e Fuga sobre um tema de Camargo Guarnieri</i> (1996)	110
MACEDO, Roberto (1959-)	114
Fuga de <i>Variações, Fuga e Final sobre um Tema Original</i> (1997)	114
MAHLE, Ernest (1929-)	117
Fuga de <i>As Melodias da Cecília para Piano II</i> (1972)	118
MIRANDA, Ronaldo (1948-)	121
Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Fá Menor</i> (1965/1966)	121
PENALVA, José (1924-2003)	123
Fuga do “Preludietto e Fuga” da <i>Suite Nova et Vetera</i> (1960)	123
“Fughetta” (1956)	125
PIEIDADE, Acácio Tadeu (1961-)	128
Fugas de <i>Prelúdio e Três Fugas</i> (2000)	128
<i>Fuga I</i>	128
<i>Fuga II</i>	130
<i>Fuga III</i>	132
PITOMBEIRA, Liduíno José (1962-)	135
Fuga 1, op. 149 (2009)	135
RIBEIRO, Antonio (1971-)	140
Fuga da <i>Desconexa Suíte</i> (1990)	140
TERRAZA, Emilio (1929-)	144
<i>Quatro Fugas</i>	144
<i>Fuga III</i> , em Si Bemol Maior	145
20.2. <i>Fuga IV</i> , em Sol Menor	147
<i>Fuga V</i> , em Si Bemol Maior	148
<i>Fuga VI</i> , em Lá Menor	150
VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo (1930-)	153
Fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> (1983)	153
<b>2 ANÁLISE QUANTITATIVA: FUGAS EM OBRAS MAIORES, CONFIGURAÇÃO DOS</b>	
<b>ELEMENTOS PRINCIPAIS E PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NAS SEÇÕES</b>	<b>156</b>
2.1 Fugas em obras maiores	157
2.2 Configuração das fugas e seus elementos principais	160
2.3 Procedimentos Compositivos nas Seções	164
<b>3 ANÁLISE QUALITATIVA DOS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NAS</b>	
<b>SEÇÕES E CLASSIFICAÇÃO DAS FUGAS A PARTIR DO SUJEITO</b>	<b>169</b>
3.1 Fugas com Sujeito Tonal	170
3.1.1 Grau de imitação entre Sujeito e Resposta na Exposição	170
3.1.2 Tipos de Resposta na Exposição	170
3.1.3 Episódios e/ou Pontes	172
3.1.4 Reexposição final	174
3.1.5 Coda ou Codetta	175
3.2 Fugas com Sujeito Atonal	177
3.2.1 Grau de imitação entre Sujeito e Resposta na Exposição	177
3.2.2 Tipo de Resposta na Exposição	179
3.2.3 Episódios	179
3.2.4 Reexposição final	180
3.2.5 Coda ou Codetta	184
3.3 Classificação das fugas em quatro tipos de acordo com o Sujeito - tonal ou atonal	187
3.3.1 Tipo 1: Fugas com Sujeito tonal	187

3.3.2 Tipo 2: Fugas com Sujeito tonal em ambiente afastado do pólo tonal proposto pelo Sujeito.....	187
3.3.3 Tipo 3: Fugas com Sujeito atonal.....	188
3.3.4 Tipo 4: Fugas com Sujeito atonal com reiteração do Sujeito a partir da altura original (da Exposição) na Reexposição final .....	188
3.4 Tabelas das fugas classificadas em quatro tipos .....	189
CONCLUSÃO.....	193
REFERÊNCIAS .....	199

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: Sujeito da fuga da <i>Sonata</i> de Carlos Almada, c. 51-54.....	34
Exemplo 2: 1ª alteração rítmica do Sujeito na fuga da <i>Sonata</i> de Carlos Almada, c. 75-78, voz inferior .....	35
Exemplo 3: Fragmento de ligação do Sujeito em imitações na fuga da <i>Sonata</i> de Carlos Almada, c. 82-83.....	36
Exemplo 4: Coda da fuga da <i>Sonata</i> de Carlos Almada, c. 103.....	36
Exemplo 7: Sujeito da Fuga I, em Dó Maior do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 1-4 .....	38
Exemplo 8: Sujeito ornamentado da Fuga I do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, .. voz intermediária, c. 16-20.....	39
Exemplo 9: Preenchimento harmônico na voz intermediária na Fuga IX do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 26-29.....	39
Exemplo 10: Imitação e seqüências na Fuga XIX do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 14-17.....	45
Exemplo 11: Imitação na Fuga V do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 29-31 ....	45
Exemplo 12: Contraponto duplo na Fuga XI do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 21-24 .....	45
Exemplo 13: Alteração intervalar no Sujeito da Fuga VII do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 24 -27.....	46
Exemplo 14: Sujeito original da Fuga XXIII do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 1-4 .....	46
Exemplo 15: Sujeito invertido e alterado na voz inferior da Fuga XXIII do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 17-20 .....	46
Exemplo 16: 2º <i>stretto</i> da Fuga XII do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 25-29 (voz inferior e voz intermediária).....	46
Exemplo 17: Coda da Fuga II do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada, c. 28-32.....	47
Exemplo 18: Sujeito da Fuga da <i>Sonata n.º1</i> de Almeida Prado, c. 1-10 .....	48
Exemplo 19: Uníssono no Episódio 2 da fuga da <i>Sonata n.º1</i> de Almeida Prado, c. 62-64 ....	49
Exemplo 20: Novo elemento melódico na fuga da <i>Sonata n.º1</i> de Almeida Prado, c. 105-107 .....	50
Exemplo 21: Sujeito da fuga de <i>Recitativo e Fuga</i> de Almeida Prado, c. 1-6.....	51
Exemplo 22: Fragmentos do Sujeito (Episódio 4) na fuga de <i>Recitativo e Fuga</i> de Almeida Prado, c. 126-128.....	52
Exemplo 23: Início do <i>stretto</i> a quatro vozes com baixo por aumentação na fuga de <i>Recitativo e Fuga</i> de Almeida Prado, c. 153-157.....	53

Exemplo 24 : Três temas na partitura manuscrita da <i>Sonata n° 5, “Omulú”</i> , de Almeida Prado .....	54
Exemplo 25: Sujeito e Resposta da fuga da <i>Sonata n° 5, “Omulú”</i> , de Almeida Prado, c. 1-6 .....	55
Exemplo 26: <i>Stretto</i> na fuga da <i>Sonata n°5, “Omulú”</i> , de Almeida Prado, c. 74-80 .....	56
Exemplo 27: Episódio 3 da fuga da <i>Sonata n°5, “Omulú”</i> , de Almeida Prado, c. 56-59 .....	57
Exemplo 28: Início da Coda da <i>Sonata n°5 “Omulú”</i> de Almeida Prado, c. 84 .....	57
Exemplo 29: Tema A da <i>Sonata n°12</i> de Almeida Prado, c. 1-5 .....	58
Exemplo 30: Tema B da <i>Sonata n°12</i> de Almeida Prado, c. 31-33 .....	59
Exemplo 31: Sujeito da “Fuga-Rapsódica” da <i>Sonata n°12</i> de Almeida Prado, c. 55-61 .....	59
Exemplo 32: Alternâncias dos fragmentos do Sujeito no Episódio da “Fuga-Rapsódica” de Almeida Prado, c. 79-81.....	60
Exemplo 33: Início da Coda da “Fuga-Rapsódica” de Almeida Prado, c. 121-124.....	61
Exemplo 34: Sujeito e Resposta com Contra-Sujeito na fuga da <i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> de Almeida Prado, c. 1-7.....	62
Exemplo 35: Episódio 2 da fuga da <i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> de Almeida Prado, c. 48-50 .....	63
Exemplo 36: Sujeito e Resposta com Contra-Sujeito na fuga de <i>Prólogo, Fuga e Final</i> de Amaral Vieira, c. 1-7 .....	65
Exemplo 37: Episódio da fuga de <i>Prólogo, Fuga e Final</i> de Amaral Vieira, c. 37-40 .....	66
Exemplo 38: Início da <i>Cadência</i> para mão esquerda da <i>Sonata para piano</i> de Dinorá Carvalho .....	68
Exemplo 39: <i>Cadência</i> para mão esquerda da <i>Sonata para piano</i> de Dinorá Carvalho – anúncio do Sujeito da Fuga (Tranquilo) .....	68
Exemplo 40: Sujeito da fuga da <i>Sonata para piano</i> de Dinorá Carvalho, c. 1-4 .....	69
Exemplo 41: Coda da fuga da <i>Sonata para piano</i> de Dinorá de Carvalho, c. 46.....	70
Exemplo 42: Sujeito da fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i> de Paulino Chaves, c. 1-2 ...	71
Exemplo 43: 1° <i>Stretto</i> com Sujeito invertido da fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i> de Paulino Chaves, c. 32-35.....	72
Exemplo 44: Sujeito, Resposta e Contra-Sujeito da fuga do <i>Prelúdio e Fuga, em Dó Menor</i> , 73 de Paulino Chaves, c. 1-8.....	73
Exemplo 45: Seqüências na fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i> de Paulino Chaves, c. 29-32 (soprano).....	74
Exemplo 46: Correspondência da notação musical alfabética com o Sujeito da fuga de <i>Introdução e Fuga obre a Palavra Independência</i> de Furio Franceschini, c. 1-4.....	75
Exemplo 47: <i>Stretto</i> entre soprano e baixo (por aumentação) na fuga de <i>Introdução e Fuga sobre a alavra Independência</i> de Furio Franceschini, c. 76-83 .....	77
Exemplo 48: Sujeito da fuga de <i>Three Etudes</i> de Jorge Grossmann, c. 1-4 .....	78
Exemplo 49: Resposta por aumentação (3:2, voz superior) na 1ª Reexposição da fuga de.....	79
<i>Three Etudes</i> de Jorge Grossmann, c. 13-17 .....	79
Exemplo 50: Notas do Sujeito da fuga de de <i>Three Etudes</i> de Jorge Grossmann - série original, retrógrada e retrógrada por rotação.....	80
Exemplo 51: Sujeito na voz inferior na fuga de <i>Three Etudes</i> Jorge Grossmann, c. 30-34 ....	81
Exemplo 52: Entrada do Sujeito c. 40 (2ª Reexposição) na fuga de <i>Three Etudes</i> .....	82
Jorge Grossmann, c. 40-44 .....	82
Exemplo 53: Sujeito da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Camargo Guarnieri, c. 1-5 .....	83
Exemplo 54: Fragmento do Sujeito diminuído (voz superior) no Episódio 5 na fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Camargo Guarnieri, c. 101-104 .....	84
Exemplo 55: Fragmento do Sujeito diminuído (voz superior) no Episódio 5 na fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Camargo Guarnieri, c. 107-108 .....	84

Exemplo 56: Fragmento do Sujeito diminuído (voz superior) no Episódio 5 na fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Camargo Guarnieri, c. 110-111 .....	85
Exemplo 57: Início da 5ª Reexposição da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Camargo Guarnieri, c. 112-121 .....	86
Exemplo 58: Final do 1º Movimento da <i>Sonatina n°3</i> de Camargo Guarnieri, c. 138-139 ....	87
Exemplo 59: Sujeito da fuga da <i>Sonatina n°3</i> de Camargo Guarnieri, c. 1-5.....	87
Exemplo 60: Graus percorridos pelo Sujeito na fuga da <i>Sonatina n°3</i> de Camargo Guarnieri (apud RIBAS, 2002, p.18).....	88
Exemplo 61: Seqüências na fuga da <i>Sonatina n°3</i> de Camargo Guarnieri, c. 30-33 .....	88
Exemplo 62: Sujeito da fuga da <i>Sonatina n°6</i> de Camargo Guarnieri, c. 1-5.....	89
Exemplo 63: Expansão de registro no Episódio 4 da fuga da <i>Sonatina n°6</i> de Guarnieri, c. 66-73 .....	90
Exemplo 64: Ponte da fuga da <i>Sonatina n°6</i> de Guarnieri, c. 74-80.....	91
Exemplo 65: Início do 2º movimento da <i>Sonatina n°6</i> de Guarnieri, c. 1-6 .....	91
Exemplo 66: Sujeito da Fuga da <i>Sonata</i> de Camargo Guarnieri, c. 12-19 .....	93
Exemplo 67: Final do Episódio 1 da fuga da <i>Sonata</i> de Camargo Guarnieri, c. 45-47.....	94
Exemplo 68: Harmonias quartais na 3ª Reexposição da fuga da <i>Sonata</i> de Camargo Guarnieri .....	95
Exemplo 69: Última entrada do Sujeito na fuga da <i>Sonata</i> de Camargo Guarnieri, c. 105-111 .....	95
Exemplo 70: Sujeito de <i>E a vida continua...</i> de Bruno Kiefer, c. 1-4 .....	97
Exemplo 71: Final do Episódio 3 e Início da Ponte de <i>E a vida Continua...</i> de Bruno Kiefer, c. 47-50.....	98
Exemplo 72: Sujeito da fuga da <i>Sonata I</i> de Bruno Kiefer, c. 1-4 .....	99
Exemplo 73: Seqüências (Episódio 2) na fuga da <i>Sonata I</i> de Bruno Kiefer, c. 31-32.....	100
Exemplo 74: Coda da fuga da <i>Sonata I</i> de Bruno Kiefer, c. 51-56 .....	101
Exemplo 75: Tema das <i>XI Variações</i> de David Korenchender (c. 1-4) .....	103
Exemplo 76: Sujeito da fuga <i>À Barroca</i> de David Korenchender, c. 25-26.....	104
Exemplo 77: Seqüências (Ponte) na fuga “ <i>À Barroca</i> ” de David Korenchender, c. 34-36..	104
Exemplo 78: Sujeito da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Edino Krieger, c. 1-8 .....	106
Exemplo 79: Seqüência na fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Edino Krieger, c. 82-85 .....	107
Exemplo 80: Início da Coda da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Edino Krieger, c. 90-92.....	109
Exemplo 81: Tema das <i>Variações sobre um Tema de Guarnieri</i> de Osvaldo Lacerda, c. 1-8 .....	110
Exemplo 82: Sujeito e Resposta da fuga de <i>Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri</i> de Osvaldo Lacerda, c. 268-274.....	111
Exemplo 83: Imitação e seqüência entre as vozes superior (Episódio 2) na fuga de <i>Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri</i> , de Osvaldo Lacerda, c. 312-314 .....	112
Exemplo 84: Coda da fuga de <i>Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri</i> , de Osvaldo Lacerda, c. 324-327.....	112
Exemplo 85: Transição entre a Coda da fuga para a Coda final ( <i>Andantino</i> ) de <i>Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri</i> , c. 328-331 .....	113
Exemplo 86: Tema das <i>Variações, Fuga e Final</i> de Roberto Macedo, c. 1-4.....	114
Exemplo 87: Sujeito da fuga de <i>Variações, Fuga e Final</i> de Roberto Macedo, c. 1 .....	115
Exemplo 88: 2ª Reexposição da fuga de <i>Variações, Fuga e Final</i> de Roberto Macedo, c. 19-20 .....	116
Exemplo 89: Sujeito da fuga, Peça n°20 de <i>As Melodias da Cecília II</i> , de Ernest Mahle, c. 1-4 .....	118
Exemplo 90: Final da Exposição da fuga , Peça n°20 de <i>As Melodias da Cecília II</i> , de Ernest Mahle, c. 11-17.....	119

Exemplo 91: Sujeito da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Ronaldo Miranda, c. 33-37 .....	121
Exemplo 92: Seqüências (Episódio 1, voz superior) na fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Ronaldo Miranda, c. 68-71 .....	122
Exemplo 93: Sujeito da fuga do “Preludietto e Fuga” de José Penalva, s. 5 .....	123
Exemplo 94: Cadência da fuga do “Preludietto e Fuga” de José Penalva, s. 11 .....	125
Exemplo 95: Sujeito da “Fughetta” de José Penalva, s. 1.....	125
Exemplo 96: <i>Stretto</i> a três vozes na Fuguetta de José Penalva, s. 5.....	126
Exemplo 97: Sujeito da <i>Fuga I</i> de Acácio Tadeu Piedade, c. 1-2.....	128
Exemplo 98: Imitação entre as vozes no Episódio 2 da <i>Fuga I</i> de Acácio Tadeu Piedade, c. 18-19 .....	129
Exemplo 99: Sujeito e Resposta com Contra-Sujeito (voz superior e intermediária) na <i>Fuga II</i> .....	130
Exemplo 100: Imitação entre as vozes e seqüências no Episódio 1 da .....	131
<i>Fuga II</i> de Acácio Tadeu Piedade, c. 10-12.....	131
Exemplo 101: Introdução da <i>Fuga III</i> de Acácio Tadeu Piedade, c. 1-4.....	132
Exemplo 102: Sujeito da <i>Fuga III</i> de Acácio Tadeu Piedade, c. 5-7 .....	132
Exemplo 103: Início do Episódio 2 da <i>Fuga III</i> de Acácio Tadeu Piedade, c. 29-30 .....	133
Exemplo 104: Início do Episódio 3 da <i>Fuga III</i> de Acácio Tadeu Piedade, c. 39-40 .....	133
Exemplo 105: Exposição completa da <i>Fuga I</i> de Liduño Pitombeira, c. 1-6.....	135
Exemplo 106: <i>Stretto</i> da 2ª Reexposição da <i>Fuga I</i> de Liduño Pitombeira, c. 32-34.....	137
Exemplo 107: Coda da <i>Fuga I</i> de Liduño Pitombeira, c. 63-68.....	138
Exemplo 108: Sujeito da Fuga da <i>Desconexa Suíte</i> de Antonio Ribeiro, c. 1-5 .....	140
Exemplo 109: Final do Chorinho da <i>Desconexa Suíte</i> de Antonio Ribeiro, c. 46-48 .....	142
Exemplo 110: Final do Ponteio da <i>Desconexa Suíte</i> de Antonio Ribeiro, c. 27-30.....	142
Exemplo 111: Final da Valsa da <i>Desconexa Suíte</i> de Antonio Ribeiro, c. 61-64 .....	142
Exemplo 112: Sujeito da <i>Fuga III</i> de Emílio Terraza, c. 1-4.....	145
Exemplo 113: <i>Stretto III</i> da <i>Fuga III</i> de Emílio Terraza, c. 30-35 .....	147
Exemplo 114: Sujeito da <i>Fuga IV</i> de Emílio Terraza, c. 1-4 .....	147
Exemplo 115: <i>Stretto III</i> da <i>Fuga IV</i> de Emílio Terraza, c. 21-24 .....	148
Exemplo 115: Sujeito da <i>Fuga V</i> de Emilio Terraza, c. 1-3 .....	149
Exemplo 116: <i>Stretto I</i> da <i>Fuga V</i> de Emílio Terraza, c. 20-22.....	150
Exemplo 117: Sujeito da <i>Fuga VI</i> de Emilio Terraza, c. 1-4 .....	150
Exemplo 118: <i>Stretto I</i> da <i>Fuga VI</i> de Emilio Terraza, c. 13-17.....	151
Exemplo 119: Início do Prelúdio do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Villani-Côrtes, c. 1-2.....	153
Exemplo 120: Sujeito da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Villani-Côrtes, c. 1-4 .....	153
Exemplo 121: Final da 1ª Reexposição da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Villani-Côrtes, c. 29-32 .....	154
Exemplo 122: Trecho da Coda da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Villani-Côrtes, c. 66-70.....	155
Exemplo 123: Picardia na Coda da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Villani-Côrtes, c. 75-76....	155

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Fugas brasileiras para piano compostas entre 1922 a 2009 .....	33
Tabela 2: Estrutura resultante da fuga da <i>Sonata</i> de Carlos Almada .....	35
Tabela 3: Tipos de Resposta nas fugas do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada.....	38
Tabela 4: Extensão das Fugas do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada.....	39
Tabela 5: Tipos de estruturas resultantes nas Fugas do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	40
Tabela 6: Estrutura resultante da Fuga I, em Dó Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	40
Tabela 7: Estrutura resultante da Fuga II, em Dó menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	41
Tabela 8: Estrutura resultante da Fuga III, em Ré Bemol Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	41
Tabela 9: Estrutura resultante da Fuga IV, em Dó# Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	41
Tabela 10: Estrutura resultante da Fuga V, em Ré Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	41
Tabela 11: Estrutura resultante da Fuga VI, em Ré menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	41
Tabela 12: Estrutura resultante da Fuga VII, em Mi Bemol Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	41
Tabela 13: Estrutura resultante da Fuga VIII, em Mi Bemol Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	42
Tabela 14: Estrutura resultante da Fuga IX, em Mi Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	42
Tabela 15: Estrutura resultante da Fuga X, em Mi Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	42
Tabela 16: Estrutura resultante da Fuga XI, em Fá Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	42
Tabela 17: Estrutura resultante da Fuga XII, em Fá Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	42
Tabela 18: Estrutura resultante da Fuga XIII, em Fá# Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	42

Tabela 19: Estrutura resultante da Fuga XIV, em Fá# Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	43
Tabela 20: Estrutura resultanteda Fuga XV, em Sol Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	43
Tabela 21: Estrutura resultante da Fuga XVI, em Sol Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	43
Tabela 22: Estrutura resultante da Fuga XVII, em Lá Bemol Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	43
Tabela 23: Estrutura resultante da Fuga XVIII, em Sol# Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	43
Tabela 24: Estrutura resultante da Fuga XIX, em Lá Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	43
Tabela 25: Estrutura resultante da Fuga XX, em Lá Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	44
Tabela 26: Estrutura resultante da Fuga XXI, em Si Bemol Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	44
Tabela 27: Estrutura resultante da Fuga XXII, em Si Bemol Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	44
Tabela 28: Estrutura resultante da Fuga XXIII, em Si Maior, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	44
Tabela 29: Estrutura resultante da Fuga XXIV, em Si Menor, do <i>Choro Bem Temperado</i> de Carlos Almada .....	44
Tabela 29: Estrutura resultante da fuga da <i>Sonata n° 1</i> de Almeida Prado .....	49
Tabela 30: Estrutura resultante da fuga de <i>Recitativo e Fuga</i> .....	51
Tabela 31: Indicações de andamento na estrutura resultante da fuga da <i>Sonata n° 5</i> , “ <i>Omulú</i> ”, de Almeida Prado .....	55
Tabela 32: Seções do 1° movimento da <i>Sonata n°12</i> de Almeida Prado .....	58
Tabela 33: Estrutura resultante da “Fuga-Rapsódica” da <i>Sonata n°12</i> de Almeida Prado .....	59
Tabela 34: Localização das notas de entrada dos Sujeitos e nota inicial do Episódio na “Fuga-Rapsódica” da <i>Sonata n° 12</i> de Almeida Prado .....	60
Tabela 35: Estrutura resultante da fuga da <i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> de Almeida Prado ...	62
Tabela 36: Localização das notas de entrada dos Sujeitos na fuga de <i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> de Almeida Prado .....	64
Tabela 37: Estrutura resultante da fuga de <i>Prólogo, Fuga e Final</i> de Amaral Vieira .....	66
Tabela 38: Estrutura resultante da fuga da <i>Sonata para piano</i> de Dinorá Carvalho .....	69
Tabela 39: Padrão preservado das notas de entrada do Sujeito na fuga da <i>Sonata para piano</i> de Dinorá Carvalho .....	69
Tabela 40: Estrutura resultante da fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i> de Paulino Chaves .....	71
Tabela 41: Estrutura resultante da fuga do <i>Prelúdio e Fuga, em Ré Menor</i> , de Paulino Chaves .....	73
Tabela 42: Estrutura resultante da fuga de <i>Introdução e Fuga sobre a palavra Independência</i> de Furio Franceschini .....	75
Tabela 43: Estrutura resultante da fuga de <i>Three Etudes</i> de Jorge Grossmann .....	78
Tabela 44: Estrutura resultante da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Guarnieri .....	83
Tabela 45: Estrutura resultante da fuga da <i>Sonatina n°3</i> de Camargo Guarnieri .....	87
Tabela 46: Estrutura resultante da fuga da <i>Sonatina n°6</i> de Camargo Guarnieri .....	89
Tabela 47: Estrutura resultante da fuga da <i>Sonata</i> de Camargo Guarnieri .....	94
Tabela 48: Estrutura resultante de <i>E a vida continua...</i> de Bruno Kiefer .....	98
Tabela 49: Estrutura resultante da fuga da <i>Sonata I</i> de Bruno Kiefer .....	100



Tabela 50: Estrutura resultante da fuga <i>À Barroca</i> de David Korenchenderl.....	104
Tabela 51: Estrutura resultante da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Edino Krieger .....	106
Tabela 52: Contrastes de dinâmica nas seções da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Edino Krieger .....	108
Tabela 53: Estrutura resultante da fuga de <i>Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri</i> ,.....	111
Tabela 54: Estrutura resultante e mapeamento das mudanças de compassos na fuga de <i>Variações, Fuga e Final</i> de Roberto Macedo .....	115
Tabela 55: Estrutura resultante da fuga , Peça n°20 de <i>As Melodias da Cecília II</i> , de Ernest Mahle .....	118
Tabela 56: Estrutura resultante da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Ronaldo Miranda.....	121
Tabela 57: Estrutura resultante da fuga do “Preludietto e Fuga” de José Penalva.....	124
Tabela 58: Estrutura resultante da “Fughetta” de José Penalva .....	126
Tabela 59: Estrutura resultante da <i>Fuga I</i> Acácio Tadeu Piedade .....	128
Tabela 60: Localização das 18 entradas do Sujeito da <i>Fuga I</i> de Acácio Tadeu Piedade .....	130
Tabela 62: Estrutura resultante da <i>Fuga III</i> de Acácio Tadeu Piedade .....	133
Tabela 63: Estrutura resultante da <i>Fuga I</i> de Liduíno Pitombeira.....	136
Tabela 64: Notas das entradas do Sujeito e Permutação na <i>Fuga I</i> de Liduíno Pitombeira..	136
Tabela 65: Contra-Sujeito 2 (nota pedal) na <i>Fuga I</i> de Liduíno Pitombeira.....	139
Tabela 66: Projeção de longo alcance do intervalo de 4ª Justa a partir do CS2 da <i>Fuga I</i> de Liduíno Pitombeira .....	139
Tabela 67: Estrutura resultante da Fuga da <i>Desconexa Suíte</i> de Antonio Ribeiro .....	141
Tabela 68: Entradas do Sujeito da <i>Fuga III</i> de Emílio Terraza.....	146
Tabela 69: Entradas do Sujeito e estrutura resultante.....	148
Tabela 70: Entradas do Sujeito e estrutura resultante da <i>Fuga V</i> de Emílio Terraza .....	149
Tabela 71: Entradas do Sujeito e estrutura resultante da <i>Fuga VI</i> de Emilio Terraza.....	151
Tabela 72: Estrutura resultante da fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> de Villani-Côrtes .....	154
Tabela 73: 22 obras que integram fuga como parte central ou final .....	159
Tabela 74: Classificação em quatro tipos a partir do Sujeito das 59 fugas brasileiras para piano de 1922 a 2009 .....	190
Tabela 75: Agrupamento em quatro tipos a partir do Sujeito das 59 fugas brasileiras para piano de 1922 a 2009 .....	191

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Número de fugas vinculadas a obras maiores.....	157
Gráfico 2: Fugas a 2, 3 ou 4 vozes.....	160
Gráfico 3: Fugas simples e duplas.....	160
Gráfico 4: Grau de imitação entre Sujeito e Resposta.....	161
Gráfico 5: Tipo de Resposta.....	161
Gráfico 6: Sujeito tonal e atonal.....	161
Gráfico 7: Sujeito com Síncopes.....	162
Gráfico 8: Presença de Contra-Sujeito.....	163
Gráfico 9: Fugas com Reexposição.....	164
Gráfico 10: Manutenção, aumento e diminuição do número de vozes nas fugas com Reexposição.....	164
Gráfico 11: Aumentação do Sujeito.....	165
Gráfico 12: Inversões do Sujeito.....	165
Gráfico 13: Sujeito em <i>Stretto</i> na Reexposição(ões).....	165
Gráfico 14: Episódios e/ou Pontes.....	166
Gráfico 15: Sequências em Episódios e/ou Pontes.....	166
Gráfico 16: Episódios e/ou Pontes com afastamento da escrita contrapontística.....	167
Gráfico 17: Coda e/ou Codetta.....	167
Gráfico 18: Coda e/ou Codetta com afastamento da escrita contrapontística.....	167
Gráfico 19: Grau de imitação entre Sujeito e Resposta nas fugas tonais.....	170
Gráfico 20: Tipo de Resposta.....	171
Gráfico 21: Episódios e/ou Pontes em fugas com Sujeito tonal.....	172
Gráfico 22: Episódios e/ou Pontes com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito tonal.....	173
Gráfico 25: Reexposição final com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito tonal.....	175
Gráfico 26: Coda com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito tonal.....	176
Gráfico 27: Grau de imitação entre Sujeito e Resposta nas fugas com Sujeito atonal.....	178
Gráfico 28: Episódios com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito atonal.....	180
Gráfico 29: Reexposição final com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito atonal.....	181

Gráfico 30: Reexposição final com Sujeito na altura original em fugas com Sujeito atonal	182
Gráfico 31; Coda ou Codetta com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito atonal .....	184
Gráfico 32: Reiteração de alturas na Coda em fugas com Sujeito atonal .....	186
Gráfico 33: Número de fugas de acordo com a tipologia .....	192

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar a fuga na produção brasileira para piano, composta a partir do século XX, observando os procedimentos composicionais utilizados em suas estruturas resultantes. Foram consideradas 59 fugas de 21 compositores brasileiros de diferentes inclinações estéticas ou estilísticas. A pesquisa teve início com um levantamento de fugas a partir da literatura disponível e da coleta de fugas junto aos compositores. Diante do grande número encontrado, criou-se um critério de seleção que considera somente as fugas para piano que receberam tal denominação de seus compositores, excluindo invenções e peças que possuem sessões de fugato, bem como imitações e cânones. Apesar do *corpus* estar concentrado em um período delimitado temporalmente, este trabalho não possui enfoque histórico mas aponta uma parte da produção composicional brasileira que exhibe as práticas recorrentes no gênero ao longo desse período.

A produção brasileira de fugas intensificou-se no século XX e abarca obras de compositores distantes tanto cronologicamente quanto com relação a tendências estéticas. Podemos entender a atração destes diversos compositores pela fuga a partir de motivações que refletem um contexto histórico específico e propício, ligado ao neoclassicismo, sem se limitar exclusivamente a este estilo. Na música ocidental do século XX, a fuga para piano foi

integrada em obras de diversos compositores, especialmente dentre os que foram influenciados pelo movimento conhecido como “retorno a Bach”, nome dado ao movimento liderado pelo compositor Igor Stravinsky, figura central que o idealizou<sup>1</sup>. Taruskin (1993) comenta a posição de Stravinsky e reconhece a intenção dos compositores no movimento de “retorno a Bach”:

Um investimento na “Fonte Alemã” como uma tentativa de trazer o “Pai” e de retirar o velho contrapontista dos seus contrerrâneos errantes (que com a sua psicologia anormal, traíram a pureza de Bach, sua austeridade saudável, seu dinamismo e a sua capacidade de transcendência) e procurar restaurá-lo a um nível de elite adequado. “Eu volto a Bach, disse Stravinsky [...], mas não ao Bach que conhecemos hoje, mas ao Bach como ele realmente é...” (TARUSKIN, 1993, p. 293).

Assumindo uma retomada de formas musicais e procedimentos estabelecidos no passado, surgia na Europa o movimento neoclássico no início do século XX. De acordo com Messing (1988, p. 153) o ideal estético do neoclassicismo transformou-se definitivamente em uma nova direção composicional e, conseqüentemente, em um estilo a partir de 1920. Haassellar (2006) descreve o cenário histórico musical em que surgiu o neoclassicismo e que, como comentado anteriormente, motivou a retomada de procedimentos composicionais utilizados no passado.

Nos anos iniciais do século XX, buscava-se uma solução para a continuidade da linguagem musical frente à ruptura definitiva do sistema tonal, cujo período crítico acontecera entre 1890 e 1910, ponto culminante do romantismo tardio. Nos anos

---

<sup>1</sup> Este movimento não tem relação com as pesquisas realizadas anteriormente por Felix Mendelssohn (1809-1847), compositor que promoveu um movimento de redescoberta da obra de Bach durante o período Romântico através do estudo do seu contraponto. Mendelssohn foi responsável pela primeira apresentação da *Paixão Segundo São Mateus* em 1829, na cidade de Berlim, desde a morte de Bach em 1750. Foi um estudioso do contraponto bachiano e realizou diversas transcrições e arranjos para coral sobre as obras deste compositor. A obra de Mendelssohn contempla características e referências que expressam a sua profunda admiração por Bach, além de seguir os modelos clássicos formais em uma época em que os compositores evitavam o contraponto estrito e as formas sedimentadas no passado (TODD, 2001, p. 394).

vinte, a linguagem musical dividiu-se entre os adeptos da ruptura do sistema tonal, seguidores de Schönberg e da tradição austro-alemã, e aqueles que, embora trabalhando em caminhos tão distintos o do ‘impressionismo’ francês e o do ‘expressionismo’ alemão, alargaram os limites da linguagem diatônica com materiais sonoros mergulhados no folclore, na música popular e na música de seus predecessores. Neste sentido, entre os compositores receosos da incursão na estética de vanguarda dodecafônica, o neoclassicismo contribuiu como opção segura de recursos composicionais e os encaminhou para a direção oposta àquela adotada pelos músicos alemães de décadas anteriores (HASSELAAR, 2006, p. 20).

Hyde (1994) apresenta um conceito amplo do neoclassicismo quando se refere ao termo “clássico” como “uma obra do passado que permanece ou torna-se relevante e disponível como modelo” (1994, p. 201). A autora complementa seu entendimento do termo “neoclássico”, dando o seguinte exemplo “uma recriação no século XX de uma suíte de danças barrocas é neobarroca, no entanto também neoclássica nesse sentido mais amplo” (1994, p. 201).

Para Walker (2001), foi o então chamado neoclassicismo<sup>2</sup> que proporcionou a volta da fuga à prática composicional (p. 331). Compositores como Bartók, Schoenberg e Stravinsky reinterpretaram o gênero ao inserir o mesmo em algumas de suas composições<sup>3</sup>. Para piano, a coleção de *24 Prelúdios e Fugas, op. 87*, de Shostakovich (1906-1975) e as fugas do *Ludus Tonalis*, de Paul Hindemith (1895-1963), representam as maiores coleções de fugas inspiradas no modelo bachiano (WALKER, 2001, p. 331).

Dmitri Shostakovich considerou a importância da prática do contraponto, não apenas como uma técnica a ser aprimorada, mas com a inventividade que gerou seu *op. 87* (1950-1951):

---

<sup>2</sup> De acordo com Taruskin (1993, p. 290) a estréia da *Sinfonia para Instrumentos de Sopros* de Stravinsky, composta em 1923, marcou o início da utilização do termo ‘neoclassicismo’. Ver também Messing (1988, p. 130).

<sup>3</sup> Bartók inicia *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936) com uma fuga exibindo entradas do sujeito em ciclo das quintas; Schönberg experimentou a série dodecafônica nas fugas do final de *Variations on a Recitative, op. 40* (1940), para órgão; Stravinsky apresenta em fuga o segundo movimento da *Symphony of Psalms* composta em 1930 (WALKER, 2001, p. 331; SIMMS, 1986, p. 129-130).

Eu sempre achei difícil compor e, por isso, pensando em facilitar as coisas para mim, talvez eu também tenha que praticar este tipo de exercício. Mas, à medida em que comecei a compor essa obra, percebi que estava transcendendo os limites de um mero exercício técnico. Depois de ter escrito os primeiros Prelúdios e Fugas, pareceu-me que compor apenas com o intuito técnico em mente não seria tão interessante... Quando ouvimos a música de Bach, é impossível não suspeitar que grande parte da sua obra, incluindo os 48 Prelúdios e Fugas, foram compostos como exercício de sua técnica polifônica refinada. Eu também queria uma tarefa mais difícil do que apenas praticar a minha técnica.... Apesar de que essa composição tenha saído de forma fluída, eu trabalhei muito nela (SHOSTAKOVICH, apud BENNET, 2001).

A coleção de *Prelúdios e Fugas, op. 87*, de Shostakovich, foi inspirada na coleção de 24 Prelúdios e Fugas do *Cravo Bem Temperado*, em dois volumes, de J. S. Bach<sup>4</sup> (MOSHEVICH, 2004, p. 130). As fugas de Shostakovich apresentam-se em contraponto restrito, com alto grau de aproveitamento do material apresentado (sujeito e contra-sujeito) além da sobreposição do modalismo com o tonalismo<sup>5</sup>.

Hindemith, por sua vez, em sua última obra para piano, *Ludus Tonalis*<sup>6</sup>, inovou a composição das fugas no século XX, cujo subtítulo, *Kontrapunktische, tonal, und Klaviertechnische Übungen*, revela a estreita ligação com Bach. O corpo principal da obra consiste de uma série de doze fugas, a três vozes, representando cada tipo de procedimento típico de fuga: fugas duplas e triplas, fugas em retrógrado, inversão, aumento e diminuição, fugas combinando temas e fugas canônicas. A peça foi baseada em sua obra teórica *The Craft of Musical Composition* (1937). Entre as fugas, que correspondem a uma

---

<sup>4</sup> Por ocasião das festividades do bicentenário da morte de Bach, em Leipzig, Dmitri Shostakovich presenciou a execução do *Cravo Bem Temperado* de Bach, pela pianista Tatiana Nicolayeva, a quem dedicou o seu op. 87; trabalho que realizou durante o período de outubro de 1950 a fevereiro de 1951 (FANNING e FAY, 2001, p. 294; MOSHEVICH, 2004, p. 131).

<sup>5</sup> Além da sobreposição do tonalismo com o modalismo, a análise retórica da Fuga em Mi menor de Shostakovich constatou a estrita utilização dos elementos principais da fuga e simetria entre as seções (NODA, 2007, p. 158-160).

<sup>6</sup> A estréia italiana do *Ludus Tonalis* foi realizada pela compositora e pianista brasileira Eunice Catunda no Teatro Pico, de Milão, em 1948. A performance recebeu elogios da crítica especializada conforme descreve Holanda & Gerling (2006, p. 67). No Brasil, a estréia foi também de Catunda, em 1949, no Programa da Rádio do Grupo Música Viva, no Rio de Janeiro (HOLANDA, 2006, p. 130).

altura da ordem da sua série, Hindemith inseriu interlúdios em modulações livres (SCHUBERT, 2001, p. 529).

Numa visão mais ampla, Taruskin (1993, p. 287) descreve o neoclassicismo como uma jornada tendenciosa de volta a um passado utópico, formalmente indevassável e que serve para estabelecer os limites de uma linguagem iminente enquanto Straus (1990, p.1) discute a maneira pela qual os compositores evocam o passado quando o reinterpretam. Este último elucida a oposição entre Stravinsky e Schoenberg, ambos líderes das duas correntes principais da época, a neoclássica e a progressiva, respectivamente. O autor comenta a posição dos compositores diante da herança do passado nas obras daquela época:

[...] o início do século XX foi uma era dominada pela música do passado, particularmente, pela música de um pequeno número dos mestres clássicos. Compositores deste período estavam mais profundamente imersos na música do passado (*incluindo o passado distante*) do que qualquer geração anterior jamais esteve. Eles perceberam que a herança clássica que se desenvolvia tornara-se sagrada com o tempo, devido à distância e ao abismo estrutural e estilístico entre os períodos musicais (STRAUS, 1990, p.5).

No entanto, no que se refere à presença da fuga na música para piano a partir do século XX no Brasil, destacamos a preocupação e a crescente busca do aprimoramento da técnica do contraponto na música ocidental, independente de questões de ordem estética e das linguagens diversas que servem à fuga em todos os tempos. De acordo com Pierre Boulez (1995), contraponto é:

Palavra derivada da expressão *punctum contra punctum* (ponto contra ponto, ou nota contra nota). Isto significa uma combinação entre uma linha dada e uma outra que se cria a partir da primeira e que é obtida por meio de um conjunto de relações dadas. O contraponto é um fenômeno ocidental, e com isto queremos dizer que a evolução da música numa direção polifônica é um fenômeno cultural próprio da civilização européia ocidental. Nas diversas civilizações musicais que a precederam, mesmo



naquelas que se apóiam sobre sólidas bases teóricas, não se pode constatar uma verdadeira polifonia, malgrado o que dizem certos musicólogos: não se observa nelas essa noção de *responsabilidade* que é o caráter principal da noção de contraponto no Ocidente [grifo meu] (BOULEZ, 1995, p. 263).

A noção de responsabilidade que Boulez enfatiza é inerente à escrita da fuga. A seriedade com que compositores de todas as épocas encararam a fuga, inclusive os compositores brasileiros, parece representar uma preocupação em aperfeiçoar a específica técnica do contraponto independente da estética utilizada para expressar uma idéia musical.

Na música brasileira, Gerling (2004, p. 101) destaca o resgate de formas e valores do passado, na busca pela validação e reconhecimento do desenvolvimento da composição no início do século XX. De acordo com a autora:

Esta estratégia [o neoclassicismo] realizada nos termos da sua própria concepção musical, e que muito mais expõe do que concilia a diversidade dos estilos, apresenta-se como a solução que norteará os destituídos de um passado musical “culto” nos seus países de origem. Com isto Bach, já consagrado como fonte de origem pela geração romântica de Mendelssohn, Chopin, Schumann e seus companheiros, tem a sua esfera de influência ampliada no tempo e no espaço (GERLING, 2004, p. 101).

O presente trabalho justifica-se à medida que observamos que a literatura contemporânea para piano tem apresentado uma diversidade de técnicas composicionais, sendo interessante notar que procedimentos sedimentados no passado, como a fuga, continuam presentes no catálogo de obras de diversos compositores brasileiros até os dias de hoje. Na música brasileira, desde o início do século XX, a fuga não deixou de existir na prática composicional de muitos compositores até o presente, apesar de não ter sido

contemplada como gênero preferido entre compositores ligados à vanguarda das décadas de 50 e 60.

Devido ao fato de ter se desvinculado da música exclusivamente tonal, o termo fuga refere-se a um procedimento, muito mais que uma forma (WALKER, 2001, 318; SHELDON, 1990, p. 553; LARUE, 1970, p. 176; CARVALHO, 2002, p. 125). De acordo com LaRue (1970):

A fuga representa o desenvolvimento final e mais sofisticado do contraponto tonal, o fim de uma longa evolução que inclui as etapas de heterofonia, polifonia, *Stimmtausch*, contraponto, imitação, cânone e alteração rítmica (...) pode ser mais esclarecedor como uma *cadeia de processos contrapontísticos* livremente selecionados, uma disposição flexível de escolhas dentre um repertório estereotipado de mecanismos aplicados a uma ou duas idéias iniciais ou sujeitos [grifo meu] (LARUE, 1970, p. 176-77).

Em contrapartida, Mann (1987, p. 4) situa a fuga no debate que inclui as noções de forma<sup>7</sup> e textura polifônica. O autor afirma que, historicamente, após o reconhecimento da fuga como textura polifônica, ocorre uma busca pela forma, dando início ao estudo sistemático da fuga. Por outro lado, Walker (2001, p. 318) afirma que a estrutura formal não é determinante para definir as características da fuga<sup>8</sup>, porém esta tem sido comumente relacionada a este parâmetro até o presente.

O vínculo da fuga com uma estrutura formal ocorre devido às relações harmônicas tonais estabelecidas ao longo da mesma. O aperfeiçoamento do sistema temperado de afinação foi condição propícia para o desenvolvimento da fuga no Barroco e, desde então, o gênero ficou condicionado à tonalidade. Os dois volumes do *Cravo Bem Temperado* (1722 e

<sup>7</sup> Neste trabalho, “*form*” será traduzido como forma e “*structure*” como estrutura.

<sup>8</sup> Discute-se muito se a estrutura formal deve ser considerada como fator primordial para definir um gênero. Os tratados de fuga do século XVIII e as práticas composicionais da época estabeleceram uma idéia formal para a fuga, sem que isso se relacionasse com o reconhecimento de um gênero. Esta relação entre forma e gênero estabeleceu-se somente no início do século XIX, época em que diversas definições de gênero estiveram vinculadas, quase que exclusivamente, com a sua estrutura formal (WALKER, 2001, p. 318).

1744) de J. S. Bach são considerados ícones da ‘fuga-arte’, termo cunhado por diversos autores para delimitar a diferença entre procedimentos de fuga, com obras denominadas ‘fuga’, que transcendem o significado do termo como processo ou técnica contrapontística. Esses dois volumes, compostos por Bach, não somente cristalizaram a fuga como gênero, mas, paradoxalmente, apresentaram-se de maneira tão diversa que nenhum outro procedimento que não seja a imitação seria descoberto como característica definitiva e comum a todas as fugas (WALKER, 2001, p. 318).

Ao longo da história, o estudo da fuga foi sobremaneira desenvolvido, culminando no século XIX com a prática composicional da “fuga escolástica”, ou “fuga acadêmica” que apresenta um método que estabelece procedimentos em um esquema pré-estabelecido. Ela foi doutrinada através de diversos manuais de composição que surgiram no início do século XX (RICHARDSON, 1930; GÉDALGE, 1964) e difundida em importantes nichos de ensino na Europa, especialmente no Conservatório Nacional de Música de Paris (WALKER, 2001, p. 332). A versão original do livro de Gédalge, publicada em 1901, prevê o estudo de oito tópicos da fuga: sujeito, resposta, um ou mais contra-sujeitos, exposição, contra-exposição (ou reexposição), episódios, *stretto* e nota pedal. É possível verificar reflexos dessa prática nas fugas brasileiras, como veremos mais adiante.

Autores como Graves Jr. (1962) reconhecem a sua importância na prática do contraponto em qualquer época, afirmando que “a fuga é uma das múltiplas técnicas contrapontísticas que, ao acompanharem o processo de evolução estética, identifica-se com o estilo moderno” (GRAVES, JR. 1962, p. 73). Searle (1954) já havia reconhecido o fato ao apontar a inovação do contraponto no século XX. Searle e Graves Jr. afirmaram que a Era Moderna<sup>9</sup> na música ocidental é contrapontística por tratar-se de uma fase de transição vinculada ou não à tonalidade e expansão ou não desta (SEARLE, 1954, p. 2). Se a harmonia

---

<sup>9</sup> Aqui os autores se referem ao período que vai de 1910 até 1945, descrevendo os procedimentos de alguns compositores: Stravinsky, Bartók, Hindemith, Schoenberg, entre outros.

constrói vozes que não são necessariamente independentes, o contraponto, através da condução estrita de vozes, pode produzir harmonias convencionais ou não, servindo-se de maneira absolutamente coerente à experimentação harmônica da música moderna (SEARLE, 1958, p. 3).

Na música tonal, a abordagem schenkeriana de Renwick (1995) se destaca entre as publicações mais recentes, oferecendo análises em vários níveis das fugas de Bach. O autor explica a estruturação harmônica em cada fuga analisada, defendendo que este parâmetro pode ter sido concebido antes mesmo da idéia melódica (sujeito) na qual a fuga se desenvolve. De acordo com Sabourin (1995, p. 137), a contribuição mais original de Renwick está na sua identificação dos padrões normativos da fuga, baseados na concepção schenkeriana da música tonal. Além de Bach, Renwick inclui exemplos de mais 23 compositores do início do Barroco até o início do período Clássico. Apesar da importância do trabalho de Renwick, não foi possível adotar a análise schenkeriana, visto que as fugas que integram este trabalho não são exclusivamente tonais.

Devido à diversidade encontrada na produção de fugas brasileiras para piano compostas a partir do século XX, a metodologia para a realização desta pesquisa se apóia na observação dos procedimentos composicionais presentes nas fugas, refletidos nas suas estruturas resultantes. Partindo da definição de fuga como procedimento, o termo “estrutura resultante” foi empregado para designar a estrutura formal resultante dos procedimentos composicionais, nela projetados.

A metodologia para realização desta pesquisa partiu de um roteiro de análise (Anexo A) do qual foram extraídos os dados referentes a cada uma das 59 fugas. Para a coleta dos dados, a ferramenta utilizada foi o aplicativo desenvolvido pelo Google<sup>10</sup>. A partir do

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.google.com/google-d-s/intl/pt-BR/tour1.html>

preenchimento de um formulário com as questões do roteiro de análise, os dados foram gerados (Anexo B) e tabulados com o intuito de facilitar a visualização.

O roteiro de análise inclui questões que estão de acordo com os procedimentos analíticos presentes na literatura, além de outras questões específicas referentes à produção que integra esta pesquisa. Um desses pontos específicos consiste na investigação da manutenção ou afastamento do contraponto em cada seção das fugas, exceto na Exposição, que é essencialmente contrapontística.

Para análise da fuga, a literatura é consensual ao considerar parte do reconhecimento dos elementos principais da fuga, Sujeito e Contra-Sujeito<sup>11</sup>, e suas recorrências ao longo da peça (CARVALHO, 2002; OWEN, 1992; MAGALHÃES, 1988; BENJAMIN, 1986; KENNAN, 1972). A recorrência dos elementos, aliada aos procedimentos composicionais típicos de fuga, define seções que são reconhecidas como Exposição e Episódios.

Devido à sua natureza imitativa, o Sujeito consiste no elemento melódico mais importante e responsável pelo discurso musical, cujo material será explorado e reiterado ao longo da peça. A partir do seu anúncio, em uma voz e desacompanhado (STEIN, 1979, p. 133), ocorre Resposta Real ou Tonal<sup>12</sup>. Esta entrada pode, ou não, ser acompanhada pelo Contra-Sujeito. De acordo com Mason (1968, p. 129), para se caracterizar, o Contra-Sujeito deve aparecer, no mínimo duas vezes na Exposição. Porém, para este trabalho adotamos o aparecimento do Contra-Sujeito em pelo menos duas entradas ao longo da fuga, uma vez que são contempladas neste trabalho fugas a duas vozes.

Para Carvalho (2002, p. 125), a Exposição “é a seção mais importante da fuga, uma vez que proporciona quase todo material temático a ser utilizado durante o restante da

---

<sup>11</sup> A partir desse ponto, adotaremos os termos “Sujeito” e “Contra-Sujeito” com letras maiúsculas, por consistirem da terminologia básica empregada no método aplicado para a realização desta pesquisa. Posteriormente, os nomes das seções da fuga seguirão o mesmo.

<sup>12</sup> Entendemos como Resposta Real a segunda entrada do Sujeito que realiza imitação com a preservação de todos os intervalos. Por outro lado, na Resposta Tonal ocorrem ajustes intervalares na imitação da segunda entrada para que a tonalidade seja preservada na Exposição.

composição. Ela é composta pelas entradas [do sujeito] sucessivas de todas as vozes, podendo ter, ou não, contra-sujeito”. Quanto à delimitação da seção, Verrall (1966) afirma: “uma vez que todas as vozes foram apresentadas, a exposição chega ao seu final” (1966, p. 23). No caso de fugas duplas, dois Sujeitos ocorrem simultâneos ou sucessivos, acompanhados pelos seus respectivos Contra-Sujeitos. Estes devem se estabelecer a partir de uma Exposição completa para cada um dos Sujeitos, quando estes não ocorrem simultaneamente (KENNAN, 1979, p. 238-241).

Os Episódios são seções mais livres, de extensão variável, onde não há obrigatoriedade de incluir o Sujeito na sua íntegra. Sua função é separar as sucessivas entradas do Sujeito ao longo da fuga, podendo incluir material novo (CARVALHO, 2002, p.142). Em alguns casos, os Episódios incluem o procedimento de seqüências, que é a repetição de um mesmo motivo melódico, na mesma voz, imprimindo um padrão rítmico-melódico característico (KENNAN, 1979, p. 15). Outros procedimentos típicos dessa seção são imitações, contraponto duplo ou triplo, partindo ou não de fragmentos do Sujeito e/ou Contra-Sujeito. Green (1979, P. 274) destaca, ainda, a textura menos densa que pode ocorrer no Episódio, em função da omissão eventual de uma das vozes nessa seção.

Sendo assim, a presença integral do Sujeito delimita o reconhecimento da Exposição e dos Episódios. Para este trabalho, denominaremos de Reexposições as seções que integram uma ou mais entradas do Sujeito, após a Exposição. Tanto na Exposição quanto nas Reexposições, é possível constatar pequenas Pontes. Estas diferem dos Episódios devido à sua breve extensão e função conectiva entre uma entrada e outra. A fuga pode conter Coda ou Codetta, sendo a última mais breve que a primeira. Essas seções finais podem incluir entradas do Sujeito, que não se caracterizam como Reexposição devido ao seu caráter conclusivo.

Os procedimentos típicos de fuga, vinculados ao Sujeito e reconhecidos nas análises descritivas são (1) *stretto*, quando o Sujeito realiza a entrada em outra voz, antes do término

da voz que realiza a entrada anterior, podendo ser a duas ou mais vozes; (2) aumento, quando o Sujeito é apresentado em proporções aumentadas ritmicamente; (3) diminuição, quando o Sujeito é apresentado em proporções diminuídas ritmicamente; (4) inversão, quando a direção, ascendente ou descendente, dos intervalos do Sujeito ocorre de forma contrária à original. Todos os procedimentos podem ocorrer isoladamente ou combinados nas Reexposições da fuga.

O Capítulo 1 apresenta a tabela geral das fugas que integram este trabalho e uma descrição analítica individual das mesmas, incluindo uma tabela da estrutura resultante para cada fuga. Nas descrições analíticas, além dos tópicos específicos de fuga descritos acima, parâmetros como dinâmica e escrita pianística são comentados, quando estes destacam procedimentos composicionais que influenciam na estrutura resultante. O aspecto harmônico foi destacado quando influencia de maneira direta a estrutura resultante da fuga.

O Capítulo 2 oferece uma análise quantitativa dos dados gerados no aplicativo e o Capítulo 3 apresenta uma análise qualitativa da configuração das fugas, dos seus elementos principais e das seções que integram as estruturas resultantes das mesmas. Os Anexos incluem o roteiro de análise para criação do formulário (Anexo A), o tabela de dados (Anexo B), biografia dos 21 compositores (Anexo C), índice de Sujeitos de 24 fugas de um mesmo compositor (Anexo D) e partituras das 59 fugas (Anexo E).

É importante salientar que esta pesquisa não prioriza o aspecto histórico e, apesar de não ser o objetivo primordial, este trabalho pretende colaborar com a difusão do conhecimento do repertório de fugas brasileiras, visto que boa parte desta produção encontra-se em manuscrito, e muitas ainda permanecem desconhecidas dos intérpretes e, conseqüentemente, do público.

## **1 DESCRIÇÃO ANALÍTICA DOS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NAS ESTRUTURAS RESULTANTES DAS FUGAS**

Este trabalho examina 59 fugas para piano de 21 compositores brasileiros. Foram consideradas somente as fugas para piano que receberam tal denominação de seus compositores. A referência ao gênero tornou-se importante para a delimitação pois o escopo revelou-se numeroso e diversificado. Foram excluídas invenções e sessões de fugato, bem como imitações, cânones, *fuguettas* e fugas compostas apenas como exercício de contraponto.

As fugas que integram esta seleção foram escritas por compositores brasileiros presentes na literatura e reconhecidos por seus trabalhos em Bienais de Música Contemporânea ou artigos publicados e dissertações do meio acadêmico, em programas de recitais, gravações ou prêmios obtidos. Dentre as fugas que integram este trabalho, a primeira foi composta em 1922 e a última, em 2009.

Na maioria dos casos, as fugas apresentam-se acompanhadas de prelúdio, inseridas em obras maiores como “sonatas” ou “sonatinas”, como variação de um conjunto de “tema e variações” ou como parte de uma “suíte”. É possível constatar, ainda, fugas combinadas com outros gêneros como “chacona”, conjunto de variações ou peças diversas, entre outros.

A tabela geral das fugas (tabela 1) está organizada em ordem alfabética do sobrenome do compositor. A descrição analítica dos procedimentos composicionais presentes nas fugas é apresentada seguindo a mesma ordem. Indicações de andamento ou caráter, compasso, dinâmica ou outros parâmetros musicais são apontados quando estes correspondem ou enfatizam as seções detectadas nas estruturas resultantes de cada fuga.



COMPOSITOR	ANO DE COMPOSIÇÃO	TÍTULO DA OBRA/ TÍTULO DA OBRA NA QUAL A FUGA ESTÁ INSERIDA	EDITORA/ MANUSCRITO/ DIGITALIZADA
ALMADA, Carlos (1958-)	2002	<i>O Chôro Bem Temperado</i>	Partitura Digitalizada
	1997	<i>Sonata para piano</i>	Partitura Digitalizada
ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de (1943-)	1965	<i>Sonata n° 1</i>	Tonos
	1968	<i>Recitativo e Fuga</i>	Irmãos Vitale
	1985	<i>Sonata n° 5, "Omulú"</i>	Manuscrito
	2003/04	<i>Sonata n° 12</i>	Manuscrito
	2005	<i>Chacona, Recitativo e Fuga</i>	Manuscrito
AMARAL VIEIRA, José Carlos do(1952-)	1984	<i>Prólogo, Fuga e Final</i>	Manuscrito
CHAVES, Paulino (1883-1948)	1937	<i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i>	Partitura Digitalizada
	1939	<i>Prelúdio e Fuga em Dó Menor</i>	Partitura Digitalizada
CARVALHO, Dinorá (1895-1980)	1974	<i>Sonata n° 1</i>	Manuscrito
FRANCESCHINI, Furio (1880-1976)	1922	<i>Introdução e Fuga sobre a palavra Independência</i>	Casa A. di Franco
GROSSMANN, Jorge Villavicencio (1973-)	2007	<i>Three Etudes</i>	Partitura Digitalizada
GUARNIERI, Camargo (1907-1993)	1929	<i>Prelúdio de Fuga</i>	Partitura Digitalizada
	1937	<i>Sonatina n° 3</i>	Ricordi Brasileira, 1948
	1965	<i>Sonatina n° 6</i>	Ricordi Brasileira, 1977
	1972	<i>Sonata</i>	Irmãos Vitale, 1998
KIEFER, Bruno (1923-1987)	1957	<i>Duas Peças Sérias</i>	Manuscrito
	1958	<i>Sonata I</i>	Ricordi, 1973

COMPOSITOR	ANO DE COMPOSIÇÃO	TÍTULO DA OBRA/ TÍTULO DA OBRA NA QUAL A FUGA ESTÁ INSERIDA	EDITORA/ MANUSCRITO/ DIGITALIZADA
KORENCHENDLER, H. David (1948-)	1983	<i>XI Variações</i>	Manuscrito
LACERDA, Osvaldo (1927-)	1996	<i>Variações sobre um tema de Guarnieri</i>	Manuscrito
MACEDO, Roberto (1959-)	1997	<i>Variações, Fuga e Final</i>	Partitura Digitalizada
MAHLE, Ernest (1929-)	1972	<i>Outras melodias de Cecília</i>	Manuscrito
MIRANDA, Ronaldo (1948-)	1965/66	<i>Prelúdio e Fuga em Fá Menor</i>	Manuscrito
PENALVA, Pe. José (1924-2003)	1961	<i>Prelúdio e Fuga</i>	Manuscrito
PIEIDADE, Acácio Tadeu (1961-)	2000	<i>Prelúdio e Três fugas</i>	Partitura Digitalizada
PITOMBEIRA, Liduíno José (1962-)	2009	<i>Fuga 1</i>	Partitura Digitalizada
RIBEIRO, Antonio (1971-)	1990	<i>Desconexa Suíte</i>	Partitura Digitalizada
TERRAZA, Emílio (1929-)	1955	<i>Quatro Fugas</i>	Manuscrito
VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo (1930-)	1983	<i>Prelúdio e Fuga</i>	Manuscrito

**Tabela 1: Fugas brasileiras para piano compostas entre 1922 a 2009**

A seguir apresentamos a descrição analítica das 59 fugas que integram esta pesquisa, seguindo a mesma ordem da tabela 1.

## ALMADA, Carlos (1958-)

Duas obras de Almada integram fugas: *Sonata para piano* (1995) e *Choro Bem Temperado* (2002). A primeira contém uma fuga no 3º movimento, a segunda consiste em um ciclo de 24 fugas. A descrição analítica das fugas do *Choro Bem Temperado* apresenta-se a partir do conjunto que o ciclo propõe, porém a tabela da estrutura resultante das fugas é individual para cada uma das fugas do compositor.

### Fuga da *Sonata para piano* (1997)

Esta fuga a quatro vozes integra a seção central do 3º movimento (*Allegro Scherzando*) da *Sonata*<sup>13</sup>. O compositor emprega explicitamente a fuga como o “Trio” do *Scherzo*, demonstrando a função estrutural que esta fuga ocupa no movimento (fuga-trio<sup>14</sup>).

O Sujeito atonal integra alturas simultâneas e acentuação que evidencia o caráter rítmico do elemento (exemplo 1). Consideramos o final do Sujeito no 2º tempo completo do c. 54 cujo fragmento final consiste na célula de ligação entre Sujeito e Contra-Sujeito da fuga.



Exemplo 1: Sujeito da fuga da *Sonata* de Carlos Almada, c. 51-54

Na Exposição, as entradas do Sujeito ocorrem partindo das vozes intermediárias para as vozes da extremidade com Resposta Real e distanciamento de 5ª, 4ª e 5ª Justas, como nas Exposições tonais tradicionais. A estrutura resultante da fuga apresenta Exposição, Episódio e uma Reexposição, além de Codetta.

<sup>13</sup> No que diz respeito à forma, os outros três movimentos que compõem a *Sonata* de Almada estão em forma-sonata (1º movimento), forma ternária A-B-A (2º movimento) e forma rondó (4º movimento), cumprindo o padrão clássico de sonata.

<sup>14</sup> Termo utilizado pelo compositor em correspondência pessoal (C. ALMADA, 03 de setembro de 2007).

Exposição	Episódio	Reexposição	Codetta
51-66	67-74	75-102	103

**Tabela 2: Estrutura resultante da fuga da *Sonata* de Carlos Almada**

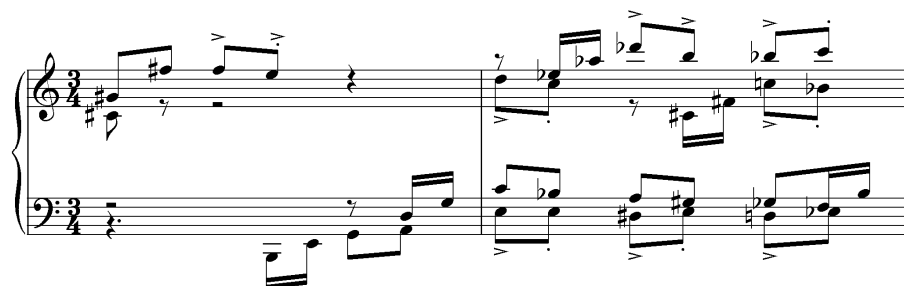
O Episódio apresenta procedimentos imitativos com fragmentos do Sujeito. Devido à alternância rítmica entre os fragmentos, a resultante é de colcheias contínuas, apesar da ênfase das sínopes e acentos.

Na Reexposição ocorrem alterações do Sujeito em duas entradas, a primeira é uma entrada isolada e a segunda consiste em *stretto*. A primeira alteração é rítmica e, apesar do acréscimo de pausas, o Sujeito é claramente identificável na voz do baixo (exemplo 2) seguido de Resposta à 5ª, na voz do soprano. Nessa ocorrência é possível verificar a reiteração de um conjunto de alturas, mesmo procedimento do final do Episódio. A segunda alteração, na voz do soprano (c. 93), também é rítmica e melódica, cujas alterações intervalares do Sujeito são imitadas na voz do contralto em *stretto* (c. 93). O mesmo procedimento é realizado consecutivamente nas mesmas vozes e com novo ajuste intervalar no fragmento inicial, porém mantendo as mesmas notas, posteriormente.

**Exemplo 2: 1ª alteração rítmica do Sujeito na fuga da *Sonata* de Carlos Almada, c. 75-78, voz inferior**

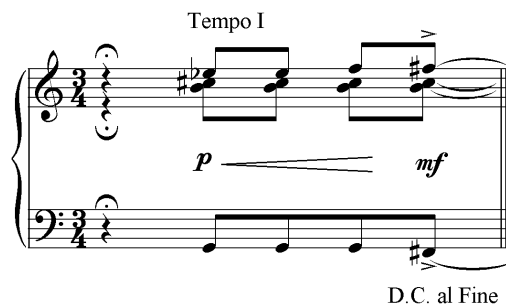
Estruturalmente, nota-se a presença do fragmento de ligação entre o Sujeito e Contra-Sujeito (c. 54) indicando mudança de seções da fuga. Este fragmento é proveniente do início

do movimento da Sonata no qual a fuga está inserida, articulando-se na fuga primeiramente no final da Exposição e, posteriormente, de forma imitativa:



**Exemplo 3: Fragmento de ligação do Sujeito em imitações na fuga da *Sonata* de Carlos Almada, c. 82-83**

Ainda na Reexposição da fuga, o mesmo fragmento sinaliza os quatro *stretti* que se seguem, sendo o segundo deles por inversão do Sujeito e a duas vozes (c. 84, baixo e soprano e c. 88-89, contralto e tenor). Os dois últimos *stretti* ocorrem com alterações rítmicas e intervalares do Sujeito, (c. 93 e c. 99, soprano e contralto). A Codetta (exemplo 4), limitada a um compasso, consiste na transição da fuga para o “Da Capo”, a partir da indicação “Tempo I”, cumprindo a forma ternária do *Scherzo* (A-B-A).

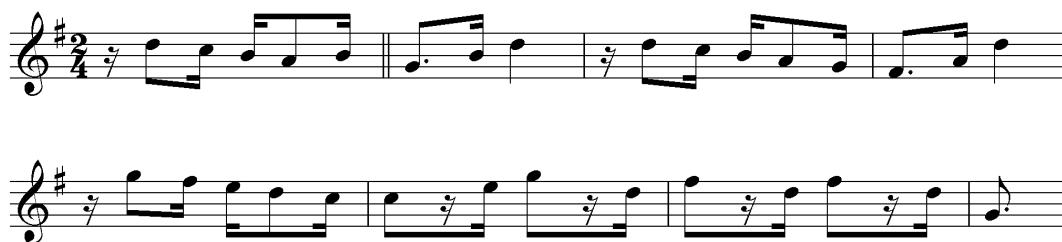


**Exemplo 4: Coda da fuga da *Sonata* de Carlos Almada, c. 103**

## 24 Fugas do *Choro Bem Temperado* (2002)

O *Choro Bem Temperado*<sup>15</sup> é um ciclo de 24 fugas tonais organizadas em seqüência cromática ascendente, no modo Maior e Menor, seguindo o modelo bachiano do *Cravo Bem Temperado* quanto à organização das tonalidades. A maioria das fugas do Ciclo é a três vozes com exceção das Fugas IV, XI e XV, que são a duas vozes. Todas são fugas simples, com apenas um Sujeito, exceto a Fuga III, em Ré Bemol Maior, que é dupla.

Os Sujeitos elaborados neste Ciclo apresentam, predominantemente, figurações rítmicas com síncopes fazendo alusão ao choro, gênero musical tipicamente brasileiro e de caráter instrumental (exemplo 5 e 6). Por esse motivo, as 24 fugas são denominadas pelo compositor de “fugas-choro”<sup>16</sup>.



**Exemplo 5: Sujeito da Fuga XV, em Sol Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**



**Exemplo 6: Sujeito da Fuga XXIII, em Si Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlo Almada, c. 1-3**

Todas as fugas possuem Contra-Sujeito. Na Exposição, as Respostas são predominantemente Reais. Segue abaixo a tabela 3 com os tipos de Resposta nas fugas do *Choro Bem Temperado* de Almada.

<sup>15</sup> Homenagem ao *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach.

<sup>16</sup> Termo cunhado pelo compositor em correspondência pessoal (C. ALMADA, 03 de setembro de 2007).

TIPO DE RESPOSTA	FUGAS
Real	II, III, IV, V, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XVI, XVII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV
Tonal	I, VI, XV, XVIII

**Tabela 3: Tipos de Resposta nas fugas do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Em várias fugas da coleção, o compositor utiliza imitação à 5ª a partir do III grau (Fugas III, VIII, IX e XXIV). Na Fuga I, a anacruse não foi considerada<sup>17</sup> como ponto de partida da imitação. Mesmo assim, nesta fuga a Resposta é tonal, uma vez que ocorre ajuste intervalar na Resposta. O mesmo procedimento ocorre na Fuga XI, porém com Resposta Real.

O índice dos Sujeitos<sup>18</sup> das 24 fugas do *Choro Bem Temperado* encontra-se no Anexo D. A maioria das fugas do ciclo está construída com utilização restrita dos elementos principais (Sujeito e Contra-Sujeito), por vezes ornamentados. O exemplo 7 apresenta o Sujeito da Fuga XXIII, como anunciado na Exposição, enquanto o exemplo 8 exhibe sua segunda parte ornamentada, em tercinas (c. 17-20).



**Exemplo 7: Sujeito da Fuga I, em Dó Maior do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 1-4**

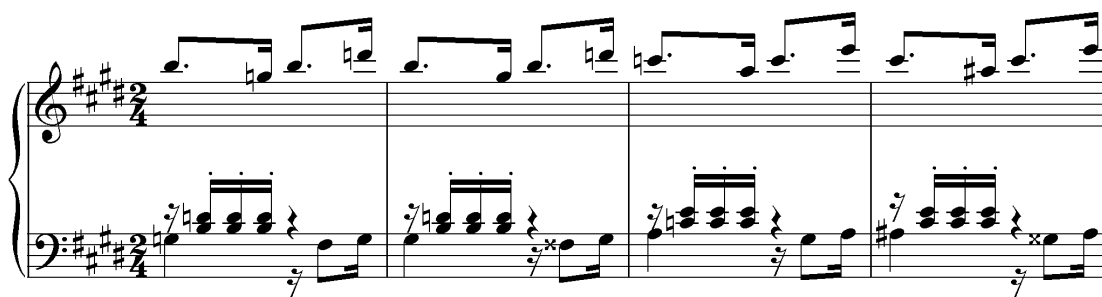
<sup>17</sup> A numeração dos compassos tem início após a barra dupla. Mesmo que a anacruse ocupe metade ou mais do compasso este não é contado como compasso inteiro.

<sup>18</sup> De acordo com o compositor, há duas homenagens explícitas no *Choro Bem Temperado*. A primeira é a “variação chorística” do tema da *Arte da Fuga, BWV 1080*, de J. S. Bach (1750) que integra a Fuga VI, em Ré Menor. A segunda encontra-se na Fuga XXI, em Si Bemol Maior que tem início com as letras do nome de Bach, em notação musical alemã (Bb-A-C-H) (C. ALMADA, correspondência pessoal, 03 de setembro de 2007).



**Exemplo 8: Sujeito ornamentado da Fuga I do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, voz intermediária<sup>19</sup>, c. 16-20**

A apresentação eventual de material novo ocorre como recurso de preenchimento harmônico:



**Exemplo 9: Preenchimento harmônico na voz intermediária na Fuga IX do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 26-29.**

A extensão das fugas do *Choro Bem Temperado* abarca de 30 a 50 compassos. A Tabela abaixo exhibe as variações da dimensão das fugas do Ciclo:

EXTENSÃO	FUGAS
até 30 compassos	I, XIII, XXII, XXIII
31-35 compassos	II, VI, VIII, X, XX, XXIV
36-40 compassos	V, VII, IX, XII, XIV, XVII, XIX
41-45 compassos	XVI, XVIII
46-50 compassos	III, IV, XI, XV, XXI

**Tabela 4: Extensão das Fugas do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

<sup>19</sup> Para as vozes envolvidas no contraponto, neste trabalho utilizaremos voz inferior, voz intermediária e voz superior, da mais grave para a mais aguda, mesma designação para fugas a duas vozes, excluindo a voz intermediária, nesse último caso. Nas fugas a quatro vozes, utilizaremos baixo, tenor, contralto e soprano, da voz mais grave à mais aguda.



Quanto à estrutura, a maioria as fugas do Ciclo possui Exposição completa, com ou sem Reexposição(ões) ou Coda. Episódios e Pontes articulam a estrutura, com exceção da Fuga XXII, que não apresenta nenhuma dessas duas seções, constituindo-se apenas de uma Exposição, e das Fugas VIII e XVII que apresentam Exposição e Coda, sem Episódio. Em alguns casos, pequenas Pontes estão presentes entre uma entrada e outra em uma única Reexposição (por exemplo, na Fuga XXIII, c. 20-22). Foram encontradas estruturas resultantes variadas nas fugas do *Choro Bem Temperado*. Podemos resumi-las em cinco agrupamentos de acordo com as seções que as integram:

ESTRUTURA RESULTANTE COM	FUGAS
Exposição (Coda <sup>20</sup> )	XXII, VIII, XVII
Exposição/Ep <sup>21</sup> /(Coda)	V, X
Exposição/Ep/Reexposição (Coda)	I, II, VI, IX, XIV, XIX, XXI, XXIII
Exposição/Ep(p <sup>22</sup> )/Reexposição/Ep(p)/Reexposição (Coda)	IV, VII, XI, XII, XIII, XV, XVI XVIII, XX, XXIV
Exposição S1 <sup>23</sup> /Ep/Exposição S2 <sup>24</sup> /Ep/S1-S2/Coda <sup>25</sup>	III

**Tabela 5: Tipos de estruturas resultantes nas Fugas do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Abaixo seguem tabelas com as estruturas resultantes das 24 fugas do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada:

Exposição	Episódio	Reexposição	Coda
1-12	13-16	17-26	27-30

**Tabela 6: Estrutura resultante da Fuga I, em Dó Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

<sup>20</sup> Com ou sem Coda.

<sup>21</sup> Abreviação de Episódio.

<sup>22</sup> Abreviação de Ponte.

<sup>23</sup> Abreviação de Sujeito 1.

<sup>24</sup> Abreviação de Sujeito 2.

<sup>25</sup> Com Coda, inclusive.

Exposição	Episódio	Reexposição	Coda
1-13	13-20	21-28	28-32

**Tabela 7: Estrutura resultante da Fuga II, em Dó menor,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição S1	Episódio	Exposição S2	Episódio	Reexposição S1 e S2	Coda
1-13	14-18	19-35	35-40	40-47	48-50

**Tabela 8: Estrutura resultante da Fuga III, em Ré Bemol Maior,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-16	17-24	25-32	33-41	42-49

**Tabela 9: Estrutura resultante da Fuga IV, em Dó# Menor,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Coda
1-26	26-34	35-39

**Tabela 10: Estrutura resultante da Fuga V, em Ré Maior,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Reexposição	Coda
1-14	15-17	18-31	31-34

**Tabela 11: Estrutura resultante da Fuga VI, em Ré menor,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-10	11-19	20-26	27-32	32-37

**Tabela 12: Estrutura resultante da Fuga VII, em Mi Bemol Maior,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Coda
1-24	25-32

**Tabela 13: Estrutura resultante da Fuga VIII, em Mi Bemol Menor, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Reexposição
1-13	13-31	32-36

**Tabela 14: Estrutura resultante da Fuga IX, em Mi Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Coda
1-24	25-28	29-32

**Tabela 15: Estrutura resultante da Fuga X, em Mi Menor, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Coda
1-8	9-26	27-34	35-38	39-42	43-50

**Tabela 16: Estrutura resultante da Fuga XI, em Fá Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-14	15-19	20-23	24-31	32-36

**Tabela 17: Estrutura resultante da Fuga XII, em Fá Menor, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-11	12-16	16-20	21-24	25-30

**Tabela 18: Estrutura resultante da Fuga XIII, em Fá# Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Reexposição
1-14	14-22	23-36

**Tabela 19: Estrutura resultante da Fuga XIV, em Fá# Menor,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-14	15-29	29-33	33-39	39-47

**Tabela 20: Estrutura resultanteda Fuga XV, em Sol Maior,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Coda
1-12	13-17	18-22	23-27	28-38	39-43

**Tabela 21: Estrutura resultante da Fuga XVI, em Sol Menor,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Coda
1-24	25-36

**Tabela 22: Estrutura resultante da Fuga XVII, em Lá Bemol Maior,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Coda
1-13	14-20	21-24	25-35	36-39	39-42

**Tabela 23: Estrutura resultante da Fuga XVIII, em Sol# Menor,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Reexposição
1-13	14-30	31-39

**Tabela 24: Estrutura resultante da Fuga XIX, em Lá Maior,  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Ponte	1ª Reexposição	Ponte	2ª Reexposição	Ponte	Coda
1-14	15-16	17-20	21-22	23-26	27-28	29-32

**Tabela 25: Estrutura resultante da Fuga XX, em Lá Menor, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Reexposição	Coda
1-18	19-25	26-44	45-48

**Tabela 26: Estrutura resultante da Fuga XXI, em Si Bemol Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição
1-24

**Tabela 27: Estrutura resultante da Fuga XXII, em Si Bemol Menor, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Episódio	Reexposição
1-12	13-16	17-28

**Tabela 28: Estrutura resultante da Fuga XXIII, em Si Maior, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Exposição	Ponte	1ª Reexposição	Episódio	2ª Reexposição
1-13	14	15-18	19-26	27-31

**Tabela 29: Estrutura resultante da Fuga XXIV, em Si Menor, do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada**

Pequenos fragmentos do Sujeito e Contra-Sujeito formam seqüências (exemplo 10), procedimentos imitativos (exemplo 11) e contraponto duplo (exemplo 12) nos Episódios das fugas do Ciclo de Carlos Almada.

**Exemplo 10: Imitação e seqüências na Fuga XIX**  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 14-17

**Exemplo 11: Imitação na Fuga V**  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 29-31

**Exemplo 12: Contraponto duplo na Fuga XI**  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 21-24

Alterações intervalares (exemplo 13), inversões do Sujeito (exemplo 14) e *stretti* (exemplo 15) são procedimentos encontrados em algumas fugas, ao contrário de procedimentos de aumento e diminuição do Sujeito, ausentes nas fugas desse Ciclo.



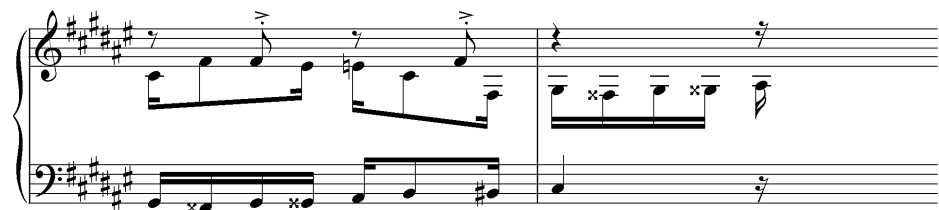
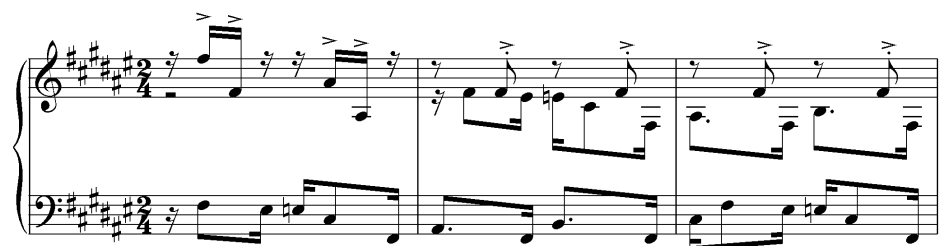
**Exemplo 13: Alteração intervalar no Sujeito da Fuga VII  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 24 -27**



**Exemplo 14: Sujeito original da Fuga XXIII  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 1-4**



**Exemplo 15: Sujeito invertido e alterado na voz inferior da Fuga XXIII  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 17-20**



**Exemplo 16: 2° stretto da Fuga XII  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 25-29  
(voz inferior e voz intermediária)**

A maioria das Coda e Codettas nesse Ciclo é breve e apresenta fragmento do Sujeito na tonalidade original da fuga. Apenas as Fugas VIII e XVII possuem Coda ou Codetta mais longas com 8 e 11 compassos, respectivamente. A Coda da Fuga II apresenta material novo em semicolcheias, em contraste com o Sujeito (exemplo 17). A indicação “*Tempo rubato subito*” indica a mudança de seção na fuga.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in G minor and features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with dotted eighth notes. A marking 'm.c.' is placed below the first measure. The second system continues the piece, marked 'rall.' and 'tr' (trill) above the right hand. The bass line includes 'Ped.' (pedal) markings with asterisks. The tempo instruction 'Tempo rubato subito' is written above the first system.

**Exemplo 17: Coda da Fuga II**  
do *Choro Bem Temperado* de Carlos Almada, c. 28-32

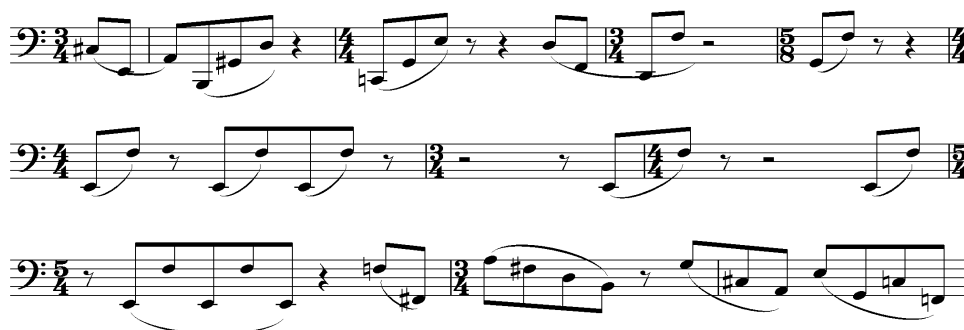


## ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de (1943-)

Almeida Prado integra a fuga em cinco obras para piano<sup>26</sup>: *Sonata n° 1* (1965), *Sonata n° 5 “Omulú”* (1985), *Sonata n° 12* (2003/4), *Recitativo e Fuga* (1985) e *Chacona, Recitativo e Fuga* (2005). A fuga está presente nos três períodos criativos do compositor<sup>27</sup> marcando um constante retorno ao gênero ao longo de sua trajetória composicional.

### Fuga da *Sonata n°1* (1965)

A fuga da *Sonata n°1*<sup>28</sup> é o 3° movimento da obra. Escrita a duas vozes, o Sujeito atonal articula amplos intervalos em grupos irregulares de colcheias, separados por pausas em compassos que apresentam freqüentes mudanças métricas.



Exemplo 18: Sujeito da Fuga da *Sonata n°1* de Almeida Prado, c. 1-10

<sup>26</sup> Para consulta do catálogo de obras de Almeida Prado, ver Coelho, 2006 e para análise detalhada de 12 Sonatas para piano do compositor, ver Corvisier, 2000.

<sup>27</sup> Em entrevista à pesquisadora Adriana Lopes Moreira, Almeida Prado discorre sobre seus períodos criativos, comentando cada uma das fases: “Na fase Nacionalista [1ª fase] estão as obras compostas durante o estudo com Guarneri e Lacerda (a inclusão de Osvaldo Lacerda é importante). Apesar de não ter sido meu professor de composição mas de harmonia e contraponto, existia uma influência estética “marioandradeana” de Osvaldo Lacerda, que era o mais “guarnieriano” dos alunos de Camargo Guarneri. Guarneri dizia “você tem que estudar com o meu melhor aluno” (que era o Osvaldo) – um pouco o que Czerny era de Beethoven, aquele que tem a estética do mestre na ponta da língua. O Pós-Tonal [2ª fase] seria quando eu deixei o Guarneri. Eu fiquei um período em Santos, sem professor, mas tendo Gilberto Mendes como meu “mestre informal”, mas mestre. Nesta época eu conheci Stockhausen, Nono, Berio, Schoenberg, Messiaen e Boulez. A fase em Paris [onde o Prado estudou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen] foi uma apoteose, porque, na verdade, eu já estava fazendo música atonal livre – ou pós-tonal livre – quando eu cheguei em Paris. Lá eu continuei esse processo de uma maneira mais intelectual, consciente, reflexiva, Messiaen e Nadia, e de outras influências, sobretudo Ligeti, Xenakis e Stockhausen” (MOREIRA, 2004, p. 56-57).

<sup>28</sup> Obra dedicada ao pianista Roberto Szidon.

A estrutura resultante apresenta Exposição e três Reexposições<sup>29</sup> intercaladas com três Episódios<sup>30</sup>.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Episódio 3	3ª Reexposição
1-20	21-41	41-61	62-85	85-104	105-124	125-137

**Tabela 29: Estrutura resultante da fuga da Sonata n° 1 de Almeida Prado**

Na Exposição, a Resposta é Real e os Sujeitos relacionam-se a uma distância de 4ª Justa, mesmo distanciamento constatado na 1ª Reexposição. Após essa seção, as entradas seguintes não preservam o mesmo padrão intervalar. O Episódio 2 sugere movimentações contínuas de colcheias de duas maneiras: em uníssono (c. 62-64 e c. 68-71, c. 76-78) e alternância de colcheias entre as vozes (c. 64-66, c. 72-75). O uníssono dos c. 76-78 modifica-se até assumir o distanciamento de uma 7ª Maior.

**Exemplo 19: Uníssono no Episódio 2 da fuga da Sonata n°1 de Almeida Prado, c. 62-64**

<sup>29</sup> Almeida Prado enumera a ordem de cada Exposição desde a primeira aparição (1ª Exposição, 2ª Exposição, etc). Neste trabalho, denominamos o agrupamento de reapresentações do Sujeito como Reexposição, igualmente enumeradas.

<sup>30</sup> O compositor prefere chamar de Divertimentos as seções que ocorrem entre as Reexposições as quais, neste trabalho, denominamos de Episódios.

Citações esparsas dos fragmentos do Sujeito ocorrem no Episódio 3 (exemplo 20). Estes se contrapõem com novo elemento melódico formado essencialmente por notas longas (c.105-124). O compositor denomina essas citações como “diálogo de notas longas e rápidas” (ALMEIDA PRADO<sup>31</sup>, 1965, p. 22).



**Exemplo 20:** Novo elemento melódico na fuga da *Sonata n.º 1* de Almeida Prado, c. 105-107

A 3ª Reexposição integra um último *stretto* à 8ª. Este ocorre a partir da altura original do Sujeito da fuga (Dó#) seguido de Codetta que enfatiza os intervalos iniciais do Sujeito: 9ª Menor e 6ª Maior.

### **Fuga de *Recitativo e Fuga* (1968)**

Concebida na versão de 1969 como obra em três movimentos, *Recitativo e Fuga*<sup>32</sup> teria um movimento precedente denominado *Variações sobre um tema dodecafônico*. Porém a obra não foi publicada permanecendo, assim, a versão original, em dois movimentos (CHIN, 2009, p. 73).

A fuga, a quatro vezes, possui um Sujeito composto por notas repetidas em semicolcheias e abrange o pequeno âmbito de um intervalo de 4ª Justa. O Sujeito é tonal apesar do ambiente afastado da tonalidade, resultado da escrita livre empregada. Tanto o Sujeito quanto o Contra-Sujeito tiveram seus fragmentos anunciados anteriormente, no *Recitativo* que antecede a Fuga.

<sup>31</sup> Partitura manuscrita de 1965.

<sup>32</sup> Obra dedicada ao pianista João Carlos Martins.

vigoroso

S

*pp*

8<sup>vb</sup>

CS

**Exemplo 21: Sujeito da fuga de *Recitativo e Fuga* de Almeida Prado, c. 1-6**

As quatro entradas do Sujeito ocorrem da voz mais grave para a mais aguda e se relacionam com o distanciamento de uma 2ª Maior, descendentemente, com Resposta Real. A estrutura resultante apresenta uma Exposição e quatro Reexposições intercaladas com quatro Episódios, além da Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-13	14-21	22-37	37-64	65-84

Episódio 3	3ª Reexposição	Episódio 4	4ª Reexposição	Coda
85-100	101-124	125-152	153-166	166-173

**Tabela 30: Estrutura resultante da fuga de *Recitativo e Fuga***

Procedimentos variados ocorrem nos Episódios como (1) alternância de compassos binários e ternários (Episódio 1), (2) reiteração de notas organizadas a partir de tons inteiros ascendentemente (Episódio 2) e (3) aproveitamento do material do Contra-Sujeito em pelo menos duas das quatro vozes envolvidas (Episódio 3). Convém ressaltar, ainda, a homofonia predominante no Episódio 4 (exemplo 22), onde pequenos fragmentos do Sujeito apresentam-

se de forma esparsa e em todas regiões do teclado (c. 136-152). As notas iniciais de cada fragmento relacionam-se cromaticamente até o c. 128, de Fá# a Ré bequadro, descendentemente.

**Exemplo 22: Fragmentos do Sujeito (Episódio 4)  
na fuga de *Recitativo e Fuga* de Almeida Prado, c. 126-128**

É possível relacionar o procedimento da 1ª Reexposição com o do Episódio 4. Como apontado por Chin<sup>33</sup> (2009, p. 76), nessa seção, as quatro entradas do Sujeito têm notas iniciais organizadas por progressão cromática descendente de Lá a Fá# (CHIN, 2009, p. 76), diferente das outras Reexposições onde o distanciamento de 2ª Maior é preservado, descendentemente (2ª Reexposição) ou ascendentemente (3ª Reexposição).

Procedimentos como inversão do Sujeito (c. 70-77), aumento e *stretto* (c. 153-166) estão presentes nessa fuga. Na última Reexposição (exemplo 23), todas as vozes apresentam o Sujeito em *stretto* com aumento nas vozes externas enquanto a voz intermediária realiza entrada do Sujeito a partir da altura original do Sujeito na Exposição.

<sup>33</sup> Chin (2009) utiliza a mesma denominação do compositor para as seções (1ª Exposição, 2ª Exposição, etc).

**Exemplo 23: Início do *stretto* a quatro vozes com baixo por aumentação na fuga de *Recitativo e Fuga* de Almeida Prado, c. 153-157**

A mudança brusca de dinâmica (de “*fff*” para “*pp*”) configura o início da Coda<sup>34</sup> (c. 166) com uma última entrada do Sujeito em uníssono sobre a altura original da Exposição. Essa entrada ocorre em todas as vozes simultaneamente e se esvaem a partir do c. 170, da voz mais aguda a mais grave em “*dim.*” até atingir “*ppp*”.

### **Fuga da Sonata n° 5, “*Omulú*”**

A fuga a três vozes da *Sonata n°5 “Omulú”*<sup>35</sup> possui Sujeito atonal e consiste no 2° movimento da obra, composta em 1985. Em prefácio da partitura manuscrita da *Sonata n° 5*, o compositor expõe os três temas utilizados na construção da obra:

<sup>34</sup> Diferentemente de Chin (2009), consideramos os c. 166-173 como Coda e não como parte da 4ª Reexposição (ou última Exposição, como adotado pela autora).

<sup>35</sup> A *Sonata n° 5* foi dedicada ao pianista Luiz Carlos Moura Castro e possui registro fonográfico realizado pelo mesmo (selo “Euterpe”, Suíça), em 1986.

*São Três os Temas:*

① *f* AToto Babá AToto Babá Tema do grito AToto

② *p* Tema da Morte

③ *pp* Tema do Renascimento do Amor.

Exemplo 24 : Três temas na partitura manuscrita da *Sonata n° 5, "Omulú"*, de Almeida Prado

Formado pelo tema da “Morte” (t.2), o Sujeito compreende três compassos e seu Contra-Sujeito engloba fragmentos dos outros dois temas da *Sonata* (t.1 e t.3). A notação rítmica que caracteriza o segundo fragmento do Sujeito é formada basicamente de semicolcheias, o que confere a noção de continuidade e fluência necessária para o estabelecimento de novas entradas do Sujeito.

Molto Allegro ♩=116

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system shows the initial subject in the bass staff, marked with a box 'S'. Dynamics include *p*, *pp*, *f*, and *f Marcato*. The second system continues the subject in the bass staff, marked with a box 'CS'. The third system shows the response in the treble staff, marked with a box 'S', and the subject in the bass staff. Dynamics include *p* and *f*. The tempo is marked 'Molto Allegro' with a quarter note equal to 116 beats per minute.

Exemplo 25: Sujeito e Resposta da fuga da Sonata n.º 5, “Omulú”, de Almeida Prado, c. 1-6

Cinco indicações de andamento estão presentes ao longo da fuga. Sua estrutura resultante apresenta Exposição, três Reexposições intercaladas com três Episódios, além da Coda.

Seções da Fuga	Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Episódio 3	3ª Reexposição	Coda
compassos	1-9	10-20	21-25	26-38	39-51	52-73	74-83	84-89
indicações de andamento	<i>Molto Allegro</i>				<i>Meno/Eroico</i>	<i>Andantino amoroso</i>	<i>Molto Allegro</i>	<i>Allegro Moderato</i>

Tabela 31: Indicações de andamento na estrutura resultante da fuga da Sonata n.º 5, “Omulú”, de Almeida Prado



Na Exposição, as entradas ocorrem com distanciamento de uma 3ª Maior descendente, com Resposta Real. A 1ª Reexposição inicia-se com *stretto* a partir do fragmento inicial do Sujeito (c. 21-25), enquanto a 2ª Reexposição tem início com a apresentação integral do Sujeito na voz inferior (c. 39-44), seguida de Resposta com Sujeito invertido na voz superior (c. 43-45). Os mesmos procedimentos apresentados na 2ª Reexposição – Sujeito original e invertido - ocorrem em na Reexposição seguinte. O *stretto* da 3ª Reexposição é a três vezes com aumento na voz inferior (exemplo 26) e ocorrem sobre as alturas originais, como na Exposição, preservando o distanciamento de 3ª Maior entre uma entrada e outra, descendentemente.

Molto Allegro ♩=116

(74)

(78)

Exemplo 26: *Stretto* na fuga da Sonata n°5, “Omulú”, de Almeida Prado, c. 74-80

Os Episódios dessa fuga são extensos, ocupam entre 10 a 20 compassos. No Episódio 1 é possível notar o amplo aproveitamento do material do Contra-Sujeito. O Episódio 2 apresenta textura homofônica através de movimentações escalares em uníssono. No entanto, o Episódio 3 apresenta contraste com os Episódios anteriores, pois utiliza material melódico

proveniente do tema 3 (tema do Renascimento), inclusive com preservação do caráter original do mesmo (*Andantino amoroso*, “*pp*”) em textura contrapontística e imitativa a três vezes.

Andantino Amoroso ♩=140

*pp* Transparente

(8)

Exemplo 27: Episódio 3 da fuga da *Sonata n°5, “Omulú”*, de Almeida Prado, c. 56-59

A Coda da fuga tem início a partir do abandono da escrita contrapontística (c. 84). Um movimento cromático descendente de 4as sobrepostas abarca um compasso inteiro (*Fulgurante*) recaindo sobre um *ostinato* que reitera a nota Si, na voz inferior. O *ostinato* culmina na retomada do tema 1 da *Sonata* (tema do Grito), concluindo a fuga. O *Recitativo* que segue (c. 90) não integra a fuga e serve de transição para o 3º movimento da *Sonata*.

8vb

Exemplo 28: Início da Coda da *Sonata n°5 “Omulú”* de Almeida Prado, c. 84

### Fuga da Sonata n°12 (2003/4)

A fuga a três vozes da Sonata n°12<sup>36</sup> corresponde à seção equivalente ao Desenvolvimento do 1° movimento da obra, em forma-sonata.

1° Movimento					
Exposição		Desenvolvimento	Recaptulação <sup>37</sup>		Coda do 1° Movimento
<i>Allegro Appassionato</i> (A)	<i>Calmo, rubato</i> (B)	<b>Fuga-Rapsódica, (a 3 partes) <i>Allegro Appassionato</i></b>	<i>Allegro Appassionato</i> (A)	<i>Calmo, rubato</i> (B)	
1-30	31-54	55-129	130-150	151-161	162-170

Tabela 32: Seções do 1° movimento da Sonata n°12 de Almeida Prado

Na partitura manuscrita, o 1° movimento integra dois temas contrastantes denominados pelo compositor como Tema A e Tema B, os quais são manipulados em todo movimento. Enquanto A é mais rítmico, B apresenta caráter mais lírico na sua forma original. O Sujeito apresenta a união do conteúdo melódico dos fragmentos desses Temas acrescido de dois compassos.

Alegro appassionato ♩=176

Exemplo 29: Tema A da Sonata n°12 de Almeida Prado, c. 1-5

<sup>36</sup> Obra dedicada a Robervaldo Linhares.

<sup>37</sup> Utilizamos a denominação diferenciada da última parte da forma-sonata para que esta não se confunda com a Reexposição da Fuga-Rapsódica.

Calmo, rubato  $\text{♩}=56$  B

*p* Cantabile, lirico

**Exemplo 30: Tema B da Sonata n°12 de Almeida Prado, c. 31-33**

Fuga-rapsódica  $\text{♩}=160$   
Allegro appassionato

Tema A Tema B

**Exemplo 31: Sujeito da “Fuga-Rapsódica” da Sonata n°12 de Almeida Prado, c. 55-61**

A estrutura resultante da “Fuga-Rapsódica” apresenta Exposição e Reexposição intercaladas com Episódio e Coda.

Exposição	Episódio	Reexposição	Coda <sup>38</sup>
55-78	79-96	97-120	121-129

**Tabela 33: Estrutura resultante da “Fuga-Rapsódica” da Sonata n°12 de Almeida Prado**

Sujeito e Resposta Real possuem distanciamento intervalar de uma 2ª Menor ascendente, distância esta preservada em todas as entradas do Sujeito. O Episódio, iniciado pela nota Fá, localizado na parte central da fuga, integra a coleção de notas iniciais neste distanciamento:

<sup>38</sup> O compositor denomina essa seção como Divertimento II-Coda, porém preferimos chamá-la apenas de Coda pela sua brevidade com relação ao Episódio e por finalizar a fuga.

Seções	Exposição			Episódio	Reexposição		
Nota de entrada	Ré	Mi b	Mi	Fá	Fá#	Sol	Lá b/Lá b ( <i>stretto</i> à 8ª)
Compasso	55	62	71	79	97	105	114

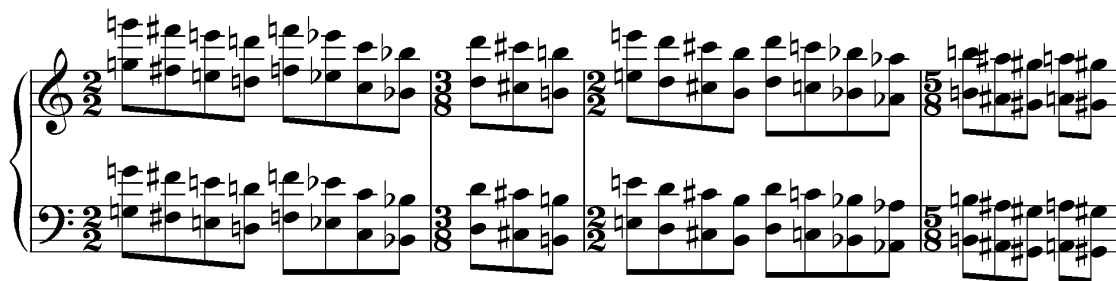
**Tabela 34: Localização das notas de entrada dos Sujeitos e nota inicial do Episódio na “Fuga-Rapsódica” da Sonata n° 12 de Almeida Prado**

Tanto na Exposição quanto na Reexposição é possível verificar a presença de pequenas Pontes. O contraste original entre os dois fragmentos do Sujeito (derivados do Temas A e B) é reiterado no início do Episódio de forma alternada entre as vozes (exemplo 32). Sequências e procedimentos imitativos ocorrem em pequena dimensão (c. 88-89 e c. 94 - voz superior, respectivamente).

The musical score for Example 32 is presented in a grand staff with two systems. The first system shows the beginning of the episode with a fortissimo (ff) dynamic. The second system shows the continuation of the episode, featuring a piano (p) dynamic. The score illustrates the alternation of subject fragments between the upper and lower voices.

**Exemplo 32: Alternâncias dos fragmentos do Sujeito no Episódio da “Fuga-Rapsódica” de Almeida Prado, c. 79-81**

A Coda (exemplo 33) é essencialmente homofônica e ocorre a partir de um movimento escalar descendente para dar continuidade ao movimento da Sonata, iniciando a Recaptulação do 1º movimento.



Exemplo 33: Início da Coda da “Fuga-Rapsódica” de Almeida Prado, c. 121-124

### Fuga da *Chacona, Recitativo e Fuga* (2005)

Em correspondência do compositor, essa obra foi inspirada na obra *Prelúdio, Coral e Fuga* (1884) de César Franck (PRADO, *apud* CHIN, 2009, p. 59). A fuga a três vozes possui Sujeito atonal devido à sua condução melódica que não apresenta reiteraões significativas de alturas e não aponta a nenhum centro tonal (CHIN, 2009, p. 48). O Sujeito integra onze alturas, excluindo apenas a nota Dó. O Contra-Sujeito possui papel importante no que diz respeito ao seu conteúdo melódico e rítmico. Este apresenta movimento escalar descendente diatônico contrastando com o Sujeito, mais cromático.

Vigoso, Rítmico ♩=160

The musical score consists of three systems. The first system is marked 'f sonoro' and 'S'. The second system is marked 'f' and 'CS'. The third system is marked 'S'. The music is in 2/2 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

**Exemplo 34: Sujeito e Resposta com Contra-Sujeito na fuga da *Chacona, Recitativo e Fuga* de Almeida Prado, c. 1-7**

Quanto à estrutura, é possível verificar Exposição e duas Reexposições intercaladas com dois Episódios e uma Ponte, além da Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Ponte	Coda
1-12	13-27	28-42	43-51	52-60	61-64	65-81

**Tabela 35: Estrutura resultante da fuga da *Chacona, Recitativo e Fuga* de Almeida Prado**

Na Exposição, as três vozes realizam entrada partindo da voz mais grave à mais aguda, com Resposta Real. Todas as entradas integrais do Sujeito ocorrem a uma distância de 2ª Menor ou sua inversão.

A oposição dos elementos do Sujeito e Contra-Sujeito resulta em um conflito explorado em toda fuga, principalmente nos Episódios. Seqüências e imitações estão

presentes no Episódio 1 (c. 13-27), enquanto o Episódio 2 (exemplo 35) desenvolve um textura homofônica construída a partir da alternância de trinados de 2ª menor (provenientes do Sujeito) e movimentos escalares diatônicos (ascendentes e descendentes) do Contra-Sujeito.

**Exemplo 35: Episódio 2 da fuga da  
*Chacona, Recitativo e Fuga* de Almeida Prado, c. 48-50**

O intervalo de 2ª menor perpassa toda fuga, como ocorre na organização das entradas do Sujeito. As notas iniciais dos Sujeitos, ao longo da fuga, partem de Fá a Lá#, descendentemente cumprindo ao todo nove entradas.

No plano estrutural é possível, ainda, relacionar a oposição cromática à diatônica quando, na Ponte, a nota reiterada na voz superior apresenta-se com o distanciamento de 2ª Maior (tabela 36), sendo esta a mesma relação mantida entre a Ponte e a Coda<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Considerando a nota da voz superior, c. 65.



Seções	Exposição			1ª Reexposição			2ª Reexposição		Ponte	Coda
Compassos	1	5	8	28	34	40	52	58	61-64	65-81
Notas de entrada	Fá	Mi	Ré#	Ré	Dó#	Dó	Si	Lá#/Lá ( <i>stretto</i> )	Sol	Fá
Distanciamento	2ª Menor							2ª Maior	2ª Maior	

**Tabela 36: Localização das notas de entrada dos Sujeitos na fuga de *Chacona, Recitativo e Fuga de Almeida Prado***

A Ponte realiza a transição para a Coda da fuga. Nessa seção final ocorre a retomada do tema da Chacona, primeira parte da obra de caráter harmônico<sup>40</sup>, acrescida de mais três compassos que concluem a fuga no acorde de Fá Maior.

Das cinco fugas de Almeida Prado, três delas estão localizadas na parte final da obra maior que pertencem. Similaridades quanto ao grau de imitação, à 2ª, e tipo de Resposta Real são notáveis, com exceção da fuga da *Sonata n° 1* e *n°5* que apresentam grau de imitação à 4ª e à 5ª, respectivamente. O reflexo das sucessivas entradas do Sujeito com grau de imitação à 2ª, especialmente, resulta em um ambiente não tonal nas fugas de Almeida Prado.

É possível verificar abandono da escrita contrapontística em pelo menos um Episódio na maioria das fugas de Almeida Prado. Nas fugas das *Sonatas n°1, n° 5* e *Chacona, Recitativo e Fuga*, o afastamento ocorre sempre no Episódio 2, enquanto na “Fuga-Rapsódica” (*Sonata n°12*) este procedimento não foi reconhecido no Episódio. Nesta última obra, o afastamento da escrita contrapontística ocorre na Coda, como na fuga de *Recitativo e Fuga* e *Chacona, Recitativo e Fuga*, porém com a função de realizar a transição para a Recaptulação da forma-sonata que estrutura o 1º movimento da obra que pertence.

<sup>40</sup> De acordo com Chin (2009, p. 27) “a Chacona é escrita em 3/4, sendo o tema em andamento lento, de caráter solene e textura coral”.

## AMARAL VIEIRA, José Carlos do (1952-)

*Prólogo, Fuga e Final*<sup>41</sup>, op. 194 (1989) é uma transcrição realizada pelo próprio compositor a partir da versão original para órgão (op. 193), do mesmo ano.

### Fuga de *Prólogo, Fuga e Final*, op. 194 (1984)

A fuga, em Mi Menor, está escrita a três vozes cujas entradas, na Exposição, ocorrem a partir da voz intermediária seguida da voz superior (Resposta Real) e inferior. No que diz respeito à construção melódica, o Sujeito é diatônico enquanto o Contra-Sujeito se caracteriza pela predominância de cromatismo e graus conjuntos.

The image displays a musical score for a fugue in 3/4 time, key of D minor. It consists of two systems of staves. The first system shows the Soprano (S) voice in the upper staff and the Alto (S) voice in the lower staff. The second system shows the Soprano (S) voice in the upper staff and the Bass (CS) voice in the lower staff. The Subject (S) is marked in the first measure of the Alto voice, and the Counter-Subject (CS) is marked in the first measure of the Bass voice. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

**Exemplo 36: Sujeito e Resposta com Contra-Sujeito na fuga de *Prólogo, Fuga e Final* de Amaral Vieira, c. 1-7**

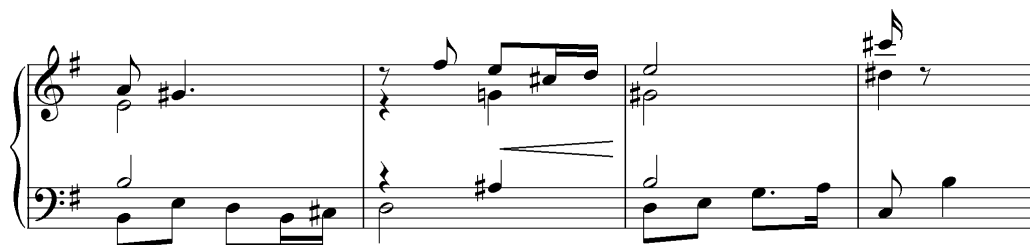
A fuga apresenta Exposição completa com Resposta Real. A estrutura resultante contém duas Reexposições, uma Ponte e um Episódio, além de Codetta.

<sup>41</sup> Dedicada a Renato Magalhães Gouvêa e estreada por Amaral Vieira em Asuncion, Paraguai (1984). Premiada pela APCA como “*Melhor Obra Instrumental Solista*” de 1984. Registros fonográficos: “Amaral Vieira - Recital de Piano”, Selo Scorpius, por Amaral Vieira, “Amaral Vieira Composições vol. 4”, Selo Scorpius, por Francisco Silva, em LPs. “Fausto”, Selo Paulus, por Paulo Gazzaneo e “Amaral Vieira - Reflections”, Selo Fiala Music (Alemanha), por Amaral Vieira, em CDs.

Exposição	Ponte	1ª Reexposição	Episódio	2ª Reexposição	Codetta
1-11	11-14	15-26	27-61	61-65	66-67

**Tabela 37: Estrutura resultante da fuga de *Prólogo, Fuga e Final* de Amaral Vieira**

Na 1ª Reexposição ocorre acréscimo eventual de uma voz a partir do c. 19 até o c. 52. No longo Episódio (34 compassos) é possível verificar o aproveitamento do material cromático do Contra-Sujeito e imitação entre as vozes (c. 27-29, c. 36-37). Apesar da recorrência de fragmentos do Sujeito no Episódio, estes não chegam a se estabelecer definitivamente. Como exemplo 37, citamos a inversão da ordem dos dois primeiros fragmentos do Sujeito na voz do baixo, c. 39 c. 37.



**Exemplo 37: Episódio da fuga de *Prólogo, Fuga e Final* de Amaral Vieira, c. 37-40**

As quatro vozes em contraponto seguem até o c. 52 da fuga. A instabilidade harmônica, promovida pelo cromatismo da voz superior e pela reiteração do mesmo fragmento do Sujeito na mesma altura (c. 54-56 e c. 57), culmina na 2ª Reexposição. Nesse ponto da fuga, o Sujeito é apresentado em uníssono na tonalidade original, Mi Menor, seguido de Codetta que cadencia a fuga em picardia.

A partir da Exposição, a fuga de Amaral Vieira imprime caráter livre e improvisatório, especialmente a partir do Episódio, seção mais longa da fuga. O aumento do número de vozes e a exploração do registro agudo a partir do material do Contra-Sujeito confere claro contraste entre as vozes devido à movimentação predominantemente contínua, em semicolcheias, da

voz superior. O uníssono que compõe a última Reexposição contrasta-se com a seção anterior e, junto à Coda, caracteriza o abandono do contraponto explorado em toda fuga.

## CARVALHO, Dinorá (1895-1980)

A *Sonata n°1* está dividida em dez seções definidas a partir da indicação de caráter e pelo estabelecimento de fermatas entre as seções: *Allegro*, *Tranquilo*, *Vivace*, *Scherzo*, *Cadência*, *Fuga*, *Dolente*, *Allegro*, *Tranquilo* (variações) e *Coral*. A obra possui escrita predominantemente cromática, configurando a composição como atonal (Grupo de Pesquisas em Práticas Interpretativas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, s.d.).

A *Cadência* que antecede a *Fuga* é escrita somente para a mão esquerda. Esta se inicia na região grave do piano (exemplo 38) e direciona-se ao registro agudo onde ocorre o anúncio de fragmentos melódicos do Sujeito da fuga (exemplo 39), que serão reaproveitados nos Episódios da fuga.



Exemplo 38: Início da *Cadência* para mão esquerda da *Sonata para piano* de Dinorá Carvalho



Exemplo 39: *Cadência* para mão esquerda da *Sonata para piano* de Dinorá Carvalho – anúncio do Sujeito da Fuga (Tranquilo)

## Fuga da *Sonata n° 1* (1974)

Após a *Cadência*, uma *Fuga* a quatro vozes apresenta o Sujeito que abarca três compassos. Nota-se a ausência de Contra-Sujeito nesta fuga.



**Exemplo 40: Sujeito da fuga da *Sonata para piano* de Dinorá Carvalho, c. 1-4**

A estrutura resultante da fuga apresenta Exposição e uma Reexposição intercaladas com dois Episódios, além da Coda.

Exposição	Episódio 1	Reexposição	Episódio 2	Coda
1-12	13-28	29-37	38-45	46-48

**Tabela 38: Estrutura resultante da fuga da *Sonata para piano* de Dinorá Carvalho**

Com Resposta Real, a ordem da entrada das vozes ocorre da mais grave à mais aguda. Tanto na Exposição quanto na Reexposição verifica-se a distância de 5ª Justa entre as entradas das vozes a partir das mesmas alturas iniciais dos Sujeitos (Si, Fá#, Dó#, Sol#). Embora a linguagem empregada pela compositora se afaste dos princípios tonais é notável a relação entre essas seções é clara, como se pode ver na tabela 39.

Partes da Fuga	Exposição			
	Compassos <sup>42</sup>	1	4	7
Nota da entrada do Sujeito	Si	Fa#	Dó#	Sol#

Partes da Fuga	Reexposição			Episódio 2
	Compassos	29	32	35
Nota da entrada do Sujeito	Si	Fa#	Dó#	Sol#

**Tabela 39: Padrão preservado das notas de entrada do Sujeito na fuga da *Sonata para piano* de Dinorá Carvalho**

<sup>42</sup> Como a Fuga integra uma Sonata com dez longas seções, a numeração dos compassos neste trabalho tem início na Fuga, apenas.

O Episódio 1 revela o aproveitamento de material novo aliado ao apresentado anteriormente. Harmonias quartais são predominantes, especialmente na mão esquerda (c. 11-16). Na Reexposição a entrada do Sujeito ocorre em três das quatro vozes iniciais, porém iniciando uma oitava abaixo da seção original (c. 29) e com o mesmo distanciamento intervalar de 5as estabelecido na seção correspondente. Devido ao caráter livre que a escrita da voz superior apresenta aliada à expansão de tessitura entre as vozes a partir do c. 39, não consideramos esta como a quarta entrada do Sujeito. A grande expansão da tessitura iniciado na Reexposição culmina em pausa com fermata (c. 45), final do Episódio 2.

A Coda (exemplo 41) inicia-se no compasso seguinte com arpejos amplos de caráter improvisatório (c. 46) que servem de transição para a próxima seção da *Sonata (Dolente)*.

**Exemplo 41: Coda da fuga da *Sonata para piano* de Dinorá de Carvalho, c. 46**

A fuga de Dinorá de Carvalho, apesar da linguagem atonal empregada, apresenta simetria entre seções correspondentes (Exposição e Reexposição) com preservação das alturas originais na entradas e, conseqüentemente, manutenção do grau de imitação à 5ª. A escrita livre empregada a partir do c. 39 culmina no abandono do contraponto na Coda, servindo de transição para a seção posterior da *Sonata*, da qual a fuga pertence.

## CHAVES, Paulino (1883-1948)

Compostas em 1937 e 1939, as duas Fugas de Paulino Chaves integram dois Prelúdios e Fugas, o primeiro em Ré Menor<sup>43</sup> e o segundo, em Dó Menor<sup>44</sup>. Estas fugas aproximam-se da escrita tradicional de fugas tanto na elaboração dos elementos principais quanto nos procedimentos utilizados ao longo da estrutura resultante que a compõe.

### Fuga do *Prelúdio e Fuga em Ré Menor* (1937)

Trata-se de uma fuga dupla onde os Sujeitos (S1 e S2) são apresentados simultaneamente.



Exemplo 42: Sujeito da fuga do *Prelúdio e Fuga em Ré Menor* de Paulino Chaves, c. 1-2

Ambos os Sujeitos têm dimensão reduzida, com apenas dois compassos, se apresentam em cinco Reexposições, que se alternam com três Episódios e três Pontes.

Exposição	Ponte	1ª Reexposição	Episódio 1	2ª Reexposição	Episódio 2	3ª Reexposição
1-9	9-10	11-15	15-18	18-22	22-26	26-29

Ponte	4ª Reexposição	Ponte	5ª Reexposição	Coda
30-31	32-38	38-41	41-46	46-52

Tabela 40: Estrutura resultante da fuga do *Prelúdio e Fuga em Ré Menor* de Paulino Chaves

<sup>43</sup> Obra dedicada a José Paulo da Silva (1892-1967), professor de Contraponto e Fuga do Instituto Nacional de Música.

<sup>44</sup> Obra dedicada a Robert Teichmüller.



Respostas tonais dos dois Sujeitos ocorrem na Exposição. Pontes e Episódios são curtos e ocorrem a partir de seqüências e contraponto duplo. A partir da 4ª Reexposição ocorrem sucessivos *stretti*, o primeiro (exemplo 43) e o segundo ocorrem com os dois Sujeitos simultaneamente invertidos, envolvendo as quatro vozes (c. 32-38). Já o terceiro e quarto *stretti* ocorre com o Sujeito 1 invertido e na forma original, respectivamente, envolvendo apenas três vozes (c. 41-46).



**Exemplo 43: 1º *Stretto* com Sujeito invertido da fuga do *Prelúdio e Fuga em Ré Menor* de Paulino Chaves, c. 32-35**

O Sujeito 2 é omitido a partir da 5ª Reexposição (c. 41). Uma última Reexposição do Sujeito (*Largo*) ocorre com harmonização na mão direita, constituindo a Coda da fuga. Acordes em movimento contrário ao elemento principal contrastam-se com a sucessão de *stretti* precedentes e evidenciam a homofonia empregada na cadência final da fuga.

### **Fuga do *Prelúdio e Fuga em Dó Menor* (1939)**

Diferentemente da Fuga em Ré Menor, esta é uma fuga simples cujo Sujeito construído em mínimas e semínimas, está elaborado a partir de saltos de 6as e 7as, enquanto o Contra-Sujeito move-se em colcheias por graus conjuntos, a partir de fragmentos acéfalos. O contraste desses elementos colabora para a complementação rítmica e harmônica ao longo da peça, como ilustra o exemplo abaixo.

The image displays two systems of musical notation for a fugue in D minor. The top system shows the first four measures, with the Subject (S) in the right hand and the Counter-Subject (CS) in the left hand. The bottom system shows the next four measures, with the Subject (S) in the right hand and the Counter-Subject (CS) in the left hand. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature.

**Exemplo 44: Sujeito, Resposta e Contra-Sujeito da fuga do *Prelúdio e Fuga, em Dó Menor*, de Paulino Chaves, c. 1-8.**

A estrutura resultante consiste de Exposição, três Reexposições intercaladas com três Episódios e Coda. Com Resposta tonal, a entrada das vozes na Exposição ocorre partindo das vozes intermediárias para as da extremidade.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Episódio 3	3ª Reexposição	Coda
1-17	17-25	25-29	29-34	34-52	52-56	57-69	69-73

**Tabela 41: Estrutura resultante da fuga do *Prelúdio e Fuga, em Ré Menor*, de Paulino Chaves**

A 2ª Reexposição integra uma ponte (c. 42-43) e apresenta o Sujeito em todas as vozes. Nos Episódios ocorrem seqüências ascendentes e descendentes utilizando fragmentos do Contra-Sujeito (c. 5-7, baixo) como podemos verificar no exemplo 45:



**Exemplo 45: Seqüências na fuga do *Prelúdio e Fuga em Ré Menor* de Paulino Chaves, c. 29-32 (soprano)**

É possível constatar dois *stretti* na 3ª Reexposição, o primeiro a três vozes (c. 57-63, baixo por aumentação, contralto e soprano) e o segundo a duas vozes (c. 63-69, tenor e soprano). A Coda apresenta contraste com a seção anterior. Acordes e oitavas evidenciam o caráter harmônico e cadencial da seção.

As fugas de Paulino Chaves aproximam-se das fugas barrocas no que diz respeito ao rigor e tratamento dos elementos principais em ambiente exclusivamente tonal. Procedimentos de inversão e aumentação do Sujeito em contexto de *stretto* (fuga em Ré Menor, exemplo 43 e fuga em Dó Menor, c. 57-63, respectivamente) conferem às fugas intenso contraponto desenvolvido, contrastando-se com as Codas que sucedem os *stretti*, de caráter mais harmônico.

## FRANCESCHINI, Furio (1880-1976)

A peça é uma transcrição da versão original para órgão, do mesmo ano (1922). De acordo com Arnaldo Senise, a obra foi composta em comemoração aos 100 anos da emancipação política do Brasil<sup>45</sup> (SENISE, 1999, p. 2).

### Fuga de *Introdução e Fuga sobre a palavra Independência* (1922)

Esta fuga a quatro vozes, em Lá Menor, é precedida de uma Introdução com 17 compassos. No início da partitura, o compositor demonstra a elaboração do Sujeito, composto a partir das letras que constituem a palavra “INDEPENDÊNCIA”, em notação musical alfabética:



Exemplo 46: Correspondência da notação musical alfabética com o Sujeito da fuga de *Introdução e Fuga sobre a Palavra Independência* de Furio Franceschini, c. 1-4

A fuga está estruturada com Exposição, quatro Reexposições, três Episódios e Coda.

Exposição	Ponte	1ª Reexposição	Episódio 1	2ª Reexposição	Episódio 2	3ª Reexposição
18-33	33-34	35- 42	42-45	46-49	49-55	56-64

Episódio 3	4ª Reexposição	Coda
64-72	72- 83	83-90

Tabela 42: Estrutura resultante da fuga de *Introdução e Fuga sobre a palavra Independência* de Furio Franceschini

<sup>45</sup> Durante os primeiros anos da República Velha (1889-1930), o prestígio deste regime esteve altamente fortalecido e cultuado pelo povo, devido ao crescimento sócio-econômico do país. O Brasil firmou-se como um país exportador de café e a indústria apresentou evolução significativa.

Na Exposição, a ordem de entradas do Sujeito ocorre da voz mais grave à mais aguda, com Resposta Real. Na 2ª Reexposição ocorre inversão do Sujeito, ainda na tonalidade principal (c. 46). Os Episódios têm sua dimensão aumentada ao longo da fuga: o Episódio 1 tem quatro compassos e os seguintes seis e oito. Esse fato ocorre devido à modulação para Ré Menor estabelecida na 3ª Reexposição. Para retornar à tonalidade principal (Lá Menor), o Episódio 3 integra um pedal na nota Mi (c. 66) por quatro compassos, preparando a 4ª Reexposição. Além da Ponte que antecede a 1ª Reexposição, ocorrem duas outras Pontes nas Reexposições (c. 33-34 e c. 59-60) que apenas ligam uma entrada a outra.

*Stretto* com aumentação entre soprano e baixo (exemplo 47) apresentam o Sujeito pela última vez, quando dobramentos e acordes intensificam a textura com a ampliação da tessitura nas vozes envolvidas (c. 76-83). Tal procedimento de intensificação que atinge *fff* segue na Coda, onde a fuga cadencia em picardia.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef (soprano) and a bass clef (bass). The first system shows a melodic line in the soprano with a slur and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system introduces a fortissimo (*ff*) dynamic and a more intricate bass line. The third system features a crescendo (*cresc.*) and concludes with a cadence, including a pedal point in the bass.

**Exemplo 47: *Stretto* entre soprano e baixo (por *aumentação*) na fuga de *Introdução e Fuga sobre a alavra Independência* de Furio Franceschini, c. 76-83**

A fuga de Franceschini apresenta procedimentos típicos de fuga como *stretto* e *aumentação* do Sujeito, nota pedal no V grau preparando o retorno à tonalidade principal, intensificação das vozes na última Reexposição e Coda com nota pedal na tônica. Estes procedimentos, aliado à harmonia empregada ao longo da peça, conferem a esta fuga aproximações com os procedimentos previstos na fuga escolástica.

## GROSSMANN, Jorge Villavicencio (1973-)

A fuga dodecafônica de Grossmann consiste na segunda peça da coleção de três estudos para piano, intitulada *Three Etudes*.

### Fuga de *Three Etudes* (2007)

A fuga a três vozes é escrita somente para mão esquerda. Polirritmias e mudanças frequentes de compasso são características dessa fuga. O Sujeito abarca quatro compassos apresentando a série de doze sons, com uma mudança métrica a cada compasso.



Exemplo 48: Sujeito da fuga de *Three Etudes* de Jorge Grossmann, c. 1-4

A estrutura resultante apresenta Exposição, duas Reexposições intercaladas com um Episódio, além da Coda.

Exposição	1ª Reexposição	Episódio	2ª Reexposição	Coda
1-12	13-23	24-29	30-44	45-50

Tabela 43: Estrutura resultante da fuga de *Three Etudes* de Jorge Grossmann

Na Exposição, as entradas do Sujeito ocorrem da voz mais grave à mais aguda com Resposta Real e distanciamento de 3ª Maior entre as duas primeiras entradas. A entrada seguinte, na voz superior, ocorre uma 8ª acima da precedente.

A fuga de Grossmann não apresenta Contra-Sujeito. Levando em consideração alguns valores aproximados, de acordo com o compositor<sup>46</sup>, as Respostas ocorrem com aumentações

<sup>46</sup> Em correspondência pessoal (J. V. GROSSMANN, 02/01/2010).

rítmicas do Sujeito (c. 5, c. 13 e c. 35) que estão relacionadas com as proporções sugeridas pelas fórmulas de compassos utilizadas no estabelecimento do mesmo. O primeiro valor do Sujeito (mínima, c. 1) ocorre, na Resposta do c. 5 (I-4), como uma mínima ligada a uma semínima (em uma tercina de colcheias). A mínima corresponde a seis colcheias de tercina que, no c. 5, correspondem a oito colcheias, ou seja, uma proporção de 3:4. A proporção de 5:4 ocorre na segunda parte da Resposta do c. 35, sendo 5 a soma das unidades de compassos dos c. 1 (3/4), e c. 2 (2/4), número correspondente às semicolcheias da primeira nota da referida entrada (mínima, no c. 1). A primeira parte da Resposta do c. 35 ocorre como na primeira entrada do Sujeito, enquanto a segunda parte alterna as proporções 2:5 e 2:3 (c. 37 e c. 38, respectivamente). No c. 13, a proporção é 4:5, considerando o c. 3 e a soma dos valores das unidades de compassos dos c. 1 e 2. A mínima inicial do Sujeito, quatro colcheias, apresenta-se na Resposta do c. 13 com o valor de cinco colcheias (mínima ligada à uma colcheia), como é possível verificar no exemplo abaixo:

The image displays two staves of musical notation in bass clef. The top staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes: 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), and a quarter note (F4). A bracket is drawn under the first two measures. The bottom staff is also in 4/4 time and contains a sequence of notes: 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), and a quarter note (F4). A bracket is drawn under the first two measures, and a longer bracket is drawn under the subsequent measures, illustrating the 3:2 ratio mentioned in the text.

**Exemplo 49: Resposta por aumentação (3:2, voz superior) na 1ª Reexposição da fuga de *Three Etudes* de Jorge Grossmann, c. 13-17**



É interessante notar que a 1ª Reexposição ocorre logo após o final da Exposição. A nova seção apresenta o Sujeito por retrogradação na voz superior (c. 13) com a nota Sol antecipada, devido ao procedimento de rotação<sup>47</sup> do 1º tricorde da série.

Série original

Série retrógrada

1º tricorde

Série retrógrada com rotação do 1º tricorde

Rotação

**Exemplo 50: Notas do Sujeito da fuga de de *Three Etudes* de Jorge Grossmann -  
série original, retrógrada e retrógrada por rotação**

Inversões do Sujeito ocorrem nas entradas dos c. 5 e c. 35, I-4 e I-11, respectivamente. A partir da 2ª Reexposição ocorre ampliação do registro e da distância entre as vozes através da antecipação rítmica do baixo que apresenta o Sujeito (c. 30), definindo uma escrita tipicamente idiomática para mão esquerda.

<sup>47</sup> De acordo com Wuorinen (1979, p. 101), rotação é um procedimento onde as alturas da série são ordenadas a partir um movimento de “giro” dentro da mesma.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) and a dynamic marking of 'f'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system is in 4/4 time and also consists of two staves. It continues the melodic and harmonic material from the first system, featuring more triplet markings and a complex rhythmic structure. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

**Exemplo 51: Sujeito na voz inferior na fuga de *Three Etudes* Jorge Grossmann, c. 30-34**

A entrada do Sujeito no c. 40 constitui o ponto de maior tensão da peça, devido à amplitude da tessitura e acúmulo das notas no plano vertical, evidenciando intervalos de trítonos, diferentemente da seção posterior, onde é possível verificar a predominância de intervalos de quartas e quintas no plano vertical. Tal recurso harmônico determina cadências (tensão-relaxamento) ao longo da estrutura da fuga. A Coda realiza aproveitamento do fragmento inicial do Sujeito em *stretto*, porém com apenas duas das três vozes em contraponto.

**Exemplo 52: Entrada do Sujeito c. 40 (2ª Reexposição) na fuga de *Three Etudes*  
Jorge Grossmann, c. 40-44**

A fuga apresenta procedimentos seriais quando procede a rotação do primeiro tricorde da série, na Resposta do c. 13. A fuga dodecafônica de Grossmann revelou sua originalidade quando se associa ao gênero “estudo” e procede as proporções de aumentação nas Respostas a partir dos compassos propostos no estabelecimento do Sujeito. O contraponto intensificado com a amplitude de registro a partir da 2ª Reexposição evidenciam a polirritmia proposta no estudo<sup>48</sup> e, apesar das freqüentes mudanças de compasso, o Sujeito sustenta a continuidade da escrita. Tais procedimentos encontram-se projetados na estrutura resultante, definindo seções na fuga.

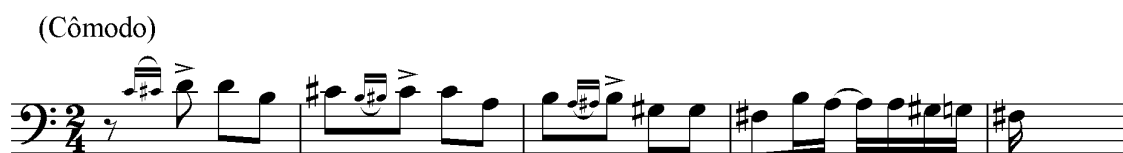
<sup>48</sup> A dificuldade específica abordada neste estudo consiste no controle das três vozes, especialmente no contexto das polirritmias e maior amplitude de registro do instrumento a partir do c. 40. No que diz respeito à execução, a amplitude de registro está associada à habilidade do instrumentista na pedalização.

## GUARNIERI, Camargo (1907-1993)

Guarnieri integra a fuga em quatro obras para piano: no *Prelúdio e Fuga* (1929), nas *Sonatinas n° 3* (1937) e *Sonatina n° 6* (1965) e na sua única *Sonata* (1972).

### Fuga do *Prelúdio e Fuga*<sup>49</sup> (1929)

A fuga que integra o díptico é uma fuga simples, a três vozes, em Fá # Menor. Quanto ao conteúdo melódico do Sujeito, apesar de integrar apojeturas, este é essencialmente diatônico contrastando com o Contra-Sujeito, mais cromático.



Exemplo 53: Sujeito da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Camargo Guarnieri, c. 1-5

Na Exposição, a Resposta é Real e as entradas das vozes ocorrem da mais grave à mais aguda. A estrutura resultante da fuga integra Exposição e cinco Reexposições intercaladas com cinco Episódios, além da Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Episódio 3
1-12	13-16	17-29	29-34	35-41	42-50

3ª Reexposição	Episódio 4	4ª Reexposição	Episódio 5 (Cadência)	5ª Reexposição	Coda
50-71	71-75	76-100	101-113	113-128	128-132

Tabela 44: Estrutura resultante da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Guarnieri

<sup>49</sup> A partitura examinada neste trabalho do *Prelúdio e Fuga* de Guarnieri é a mais recente da obra, com revisão de Antonio Tavares Ribeiro (1993) e faz parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

O Episódios são breves e apresentam procedimentos imitativos entre as vozes (c. 29-34) e seqüências utilizando o fragmento inicial do Sujeito (c. 32-33, voz intermediária) ambos no Episódio 2. Enquanto no Episódio 3 verificamos a inclusão de material novo (c. 47-49), no Episódio 4 o fragmento do Sujeito é seqüenciado em diminuição (c. 72-73). O fragmento inicial do Sujeito é ainda utilizado no Episódio 5 de três maneiras diferentes: (1) com alteração intervalar e diminuído em seqüências ascendentes sobre uma nota pedal Mi (exemplo 54); (2) diminuído, em seqüências descendentes a uma só voz com ornamentação, como no Sujeito original (exemplo 55); (3) em acordes (exemplo 56).

Cadência

apressando sempre

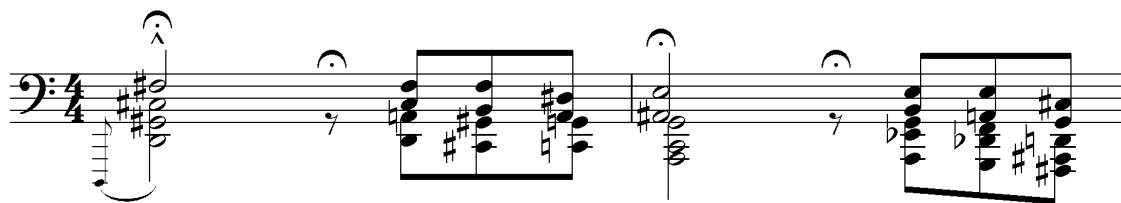
**Exemplo 54: Fragmento do Sujeito diminuído (voz superior) no Episódio 5 na fuga do Prelúdio e Fuga de Camargo Guarnieri, c. 101-104<sup>50</sup>**

m.d

m.e

**Exemplo 55: Fragmento do Sujeito diminuído (voz superior) no Episódio 5 na fuga do Prelúdio e Fuga de Camargo Guarnieri, c. 107-108**

<sup>50</sup> Utilizamos a numeração de compassos da edição examinada, porém a partitura não apresenta barras separando compassos no Episódio 5, seção explicitamente denominada de “Cadência” pelo compositor.



**Exemplo 56: Fragmento do Sujeito diminuído (voz superior) no Episódio 5 na fuga do  
*Prelúdio e Fuga* de Camargo Guarnieri, c. 110-111**

Dois *stretti* (c. 76-95, c. 95-100) ocorrem na 4<sup>a</sup> Reexposição, ambos a três vozes, sendo o primeiro por aumentação na voz inferior (4:1, c. 80). Um terceiro *stretto* ocorre na 5<sup>a</sup> Reexposição (c. 113-128), após a Cadência do Episódio 5. Este também ocorre por aumentação nas vozes da extremidade (voz inferior 8:1, voz superior 4:1). Neste *stretto*, apenas a voz intermediária tem entrada não integral do Sujeito; esta ocorre na altura original da fuga, como na Exposição, em oitavas e sem aumentação.

quase fermata      Grandioso

*ff* sempre

m.d

Exemplo 57: Início da 5ª Reexposição da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Camargo Guarnieri, c. 112-121

A Coda utiliza fragmento final do Sujeito em seqüências descendentes na voz superior. A voz inferior mantém pedal na nota Dó# durante toda seção, enquanto a voz intermediária direciona a cadência da fuga, em picardia.

A Resposta Tonal, a nota pedal na Cadência e, posteriormente, as aumentações e *stretti* presentes na última Reexposição da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Guarnieri conferem aproximações desta fuga com os procedimentos da fuga escolástica. A época de composição desta fuga coincide com a época em que o modelo acadêmico foi difundido, motivo pelo qual podemos afirmar que possivelmente o modelo foi aplicado nessa composição, porém já

incluindo traços estilísticos que Guarnieri utilizaria em sua linguagem pianística, posteriormente.

### Fuga da *Sonatina n° 3* (1937)

Trata-se de uma fuga a duas vozes, 3º movimento da *Sonatina n° 3*. O motivo inicial do Sujeito da fuga é proveniente do fragmento melódico final do 1º movimento da mesma *Sonatina*.



Exemplo 58: Final do 1º Movimento da *Sonatina n°3* de Camargo Guarnieri, c. 138-139

A estrutura da fuga apresenta seções bem definidas: Exposição e quatro Reexposições intercaladas com três Episódios e uma Ponte.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Episódio 3	3ª Reexposição	Ponte	4ª Reexposição
1-11	11-19	20-30	30-40	41-52	53-64	65-74	75-81	82-90

Tabela 45: Estrutura resultante da fuga da *Sonatina n°3* de Camargo Guarnieri



Exemplo 59: Sujeito da fuga da *Sonatina n°3* de Camargo Guarnieri, c. 1-5



Apesar do Sujeito modal, em Fá lídio, a Resposta é Real na Exposição. Ribas (2002)<sup>51</sup> detectou funções harmônicas claramente tonais ao longo da estrutura da fuga da *Sonatina n° 3*.

I VI V IV I  
 exposição reexp. 1 reexp. 2 reexp. 3 ponte reexp. final

**Exemplo 60: Graus percorridos pelo Sujeito<sup>52</sup> na fuga da *Sonatina n°3* de Camargo Guarnieri (apud RIBAS, 2002, p.18)**

Os Episódios são formados por seqüências ascendentes ou descendentes por segundas, utilizando fragmentos do Sujeito, com destaque para o Episódio 2, que as realiza a partir do arpejo de sétima (exemplo 61), fragmento inicial do Sujeito, na voz inferior.

**Exemplo 61: Seqüências na fuga da *Sonatina n°3* de Camargo Guarnieri, c. 30-33**

A Ponte (c. 75-81) vincula-se à 4ª Reexposição, uma vez que a voz inferior estabelece a reiteração da nota Dó ao longo de sete compassos. Tal reiteração resulta em um ritmo

<sup>51</sup> O trabalho de Ribas (2002) apresenta análise detalhada das fugas das *Sonatinas n°3* e *n°6* de Guarnieri.

<sup>52</sup> Ribas (2002) denomina de Reexposição 1, 2, 3 e Final o que neste trabalho denominamos de 1ª, 2ª, 3ª e 4ª Reexposições, respectivamente.

sincopado, que culmina no *stretto* da 4ª Reexposição. Este ocorre por aumentação na voz inferior e ambas as vozes partem da nota Fá, original do Sujeito (c. 82-90).

Uma peculiaridade desta fuga é a predominância do registro médio e agudo ao longo da escrita de toda peça. Integralmente escrita na clave de sol, Ribas (2002) comenta que o registro imprime à fuga uma “leveza de caráter e, conjuntamente com as articulações de superfície (legatos e staccatos) [*sic*], estruturas rítmicas variadas e sincopadas conferem a ela uma atmosfera característica do nacionalismo musical brasileiro” (2002, p. 18).

### Fuga da *Sonatina n°6* (1965)

A fuga a duas vozes da *Sonatina n° 6* é o 3º movimento da obra. Apesar do Sujeito atonal, há uma tendência de polarização que permeia a obra (nota Mi).



Exemplo 62: Sujeito da fuga da *Sonatina n°6* de Camargo Guarnieri, c. 1-5

Da Exposição até a 3ª Reexposição, as entradas ocorrem a partir de 5as sucessivas sempre acompanhado pelo Contra-Sujeito. A estrutura da fuga integra Exposição e quatro Reexposições intercaladas com quatro Episódios, Ponte e Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Episódio 3
1-11	11-16	16-27	27-35	35-45	45-54

3ª Reexposição	Episódio 4	Ponte	4ª Reexposição	Coda
54-64	64-73	74-80	81-97	98-114

Tabela 46: Estrutura resultante da fuga da *Sonatina n°6* de Camargo Guarnieri

Procedimentos imitativos são explorados nos Episódios formando seqüências ascendentes como a que ocorre no Episódio 3 (c. 45-54). Destacamos o Episódio 4, que apresenta seqüência e imitação do fragmento do Sujeito invertido em movimento contrário com a voz superior (exemplo 63), que resulta em grande expansão de tessitura entre as vozes.

The image displays two systems of musical notation. The first system shows a piano part in the bass clef and a vocal part in the treble clef. The piano part begins with a dynamic marking of *f* and features a series of eighth-note patterns. The vocal part mirrors these patterns, with a dynamic marking of *f* and a series of eighth-note patterns. The second system shows the piano part in the bass clef and the vocal part in the treble clef. The piano part begins with a dynamic marking of *fff* and the instruction *tutta forza*. The vocal part begins with a dynamic marking of *fff* and the instruction *tutta forza*. The piano part features a series of eighth-note patterns, and the vocal part features a series of eighth-note patterns. The system is bounded by dashed lines labeled *8va* at the top and *8vb* at the bottom, indicating the range of the vocal part.

**Exemplo 63: Expansão de registro no Episódio 4 da fuga da *Sonatina n.º 6* de Guarnieri, c. 66-73**

Vale ressaltar o recurso utilizado por Guarnieri para criar maior expectativa antes da última Reexposição da fuga. Após a fermata (c. 73), o compositor introduz uma Ponte (exemplo 64) que apresenta uma brusca mudança de caráter com relação aos parâmetros textura, dinâmica, métrica e andamento. Ocorre clara relação motívica entre os elementos

melódicos da fuga dessa sonatina, pois trata-se do tema do 2º movimento da mesma obra<sup>53</sup> (exemplo 65), em dinâmica *pp* e sobre nota pedal Dó.

Lento ♩=60

8<sup>va</sup>

*pp*

8<sup>vb</sup>

(8)

*pp*

Exemplo 64: Ponte da fuga da *Sonatina n.º 6* de Guarnieri, c. 74-80

Etéreo

*pp*

*pp*

Exemplo 65: Início do 2º movimento da *Sonatina n.º 6* de Guarnieri, c. 1-6

<sup>53</sup> Ribas (2002) cita, ainda, outra relação motívica como a da derivação do Sujeito a partir do motivo do c. 6 do 2º movimento da mesma obra ( p. 29).

A 4ª Reexposição retoma intensificadamente todos os parâmetros que foram temporariamente interrompidos na Ponte. Dois *stretti* à oitava ocorrem sobre a nota Mi (c. 81-97), o segundo por aumentação na voz do baixo (c. 88).

Como a fuga é o movimento final de uma obra mais densa e extensa que a *Sonatina n° 3*, pode-se observar que a Coda é bastante elaborada, apresentando escrita que abrange toda a extensão do instrumento. O reforço por oitavas, utilizado pelo compositor, contribui para o acúmulo de massa sonora, atingindo a dinâmica *ffff* no acorde final. Tal contraste fica ainda mais evidenciado com a mudança de textura promovida pelas vozes em uníssono a partir do c. 107, onde ocorre abandono do contraponto. A alternância do uníssono com acordes sobre nota pedal Mi finaliza a fuga no c. 114.

### **Fuga da *Sonata* (1972)**

A mais imponente fuga de Guarnieri está inserida em sua única *Sonata* para piano. A pianista Belkiss Carneiro de Mendonça escreve sobre esta obra na importante publicação sobre o compositor, organizada por Flávio Silva (1991):

Em 1972, após a criação de sete *Sonatinas*, Camargo Guarnieri escreveu sua única obra para piano solo intitulada *Sonata*, considerada por muitos uma obra monumental do repertório pianístico. Composta em tempo recorde – de 16 a 25 de dezembro -, ela se constitui como o ápice do desenvolvimento criativo do compositor, representado pela grandiosidade e equilíbrio de sua forma (MENDONÇA, 1991, p. 412).

Trata-se de uma obra em três movimentos: *Tenso, Amargurado e Triunfante-Enérgico (Fuga)-Triunfante*. Sua importância na obra do compositor é expressa na dedicatória ao seu mestre, o maestro italiano Lamberto Baldi<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Lamberto Baldi (1895-1979) foi professor de Guarnieri de 1926 a 1930, no Brasil. É importante lembrar que a primeira fuga de Guarnieri (1929) foi escrita exatamente no período em que ele realizara seus estudos de composição com o maestro italiano. O compositor alimentava profunda admiração ao seu mestre: “do ponto de vista da técnica de composição, devo a Lamberto Baldi os ensinamentos mais eficazes e que constituem os princípios básicos que ainda hoje adoto” (GUARNIERI *apud* SILVA, 1991, p. 15).

A fuga a três vozes da *Sonata* encontra-se no movimento final da obra. Emoldurada pelos acordes do ‘Triunfante’, a fuga da *Sonata* apresenta Sujeito atonal e que integra os doze sons da escala cromática. O Sujeito (exemplo 66) pode ser subdividido em duas partes, c. 12-16 e c. 17-19, que se relacionam a uma distância de um semitom e apresentam diferenças entre si: enquanto a primeira parte do Sujeito exhibe reiteração de alturas, a segunda parte as evita. Nota-se, ainda, que no primeiro fragmento do Sujeito a nota Lá aparece até cinco vezes, enquanto na segunda parte há repetição de apenas duas alturas, Mi Bemol e Si Bemol. Ritmicamente ocorrem incidências frequentes em um dos dois tempos do compasso na parte 1 do Sujeito, enquanto na parte 2 apenas a primeira célula recai sobre o primeiro tempo. Essas diferenças colaboram para o contraste dos dois fragmentos, que serão explorados ao longo de toda fuga, especialmente nos Episódios.

parte 1

parte 2

**Exemplo 66: Sujeito da Fuga da *Sonata* de Camargo Guarnieri, c. 12-19**

A estrutura da Fuga apresenta Exposição e três Reexposições intercaladas com dois Episódios e uma Ponte. Diferentemente da fuga da *Sonatina n°6*, cujas entradas do Sujeito ocorrem a partir de uma secessão de 5as até a 3ª Reexposição, as entradas do Sujeito da *Sonata* possuem o distanciamento de 5ª nas três entradas da Exposição.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Ponte	2ª Reexposição	Episódio 2	3ª Reexposição
12-35	36-47	48-62	62-69	69-89	89-95	96-112

Tabela 47: Estrutura resultante da fuga da *Sonata* de Camargo Guarnieri

Os Episódios desta fuga são elaborados, predominantemente, a partir de procedimentos seqüenciais e exploram as partes 1 e 2 do Sujeito, variando a intensificação das vozes. Conforme aponta Vieira (2006, p. 38), a textura das três vozes é mantida no Episódio 1, assim como a preservação das quartas oriundas do fragmento inicial do Sujeito (por exemplo, c. 35-36). Este Episódio é concluído de forma homofônica (exemplo 67) a partir de seis sucessivos acordes intercalados por pausas e semínima, enquanto o Episódio 2 explora a intensa movimentação das vozes que expandem para os registros extremos do instrumento.

Exemplo 67: Final do Episódio 1 da fuga da *Sonata* de Camargo Guarnieri, c. 45-47

A 1ª Reexposição inicia-se com a omissão de uma das vozes, contendo apenas uma apresentação integral do Sujeito na voz superior (c. 48), seguida de Resposta incompleta (c. 56). Essa entrada realiza apenas a primeira parte do Sujeito, cujo fragmento final é reiterado em seqüências descendentes, dando início à Ponte que leva a fuga à sua 2ª Reexposição, com três entradas integrais do Sujeito (c. 69, c. 77, c. 84).

A 3ª Reexposição da *Sonata* apresenta o Sujeito de duas maneiras distintas. A primeira ocorre com as vozes da extremidade em *stretto* à 5ª (c. 96-102) e a segunda apresenta o

Sujeito partindo da altura original da Exposição (nota Ré, c. 105). Harmonias quartais realizam acompanhamento do Sujeito, em oitavas, configurando o afastamento da escrita contrapontística na última entrada da fuga. Nesta última entrada do Sujeito, destaca-se, ainda a amplitude de registro que a escrita abarca para culminar, posteriormente, nos acordes do “Triunfante”. Este procedimento é importante pois trata-se da última seção da fuga, que não integra Coda, mas que é sucedida pela Coda do movimento do qual a fuga pertence.



**Exemplo 68: Harmonias quartais na 3ª Reexposição da fuga da Sonata de Camargo Guarnieri**

**Exemplo 69: Última entrada do Sujeito na fuga da Sonata de Camargo Guarnieri, c. 105-111**

Podemos entender, ainda, que os acordes do “Triunfante”, que emolduram a fuga, têm a função de Introdução e Coda do 3º movimento da Sonata, respectivamente. Não há interrupção entre o final da última entrada do Sujeito e início do “Triunfante” que segue.



Diferentemente de Vieira (2008, p. 32), consideramos o c. 112 como parte da 3ª Reexposição, porém concordamos com o autor quando este afirma que o c. 112, que apresenta mudança de compasso (3/4), realiza a transição para a seção seguinte (VIEIRA, 2008, p. 43). O segundo “Triunfante”, coda do movimento, difere do primeiro, uma vez que este integra o fragmento inicial do Sujeito (c. 114-124), conferindo unidade ao último movimento da obra.

As quatro fugas de Guarnieri localizam-se na parte final da obra maior que pertencem. Por serem fugas compostas em períodos distintos, apresentam diferenças quanto à linguagem musical empregada, porém possuem aproximações no que diz respeito ao rigor dos procedimentos utilizados.

Destacamos as aproximações com os procedimentos da fuga do *Prelúdio e Fuga* com os da fuga escolástica e as relações motivicas entre os movimentos das *Sonatinas n°3 e n°6*. Por outro lado, a última Reexposição da *Sonatina n°6*, apesar do Sujeito atonal, destaca-se por integrar dois *stretti*, o segundo por aumentação, a partir da altura original do Sujeito na Exposição. A reiteração da entrada sobre a nota Mi sugere um pólo à fuga, enquanto na fuga da *Sonata* a última entrada sobre a altura original não se configura como pólo, mas uma preparação para a Coda final do movimento. Nesta última obra, o Sujeito, acompanhado pelos arpejos quartais na mão esquerda, é responsável pela transição para a seção seguinte, essencialmente homofônica.

## KIEFER, Bruno (1923-1987)

Bruno Kiefer escreveu duas fugas que integram duas obras maiores, a primeira intitulada *Duas Peças Sérias* (1957) e a segunda, *Sonata I* (1958). Ambas consistem na parte final das obras maiores que pertencem.

### “E a vida continua...”, fuga de *Duas Peças Sérias* (1957)

A primeira Fuga de Kiefer está escrita a duas vozes e faz parte das *Duas Peças Sérias* para piano (1957), sendo a primeira denominada “Música para as vésperas do último suspiro”. Apesar de estar escrita sob a regência da armadura de clave de Si Menor e com Sujeito que inicia e finaliza na nota Si, nota-se o rico cromatismo explorado no Sujeito, onde é possível constatar a presença das doze notas da escala cromática. Mesmo que o ambiente harmônico que se estabelece ao longo da fuga se afaste do tonal, pode-se classificar o Sujeito como tonal. De acordo com Liebich et al (2005), a caracterização do Sujeito se justifica devido à disposição das alturas desse elemento inclinado ao centro Si. Os autores argumentam:

A tonalidade de Si Menor é sustentada pela armadura de clave e também enfatizada tanto no salto inicial quanto no final, ambos prefigurando uma 4ª Justa contrastando com os freqüentes saltos de 4ª Aumentada. Este contraste configura uma relação forte de I-V, o que colabora para o estabelecimento de uma relação auditivamente clara, reconhecida também como um traço da sintaxe tonal (LIEBICH et al, 2005, p. 102).



Exemplo 70: Sujeito de *E a vida continua...* de Bruno Kiefer, c. 1-4

A estrutura resultante apresenta Exposição e três Reexposições intercaladas com três Episódios, uma Ponte e Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-9	9-15	16-24	24-39	40-44

Episódio 3	Ponte	3ª Reexposição	Coda
44-49	50-53	54-66	67-73

**Tabela 48: Estrutura resultante de *E a vida continua...* de Bruno Kiefer**

Devido às diversas entradas do Sujeito, a ampla utilização de cromatismo e dissonâncias resulta em relações harmônicas não-tonais (LIEBECH et al, 2005, p. 103-104). Na Exposição, a Resposta é Real, à 5ª, assim como na 1ª e 3ª Reexposições. Diferentemente da 2ª Reexposição, as outras entradas do Sujeito na outras Reexposições partem da nota Si, altura original do elemento.

Os Episódios são construídos a partir de seqüências ascendentes ou descendentes com fragmentos dos elementos principais, Sujeito e Contra-Sujeito. No Episódio 3 ocorrem duas seqüências seguidas (c. 44-47 e c. 47-48, voz superior). O ritmo resultante dessa seção é de semicolcheias ininterruptas e a tensão gerada pelo trecho é interrompida pela mudança brusca de caráter (exemplo 71), com a citação do material apresentado no movimento que precede a fuga (“Música para as vésperas do último suspiro”).

**Exemplo 71: Final do Episódio 3 e Início da Ponte de *E a vida Continua...* de Bruno Kiefer, c. 47-50**

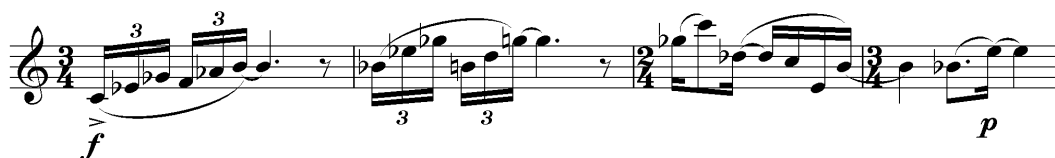
A 3ª Reexposição contém três entradas completas do Sujeito nas duas vozes alternadamente (c. 54, c. 58 e c. 62); a 3ª entrada ocorre por *stretto* apenas do fragmento inicial do Sujeito, anteriormente anunciado na voz inferior. A Coda integra novo material melódico constituído de arpejos com dois intervalos de quarta (c. 67-68), concluindo a fuga na nota Si.

### Fuga e Toccata da Sonata I (1958)

Também escrita a duas vozes, a segunda fuga de Kiefer integra o 3º movimento da *Sonata I*. Ela inclui uma Toccata posterior, diferentemente do modelo barroco, onde a fuga é precedida de Toccata.

O Sujeito da fuga possui figurações rítmicas variadas e se afasta do ambiente tonal podendo ser classificado como atonal. De acordo com Liebich et al (2005):

O sujeito desta fuga pode ser caracterizado como atonal, dada a organização cromática das suas alturas. S [o Sujeito] apresenta um padrão de onze alturas, estando o Lá ausente. O cromatismo não é evidenciado por graus conjuntos, mas, sua constituição triádica e seus saltos intermediários estabelecem eixos cromáticos. Os intervalos recorrentes de 4as e 7as com seu caráter dissonante não definem uma tonalidade; sua reiteração configura uma polarização dessas células (LIEBICH et al. 2005, p. 110)



Exemplo 72: Sujeito da fuga da *Sonata I* de Bruno Kiefer, c. 1-4

A estrutura resultante da fuga da *Sonata I* de Kiefer integra Exposição e três Reexposições, Ponte, três Episódios e Coda.



**Exemplo 74: Coda da fuga da *Sonata I* de Bruno Kiefer, c. 51-56**

Consideramos como 3ª Reexposição dessa fuga a seção que tem início no c. 41 até c. 44, seguida de Episódio 3 (c. 45-50), juntamente com Liebich et al (2005, p. 117) e diferentemente de Gandelman (1997) que considera o c. 41 como início da Toccata. A autora refere-se à indicação “Tempo I” para delimitar a seção em sua análise (GANDELMAN, 1997, p. 91).

Também concordamos com Liebich et al (2005) na afirmação que a Toccata tem início no c. 57. A Toccata se caracteriza pelo caráter improvisatório com a presença de material livre, variedade rítmica, presença de fermatas, direcionamento melódico a partir das alturas e suspensões (c. 58-59 e c. 64-65), alternância das vozes, abandono da textura contrapontística e ornamentação (c. 63-64).

As duas fugas de Kiefer apresentam semelhanças estruturais. As estruturas resultantes de ambas integram Exposição, três Reexposições intercaladas com três Episódios, uma Ponte

e Coda (tabela 48 e 49, respectivamente), porém apresentam diferença no que diz respeito aos elementos principais. O Sujeito da fuga de *Duas Peças Sérias* é tonal, apesar do ambiente afastado da tonalidade<sup>55</sup>, enquanto o da fuga da *Sonata I* é atonal. Apesar da diferença na configuração dos Sujeitos, as duas fugas apresentam reiteração do Sujeito, a partir da altura original da Exposição, na última Reexposição e na Coda.

---

<sup>55</sup> De acordo com Gerling (2001, p. 53) “No conjunto da obra pianística entre 1956 e 1984 percebe-se a convivência de sonoridades aparentemente paradoxais. Algumas são agressivamente dissonantes e ásperas com contorno e apresentação decididamente pós-tonal. Outras formações de escalas, modos, encadeamentos e intervalos caracteristicamente consonantes trafegam no limiar da tonalidade tomada no seu sentido mais amplo”.

## KORENCHEDLER, Henrique David (1948-)

Composta em 1983 e revisada em 1996, as *XI Variações* foram compostas a partir do tema extraído da primeira sub-seção da Variação XX da obra intitulada *Variações breves para piano e orquestra*, do mesmo compositor (GANDELMAN, 1997, p. 106). Das *XI Variações para piano*, a parte I constitui-se do *Tema* e a parte III - *À barroca: Fuga* corresponde à 2ª variação.

### Fuga À Barroca de *XI Variações para Piano* (1983)

A fuga a duas vozes de Korenchandler apresenta Sujeito construído a partir do tema apresentado na parte I (*Lírico, com anima*) e não contém Contra-Sujeito.

Exemplo 75: Tema das *XI Variações* de David Korenchandler (c. 1-4)

Embora a fuga inicie e termine na nota Fá, não consideramos este como um pólo tonal devido à disposição das alturas no Sujeito. A relação entre Sujeito e Resposta ocorre com um distanciamento de 3ª Menor e é Real. As entradas seguintes mantêm o mesmo distanciamento intervalar.





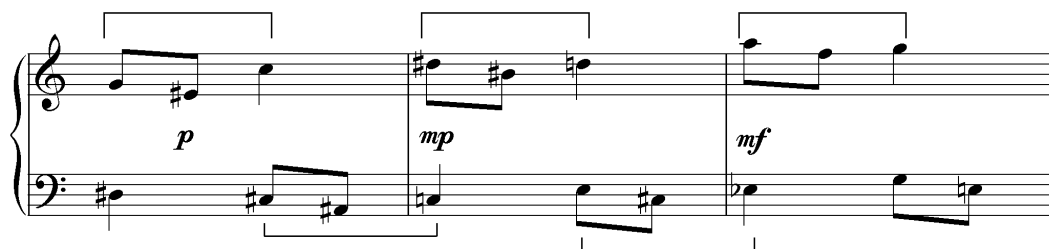
**Exemplo 76: Sujeito da fuga À Barroca de David Korenchandler, c. 25-26**

Apesar da brevidade do Sujeito, a fuga completa se estrutura em 16 compassos, apresentando Exposição e duas Reexposições intercaladas com duas Pontes, além da Coda.

Exposição	1ª Reexposição	Ponte	2ª Reexposição	Ponte	3ª Reexposição
25-27	28-30	30-31	32-34	34-37	38-41

**Tabela 50: Estrutura resultante da fuga À Barroca de David Korenchandler**

Estão presentes procedimentos tradicionais de fuga, como *stretto* (c. 32-34, c. 38-39) e seqüências. Na última Ponte, breves fragmentos seqüenciados ascendentemente preparam a 3ª Reexposição (exemplo 77).



**Exemplo 77: Seqüências (Ponte) na fuga “À Barroca” de David Korenchandler, c. 34-36**

A 3ª Reexposição integra um *stretto* que apresenta o Sujeito a partir da mesma nota da entrada original, porém com indicação contrária (*p*, “Tema sem relevo”) à apresentação do fragmento inicial do Sujeito, na Exposição (*mf*, “Tema em relevo”).

Apesar de possuir procedimentos típicos de fuga, a brevidade do Sujeito é refletida na peça. O grau de imitação à 3ª promove dissonâncias que evidenciam o ambiente não tonal da

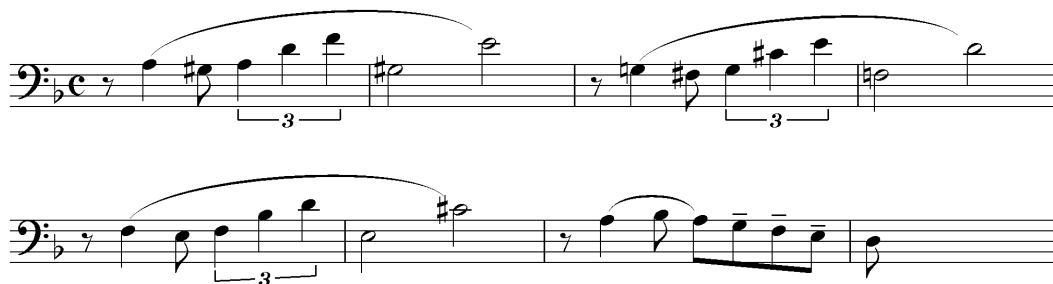
peça. Pode-se afirmar que a fuga é essencialmente imitativa, apesar de integrar um *stretto* na última Reexposição.

## KRIEGER, Edino (1928-)

A partitura examinada é a versão revisada pelo compositor no ano de 1983. A fuga de Krieger é uma fuga a três vozes, precedida de um Prelúdio. A fuga possui o subtítulo de “Marcha-Rancho”. Gandelman & Barankovski (1999, p. 28) reconhecem as características técnicas e estéticas da peça com os traços do neoclassicismo.

### Fuga do *Prelúdio e Fuga*<sup>56</sup> (*Marcha-Rancho*) (1954)

O Sujeito, em Ré Menor (exemplo 78), está elaborado em um padrão rítmico predominantemente de quiálteras de semínimas e mínimas, contrastando com o Contra-Sujeito, que faz uso exclusivo de colcheias.



Exemplo 78: Sujeito da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Edino Krieger, c. 1-8

Estruturalmente, dois Episódios intercalam-se com duas Reexposições, além de Ponte e Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Ponte	Coda
1-26	26-37	38-64	64-74	75-82	83-87	88-95

Tabela 51: Estrutura resultante da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Edino Krieger

<sup>56</sup> Obra dedicada à Anna Stella Schic.

Na Exposição, a Resposta é Tonal e as vozes se apresentam partindo da voz mais grave à mais aguda, incluindo uma Ponte antes da última entrada (c. 15-19). O mesmo ocorre antes da última entrada da 1ª Reexposição, na voz inferior (c. 53-56).

Os Episódios realizam aproveitamento do material do Sujeito com imitações entre as vozes (c. 64-68) e seqüências na Ponte como se pode ver no exemplo abaixo:

**Exemplo 79: Seqüência na fuga do *Prelúdio e Fuga* de Edino Krieger, c. 82-85**

É possível verificar, ainda, a alternância de texturas mais ou menos intensas entre as diversas entradas do Sujeito e as seções que se intercalam entre as Reexposições. Essas alternâncias são definidas pelo tipo de escrita empregada, contrastando dinâmica, textura e vozes envolvidas (tabela 52). Estas diferenças conferem variedade, equilíbrio e unidade à peça.

Partes da Fuga	Sujeito e Fragmento do Sujeito	Contraste
1ª Reexposição	S no contralto (c. 38)	- <i>f</i> - S em oitavas
	R no soprano (c. 45)	- <i>mp</i> - S no baixo e apenas mais uma voz em movimento
2ª Reexposição	S no baixo (c. 57)	- <i>f</i> - S em oitavas - vozes intensificadas pelas terças nas vozes superiores
Episódio	Fragmento de S modificado (c. 64)	- <i>p</i> - registro agudo do piano a partir do c. 71
3ª Reexposição	S no baixo (c. 75)	- <i>mf</i> - S no baixo e mais duas vozes em movimento

**Tabela 52: Contrastes de dinâmica nas seções da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Edino Krieger**

Apesar de integrar o fragmento inicial do Sujeito no c. 92, a Coda (exemplo 80) apresenta grande contraste com as seções precedentes devido ao afastamento do contraponto; emprego de material livre, exceto c. 92 (fragmento do Sujeito na voz intermediária); abandono da tonalidade original que fora preservada apenas no primeiro tempo da seção para um final não preparado, em *Fá#* e exploração de registros e dinâmicas extremas do instrumento.

**Exemplo 80: Início da Coda da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Edino Krieger, c. 90-92**

A fuga de Krieger possui seções bem definidas e integra, no próprio Sujeito, um procedimento típico de fugas como as seqüências (c. 3-4 e c. 7-8), formadas a partir dos c. 1-2 (exemplo 78), em oposição à ausência de *stretto* e outros procedimentos como inversão e aumento do Sujeito. O contraste oferecido pelos parâmetros de dinâmica aliado aos procedimentos apontados na tabela 52 conferem variedade à obra e se projetam na estrutura resultante da fuga.

### LACERDA, Osvaldo Costa (1927-)

Lacerda tem inserido trechos imitativos e sessões de fugato em muitas de suas obras para piano. Todavia, denominou de fuga somente a última variação de suas *Oito Variações e Fuga sobre um tema de Camargo Guarnieri* (1996). Nesta obra, uma fuga a três vozes integra Sujeito que tem origem no tema principal da *Dança Negra* para piano (1946) de Guarnieri (exemplo 81), com modificação nos compassos 11 a 15 da peça original (exemplo 82). A obra é dedicada em memória de Guarnieri<sup>57</sup>.



Exemplo 81: Tema das *Variações sobre um Tema de Guarnieri* de Osvaldo Lacerda, c. 1-8

### Fuga de *Oito Variações e Fuga sobre um tema de Camargo Guarnieri* (1996)

Em oposição ao tema da obra, que é tonal, as modificações sofridas no elemento resultaram na construção de um Sujeito atonal e Contra-Sujeito essencialmente cromático. O exemplo abaixo exhibe Sujeito e Resposta acompanhada do Contra-Sujeito na fuga de Lacerda.

<sup>57</sup> Camargo Guarnieri foi professor de Osvaldo Lacerda durante dez anos e foram amigos durante quarenta.

**Andante Lento** ♩=63

Exemplo 82: Sujeito e Resposta da fuga de *Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri* de Osvaldo Lacerda, c. 268-274

A estrutura da fuga é bem definida com Exposição e três Reexposições, dois Episódios Ponte e Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Ponte	2ª Reexposição	Episódio 2	3ª Reexposição	Coda
268-278	279-282	283-297	297-299	300-312	312-316	321-324	324-330

Tabela 53: Estrutura resultante da fuga de *Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri*, de Osvaldo Lacerda

Na Exposição, a Resposta é Real e as entradas do Sujeito se relacionam a uma distância de uma 2ª Maior descendente. Até a segunda entrada da 1ª Reexposição esse padrão é mantido, sendo modificado posteriormente para distâncias que variam de um semitom a uma 3ª Maior.

Nas Reexposições, é possível verificar a presença de pequenas pontes entre uma entrada e outra, que possuem dimensões que não ultrapassam dois compassos e meio (c. 287-288, c. 307-308). A 2ª Reexposição tem início com duas entradas do Sujeito invertido (c. 300, voz superior e c. 303, voz intermediária), seguida de *stretto* à 5ª entre as vozes da extremidade (c. 309).



Nos Episódios, encontramos fragmentos seqüenciados em pelo menos duas vozes como podemos verificar no exemplo que segue:



**Exemplo 83: Imitação e seqüência entre as vozes superior (Episódio 2) na fuga de *Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri*, de Osvaldo Lacerda, c. 312-314**

A 3ª e última Reexposição constitui de apenas uma entrada na voz inferior (c. 320) que retoma o Sujeito sobre a nota Fá, altura original da Exposição, em oitavas. Posteriormente, na Coda, ocorre o abandono da textura contrapontística.

The image shows a piano score for the Coda of the fugue. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes various chords, arpeggios, and melodic lines. A piano marking 'f' is present in the middle of the piece. A 'Ped.' marking is located in the bass clef staff at the beginning. The score concludes with a final chord in the bass clef.

**Exemplo 84: Coda da fuga de *Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri*, de Osvaldo Lacerda, c. 324-327**

A função da Coda da fuga é em servir de transição para a Coda final da obra no c. 331 (*Andantino*). É interessante notar que o acompanhamento da mão esquerda que inicia a *Dança Negra* de Guarnieri serve de início de começo da seção que conclui as *Variações* de Lacerda.

The musical score shows a transition between the Coda of a fugue and the final Coda. It is written in bass clef with a 7/8 time signature. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and a *sub.* (subito) marking. The tempo is marked *poco rall.* (poco rallentando). The key signature changes from one sharp (D major) to two sharps (E major). The score includes a *8vb* (8va below) marking and an *in loco com pedal* marking. The final Coda is marked *p suave* (piano suave).

**Exemplo 85: Transição entre a Coda da fuga para a Coda final (*Andantino*)  
de *Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Guarnieri*, c. 328-331**

Apesar da clara tonalidade apresentada no enunciado do Tema da obra (Dó # Maior), mesma tonalidade da obra que o tema foi extraído, o Sujeito atonal desenvolve uma fuga com entradas quase que ininterruptas devido à brevidade dos Episódios e das pequenas pontes que realizam a ligação entre uma entrada e outra. O grau de imitação à 2ª evidencia a atonalidade do Sujeito, porém uma última entrada do Sujeito, na 3ª Reexposição, é confirmada na altura original, como na Exposição. A Coda da fuga, essencialmente homofônica, realiza a transição para a Coda final da obra, que retoma o tema original a partir do acompanhamento que abre a peça de Guarnieri.

### MACEDO, Roberto (1959-)

A obra *Variações, Fuga e Final*<sup>58</sup> foi comissionada pelo Departamento de Teclado da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro para ser peça de confronto de um concurso para professor de piano da instituição, em 1997<sup>59</sup>.

#### Fuga de *Variações, Fuga e Final sobre um Tema Original* (1997)

A fuga que integra a obra é precedida por um conjunto de Variações, cujo Tema (exemplo 86) apresenta semelhanças com a construção do Sujeito utilizado na Fuga.

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the first two measures of a theme, starting with a piano (p) dynamic marking. The second system shows the next two measures, including a repeat sign and a fermata over the final note. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Exemplo 86: Tema das *Variações, Fuga e Final* de Roberto Macedo, c. 1-4

A primeira parte do Sujeito contém a inversão dos intervalos iniciais dos dois primeiros compassos do Tema, enquanto a segunda parte do Sujeito apenas sugere o mesmo direcionamento proposto pelo Tema inicial. Escrita a três vezes, esta fuga apresenta Sujeito

<sup>58</sup> Dedicada ao pianista Sérgio Tavares e estreada no “XX Panorama da Música Brasileira Atual”, em 17/10/98, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (R. MACEDO, comunicação pessoal, 30/05/2007).

<sup>59</sup> De acordo com o compositor, nas recomendações da Banca Examinadora constava a necessidade de uma peça polifônico-imitativa (R. MACEDO, comunicação pessoal, 30/05/2007).

atonal. Na Exposição, a Resposta é Real e as entradas do Sujeito ocorrem à 5ª e 4ª acima, como em fugas tonais.



**Exemplo 87: Sujeito da fuga de *Variações, Fuga e Final* de Roberto Macedo, c. 1**

A estrutura resultante integra Exposição e duas Reexposições alternadas com um Episódio e uma Ponte. Na 1ª Reexposição ocorrem seis entradas sucessivas<sup>60</sup> do Sujeito, onde apenas as duas primeiras são acompanhadas por Contra-Sujeito. Tais entradas ocorrem com o distanciamento intervalar de uma 5ª Justa. As outras entradas não estabelecem relações intervalares padronizadas.

Devido às freqüentes mudanças métricas, é importante destacar a manipulação dos compassos na organização das entradas do Sujeito. Nota-se que mudanças de compasso diferenciadas estão presentes no Episódio, Ponte e Coda, enquanto que o compasso de 11/4 que abarca o Sujeito se mantém preservado em todas as entradas do Sujeito como mostra a tabela abaixo:

Exposição	Episódio	1ª Reexposição	Ponte	2ª Reexposição
1-6	7-8	9-17	18	19-20
11/4; 11/4 ; 4/4+ 7/4; 11/4	4/4, 6/4	11/4; 2/4+9/8; (7/8,6/8) 11/4; 11/4; 11/4	6/4	4/4, 7/4

**Tabela 54: Estrutura resultante e mapeamento das mudanças de compassos na fuga de *Variações, Fuga e Final* de Roberto Macedo**

Na 1ª Reexposição, as entradas ocorrem em *stretto* nas vozes da extremidade, a inferior por inversão do Sujeito (c. 15). A textura exclusivamente contrapontística contrasta

<sup>60</sup> Mesmo que a 3ª entrada, sobre a nota Ré (c. 15), não se apresente de forma integral, pode-se considerar esta como uma entrada completa, como ocorre na 1ª entrada da 1ª Reexposição (c. 9).

com a última entrada do Sujeito, na 2ª Reexposição (exemplo 88). Nessa seção, acordes de cinco sons harmonizam o Sujeito na voz inferior, motivo pelo qual podemos considerar esta seção como homofônica.

The musical score for Example 88 is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, each marked with a 'v' (accents) and a 'b' (flat) symbol. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and rests, also marked with 'v' and 'b' symbols. The tempo marking 'Marcato' is placed above the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

**Exemplo 88: 2ª Reexposição da fuga de *Variações, Fuga e Final* de Roberto Macedo, c. 19-20**

A 2ª Reexposição finaliza a fuga (*Variações, Fuga e Final*) e tem a função de realizar a transição para a parte final da obra (*Final*), de escrita exclusivamente homofônica.

## MAHLE, Ernest (1929-)

Denominadas primeiramente como *Outras Melodias da Cecília* (GANDELMAN, 1997, p. 149), o conjunto de 31 peças para piano editadas em 2003 recebeu o título de *As Melodias da Cecília II*. A referida obra faz parte da mesma coleção de melodias arranjadas anteriormente por Mahle e reeditadas com o título de *As Melodias da Cecília para Piano I*, ambas pela gráfica da UNIMEP.

Cecília foi filha de Ernest e Aparecida Mahle. No prefácio da recente edição de *As Melodias da Cecília II*, o compositor explica a origem das peças e das coleções:

Dos 2 aos 6 anos Cecília inventou cerca de 1.300 melodias que fiz questão de registrar, realizando posteriormente, com elas, arranjos para piano, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta transversal, oboé ou flauta-doce soprano, clarineta, fagote, trompa, trompete, trombone e orquestra infanto-juvenil (MAHLE, 2003, p. 1).

As trinta e uma peças para piano do conjunto *As Melodias da Cecília para Piano II* possuem título dados pelo compositor que as arranjou<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Na ocasião do lançamento do CD “Com licença!...”, do fagotista Hary Sweizer, a esposa do compositor responde à carta do artista que comenta a recepção da gravação da *Melodia da Cecília para fagote*, uma das faixas do CD. Cidinha Mahle relata fatos que envolvem a composição e arranjos das inúmeras melodias, assim como a breve história de Cecília: “*Piracicaba, 28 de maio de 2006. Caro Prof. Hary: Recebemos sua carta e ficamos contentes ao saber que o público que assistiu à sua apresentação de lançamento do CD gostou das Melodias da Cecília para fagote. Meu marido e eu achamos que talvez o Sr. tenha uma edição bem antiga das Melodias, pois no momento, todas elas, para os diversos instrumentos, têm títulos. Eles, em sua grande maioria, não foram dados por ela própria, a não ser quando o começo das melodias já era cantado por ela, com uma letra. Colocamos os títulos posteriormente, em geral pensando no caráter da peça e também nos livros infantis que ela gostava. Cecília faleceu a 23 de abril de 1973, com 15 anos. Ela nasceu com um tumor na cabeça, que foi percebido aos 4 anos de idade. Antes disso ela falou e andou normalmente; era muito viva e inteligente - isso conservou até praticamente ao fim de sua curta vida. O tumor era benigno, mas devido à localização - entre os nervos óticos e a hipófise não pode ser extirpado completamente, embora tivesse sido operada na Suíça, duas vezes. Foi submetida à radioterapia e acabou perdendo quase que completamente a visão. Dos 4 aos 6 anos lutamos pela vida dela, que foi dada por desenganada pelo célebre cirurgião que a operou, na Suíça. Mas, por fim, foi um médico de S. Paulo, que empregando um tratamento inédito - injetou um ouro radioativo em sua cabeça - conseguiu com que ela melhorasse e levasse uma vida normal, frequentando o colégio e sendo ainda, uma aluna brilhante. Lia e escrevia em Braille. Também por meio dessa escrita estava aprendendo música - estudava piano e tinha começado a ter aulas de canto. A grande criatividade foi dos 2 aos 6 anos, quando cantava, assobiava ou tocava, ao piano, com um só dedo, as melodias que seu pai anotou e escreveu, posteriormente, ou melhor, realizou com elas arranjos para os vários instrumentos. Dos 7 aos 15 anos tudo parecia decorrer normalmente em sua vida. Mesmo com deficiência visual era alegre como um passarinho,*

### Fuga de *As Melodias da Cecília para Piano II* (1972)

A vigésima peça do conjunto é uma fuga a quatro vozes, para piano. O Sujeito, em Dó Maior, tem caráter diatônico e abarca o âmbito de uma 6ª Maior.



**Exemplo 89: Sujeito da fuga, Peça nº20 de *As Melodias da Cecília II*, de Ernest Mahle, c. 1-4**

A fuga apresenta Exposição e duas Reexposições intercaladas com dois Episódios, além da Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Coda
1-17	17-20	21-30	31-35	35-56	57-61

**Tabela 55: Estrutura resultante da fuga , Peça nº20 de *As Melodias da Cecília II*, de Ernest Mahle**

Na Exposição, a Resposta é tonal. A seção finalizaria com a última entrada na voz do tenor (c. 14). Porém, a cadência de engano em Mi Menor (relativa de Sol Maior) expande a seção por mais três compassos com o acréscimo de mais uma entrada do Sujeito, na voz do soprano, por elisão e na mesma altura da Resposta do c. 4, para que haja retorno a Sol Maior. O exemplo 90 mostra a influência da harmonia no estabelecimento da Exposição desta fuga.

---

*amava as flores - vivia no jardim, jogava xadrez, nadava. Subitamente, na manhã de 16 de abril, ao levantar, teve um derrame. Fomos ao hospital com ela, foi transportada para São Paulo, novamente operada, mas não voltou mais a si. Certamente ela está no céu, inventando mais melodias... E nós com saudades! Para o Sr. nossas lembranças. Ass: Cidinha Mahle" (apud SCHWEIZER, acessado em setembro de 2009).*

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 2/2 time, marked with a forte 'f' dynamic. It shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, with a key signature change to E minor (Em) and a final chord of G major (G).

**Exemplo 90: Final da Exposição da fuga , Peça nº20 de *As Melodias da Cecília II*, de Ernest Mahle, c. 11-17**

As duas Reexposições iniciam com *stretti*; na 1ª Reexposição este envolve três das quatro vozes (c. 21, contralto). As entradas do Sujeito ocorrem à 8ª (c. 23, tenor) e à 5ª (c. 24, baixo). Na 2ª Reexposição, o *stretto* a duas vozes ocorre à 5ª (c. 35, baixo e c. 36, soprano). Mesmo apresentando Sujeito incompleto em duas entradas (c. 23, contralto e c. 35, baixo). Podemos reconhecê-las devido ao contexto de *stretto* em que se encontram.

Nesta fuga não há Contra-Sujeito e é possível notar a ocorrência de material livre presente nos Episódios, onde há imitações entre as vozes (c. 17-19, tenor/soprano) e seqüências (c. 31-33, tenor/baixo). Na 2ª Reexposição, constatamos pequenas pontes entre as entradas do Sujeito. Estas apresentam fragmentos seqüenciados em pelo menos uma das vozes (c. 39-43 e c. 46-47). Esta seção integra cinco entradas, a última por aumento do Sujeito, sobre a tônica, Dó, na voz do soprano. Esta é reiterada na Coda, pela voz do tenor.

A Coda contém uma entrada completa do Sujeito. Todavia, não a consideramos como Reexposição visto que esta ocorre como reafirmação do mesmo na tonalidade original após



cadência perfeita (V-I), no c. 56. Essa confirmação harmônica é destacada através do pedal na nota Dó, nos cinco últimos compassos da peça.

A fuga de Mahle privilegia o procedimento de *stretto*, que estabelece o início das Reexposições e se aproxima das fugas barrocas, quando preserva a função e o caráter das seções, incluindo nota pedal na tônica na seção final. O caráter tonal é evidenciado, mesmo que a cadência de engano do c. 14 gere o acréscimo de mais uma entrada na Exposição, resultando em cinco entradas em uma fuga a quatro vozes nessa seção.

## MIRANDA, Ronaldo (1948-)

### Fuga do *Prelúdio e Fuga em Fá Menor* (1965/1966)

Precedida de um Prelúdio<sup>62</sup>, esta fuga em Fá Menor está escrita a três vozes. As entradas do Sujeito, na Exposição, ocorrem a partir das vozes da extremidade (superior, c.33 e inferior, c. 38), seguidas pela voz intermediária (c. 46) com Resposta Real.

O Sujeito é caracterizado pela presença de síncopes, material amplamente explorado em toda fuga. É notável a presença constante do ritmo sincopado do Sujeito em pelo menos uma das vozes e em todos os compassos da fuga, exceto nos c. 69, 61, 73, 79-80 e 97-98.



Exemplo 91: Sujeito da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Ronaldo Miranda, c. 33-37

A estrutura da fuga apresenta Exposição, três Reexposições intercaladas com dois Episódios e duas Pontes, além da Coda.

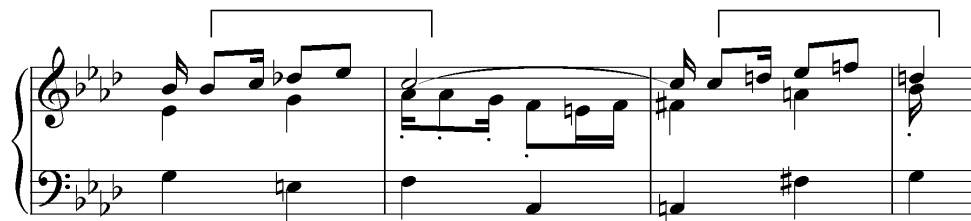
Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
33-51	51-58	59-67	68-74	74-78

Ponte	3ª Reexposição	Ponte	Coda
79-80	81-96	97-98	99-105

Tabela 56: Estrutura resultante da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Ronaldo Miranda

<sup>62</sup> Devido à indicação *attaca* entre o *Prelúdio* e a *Fuga*, a numeração de compassos segue contínua desde o *Prelúdio*.

Os Episódios apresentam seqüências utilizando o fragmento do Sujeito (exemplo 92) e imitação entre as vozes (c. 51-54). Não há aproveitamento do material do Contra-Sujeito nessas seções.



**Exemplo 92: Seqüências (Episódio 1, voz superior) na fuga do *Prelúdio e Fuga* de Ronaldo Miranda, c. 68-71**

Devido à presença constante do ritmo sincopado em toda fuga, as Pontes atuam de forma estrutural e constituem-se de notas longas (mínimas), com a função de projetar o caminho harmônico. Dois *stretti* entre as vozes da extremidade ocorrem na 3ª Reexposição; o primeiro a duas vozes, a partir da tonalidade original do Sujeito e o segundo, uma 5ª acima, como na Exposição (c. 81-85 e c. 89-95, vozes da extremidade).

A Coda apresenta uma entrada completa do Sujeito na tonalidade original seguida de imitação do segundo fragmento, na voz intermediária. A reafirmação da tonalidade prossegue através da reiteração da nota Fá no baixo (c. 99, c. 101, c. 103, c. 105), sendo esta a única altura apresentada nessa voz, concluindo a fuga em picardia.

A fuga de Miranda apresenta seções bem definidas e caráter nacionalista devido ao Sujeito com sínopes. As Pontes articulam a estrutura e a harmonia, enquanto os *stretti* evidenciam o retorno à tonalidade na 3ª Reexposição da fuga, confirmada na Coda.

## PENALVA, José (1924-2003)

### Fuga do “Preludietto e Fuga” da Suite *Nova et Vetera* (1960)

A Suíte *Nova et Vetera* de José Penalva apresenta três movimentos: “Fughetta” (1956), “Mozartiana” (1960) e “Preludietto e Fuga” (1960). A partitura analisada consiste no autógrafo do compositor, uma revisão assinada em 1990.

Gandelman (1997, p. 211) assinala o caráter improvisatório da fuga que está escrita sem barras de compasso e possui 11 sistemas. A três vezes, a fuga possui Sujeito com características tonais sugerindo um pólo tonal que oscila em torno de Si Bemol Maior e sua relativa, Sol Menor. A armadura de clave de Si Bemol Maior sublinha a constituição do Sujeito, que inicia com a tríade de Si Bemol Maior<sup>63</sup>, determinando o caráter tonal do elemento.



Exemplo 93: Sujeito da fuga do “Preludietto e Fuga” de José Penalva, s<sup>64</sup>. 5

Na Exposição, a Resposta é tonal, porém, a terceira entrada do Sujeito ocorre com transposição exata, meio tom acima da entrada original, formando distanciamento intervalar de uma 4ª Aumentada com a entrada anterior. As relações intervalares das entradas do Sujeito e a escrita livre empregada resultam em um ambiente que se afasta da tonalidade proposta pelo Sujeito, mesmo que este se estabeleça de forma ambígua (Si Bemol Maior ou Sol Menor).

<sup>63</sup> A composição do Sujeito, que tem início com uma tríade em mínimas, apresenta semelhanças com o Sujeito de *A Arte da Fuga, BWV 1080 (Die Kunst der Fuge, 1742)*, de J. S. Bach. Dudeque, que foi aluno de Penalva, relatou que o compositor analisava a obra integralmente em suas aulas, sustentando a importância do conhecimento contido nesta obra de Bach (DUDEQUE, N., em 26 de março de 2010).

<sup>64</sup> Abreviação de “sistema”.

A fuga estrutura-se com uma Exposição e duas Reexposições intercaladas com duas Pontes, além da Coda.

Exposição	Ponte	1ª Reexposição	Ponte	2ª Reexposição	Coda
5-7	7	8-10	11	12	13-15

**Tabela 57<sup>65</sup>: Estrutura resultante da fuga do “Preludietto e Fuga” de José Penalva**

Devido à ausência do Contra-Sujeito, as Pontes apresentam material livre e realizam aproveitamento do fragmento final do Sujeito em movimentação ascendente ou descendente, por inversão. A 1ª Reexposição ocorre com entradas do Sujeito em todas as vozes, apresentando-o a partir de Fá #, Sol Bemol e Ré, não estabelecendo um distanciamento padronizado. A 2ª Reexposição apresenta apenas uma entrada, na voz intermediária, a partir da nota Si Bequadro.

A Coda (exemplo 94) caracteriza-se pelo emprego da escrita homofônica. O caráter vertical encontra-se evidenciado a partir de uma escrita idiomática pianística em acordes e, posteriormente, arpejos. O último sistema conclui a fuga no acorde de Si Bemol Maior precedido do V grau dessa tonalidade, na voz inferior. Na Coda, a relação harmônica é claramente tonal, apesar dos afastamentos tonais propostos ao longo da fuga.

<sup>65</sup> Como não há barras de compassos nessa fuga, esta tabela numera os sistemas, como proposto pelo compositor.

**Exemplo 94: Cadência da fuga do “Preludietto e Fuga” de José Penalva, s. 11**

A escrita livre, aliada às entradas não padronizadas na Exposição e nas Reexposições, configura o afastamento tonal proposto no Sujeito. Apesar da Resposta Tonal na Exposição, a terceira entrada do Sujeito uma 2ª Menor acima da entrada original despolariza o senso tonal promovido pelo Sujeito nas entradas anteriores. Apesar do ambiente tonal afastado da tonalidade, o Sujeito confirma a polarização tonal, resolvendo a ambigüidade na tonalidade de Si Bemol Maior.

### “Fughetta” (1956)

Apesar de não integrar a tabela geral das fugas consideradas nesta pesquisa, observamos a “Fughetta”, por fazer parte da mesma *Suite* de Penalva. A “Fughetta” é a três vozes, em Ré Maior e abarca 7 sistemas. Apresenta clara estrutura contendo Exposição, Episódio e Reexposição.

**Exemplo 95: Sujeito da “Fughetta” de José Penalva, s. 1**

Como na fuga, esta peça não apresenta Contra-Sujeito. Regida pela armadura de clave que sugere a tonalidade de Ré Maior, as entradas se relacionam à 4ª e à 5ª na Exposição, como em fugas tonais. Sua estrutura resultante difere da estrutura da fuga do “Preludietto e Fuga” Penalva por incluir um Episódio.

Exposição	1ª Reexposição	Episódio	2ª Reexposição	Coda
1-2	2-3	3-4	5-6	7

**Tabela 58: Estrutura resultante da “Fughetta” de José Penalva**

As duas Reexposições integram *stretti*. A 1ª Reexposição tem início logo após o final da Exposição com um *stretto* a duas vozes (intermediária e inferior, s. 2). Na 2ª Reexposição dois *stretti* se apresentam sucessivamente, sendo o primeiro a três vozes (exemplo 96), e o segundo a duas vozes, com o Sujeito invertido na voz superior (s. 6).

**Exemplo 96: Stretto a três vozes na Fughetta de José Penalva, s. 5**

O único Episódio da “Fughetta” é elaborado a partir de fragmentos do Sujeito e ocupa pouco mais de um sistema. É possível reconhecer fragmentos seqüenciados (voz superior) e imitação entre as vozes (superior e intermediária), ambos procedimentos localizados no final do s. 3 e início do s.4, respectivamente.

Apesar da pouca duração com relação aos outros sistemas (equivalente a uma mínima), consideramos o s.7 como Coda devido ao aproveitamento do fragmento inicial do Sujeito, responsável pela reiteração da tonalidade inicial proposta, Ré Maior.

A “Fughetta” de Penalva apresenta procedimentos semelhantes com a fuga da mesma suíte. Ambas possuem grau de imitação à 5ª nas Respostas Tonais e imprimem o caráter tonal de seus Sujeitos, apesar do ambiente afastado da tonalidade na fuga do “Preludietto e Fuga”, resultado da escrita livre empregada e da imitação à 2ª Menor na última entrada do Sujeito da Exposição. Na “Fughetta”, esta entrada ocorre à 4ª, como em fugas tradicionais tonais.

As estruturas resultantes são diferenciadas, uma vez que a fuga do “Preludietto e Fuga” não contém Episódio, apenas duas Pontes, enquanto a “Fughetta” integra um Episódio e nenhuma Ponte. Tais seções apresentam diferenças claras, as pontes da fuga são breves e apenas estabelecem ligação entre uma Reexposição e outra, enquanto o Episódio da “Fughetta” desenvolve fragmentos do Sujeito e, proporcionalmente, ocupa uma extensão considerável da peça. Considerando a dimensão reduzida da fuga do “Preludietto e Fuga”, a “Fughetta” poderia ser um fuga, se não fosse a diferença quanto à sua extensão, de apenas 7 sistemas.



## PIEDADE, Acácio Tadeu (1961-)

### Fugas de *Prelúdio e Três Fugas* (2000)

Precedidas de um único Prelúdio, as três fugas a três vozes de Piedade são dodecafônicas. Todas as fugas apresentam Respostas Reais e cumprem entradas com distanciamento de uma 5ª Justa, resultando na transposição exata do Sujeito nas doze alturas da escala cromática.

#### *Fuga I*

Na Exposição, as entradas do Sujeito ocorrem partindo da voz mais aguda à mais grave apresentando o Sujeito dodecafônico, em apenas dois compassos.



Exemplo 97: Sujeito da *Fuga I* de Acácio Tadeu Piedade, c. 1-2

A estrutura da fuga inclui Exposição e três Reexposições intercaladas com três Episódios, além da Coda. Não há Contra-Sujeito na *Fuga I*.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Episódio 3	3ª Reexposição
1-6	7-10	11-16	17-20	21-26	27-30	31-43

Tabela 59: Estrutura resultante da *Fuga I* Acácio Tadeu Piedade

Todas as Reexposições ocorrem com a apresentação do Sujeito em todas as vozes. Os Episódios são desenvolvidos a partir de fragmentos do material do Sujeito e material livre. Destacamos o Episódio 2, onde ocorrem procedimentos imitativos entre as vozes (exemplo

98) em uma sucessão de colcheias que contrasta com o caráter rítmico elaborado do Sujeito nas Reexposições.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass staff contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Brackets are used to group notes in both staves, indicating phrasing or imitation. The treble staff has two brackets: one under the first four notes (G4-A4-B4-C5) and another under the last four notes (G5-A5-B5-C6). The bass staff has two brackets: one under the first four notes (G3-A3-B3-C4) and another under the last four notes (G4-A4-B4-C5).

**Exemplo 98: Imitação entre as vozes no Episódio 2 da *Fuga I* de Acácio Tadeu Piedade, c. 18-19**

Dois *stretti*, ambos à 8ª e envolvendo as três vozes, ocorrem quando a última entrada do Sujeito atinge a altura original (c. 37-38 e c. 40-41). Esse procedimento determina o início da 3ª Reexposição, que reitera a altura original do Sujeito resultando em dezoito entradas integrais do elemento (tabela 60), sendo seis delas por reiteração na mesma altura (Sol).

Entrada do Sujeito n°	Compasso n°	Nota de partida
1	1	Sol
2	3	Ré
3	5	Lá
4	11	Mi
5	13	Si
6	15	Fá#
7	21	Dó#
8	23	Sol#
9	25	Ré#
10	31	Lá#
11	33	Fá
12	35	Dó
13,14,15, 16,17 e18	37-38, 40-41	Sol (stretti a 3 vezes)

Tabela 60: Localização das 18 entradas do Sujeito da *Fuga I* de Acácio Tadeu Piedade

### *Fuga II*

O Sujeito da fuga apresenta os dozes sons da escala cromática partindo da nota Sol até Lá Bemol. O Contra-Sujeito apresenta elaboração contrastante com o Sujeito (exemplo 99) devido à presença de síncopes.

Exemplo 99: Sujeito e Resposta com Contra-Sujeito (voz superior e intermediária) na *Fuga II* de Acácio Tadeu Piedade, c. 1-6

A Exposição do Sujeito ocorre partindo da voz mais aguda à mais grave como na *Fuga I*. A estrutura da fuga inclui Exposição e duas Reexposições intercaladas com dois Episódios.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição
1-9	10-15	16-24	25-28	29-40

**Tabela 61: Estrutura resultante da *Fuga II* de Acácio Tadeu Piedade**

Os Episódios são desenvolvidos a partir de fragmentos do material do Sujeito e Contra-Sujeito. No Episódio 1 (exemplo 100) ocorre imitação do último fragmento do Sujeito entre as vozes formando seqüências ascendentes.

**Exemplo 100: Imitação entre as vozes e seqüências no Episódio 1 da *Fuga II* de Acácio Tadeu Piedade, c. 10-12**

Todas as Reexposições ocorrem com a apresentação do Sujeito em todas as vozes e repetem o padrão apresentado na *Fuga I*, com entradas partindo de todas alturas da escala cromática porém, sem a reiteração final. Duas entradas sucessivas na mesma voz ocorrem na 2ª Reexposição compondo o *stretto I* entre a voz superior e inferior, respectivamente (c. 29 e c. 32). A fim de cumprir o plano completo das entradas do Sujeito, o segundo *stretto* ocorre a partir do c. 35 entre as mesmas vozes. A linha do contralto apresenta a última entrada do Sujeito nos últimos três compassos concluindo sozinha a fuga na nota Fá#.

### *Fuga III*

A peculiaridade desta Fuga encontra-se no fato de ser precedida, interrompida e sucedida por partes que reconhecemos como Introdução (c. 1-4), Interlúdio (c. 35-38) e Poslúdio (c. 69-72), respectivamente. O conteúdo musical dessas seções abarca quatro compassos e possui grandes semelhanças entre si no que diz respeito à textura e alturas. Oito notas da série original (exemplo 101), que será estabelecida posteriormente pelo Sujeito estão presentes nas vozes da extremidade, sendo que a voz inferior apresenta-se por inversão da voz superior.



**Exemplo 101: Introdução da *Fuga III* de Acácio Tadeu Piedade, c. 1-4**

O Sujeito apresenta-se a partir do c. 5, logo após a Introdução e abarca o âmbito de três compassos:



**Exemplo 102: Sujeito da *Fuga III* de Acácio Tadeu Piedade, c. 5-7**

A Exposição ocorre partindo da voz mais aguda à mais grave como ocorre nas *Fugas I e II*. A estrutura resultante (tabela 62) inclui Exposição e três Reexposições intercaladas com quatro Episódios. As notas das entradas do Sujeito apresentam distanciamento de um intervalo de 5ª Justa.

Introdução	Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2
1-4	5-13	14-19	20-28	29-34

Interlúdio	Episódio 3	2ª Reexposição	Episódio 4	3ª Reexposição	Poslúdio
35-38	39-44	45-53	54-59	60-68	69-72

**Tabela 62: Estrutura resultante da *Fuga III* de Acácio Tadeu Piedade**

Contabilizamos 30 compassos da Exposição até o início do Interlúdio, mesmo número de compassos que seguem do Episódio 3 até o final da 3ª Reexposição. Sendo assim, o Interlúdio é um ponto estrutural que divide a fuga em duas seções simétricas, excluindo o Poslúdio e a Introdução (tabela 62).

Os Episódios são desenvolvidos a partir de fragmentos do material do Sujeito, Contra-Sujeito e material livre. O Episódio 2 apresenta clara diferença com o Episódio 3 devido ao contraste rítmico empregado em cada uma dessas seções (exemplos 103 e 104).



**Exemplo 103: Início do Episódio 2 da *Fuga III* de Acácio Tadeu Piedade, c. 29-30**

**Exemplo 104: Início do Episódio 3 da *Fuga III* de Acácio Tadeu Piedade, c. 39-40**

Todas as Reexposições ocorrem com a apresentação do Sujeito em todas as vozes, seguindo o mesmo plano das *Fugas I e II*. A partir da 9ª entrada do Sujeito, na 3ª Reexposição, todas as aparições deste elemento não ocorrem na sua forma original ou transposta e, sim, por relação de classes intervalares da série original. Diferentemente das outras Fugas, a Fuga III não contém *stretto*. É importante salientar que o Poslúdio não tem a função de Coda, sendo apenas uma terceira aparição de um material que foi apresentado anteriormente e que emoldura a fuga.

As três fugas de Piedade são exclusivamente dodecafônicas e integram a transposição exata do Sujeito nos doze sons da escala cromática, a partir da imitação sucessiva à 5ª. Procedimentos de seqüências, nos Episódios, e *stretti*, nas Reexposições, são encontrados nas fugas de Piedade, exceto na Fuga III, que não contém nenhum dos procedimentos.

Apesar da realização de entradas sucessivas à 5ª nas três fugas, estas apresentam estruturas resultantes diferenciadas devido ao número de entradas, em *stretti* ou não, que integram suas Reexposições. Destacamos a *Fuga III* que apresenta Introdução, Interlúdio e Poslúdio no início, parte central e final da fuga, respectivamente. Considerando o Interlúdio como um divisor da fuga em duas partes, é possível verificar a simetria entre duas grandes seções, a primeira contendo Exposição, dois Episódios e uma Reexposição, e a segunda, dois Episódios e duas Reexposições (tabela 62, p. 133).

**PITOMBEIRA, Liduíno José (1962-)**

**Fuga 1, op. 149 (2009)**

Composta em 2009, esta fuga a três vozes possui Sujeito atonal cujas entradas, na Exposição (exemplo 105), ocorrem partindo da voz mais grave à mais aguda. A Resposta Real ocorre à 4ª e apresenta-se acompanhada por dois Contra-Sujeitos. O primeiro deles é composto, predominantemente, pelo intervalo de 4ª Justa e o segundo consiste em uma nota pedal por prolongação. Para integrar o segundo Contra-Sujeito da fuga, o exemplo abaixo apresenta a Exposição completa da Fuga nº 1 de Pitombeira:

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-12) features a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and a dynamic of *mp*. It shows the Subject (S) in the right hand and the first Counter-Subject (CS1) in the left hand. The second system (measures 13-24) includes dynamics of *p*, *mf*, and *pp*, and features a *loco* marking. It shows the Subject (S) in the right hand, CS1 in the left hand, and CS2 in the left hand. The third system (measures 25-28) shows the Subject (S) in the right hand and CS2 in the left hand, with a *mp* dynamic and a *sostenuto pedal* marking. The score is in 9/8 time and uses a key signature of one flat.

Exemplo 105: Exposição completa da Fuga 1 de Liduíno Pitombeira, c. 1-6



A estrutura da *Fuga 1* apresenta Exposição e cinco Reexposições intercaladas com quatro Episódios, Ponte e Coda.

Exposição	Episódio 1	1ª Reexposição	Episódio 2	2ª Reexposição	Ponte	3ª Reexposição
1-6	7-10	11-12	13-16	17-23	23-24	25-34

Episódio 3	4ª Reexposição	Episódio 4	5ª Reexposição	Coda
35-48	49-50	51-61	61-62	63-68

**Tabela 63: Estrutura resultante da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira**

As seis entradas do Sujeito relacionam-se com a mesma distância intervalar de 4ª Justa na Exposição, 1ª, 4ª e 5ª Reexposições. De acordo com o compositor<sup>66</sup> os três elementos principais (S, CS1 e CS2) foram permutados viabilizando seis possibilidades de distribuição dos três elementos nas seis referidas entradas ( $P_3=3!=6$ ), que apresentam os três elementos principais simultaneamente:

Compasso n°	1	2	5	11	17	25	49	61
Voz superior			Si b	CS1	CS2	CS2	CS1	Fá
Voz intermediária		Fá	CS1	CS2	Fá	CS1	Dó	CS2
Voz inferior	Dó		CS2	Mi b	CS1	Dó	CS2	CS1
Seções	Exposição		1ª Reexp.	2ª Reexp.	3ª Reexp.	4ª Reexp.	5ª Reexp.	

**Tabela 64: Notas das entradas do Sujeito e Permutação na *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira**

Com exceção dos dois *stretti*, todas as entradas nas cinco Reexposições da *Fuga 1* de Pitombeira apresentam-se com os dois Contra-Sujeitos. As Reexposições integram uma entrada do Sujeito, com exceção da 2ª e 3ª Reexposições, onde é possível verificar entradas sucessivas a partir de duas alturas diferentes. Na 2ª Reexposição ocorrem três repetições da

<sup>66</sup> Em comunicação pessoal (L. PITOMBEIRA, 07 de fevereiro de 2010).

mesma entrada a partir da nota Fá, em oitavas distintas (c. 17, c. 19 e c. 21) e na mesma voz (superior). Uma Ponte conecta as entradas da 3ª Reexposição a partir da nota Dó (c. 25 e c. 28) sendo a segunda por inversão do Sujeito. Na 3ª Reexposição, o Contra-Sujeito 2 mantém-se na nota Sol, por reiteração (*ostinato*), desde a segunda entrada do Sujeito na 2ª Reexposição (c. 17) até o início do *stretto* a três vozes (exemplo 106), que finaliza a 3ª Reexposição.

**Exemplo 106: *Stretto* da 2ª Reexposição da *Fuga 1* de Liduino Pitombeira, c. 32-34**

Na 3ª Reexposição, notamos alteração intervalar no Sujeito (c. 49-50, voz intermediária). O intervalo original de 3ª Menor, que inicia e finaliza o Sujeito, é transposto para uma 3ª Maior. Tal alteração enfatiza a manutenção posterior dos dois intervalos de 4ª Justa que ocorrem sucessivamente, como no Sujeito original. A última entrada do Sujeito é incompleta, a partir da nota Fá (c. 61) e configura-se como 5ª Reexposição, devido ao fato de estar acompanhado pelos dois Contra-Sujeitos estabelecidos na Exposição e Reexposições anteriores.

Os Episódios realizam aproveitamento do material dos Contra-Sujeitos. O Episódio 2 (c. 13-16) integra material livre na voz do baixo com predominância do intervalo de 4ª Justa em contraponto com Contra-Sujeito 2. Os outros Episódios realizam aproveitamento dos dois Contra-Sujeitos, inclusive em procedimento de aumento do primeiro deles (Episódio 3, c. 39-43, voz superior). Apenas no Episódio 1 ocorre uso exclusivo do material do Contra-Sujeito 1.

A Coda da fuga apresenta os elementos principais de forma linear: Sujeito (incompleto) em dois *stretti*, dessa vez a duas vozes (c. 63-64 e c. 64-65), seguidos da apresentação do Contra-Sujeito 1 (c. 66) e Contra-Sujeito 2 (c. 67-68).

Exemplo 107: Coda da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira, c. 63-68

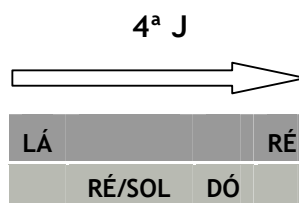
Por constituir-se de uma única nota pedal, o Contra-Sujeito 2 da *Fuga 1* de Pitombeira ocorre por prolongação ou reiteração de alturas<sup>67</sup> (c. 17-32, voz superior). Entre uma ocorrência e outra deste elemento é possível verificar o distanciamento de uma 4<sup>a</sup> Justa. Apenas na 5<sup>a</sup> Reexposição o Contra-Sujeito 2 (Ré, c. 61) não mantém a distância de uma 4<sup>a</sup> com a nota pedal anterior (Dó, c. 48), mas sim com a nota da primeira aparição deste elemento (Lá, c. 5). Este elemento ocorre somente nas vozes da extremidade.

<sup>67</sup> Em oitavas distintas, inclusive.

Vozes/Seções	Exposição	1ª Reexp.	Ep. 2	2ª Reexp./ 3ª Reexp.	Ep. 3/ 4ª Reexp.	5ª Reexp.
Superior		Ré (c. 11-12)	Ré (c.13-16)	Sol (c. 17-32)		<b>Ré</b> (c. 61)
Inferior	<b>Lá</b> (c. 5)				Dó <sup>68</sup> Dó (c.48-52) (c. 36-43)	

**Tabela 65: Contra-Sujeito 2 (nota pedal) na *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira**

Estruturalmente, podemos considerar o mesmo intervalo entre a primeira e a última nota do Contra-Sujeito 2 caracterizando uma projeção de longo alcance do intervalo de 4ª Justa.



**Tabela 66: Projeção de longo alcance do intervalo de 4ª Justa a partir do CS2 da *Fuga 1* de Liduíno Pitombeira**

Sendo assim, é possível afirmar que o intervalo de 4ª Justa caracteriza-se como arquétipo gerador<sup>69</sup> dos elementos principais da fuga e projeta-se na estrutura resultante quando apresenta-se no próprio Sujeito e no Contra-Sujeito 1, que integram o intervalo mais de uma vez; na Resposta Real à 4ª na Exposição; no distanciamento intervalar entre as entradas do Sujeito ao longo da fuga; e no distanciamento intervalar entre a primeira e última aparições do Contra-Sujeito 2 (c. 5 e c. 61).

<sup>68</sup> Por prolongação do compasso anterior.

<sup>69</sup> Termo utilizado por Menezes (2002, p. 113) que define entidades arquetípicas já guardadas na memória auditiva.



Exposição	Ponte	1ª Reexposição	Episódio 1	2ª Reexposição	Ponte
1-8	9-13	14-22	22-29	30-34	34-37

3ª Reexposição	Episódio 2	4ª Reexposição	Codetta
38-46	46-59	60-68	69-72

**Tabela 67: Estrutura resultante da Fuga da *Desconexa Suíte* de Antonio Ribeiro**

As entradas do Sujeito apresentam-se com distanciamento de 5as sucessivas até a 3ª Reexposição (c. 41, nota Lá#). A 3ª Reexposição tem início com Sujeito invertido (c. 38 e c. 41). A 4ª e última Reexposição (c. 60-68) contém o Sujeito aumentado e partindo da sua altura original, nota Mi.

Pontes e Episódios incluem seqüências (c. 22-23, voz inferior) e imitações entre as vozes (c. 52-53) a partir de fragmentos do Sujeito e Contra-Sujeito. Essas seções diferem quanto à extensão e procedimentos desenvolvidos internamente. O Episódio 2 pode ser dividido em duas partes, a primeira realizada por contraponto livre integrando seqüências (c. 46-47, voz superior) e a segunda por imitação entre as vozes (c. 52-59), que tem como demarcação a nota Lá #, na voz inferior.

Na Codetta da fuga de Ribeiro é possível constatar o abandono da textura contrapontística com a ênfase no aspecto harmônico da seção. Tal aspecto é evidenciado através das dissonâncias resultantes da sobreposição de intervalos de 4as e 5as Justas com trítonos (c. 69-72).

O compositor mencionou que as três primeiras notas que iniciam o Sujeito (Mi, Ré#, Si, exemplo 108) são as notas finais dos movimentos precedentes<sup>71</sup> como mostra os exemplos a seguir:

<sup>71</sup> Informação dada pelo compositor em comunicação informal (A. RIBEIRO, fevereiro de 2004).

Exemplo 109: Final do Chorinho da *Desconexa Suíte* de Antonio Ribeiro, c. 46-48

Exemplo 110: Final do Ponteio da *Desconexa Suíte* de Antonio Ribeiro, c. 27-30

Exemplo 111: Final da Valsa da *Desconexa Suíte* de Antonio Ribeiro, c. 61-64

A fuga de Ribeiro possui seções bem definidas e a manipulação dos elementos principais, por inversão e aumentação, procedem como nas fugas tradicionais tonais. O Sujeito atonal da *Desconexa Suíte* está projetado na estrutura resultante quando esta evidencia o intervalo de trítono na Resposta à 5ª, da 3ª Reexposição (última entrada sucessiva nesse grau de imitação), sobre a nota Lá #. Esta nota é reiterada e enfatizada, por duração e registro em que se encontra, na voz inferior (c. 52). Esta nota forma intervalo de trítono com a nota da

próxima entrada Sujeito aumentado, nota Mi (c. 60). A presença do trítono, ao mesmo tempo em que se contrasta com o distanciamento intervalar das entradas anteriores (5ª Justa), apresenta-se nas notas iniciais das entradas das 3ª e 4ª Reexposições, evidenciando a reiteração do Sujeito a partir da altura original, nota Mi. A aumentação do Sujeito, nesta entrada, sublinha o procedimento a partir do intervalo, reiterado na Codetta, com a sobreposição de 4as. 5as e trítonos, nos acordes finais.

A partir da menção do compositor sobre a gênese do Sujeito, é possível constatar a unidade da obra como um todo, quando este integra as notas finais dos movimentos precedentes. Na fuga, a reiteração do Sujeito aumentado a partir da nota Mi evidencia a unidade dos quatro movimentos da *Desconexa Suíte*.



## **TERRAZA, Emilio (1929-)**

As quatro fugas de Terraza são tonais, escritas a três vozes e possuem o ano de 1953 registrado no manuscrito do autor<sup>72</sup>. “*Ensayos de Fuga Clássica*” é o sub-título do conjunto de seis fugas (I a VI), sendo que a I e II não integram a edição manuscrita do compositor<sup>73</sup>.

### ***Quatro Fugas***

As fugas apresentam procedimentos semelhantes entre si. Todas possuem Exposição completa em todas as vozes com Resposta Real e *stretti* sucessivos intercalados com entradas parciais ou completas do Sujeito, inclusive com sobreposições de entradas. Na Exposição, todas as entradas se relacionam tonalmente e não há Episódios ou Pontes em nenhuma das quatro fugas. Esse procedimento é denominado de *fuga-stretti*.

A partir de alterações intervalares do Sujeito, diversas transposições ocorrem sugerindo modulações que não se confirmam devido à ausência de cadências e às entradas ininterruptas do Sujeito. Sendo assim, é possível constatar que a tonalidade original de cada fuga é preservada e confirmada ao final de cada fuga embora não seja explícita na armadura de clave. A confirmação da tonalidade realiza-se a partir do fragmento inicial do Sujeito, em oitavas na mão esquerda, sempre na voz do baixo e nas quatro fugas do conjunto de Terraza, exceto na *Fuga V* que apresenta o procedimento sem oitavas.

Apresentamos tabelas diferenciadas que localizam o Sujeito ao longo de cada uma das fugas, em função das sucessivas entradas integrais ou parciais do Sujeito. As entradas parciais são consideradas devido ao contexto de *stretto* que fazem parte. A partir das tabelas é possível constatar a ocorrência de até seis *stretti*, como ocorre na *Fuga III e IV*.

---

<sup>72</sup> Partitura gentilmente cedida por Saloméa Gandelman, que se refere à obra com ano de composição 1955 (GANDELMAN, 1997, p. 299).

<sup>73</sup> No partitura manuscrita consta a inscrição “*I e II faltan*” grafada com letra do compositor.

***Fuga III, em Si Bemol Maior***

O Sujeito da fuga compreende quatro compassos iniciando e finalizando na nota da tônica.



**Exemplo 112: Sujeito da *Fuga III* de Emílio Terraça, c. 1-4**

Após a Exposição completa, seis *stretti* ocorrem ao longo de toda fuga, alguns deles intercalados com entradas integrais isoladas e uma sobreposição de Sujeitos, sendo que a entrada da voz inferior ocorre por inversão e aumentação do Sujeito (c. 46).

	Exposição			<i>Stretto I</i>		<i>Stretto II</i>		Entradas isoladas			<i>Stretto III</i>		
	1	5	9	13	14	16	17	19	23	27	30	31	32
Compassos <sup>74</sup> /Vozes	1	5	9	13	14	16	17	19	23	27	30	31	32
Superior	S			S			S			S			S
Intermediária		S			S	S		S				S	
Inferior			S						S		S		

	<i>Stretto IV</i>			Entrada isoladas		Sobreposição <sup>75</sup>	<i>Stretto V</i>		<i>Stretto VI</i>		
	35	36	37	41	43	46	49	50	52	53	
Compassos/Vozes	35	36	37	41	43	46	49	50	52	53	55
Superior		Si					S		Si.		
Intermediária	Si. <sup>76</sup>					S		S		Si.	
Inferior			FS	Si.	S	Si.a. <sup>77</sup>					FS <sup>78</sup>

**Tabela 68: Entradas do Sujeito da *Fuga III* de Emílio Terraza**

O *stretto III* (exemplo 113) ocorre à 8ª e a partir do V grau da tonalidade original com entradas que ocorrem da voz mais grave à mais aguda. O *stretto* que se segue ocorre com Sujeito invertido imediatamente após o final do anterior.

<sup>74</sup> Refere-se ao compasso onde se encontra a nota da entrada.

<sup>75</sup> As duas entradas têm início no 1º tempo deste compasso. Por esse motivo diferenciamos a sobreposição de *stretto*.

<sup>76</sup> Sujeito invertido.

<sup>77</sup> Sujeito invertido e aumentado.

<sup>78</sup> Fragmento do Sujeito.

Exemplo 113: *Stretto III* da *Fuga III* de Emilio Terraiza, c. 30-35

## 20.2. *Fuga IV*, em Sol Menor

O Sujeito abarca quatro compassos e tem início e final na nota da tônica:

Exemplo 114: Sujeito da *Fuga IV* de Emilio Terraiza, c. 1-4

A Exposição é sucedida por seis *stretti* e três entradas integrais isoladas do Sujeito. Dois *stretti* incluem o procedimento de inversão do Sujeito, o primeiro deles (*stretto IV*, c. 25) por aumentação.

	Exposição			<i>Stretto I</i>		<i>Stretto II</i>		<i>Stretto III</i>		<i>Stretto IV</i>		Entradas Isoladas	
	1	5	9	14	15	17	18	21	22	25	29	31	32
Compassos/Vozes	1	5	9	14	15	17	18	21	22	25	29	31	32
Superior	S				S					S i.			S
Intermediária		S		S			S		S		S	S	
Inferior			S			S		S		S i.a.			

	<i>Stretto V</i>			Entrada isolada	<i>Stretto VI</i>		
	35	36	37		39	42	43
Compassos/Vozes	35	36	37	39	42	43	46
Superior	S		S		S i.		
Intermediária				S		S i.	
Inferior		S					FS

**Tabela 69: Entradas do Sujeito e estrutura resultante da Fuga IV de Emílio Terraza**

O *stretto III* (exemplo 115) ocorre à 8ª envolvendo as vozes inferiores. Apresenta-se com um compasso de defasagem entre a entrada da voz inferior e intermediária:

**Exemplo 115: *Stretto III* da Fuga IV de Emílio Terraza, c. 21-24**

### ***Fuga V, em Si Bemol Maior***

O Sujeito da *Fuga V* é o único Sujeito do conjunto de fugas de Terraza que não é tético, como ilustra o exemplo 115.



Exemplo 116: *Stretto I* da *Fuga V* de Emilio Terraza, c. 20-22

### *Fuga VI*, em Lá Menor

A última fuga do conjunto possui Sujeito que apresenta instabilidade harmônica devido à alteração da sensível logo no quarto compasso:

Exemplo 117: Sujeito da *Fuga VI* de Emilio Terraza, c. 1-4

Quatro *stretti* ocorrem após a Exposição. Duas entradas isoladas do Sujeito, sendo a segunda por diminuição, além de sobreposições do Sujeito e fragmentos do mesmo elemento integram a peça. O procedimento de inversão com diminuição do Sujeito caracteriza a primeira das duas sobreposições. A segunda sobreposição utiliza o fragmento do Sujeito resultando em paralelismo entre as vozes da extremidade com o distanciamento de uma 6ª Maior.

	Exposição			<i>Stretto I</i>		<i>Stretto II</i>		<i>Stretto III</i>	
Compassos/Vozes	1	5	9	13		21		24	25
Superior			S		S			S	
Intermediária		S		S		S			S
Inferior	S						S		

	Entradas isoladas		<i>Stretto IV</i>		Sobreposição I		Sobreposição II	
Compassos/Vozes	29	35	36	37	39		41	
Superior			S i. <sup>81</sup>		S i.d. <sup>82</sup>		FS	
Intermediária					S			
Inferior	S	S d. <sup>83</sup>		S			FS	

**Tabela 71: Entradas do Sujeito e estrutura resultante da *Fuga VI* de Emilio Terraza**

Das quatro fugas do conjunto de Terraza, a *Fuga VI* apresenta *stretto* com a menor defasagem entre uma entrada e outra (exemplo 118). O *stretto I* ocorre com distanciamento rítmico de uma semínima e não obedece a métrica original em nenhuma das três vozes envolvidas:

**Exemplo 118: *Stretto I* da *Fuga VI* de Emilio Terraza, c. 13-17**

<sup>81</sup> Sujeito invertido.

<sup>82</sup> Sujeito invertido e diminuído.

<sup>83</sup> Sujeito com segunda parte diminuída.



Os *stretti* ininterruptos posteriores à Exposição das quatro fugas de Terraza definem um padrão de fugas do compositor. O procedimento que Terraza apresenta em suas fugas nos remete à fuga do Prelúdio e Fuga I, em Dó maior, do *Cravo Bem Temperado*, volume I, de J. S. Bach. A referida obra integra Exposição e sete *stretti* ininterruptos (MAGALHÃES, 1988, p. 26).

## VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo (1930-)

O Sujeito da fuga de Villani-Côrtes tem sua origem na melodia apresentada no início do Prelúdio (exemplo 119) que a precede.

Exemplo 119: Início do Prelúdio do *Prelúdio e Fuga* de Villani-Côrtes, c. 1-2

## Fuga do *Prelúdio e Fuga* (1983)

A fuga, em Ré Menor, é a quatro vozes e possui Sujeito que abarca quatro compassos:

Exemplo 120: Sujeito da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Villani-Côrtes, c. 1-4

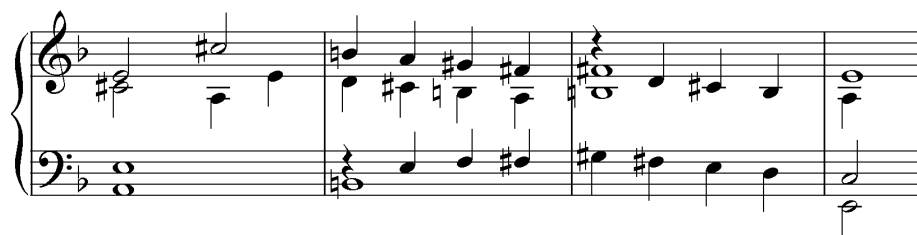
Na Exposição a Resposta é Real com entradas que se relacionam à 5<sup>a</sup> e à 4<sup>a</sup>, como em fugas tradicionais tonais. Não há Contra-Sujeito e, por esse motivo, verificamos amplo uso de material livre em todas as seções. A fuga integra Exposição e duas Reexposições, intercalados com dois Episódios e uma Ponte, além da Coda.

Exposição	1ª Reexposição	Episódio 1	2ª Reexposição
1-16	16-35	35-40	40-43

Episódio 2	3ª Reexposição	Episódio 3	4ª Reexposição	Coda
44-48	48-51	52-55	56-66	66-76

**Tabela 72: Estrutura resultante da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Villani-Côrtes**

É curioso notar que entre a Exposição e a 1ª Reexposição não há Ponte ou Episódio. Porém, verificamos a presença de pequenas pontes entre as entradas do Sujeito ao longo da 1ª Reexposição (c. 20, c. 27-28). Na maioria das entradas, o Sujeito é apresentado com alterações intervalares e/ou rítmicas em todas as Reexposições (c. 21-22, soprano, entre outras). Uma mudança de modo da Resposta original (c. 5, soprano) também ocorre no final da 1ª Reexposição, na voz do soprano (exemplo 121) evidenciando o paralelismo em 6as presente no c. 30. Tal paralelismo será explorado em outros pontos estruturais da fuga como no c. 48, quando ocorre o retorno à tônica, antes da 4ª e última Reexposição.



**Exemplo 121: Final da 1ª Reexposição da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Villani-Côrtes, c. 29-32**

A estrutura resultante apresenta entradas ininterruptas do Sujeito até o c. 35. A partir do Episódio 1, é possível verificar entradas intercaladas com os Episódios 2, 3 e 4. Tanto Reexposições quanto Episódios apresentam dimensões simétricas e equivalentes, de aproximadamente quatro compassos (tabela 72).

A Coda (exemplo 122) inclui fragmentos melódicos formando seqüências nas duas vozes superiores (c. 67-70), imitações entre as vozes (c. 69-70) e reiteração da nota Ré na voz do baixo durante quase toda seção (com início na seção anterior, c. 66).

**Exemplo 122:** Trecho da Coda da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Villani-Côrtes, c. 66-70

Além da tônica, a Coda enfatiza Sol # (ou Lá Bemol) em quase todos os compassos até cadenciar a fuga em picardia.

**Exemplo 123:** Picardia na Coda da fuga do *Prelúdio e Fuga* de Villani-Côrtes, c. 75-76

A fuga de Villani-Côrtes apresenta liberdade na manipulação do Sujeito, que se apresenta com alterações intervalares e/ou rítmicas em algumas entradas. A partir das alterações melódicas, o Sujeito influencia a condução harmônica da fuga e a estrutura resultante. O contraste entre as duas primeiras seções (Exposição e 1ª Reexposição) que não são intercaladas com Episódio, com a simetria entre as seções posteriores (a partir do Episódio 1) confere fluência e equilíbrio na escrita da fuga do compositor.

## **2 ANÁLISE QUANTITATIVA: FUGAS EM OBRAS MAIORES, CONFIGURAÇÃO DOS ELEMENTOS PRINCIPAIS E PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NAS SEÇÕES**

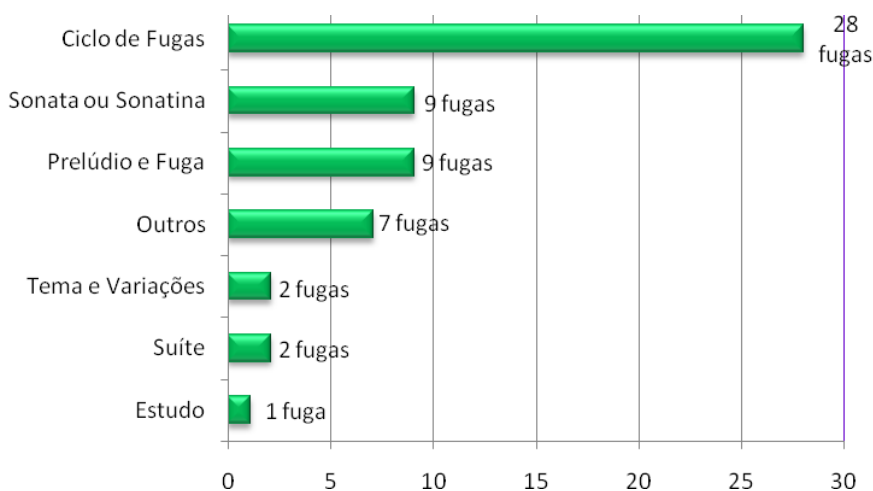
O presente capítulo apresenta uma análise quantitativa da configuração das fugas e dos procedimentos composicionais, a partir da descrição analítica realizada no capítulo anterior. Os dados foram tabulados com o intuito de propiciar a análise geral dos procedimentos composicionais típicos de fuga, presentes na produção que integra este trabalho.

A análise é dividida em três partes. A primeira apresenta dois agrupamentos das fugas, um deles integra somente as fugas vinculadas a obras maiores a partir de suas recorrências em cinco gêneros (“tema e variações”, “suíte”, “sonata ou sonatina”, “prelúdio e fuga”, “estudo”) e ciclo ou conjunto de fugas. O outro agrupamento considera a localização da fuga na obra como um todo (parte central ou final de uma obra). Este agrupamento será exibido em forma de tabela que expõe o título das obras maiores que as fugas pertencem. A segunda parte da síntese apresenta gráficos que exibem a configuração das fugas e dos elementos principais (Sujeito e Contra-Sujeito). Na terceira parte, são exibidas as recorrências dos procedimentos composicionais relevantes localizados nas seções reconhecidas nas estruturas resultantes. O dado percentual da recorrência de cada tópico da segunda parte deste capítulo encontra-se junto ao texto, e o número de recorrência de fugas para cada procedimento, nos gráficos, entre colchetes.

## 2.1 Fugas em obras maiores

A grande maioria das fugas integra uma obra maior (98%) e apenas uma delas (2%) apresenta-se como obra isolada. A *Fuga 1* (2009), de Liduíno Pitombeira, consiste no único exemplo de fuga como obra isolada até o presente momento<sup>84</sup>.

O gráfico 1 apresenta as 58 fugas vinculadas a obras maiores inseridas em sete agrupamentos, como podemos ver a seguir:



**Gráfico1: Número de fugas vinculadas a obras maiores**

O Ciclo de 24 fugas de Carlos Almada, *Choro Bem Temperado*, juntamente com o conjunto de quatro fugas de Emilio Terraiza, resultam no maior agrupamento de fugas (48%), devido à soma dos dois conjuntos. Fugas em “prelúdio e fuga”, “sonata” ou “sonatina” apresentaram-se com o mesmo número de ocorrências (16%) assim como as fugas em “suíte” e “tema e variações” (3%). Um único exemplo de fuga como “estudo” para piano (2%) foi detectado na fuga de *Three Etudes*, de Jorge Grossmann. Fugas combinadas com outros

<sup>84</sup> De acordo com o compositor, duas outras fugas estão em fase de composição que, posteriormente, formarão um conjunto de três fugas (L. PITOMBEIRA, comunicação pessoal, 07 de fevereiro de 2010).

gêneros ou integrando um conjunto de peças diversas foram classificadas com o termo “Outros” (12%).

É possível, ainda, agrupar as fugas a partir da sua localização em uma obra maior. Nesse agrupamento, foram consideradas as obras que possuem fuga como parte central ou final de uma obra maior e foram excluídas as fugas que integram um ciclo ou conjunto de fugas (*Choro Bem Temperado*, de Carlos Almada e *Quatro fugas*, de Emílio Terraza) e a única fuga isolada (*Fuga I*, de Pitombeira).

A tabela 73 apresenta as fugas localizadas nas partes centrais ou finais de 22 obras, organizadas em ordem alfabética dos títulos das mesmas<sup>85</sup>. Dentre elas, 4 fugas encontram-se na parte central e 18 fugas encontram-se na parte final de uma obra maior.

---

<sup>85</sup> Esta organização pretende evidenciar o título da obra que integra a fuga.

Fugas na parte central de uma obra maior	Fugas na parte final de uma obra maior
<i>Sonatas n° 5</i> , de Almeida Prado	<i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> , de Almeida Prado
<i>Prólogo, Fuga e Final</i> , de Amaral Vieira	<i>Desconexa Suíte</i> , de Antonio Ribeiro
<i>Three Etudes</i> , de Jorge Grossmann	<i>Duas Peças Sérias</i> , de Bruno Kiefer
<i>Variações, Fuga e Final</i> , de Roberto Macedo	<i>Introdução e Fuga sobre a palavra Independência</i> , de Furio Franceschini
	<i>Nova et Vetera</i> , de José Penalva
	<i>Oito Variações e Fuga sobre um Tema de Camargo Guarnieri</i> , de Osvaldo Lacerda
	<i>Prelúdio e Fuga (Marcha-Rancho)</i> , de Edino Krieger
	<i>Prelúdio e Fuga</i> , de Edmundo Villani-Côrtes
	<i>Prelúdio e Fuga</i> , de Ronaldo Miranda
	<i>Prelúdio e Fuga, em Dó Menor</i> , de Paulino Chaves
	<i>Prelúdio e Fuga, em Ré Menor</i> , de Paulino Chaves
	<i>Prelúdio e três Fugas</i> , de Acácio Tadeu Piedade
	<i>Recitativo e Fuga</i> , de Almeida Prado
	<i>Sonata I</i> , de Bruno Kiefer
	<i>Sonata</i> , de Camargo Guarnieri
	<i>Sonata</i> , de Carlos Almada
	<i>Sonatina n° 3</i> , de Camargo Guarnieri
	<i>Sonatina n° 6</i> , de Camargo Guarnieri

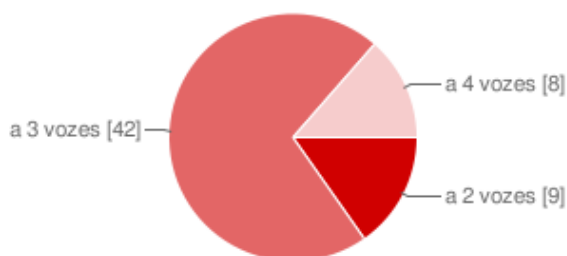
**Tabela 73: 22 obras que integram fuga como parte central ou final**

A tabela 73 exibe a recorrência maior de fugas como parte final de uma obra maior, 17 fugas mais as três que compõem o *Prelúdio e Fuga* de Piedade, totalizando vinte obras com fugas como parte final. A recorrência de fugas como parte central foi verificada em quatro obras, todas de compositores vivos.

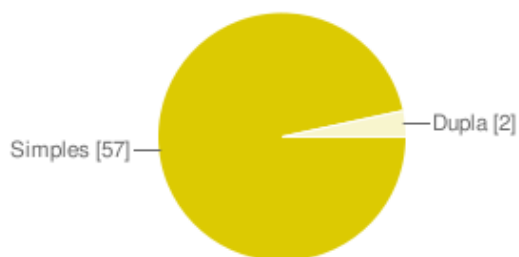


## 2.2 Configuração das fugas e seus elementos principais

No que diz respeito ao número de vozes envolvidas na fuga, verificou-se que 15% são a duas vozes, 71% a três vozes, e 14% a quatro vozes. A maioria delas é monotemática ou simples (97%), com apenas um Sujeito; apenas duas são fugas duplas (3%):

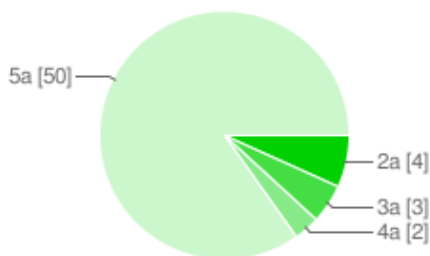


**Gráfico 2: Fugas a 2, 3 ou 4 vozes**

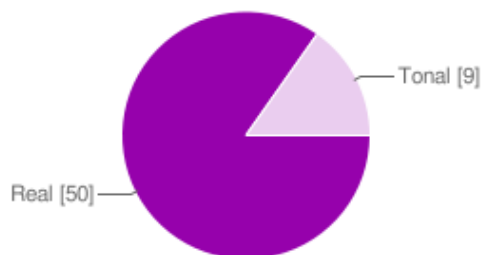


**Gráfico 3: Fugas simples e duplas**

O grau de imitação entre Sujeito e Resposta nas Exposições das fugas varia de um intervalo de 2ª (maior ou menor) a um intervalo de 5ª Justa. Oitenta e cinco por cento das fugas têm suas Respostas à 5ª e o restante à 2ª (7%), à 3ª (5%) e à 4ª (3%). Quanto ao tipo de Resposta, 85% das fugas apresenta Respostas Reais e 15% Respostas Tonais:



**Gráfico 4: Grau de imitação entre Sujeito e Resposta**



**Gráfico 5: Tipo de Resposta**

Quanto à configuração dos Sujeitos, verificou-se que 69% das fugas têm Sujeitos tonais e 31% possui Sujeitos atonais.



**Gráfico 6: Sujeito tonal e atonal**

É interessante notar a presença de sínopes no Sujeito em 43% das fugas (25 fugas). Dessa porcentagem (25 fugas), 21 Sujeitos com sínopes fazem alusão a algum elemento nacionalista e quatro fugas, não apresentam nenhuma alusão ao nacionalismo, apesar de integrar sínopes na composição de seus Sujeitos. Sendo assim, é possível afirmar que a

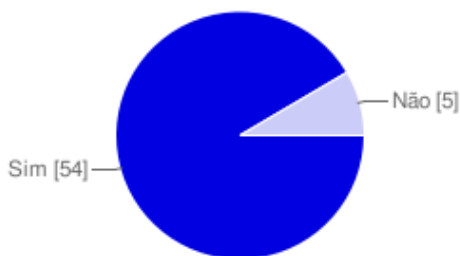
presença de sínopes na composição dos Sujeitos não se relaciona exclusivamente ao nacionalismo nas fugas brasileiras para piano do período estudado.



**Gráfico 7: Sujeito com Sínopes**

Das 59 fugas, 8% não têm Contra-Sujeito enquanto 92% integram o elemento. Dentre as fugas com Contra-Sujeito (54 fugas) a fuga do *Prelúdio e Fuga em Ré Menor*, de Paulino Chaves, possui um Contra-Sujeito para cada um dos dois Sujeitos e a *Fuga I*, de Liduño Pitombeira, mesmo sendo uma fuga simples é a única que apresenta dois Contra-Sujeitos. Nas duas ocorrências, foi contabilizada somente a presença do elemento em cada obra e não o número deles em cada fuga.

No que diz respeito à configuração dos elementos principais das fugas, foi possível constatar que todas apresentaram Exposição completa em todas as vozes. A maioria das fugas apresenta Sujeito tonal (41), porém verificamos um número considerável de fugas com Sujeito atonal (18); com grau de imitação entre Sujeito e Resposta à 5ª em 50 das 59 fugas que integram esta pesquisa. A maioria das fugas é a três vozes e possui Contra-Sujeito, com ocorrência de apenas uma fuga com dois Contra-Sujeitos.

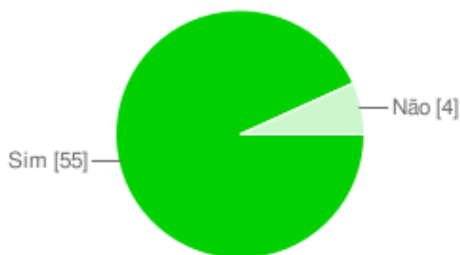


**Gráfico 8: Presença de Contra-Sujeito**

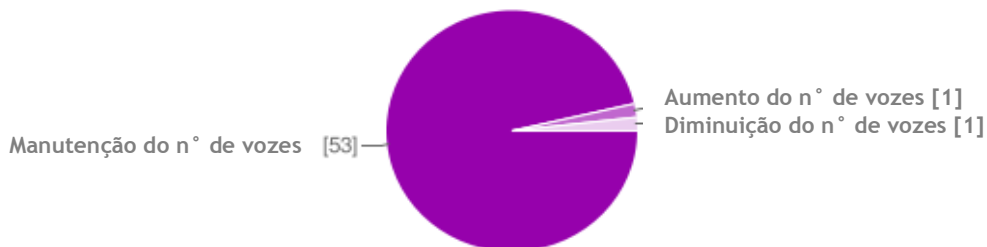
No que diz respeito à configuração dos elementos principais das fugas, foi possível constatar que a maioria das fugas apresenta Sujeito tonal (41), porém verificamos um número considerável de fugas com Sujeito atonal (18). O grau de imitação entre Sujeito e Resposta à 5ª prevaleceu em 50 das 59 fugas que integram esta pesquisa. A maioria das fugas é a três vozes e possui Contra-Sujeito, com ocorrência de apenas uma fuga com dois Contra-Sujeitos. Das 25 fugas que integram síncope no Sujeito, apenas quatro não faz alusão a nenhum elemento nacionalista, minoria constatada também nas fugas duplas, com apenas duas ocorrências.

### 2.3 Procedimentos Composicionais nas Seções

Todas as fugas possuem Exposição completa e apenas 7% não possuem Reexposições. Dentre as fugas com Reexposições (93%), verificou-se que 96% apresentam manutenção do número de vozes ao longo da fuga e 2% apresentam igualmente aumento e diminuição do número de vozes em pelo menos uma Reexposição:

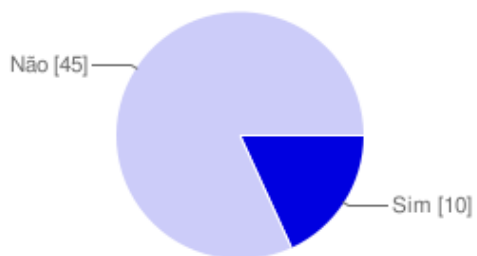


**Gráfico 9: Fugas com Reexposição**

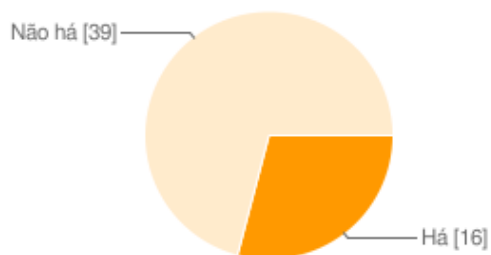


**Gráfico 10: Manutenção, aumento e diminuição do número de vozes nas fugas com Reexposição**

Procedimentos de aumentação e inversão do Sujeito ocorrem em 18% e 29% das fugas, respectivamente. No conjunto de fugas de Emílio Terraza, apenas uma (*Fuga V*) integra o procedimento de diminuição do Sujeito; por esse motivo, não foi tabulado neste item.

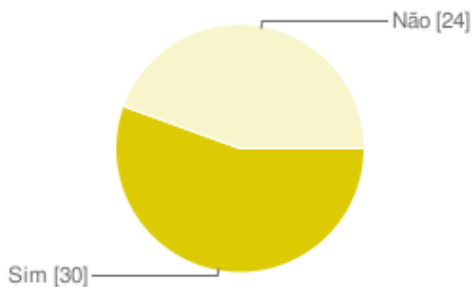


**Gráfico 11: Aumentação do Sujeito**



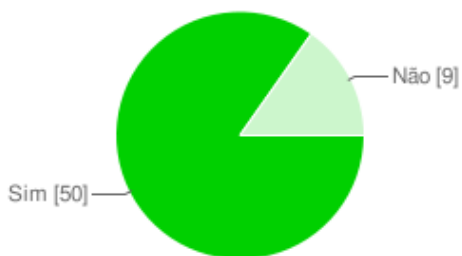
**Gráfico 12: Inversões do Sujeito**

O procedimento de *stretto* foi encontrado na Reexposição de 56% da produção observada. O restante, 44%, não apresentam o procedimento.



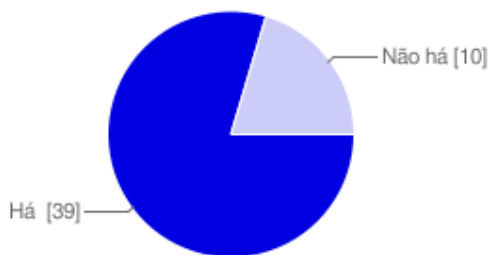
**Gráfico 13: Sujeito em *Stretto* na Reexposição(ões)**

A grande maioria das fugas integra Episódios e/ou Pontes (85%) e dentre estas, 14% apresentam afastamento da escrita contrapontística em pelo menos um Episódio e/ou Ponte ao longo da fuga:



**Gráfico 14: Episódios e/ou Pontes**

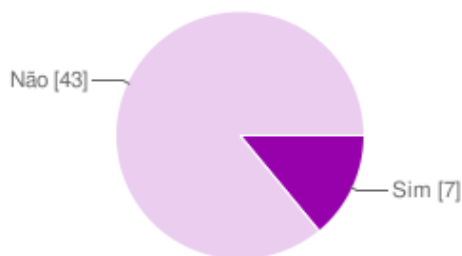
No que ao procedimento de seqüências, foi possível verificar que 80% das fugas integram o procedimento em Episódios e/ou Pontes. Em 20% das fugas, o procedimento não foi encontrado, possivelmente pelo fato de vincular-se mais à tonalidade, apesar de verificarmos ocorrências de seqüências em fugas com Sujeito dodecafônico<sup>86</sup>.



**Gráfico 15: Seqüências em Episódios e/ou Pontes**

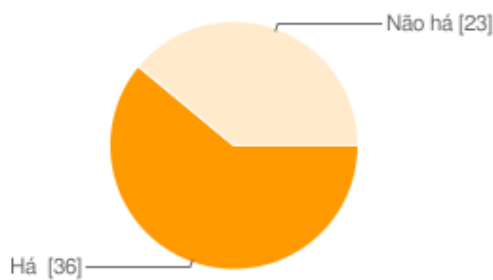
Nas fugas que integram Episódios e/ou Pontes foi possível constatar que 14% apresentam afastamento da escrita contrapontística em pelo menos uma dessas seções. Em 86% das fugas ocorre manutenção do contraponto.

<sup>86</sup> Ver exemplos 98 e 100, p. 129 e 131, respectivamente.



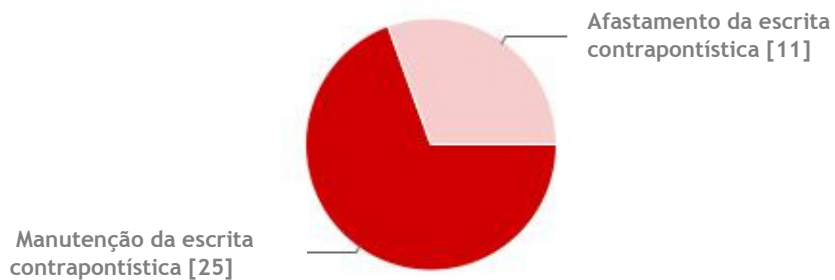
**Gráfico 16: Episódios e/ou Pontes com afastamento da escrita contrapontística**

Quanto à parte final das fugas, 61% apresentam Coda ou Codetta, enquanto 39% não integram nenhuma dessas seções.



**Gráfico 17: Coda e/ou Codetta**

Dentre as fugas com Coda ou Codetta, verificou-se que 31% apresentam afastamento da escrita contrapontística e 69% apresenta manutenção da mesma.



**Gráfico 18: Coda e/ou Codetta com afastamento da escrita contrapontística**



A partir da análise quantitativa dos procedimentos, podemos observar os mais recorrentes nas seções. O capítulo a seguir apresentará uma análise qualitativa desses procedimentos e a projeção dos mesmos nas estruturas resultantes.

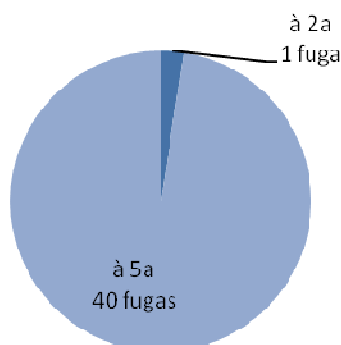
### **3 ANÁLISE QUALITATIVA DOS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NAS SEÇÕES E CLASSIFICAÇÃO DAS FUGAS A PARTIR DO SUJEITO**

Neste capítulo serão exibidos os procedimentos composicionais das 59 fugas que integram este trabalho, vinculados ao tipo de Sujeito, tonal ou atonal, e a influência dos mesmos na estrutura resultante. Em seguida, serão apresentadas duas tabelas com a classificação das 59 fugas em quatro tipos, sendo a primeira geral, por ordem de aparição da fuga neste trabalho e a segunda, pelo agrupamento de fugas na tipologia.

### 3.1 Fugas com Sujeito Tonal

#### 3.1.1 Grau de imitação entre Sujeito e Resposta na Exposição

Dentre as 41 fugas com Sujeito tonal, foi possível verificar que o grau de imitação entre Sujeito e Resposta na Exposição foi preservado com imitação à 5ª, em 40 fugas. A única fuga com Sujeito tonal que não segue este padrão tradicional, apresenta imitação à 2ª Maior.



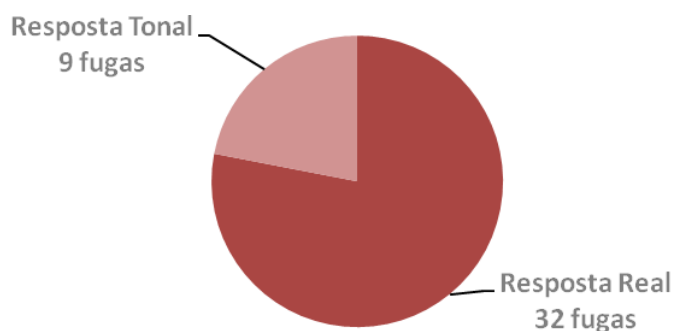
**Gráfico 19: Grau de imitação entre Sujeito e Resposta nas fugas tonais**

Diferentemente do procedimento comum em fugas com Sujeito tonal, na fuga de *Recitativo e Fuga*, de Almeida Prado, o distanciamento dos intervalos de 2as Maiores e Menores entre as entradas sucessivas do Sujeito resulta em um ambiente harmônico que não privilegia a tonalidade proposta pelo elemento principal.

#### 3.1.2 Tipos de Resposta na Exposição

Quanto ao tipo de Resposta em fugas com Sujeito tonal, a predominância foi de Respostas Reais (33 fugas). Oito fugas apresentaram Resposta tonal: Fugas I, VI, XV e XVIII do *Choro Bem Temperado*, de Almada; fugas dos *Prelúdios e Fugas em Dó Menor e Ré Menor*, de Paulino Chaves; fuga do *Prelúdio e Fuga*, de Krieger e Fuga de *Melodias da Cecília II*, de Mahle.

O vínculo da fuga com a tonalidade é conhecido desde o seu estabelecimento no Barroco, com as fugas do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach. As Respostas Tonais colaboram para o estabelecimento de relações harmônicas tonais, evidenciando o parâmetro da harmonia como colaborador para o estabelecimento das seções nas estruturas resultantes das fugas. É possível afirmar, ainda, que dentre as fugas com Respostas Tonais, três fugas foram compostas na primeira metade do século XX (fugas dos *Prelúdios e Fugas*, de Guarnieri, 1929 e *Prelúdios e Fugas*, de Chaves, 1937, 1938), possivelmente influenciadas pelos moldes da fuga escolástica, bastante difundida na época.



**Gráfico 20: Tipo de Resposta**

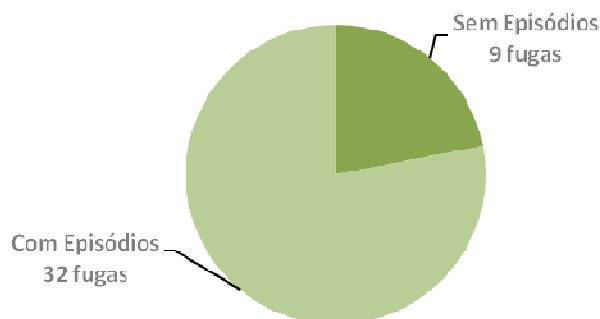
Na fuga de “Preludietto e Fuga”, de Penalva, a Resposta é tonal, seguida da terceira entrada à 2ª acima. A ambigüidade do Sujeito, aliada ao grau de imitação na terceira entrada da Exposição, reiterada meio tom acima da entrada original, desconfigura a tonalidade<sup>87</sup> proposta no Sujeito. Apesar da ambigüidade entre duas tonalidades proposta nesse elemento,

<sup>87</sup> Em análise das obras de Penalva, no que diz respeito à fuga de *Nova et Vetera*, Fregoneze (1992, p. 128) afirma que “tonalidades diferentes e indefinidas, devido à justaposição das vozes com notas estranhas à tonalidade, causam dissonâncias e efeitos atonais, apesar de imitações do contorno rítmico e melódico do tema”.

traço estilístico da escrita de Penalva, foi possível constatar a supremacia da tonalidade de Si Bemol Maior com a cadência final, na Coda.

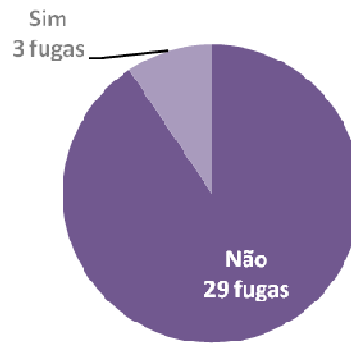
### 3.1.3 Episódios e/ou Pontes

O procedimento de afastamento da escrita contrapontística em Episódios e/ou Pontes foi mais recorrente que nas Reexposições, em fugas com Sujeito tonal. Das 32 fugas que integram Episódios e/ou Pontes, em fugas com Sujeito tonal, três apresentam pelo menos um Episódio e/ou Ponte com afastamento da escrita contrapontística. Dentre os procedimentos que configuram o afastamento do contraponto estão a inserção de Cadência e melodia acompanhada.



**Gráfico 21: Episódios e/ou Pontes em fugas com Sujeito tonal**

As fugas com Sujeito tonal que integram o procedimento são as fugas do *Prelúdio e Fuga*, de Camargo Guarnieri, *E a vida Continua...*, de Bruno Kiefer e *Prelúdio e Fuga*, de Ronaldo Miranda.



**Gráfico 22: Episódios e/ou Pontes com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito tonal**

Na fuga do *Prelúdio e Fuga* de Guarnieri, é possível constatar o abandono do contraponto na Cadência que corresponde ao Episódio 5, exatamente a partir do c. 107, quando uma só voz apresenta o fragmento inicial do Sujeito, em seqüências até o c. 112. A Cadência prepara a quinta e última Reexposição da fuga, que integra *stretto* em aumentação, com proporções diferenciadas nas vozes da extremidade (c. 113-128). A seção posterior ao Episódio 5 é o ponto de maior densidade do contraponto, devido ao acúmulo dos procedimentos envolvidos e à escrita pianística (oitavas em todas as vozes e amplitude do registro do instrumento). A alternância da escrita nessas seções (Episódio 5 e 5ª Reexposição) promove contraste e diversidade na peça, resultando em maior impacto no momento que a fuga atinge seu ponto culminante, na seção posterior.

As duas outras ocorrências de afastamento da escrita contrapontística em pelo menos um Episódio, nas fugas tonais, consistem em duas Pontes. Na fuga de Kiefer, *E a vida continua...*, a melodia acompanhada da Ponte (c. 50-53) tem a função de interromper o discurso musical contrapontístico, uma vez que o tema utilizado é o da primeira das *Doas Peças Sérias*, obra na qual esta fuga está vinculada. Posteriormente ocorre retomada da fuga na terceira e última Reexposição (c. 54-66). Ao mesmo tempo em que é possível constatar a unidade da obra como um todo, com o recurso de reutilização do material temático,

detectamos, ainda, o procedimento de autocitação, típico do compositor. De acordo com Cardassi (1998, p. 140), este procedimento é “uma estratégia composicional que envolve a reutilização de idéias musicais idênticas que transitam de peça para peça”.

Na fuga do *Prelúdio e Fuga*, de Miranda, as notas longas em todas as vozes, nas duas Pontes (c. 79-80 e c. 97-98), oferecem contraste com o ritmo sincopado ininterrupto, proveniente das diversas entradas do Sujeito ao longo da fuga. Porém, a função principal das duas seções consiste em direcionar o caminho harmônico para a 3ª Reexposição e Coda, respectivamente. Essas seções apresentam entradas do Sujeito na tonalidade original, Fá Menor, reiteradas e confirmadas a partir do enfoque exclusivamente harmônico das Pontes.

Por não integrarem obrigatoriamente entradas do Sujeito, os Episódios apresentam-se em fugas com Sujeito tonal de maneira livre. A inclusão de cadências e citação de outro movimento da obra a qual a fuga pertence, bem como o enfoque harmônico, servem de transição para as seções posteriores das fugas. A liberdade oferecida nos Episódios enfatiza os contrastes que se estabelecem nas seções vizinhas, geralmente com entradas do Sujeito, que formam Exposição ou Reexposições.

#### **3.1.4 Reexposição final**

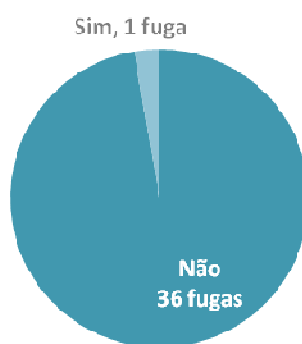
Das 55 fugas que integram Reexposição nas suas estruturas resultantes, 37 possuem Sujeito tonal<sup>88</sup>. Em 36 das 37 fugas com Sujeito tonal, é possível verificar que o contraponto é preservado na Reexposição final<sup>89</sup>. Somente uma delas apresenta afastamento da escrita contrapontística na Reexposição final. A confirmação da tonalidade na última Reexposição é comum em fugas tonais, porém em textura contrapontística. O afastamento da escrita contrapontística na Reexposição final ocorre na última entrada do Sujeito, em uníssono, na 2ª Reexposição da fuga de *Prólogo, Fuga e Final*, de Amaral Vieira.

---

<sup>88</sup> Ver gráfico 9, p. 164.

<sup>89</sup> Ver gráfico 25, p. 175.

A reafirmação integral do Sujeito na tônica, em uníssono, após longo Episódio, foi considerada como 2ª Reexposição da fuga de *Prólogo, Fuga e Final*, de Amaral Vieira, apesar de não ser comum encontrar afastamento da escrita contrapontística na Reexposição final, em fugas exclusivamente tonais. Esse ponto de vista se opõe a uma outra análise possível, que consideraria esta seção como Coda. A justificativa para a nossa escolha encontra-se na constatação da instabilidade harmônica do Episódio e na apresentação integral do Sujeito, após citações de pequenos fragmentos do elemento, no Episódio precedente, aumentando a expectativa da apresentação integral do Sujeito na tônica.

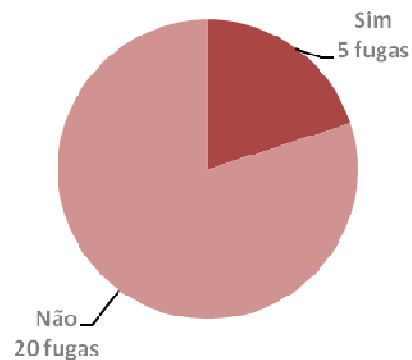


**Gráfico 25: Reexposição final com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito tonal**

### 3.1.5 Coda ou Codetta

Dentre as 25 fugas com Sujeito tonal que incluem Coda ou Codetta, cinco apresentam afastamento da escrita contrapontística. São elas, as fugas de *Recitativo e Fuga*, de Almeida Prado; de *Prólogo, Fuga e Final*, de Amaral Vieira; as duas fugas dos *Prelúdios e Fugas*, de Chaves e fuga do *Prelúdio e Fuga*, de Krieger.





**Gráfico 26: Coda com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito tonal**

O afastamento da escrita contrapontística ocorre nas fugas de *Recitativo e Fuga*, de Almeida Prado, e de *Prólogo Fuga e Final*, de Amaral Vieira, com o Sujeito em uníssono com outras vozes, enquanto nas fugas dos dois *Prelúdios e Fugas*, de Chaves, o Sujeito encontra-se harmonizado, conferindo o abandono do contraponto nessas seções. Os novos eventos encontrados na Coda da fuga do *Prelúdio e Fuga*, de Krieger, interrompem o uso exclusivo do contraponto, culminando no final não preparado em Fá#.

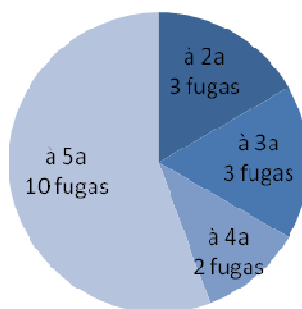
Se por um lado é possível verificar a presença de pequenos fragmentos do Sujeito na Coda dessas fugas, por outro, constatamos que o parâmetro harmônico foi o mais evidenciado nessas seções, devido à conclusão musical que se relaciona à tonalidade. Os recursos encontrados para a configuração do procedimento de afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito tonal são a diminuição do ritmo harmônico e textura coral (fugas de Paulino Chaves), a alternância entre contraponto e homofonia com material novo (fuga de Krieger) e a diminuição eventual das vozes (fuga de Amaral Vieira), aliados aos parâmetros de dinâmica e à escrita pianística.

## 3.2 Fugas com Sujeito Atonal

### 3.2.1 Grau de imitação entre Sujeito e Resposta na Exposição

Apesar do Sujeito atonal, foi possível verificar que a maioria das 18 fugas com Sujeito atonal preserva a imitação à 5ª nas Respostas de suas Exposições (10 fugas), mantendo um padrão intervalar nitidamente ligado à tradição de escrita de fugas. Porém, é importante destacar que em fugas com Sujeito atonal, o grau de imitação à 5ª é mantido em entradas posteriores, resultando em entradas com distanciamento à 5ª na integralidade das peças (como ocorre nas três fugas de Piedade), na maior parte dela (como nas fugas das *Sonatina n.º6* e da *Desconexa Suíte*, de Ribeiro), em fugas que apresentam seções correspondentes e simétricas, repetindo o padrão de 5as sucessivas, como na Exposição (como na fuga da *Sonata*, de Dinorá de Carvalho) ou apenas nas três entradas da Exposição (como na fuga da *Sonata*, de Guarnieri). O recurso de sucessão de entradas à 5ª evita a segunda entrada do Sujeito à 4ª, que retornaria à entrada original, como nas fugas tradicionais tonais. Porém, duas exceções ocorrem em fugas com Sujeito atonal: a fuga da *Sonata*, de Almada, e a fuga de *Variações, Fuga e Final*, de Macedo. Ambas apresentam Resposta à 5ª e terceira entrada à 4ª, preservando a linguagem utilizada, sem aproximações com a tonalidade.

Nas outras oito fugas, verificamos outro distanciamento intervalar entre as entradas do Sujeito, possivelmente mais vinculado à música atonal. Nestas fugas, foi possível constatar imitações à 2ª, em três fugas; à 3ª, em três fugas e à 4ª, em duas fugas.



**Gráfico 27: Grau de imitação entre Sujeito e Resposta nas fugas com Sujeito atonal**

**3.2.1.1 Imitação à 5ª:** fugas da *Sonata*, de Dinorá de Carvalho; da *Sonatina n°6* e *Sonata*, de Camargo Guarnieri; *E a vida continua...* e da *Sonata I*, de Bruno Kiefer; do *Preludietto e Fuga (Nova et Vetera)*, de José Penalva; *Prelúdio e Três Fugas*, de Acácio Tadeu Piedade e da *Desconexa Suíte*, de Antonio Ribeiro.

**3.2.1.2 Imitação à 4ª:** fugas da *Sonata n°1*, de Almeida Prado e *Fuga n°1*, de Liduíno Pitombeira.

**3.2.1.3 Imitação à 3ª:** fugas da *Sonata n°5*, “*Omulú*”, de Almeida Prado; de *Three Etudes*, de Jorge Grossmann e de *XI Variações*, de David Korenchandler.

**3.2.1.4: Imitação à 2ª:** fugas da *Sonata n°12* e *Chacona, Recitativo e Fuga* de Almeida Prado e das *Oito Variações e Fuga sobre um tema de Camargo Guarnieri*, de Osvaldo Lacerda.

Dentre todos os graus de imitação entre Sujeito e Resposta, foi possível constatar que apenas a imitação à 4ª se projeta de forma celular e estrutural na *Fuga n° 1* de Pitombeira. Nesta fuga, além da Resposta Real à 4ª, o intervalo encontra-se presente na composição dos elementos principais, no distanciamento intervalar entre as entradas (exceto da 2ª e 3ª Reexposições), no distanciamento intervalar formado a partir das ocorrências do Contra-Sujeito 2, caracterizando-se como arquétipo gerador peça.

### 3.2.2 Tipo de Resposta na Exposição

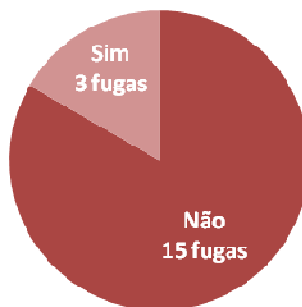
Todas as fugas com Sujeito atonal apresentam Resposta Real na Exposição. As transposições do Sujeito ocorrem com rigor, mantendo os mesmos intervalos originais do Sujeito. Esse fato ocorre devido à ausência de relações tonais nos intervalos que compõem os Sujeitos.

### 3.2.3 Episódios

Dentre as 18 fugas atonais, encontramos três que integram pelo menos um Episódio com afastamento da escrita contrapontística. As três fugas pertencem a três obras de Almeida Prado: *Sonata n°1*, *Sonata n°5*, “*Omulú*” e *Chacona, Recitativo e Fuga*. Nelas, o procedimento se encontra no Episódio 2, sugerindo um padrão do compositor, na escrita de fugas com Sujeito atonal.

O uníssono presente na fuga da *Sonata n°1*, possui função estrutural devido à localização central que ocupa na fuga. Antecedido pela 1ª Reexposição, que preserva o distanciamento intervalar de 4ª Justa proposta nas entradas do Sujeito na Exposição, o afastamento do contraponto no Episódio 2 evidencia ainda a liberdade de escrita com relação ao grau de imitação das entradas posteriores do Sujeito na 2ª Reexposição. Estas entradas abandonam o padrão estabelecido anteriormente, apresentando, na seção seguinte, após o Episódio 2, o novo distanciamento intervalar de 4ª Aumentada entre Sujeito e Resposta.

Na fuga da *Sonata n°5*, “*Omulú*”, o afastamento da escrita contrapontística ocorre a partir dos movimentos escalares em uníssono, após *stretto* da 1ª Reexposição (c. 21-25). Na fuga de *Chacona, Recitativo e Fuga*, a alternância do trinado de 2ª Menor, proveniente do Sujeito, junto aos movimentos escalares diatônicos ascendentes e descendentes do material do Contra-Sujeito, configura uma escrita que se afasta do contraponto estabelecido nas outras seções.



**Gráfico 28: Episódios com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito atonal**

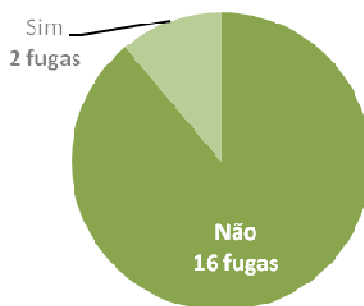
É interessante notar que a incidência de ocorrências de afastamento da escrita contrapontística nos Episódios de fugas com Sujeito atonal foi o mesmo que em fugas com Sujeito tonal. Unísono e alternância de fragmentos configuram a escrita homofônica empregada nessas seções que, apesar da liberdade sugerida nos Episódios, não foi tão recorrente nas fugas com Sujeito atonal, se considerarmos as proporções e possibilidade entre as fugas com Sujeito tonal (41) e atonal (18). É possível afirmar, ainda que os Episódios com afastamento da escrita contrapontística evidenciam o contraste entre as seções devido ao intenso contraponto nas Reexposições vizinhas, especialmente quando a Reexposição precedente integra *stretto*. Sinalizam, ainda, procedimentos novos nas seções posteriores, como é possível verificar na fuga da *Sonata n°1*, de Almeida Prado.

### 3.2.4 Reexposição final

#### 3.2.4.1 Com afastamento da escrita contrapontística

Dentre as 18 fugas com Sujeito atonal que possuem Reexposição, duas apresentam Reexposição final com afastamento da escrita contrapontística: são a fugas da *Sonata*, de Camargo Guarnieri e a fuga de *Variações, Fuga e Final*, de Roberto Macedo. Nessas Reexposições finais, ambas apresentam entradas com o Sujeito harmonizado. Tais seções têm

a função de realizar a transição para a seção final da obra maior a que pertencem. Portanto, podemos entender essa licença como um recurso de transição a outras seções, não contrapontísticas.



**Gráfico 29: Reexposição final com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito atonal**

Na terceira e última Reexposição da fuga de Guarnieri, a entrada do Sujeito, desta vez acompanhada por arpejos quartais na mão esquerda<sup>90</sup> apresenta acentuado contraste com o aspecto imitativo do *stretto* que a precede (c. 96-102). Posteriormente, no c. 112, a mudança da fórmula de compasso (3/2) colabora para transição em direção à Coda do movimento (c.113, “Triunfante”) no qual a fuga está inserida.

Em Macedo, a última entrada ocorre na voz inferior<sup>91</sup>, acompanhada de acordes na mão direita em movimento contrário. O enfoque harmônico da seção é responsável pela transição da *Fuga* para a seção que conclui a obra, *Final*, caracterizada pela configuração de uma nova harmonia, resultante de intervalos sobrepostos (4as, 5as e 6as).

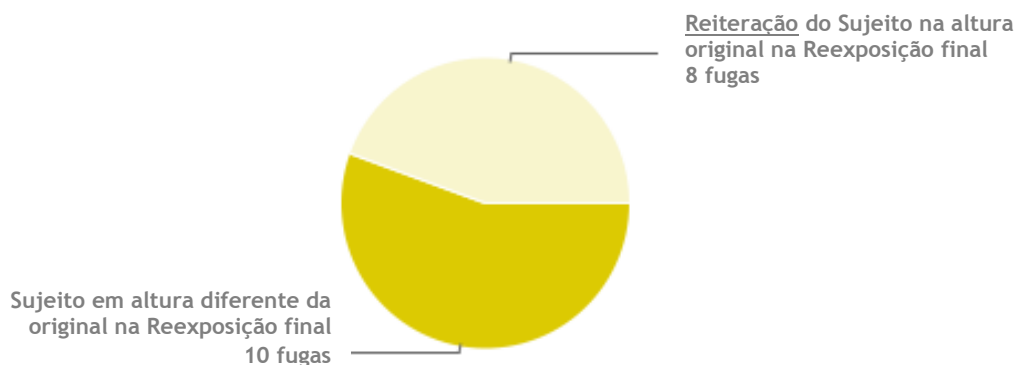
#### **3.2.4.2 Reiteração do Sujeito a partir da altura original na Reexposição final**

Apesar da reiteração do Sujeito na altura original estar vinculada à fugas com Sujeito tonal, foi possível verificar que dentre as 18 fugas com Sujeito atonal, oito fugas apresentam

<sup>90</sup> Ver exemplo 68, p. 95.

<sup>91</sup> Ver exemplo 88, p. 116.

reiteração do Sujeito partindo da altura original na Reexposição final da fuga. Esse procedimento foi notável devido ao número de ocorrências nas fugas com Sujeito atonal, especialmente quando essas entradas ocorrem aliadas a outros procedimentos como *stretto* e aumento do Sujeito.



**Gráfico 30: Reexposição final com Sujeito na altura original em fugas com Sujeito atonal**

Dentre as fugas com Sujeito atonal que apresentam este procedimento, seis são fugas em “sonatas”, uma fuga em “tema e variações” e uma fuga em “suíte”: *Sonatas n°1 e n°5*, de Almeida Prado; *Sonata*, de Dinorá de Carvalho; *Sonatina n°6* e *Sonata*, de Camargo Guarnieri; *Sonata I*, de Bruno Kiefer; *Oito Variações e Fuga sobre um tema de Guarnieri*, de Osvaldo Lacerda e *Desconexa Suite*, de Antonio Ribeiro.

Nas duas fugas de Almeida Prado (das *Sonatas n° 1 e n°5*) as entradas do Sujeito ocorrem na 3ª Reexposição e em contexto de *stretto*. Na *Sonata n°1*, o *stretto* ocorre à 8ª, sob a altura original (Dó#), enquanto na *Sonata n° 5* o distanciamento intervalar entre as três entradas é o mesmo proposto na Exposição da fuga (3ª Maior), porém com aumento na voz inferior<sup>92</sup>.

Na fuga de Dinorá de Carvalho, as entradas do Sujeito na Reexposição final ocorrem como na Exposição, porém com omissão de uma voz, partindo das mesmas alturas originais,

<sup>92</sup> Ver exemplo 26, p. 56.

uma oitava abaixo. Interessante notar que a Reexposição dessa fuga resulta em simetria entre as duas seções correspondentes: Exposição e Reexposição (+ Episódio 2), cada uma com aproximadamente dez compassos.

As duas fugas com Sujeito atonal de Guarnieri, que apresentam reiteração do Sujeito na altura original (da *Sonatina n.º6* e *Sonata*), apresentam contextos diferenciados para tais entradas na Reexposição final das fugas. Na fuga da *Sonatina n.º6*, a reiteração do Sujeito a partir da altura original ocorre em dois *stretti* sucessivos na 4ª Reexposição (c. 81-97), sendo o segundo por aumentação na voz inferior. Na fuga da *Sonata*, a entrada do Sujeito na altura original ocorre em contexto homofônico configurado pelos arpejos quartais que harmonizam a referida entrada, sobre a nota Ré. A entrada ocorre após *stretto* à 5ª entre as vozes da extremidade e integra uma mudança de compasso (de quaternário para ternário), meio pelo qual ocorre a transição para a Coda do movimento do qual a fuga faz parte, em compasso ternário, também homofônica.

A fuga da *Sonatina n.º6* é sucedida pela Coda (c. 98-114), composta a partir dos mesmos fragmentos aumentados do Sujeito em textura contrapontística até o c. 106. O procedimento confere unidade entre as seções e à obra como um todo.

Na fuga de Kiefer (*Sonata I*), a reiteração do Sujeito a partir da altura original (Dó) ocorre na 3ª Reexposição (c. 41-44). A última entrada é seguida de Episódio e Coda, que evidencia a mesma altura (Dó) através do *ostinato* da voz inferior. Diferentemente dessa ocorrência, a entrada do Sujeito na Reexposição final da fuga de Lacerda (*Oito Variações e Fuga sobre um tema de Guarnieri*) é sucedida pela Coda da fuga, de caráter homofônico (324-330), servindo de transição para a Coda final da obra (“*Andantino*”, c. 331-344).

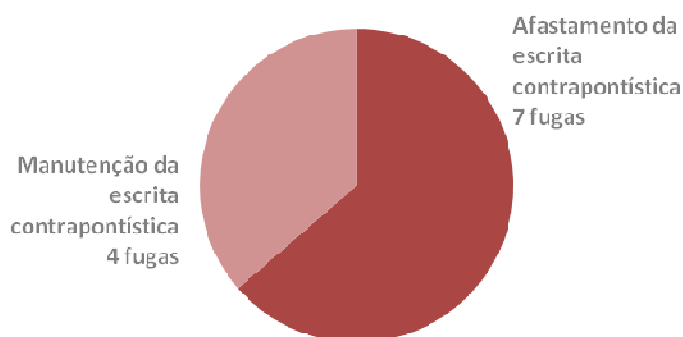
A fuga de Ribeiro apresenta uma entrada do Sujeito na altura original (Mi) por aumentação, porém na voz superior. O mesmo procedimento foi descrito na Reexposição final



da fuga da *Sonatina n°6* de Guarnieri, porém, na fuga de Ribeiro, a entrada a partir da altura original não se encontra no contexto de *stretto* como na fuga da *Sonatina n°6*.

### 3.2.5 Coda ou Codetta

Dentre as 11 fugas que possuem Sujeito atonal, sete apresentam afastamento da escrita contrapontística na Coda ou Codetta.



**Gráfico 31; Coda ou Codetta com afastamento da escrita contrapontística em fugas com Sujeito atonal**

Das fugas com Sujeito atonal que apresentam afastamento da escrita contrapontística na Coda ou Codetta encontramos três de Almeida Prado (da *Sonata n°5*, “*Omulú*”, da *Sonata n° 12* e de *Chacona, Recitativo e Fuga*), um fuga da *Sonata* de Dinorá de Carvalho, um da *Sonata I* de Bruno Kiefer, um de *Oito Variações e Fuga sobre um tema de Guarnieri* de Osvaldo Lacerda e a fuga da *Desconexa Suíte* de Antonio Ribeiro. Este procedimento foi verificado somente nas fugas que integram obras maiores.

As Codas das fugas da *Sonata n°5* e *Sonata n°12*, de Almeida Prado, têm início logo após *stretto*<sup>93</sup> evidenciando a quebra da textura contrapontística na seção. Na *Sonata n° 5* o contraste se evidencia a partir da movimentação descendente em quartas sobrepostas<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Ver exemplo 26, p. 56 e tabela 31, p. 55.

<sup>94</sup> Ver exemplo 28, p. 57.

seguido de *ostinato* sobre a nota Si na voz inferior. A movimentação culmina na retomada do “Tema do Grito” da sonata, conferindo ênfase no aspecto harmônico. O mesmo ocorre na Coda de *Chacona, Recitativo e Fuga*, quando o tema da “Chacona” é reiterado na fuga. Na *Sonata n°12*, a homofonia empregada na fuga serve de transição para a Recaptulação do 1° movimento do qual a fuga pertence<sup>95</sup>.

O abandono do contraponto já havia sido proposto na escrita livre empregada na seção que antecede a seção final da fuga da *Sonata* de Dinorá de Carvalho. Arpejos de caráter improvisatório constituem a Coda da fuga<sup>96</sup>, que servem de transição para a seção seguinte (*Dolente*) na obra maior a que fuga pertence.

Com a função de servir de transição para a seção posterior, a Coda da fuga de Lacerda alterna uníssono com acordes, configurando o abandono do contraponto e direcionando-se para a Coda final da obra<sup>97</sup>. Esta tem início com o acompanhamento da mão esquerda, como na obra original, da qual o tema foi extraído (c. 330).

Na Codetta da *Desconexa Suite* de Ribeiro, é possível constatar a sustentação da nota pedal Mi sob as dissonâncias resultantes da sobreposição de intervalos de 5as e 4as Justas com trítomos (c. 69-72). A ênfase harmônica apresenta claro contraste com a última entrada do Sujeito aumentado na seção anterior (4ª Reexposição) e quebra definitiva da textura contrapontística nos quatro últimos compassos da fuga.

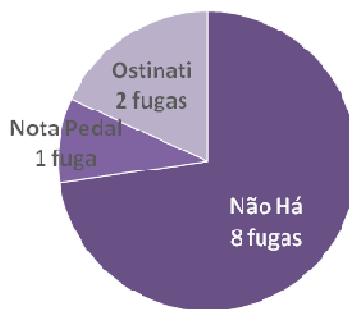
Dentre as 11 fugas com Sujeito atonal que integram Coda em suas estruturas resultantes, foi possível verificar, ainda, dois tipos de reiteração de alturas na Coda: nota pedal e *ostinati*, com uma e duas ocorrências, respectivamente (fuga da *Desconexa Suite*, de Ribeiro – nota pedal, e fugas da *Sonata n°5*, de Almeida Prado, e da *Sonata I*, de Bruno Kiefer - *ostinati*).

---

<sup>95</sup> Ver tabela 32, p. 58.

<sup>96</sup> Ver exemplo 41, p. 70.

<sup>97</sup> Ver exemplo 84, p. 112.



**Gráfico 32: Reiteração de alturas na Coda em fugas com Sujeito atonal**

Foi possível verificar que o afastamento da escrita contrapontística na Coda ocorre tanto em fugas com Sujeito tonal quanto em fugas com Sujeito atonal. Este procedimento, além de ter sido mais recorrente em Codas, apresentou-se como procedimento colaborador na definição do caráter conclusivo das fugas.

No estudo de obras para piano compostas entre 1950 a 1988, Gandelman (1997) destacou a diversidade encontrada na música brasileira com relação aos sistemas e às técnicas composicionais empregadas nessas obras. Segundo ela, “texturas homofônicas, polifônicas e mistas, com densidades variadas, se sucedem” (1997, p. 29), confirmando o mesmo procedimento em diferentes fugas, como foi possível ver anteriormente.

Após a observação dos procedimentos composicionais nas seções das fugas, procedemos uma classificação a partir de critérios que serão apresentados a seguir.

### **3.3 Classificação das fugas em quatro tipos de acordo com o Sujeito - tonal ou atonal**

Independente da linguagem musical utilizada, o que caracteriza uma fuga é sua Exposição, que sempre exhibirá imitações sucessivas entre as vozes envolvidas. Partindo do conceito de fuga como procedimento composicional cristalizado historicamente na música ocidental e em uso até os dias de hoje na música brasileira, verificamos procedimentos específicos nas seções, que influenciam em maior ou menor grau a estrutura resultante das 59 fugas que integram este trabalho.

Decidimos agrupar as fugas em quatro tipos, de acordo com o Sujeito tonal ou atonal. O objetivo desta tipologia foi agrupar fugas com procedimentos semelhantes a partir de critérios extraídos da análise qualitativa, que contemplou a combinação de procedimentos e configuração dos elementos principais nas fugas. A partir disso, foi possível fazer os seguintes agrupamentos:

#### **3.3.1 Tipo 1: Fugas com Sujeito tonal**

Fazem parte dessa categoria as fugas exclusivamente tonais, que apresentam tônica claramente identificável, seja pela armadura de clave e/ou pelo menos uma cadência perfeita.

#### **3.3.2 Tipo 2: Fugas com Sujeito tonal em ambiente afastado do pólo tonal proposto pelo Sujeito**

Nessa categoria foram incluídas as fugas com Sujeito tonal e grau de imitação entre Sujeito e Resposta à 2ª e à 4ª. As que apresentam grau de imitação à 5ª em ambiente cromático, ambíguo ou instável harmonicamente, também foram incluídas, mesmo as que abandonam posteriormente o grau de imitação à 5ª em Reexposições posteriores.

### **3.3.3 Tipo 3: Fugas com Sujeito atonal**

Integram este tipo as fugas exclusivamente atonais, incluindo as dodecafônicas e/ou seriais.

### **3.3.4 Tipo 4: Fugas com Sujeito atonal com reiteração do Sujeito a partir da altura original (da Exposição) na Reexposição final**

Nessa categoria foram incluídas as fugas com Sujeito atonal que apresentam reiteração do Sujeito na altura original em pelo menos uma entrada na última Reexposição.

A seguir apresentamos duas tabelas que agrupam as 59 fugas a partir da tipologia acima descrita.

### 3.4 Tabelas das fugas classificadas em quatro tipos

Segue abaixo a tabela que exhibe a classificação das 59 fugas nos quatro tipos acima descritos, seguindo a ordem de aparecimento das fugas neste trabalho (alfabética por compositor):

COMPOSITOR	FUGA(S) / OBRA NA QUAL A FUGA ESTÁ VINCULADA	TIPO
ALMADA, Carlos (1958-)	Fuga da <i>Sonata para piano</i> (1997)	3
	24 fugas do <i>O Choro Bem Temperado</i> (2002)	1
ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de (1943-)	Fuga da <i>Sonata n° 1</i> (1965)	4
	Fuga de <i>Recitativo e Fuga</i> (1968)	2
	Fuga da <i>Sonata n° 5, "Omulú"</i> (1985)	4
	Fuga da <i>Sonata n° 12</i> (2003/04)	3
	Fuga de <i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> (2005)	3
AMARAL VIEIRA, José Carlos do (1952-)	<i>Fuga de Prólogo, Fuga e Final</i> (1984)	1
CHAVES, Paulino (1883-1948)	Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i> (1937)	1
	Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Dó Menor</i> (1939)	1
CARVALHO, Dinorá de (1895-1980)	Fuga da <i>Sonata n° 1</i> (1974)	4
FRANCESCHINI, Furio (1880-1976)	Fuga de <i>Introdução e Fuga sobre a palavra Independência</i> (1922)	1
GROSSMANN, Jorge Villavicencio (1973-)	Fuga de <i>Three Etudes</i> (2007)	3
GUARNIERI, Camargo (1907-1993)	Fuga do <i>Prelúdio de Fuga</i> (1929)	1
	Fuga da <i>Sonatina n° 3</i> (1937)	1
	Fuga da <i>Sonatina n° 6</i> (1965)	4
	Fuga da <i>Sonata</i> (1972)	4
KIEFER, Bruno (1923-1987)	E a vida continua... de <i>Duas Peças Sérias</i> (1957)	2
	Fuga da <i>Sonata I</i> (1958)	4
KRIEGER, Edino (1928-)	Fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> (1954)	1

COMPOSITOR	FUGA(S) / OBRA NA QUAL A FUGA ESTÁ VINCULADA	TIPO
KORENCHENDLER, H. David (1948-)	Fuga de <i>XI Variações</i> (1983)	3
LACERDA, Osvaldo (1927-)	Fuga de <i>Oito Variações e Fuga sobre um tema de Camargo Guarnieri</i> (1996)	4
MACEDO, Roberto (1959-)	Fuga de <i>Variações, Fuga e Final</i> (1997)	3
MAHLE, Ernest (1929-)	Peça n° 20: Fuga de <i>As Melodias de Cecília II</i> (1972)	1
MIRANDA, Ronaldo (1948-)	Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Fá Menor</i> (1965/66)	1
PENALVA, Pe. José (1924-2003)	Fuga do “Prelúdio e Fuga” da <i>Suíte Nova et Vetera</i> (1961)	2
PIEIDADE, Acácio Tadeu (1961-)	3 Fugas do <i>Prelúdio e Três fugas</i> (2000)	3
PITOMBEIRA, Liduíno José (1962-)	<i>Fuga 1</i> , op. 149 (2009)	3
RIBEIRO, Antonio (1971-)	Fuga da <i>Desconexa Suíte</i> (1990)	4
TERRAZA, Emílio (1929-)	<i>Quatro Fugas</i> (1955)	1
VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo (1930-)	Fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> (1983)	1

**Tabela 74: Classificação em quatro tipos a partir do Sujeito das 59 fugas brasileiras para piano de 1922 a 2009**

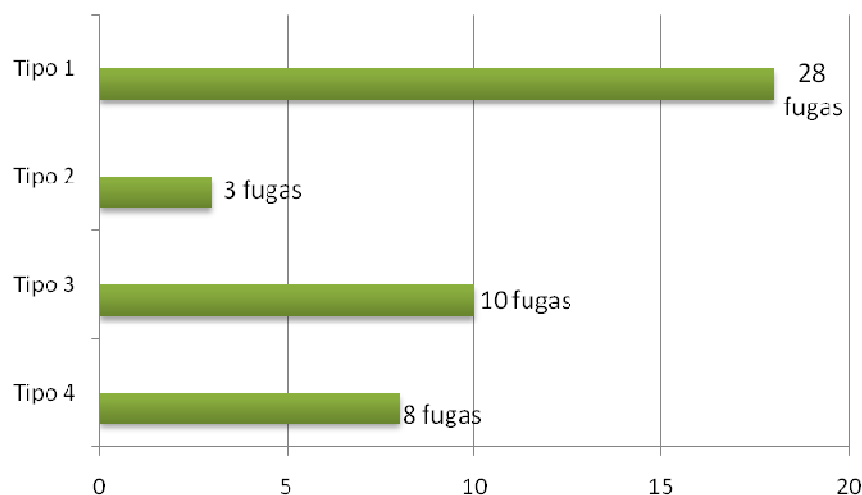
Apesar das diferenças encontradas nas fugas do *Prelúdio e três Fugas* de Piedade, classificamos esta como Tipo 3 devido ao uso exclusivo do dodecafonismo na integralidade da peça, apesar da reiteração da altura Sol na Reexposição final da *Fuga I*.

A tabela 74 apresenta as 59 fugas já agrupadas na tipologia:

Tipo 1	Tipo 2	Tipo 3	Tipo 4
ALMADA, Carlos: 24 fugas do <i>Choro Bem Temperado</i> (2002)	ALMEIDA PRADO, José Antônio R.: Fuga de <i>Recitativo e Fuga</i> (1968)	ALMADA, Carlos: Fuga da <i>Sonata para piano</i> (1997)	ALMEIDA PRADO, José Antônio R.: Fuga da <i>Sonata n° 1</i> (1965)
AMARAL VIEIRA, José Antônio do: Fuga de <i>Prólogo, Fuga e Final</i> (1984)	KIEFER, Bruno: Fuga E a Vida Continua... de <i>Duas Peças Sérias</i> (1957)	ALMEIDA PRADO, José Antônio R.: Fuga da <i>Sonata n° 12</i> (2003/4)	ALMEIDA PRADO, José Antônio R.: Fuga da <i>Sonata n° 5, "Omulú"</i> (1985)
CHAVES, Paulino: Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Ré Menor</i> (1937)	PENALVA, José: Fuga do <i>Preludietto e Fuga de Nova et Vetera</i> (1961)	ALMEIDA PRADO, José Antônio R.: Fuga da <i>Chacona, Recitativo e Fuga</i> (2005)	CARVALHO, Dinorá de: Fuga da <i>Sonata n° 1</i> (1974)
CHAVES, Paulino: Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Dó Menor</i> (1939)		GROSSMANN, Jorge Villavicencio: Fuga para mão esquerda, 2° Estudo de <i>Three Etudes</i> (2007)	GUARNIERI, Camargo: Fuga da <i>Sonatina n° 6</i> (1965)
FRANCESCHINI, Furio: Fuga de Introdução e Fuga sobre a palavra <i>Independência</i> (1922)		KORENCHENDLER, David: Fuga: à Barroca, de <i>XI Variações</i> (1983)	GUARNIERI, Camargo: Fuga da <i>Sonata</i> (1972)
GUARNIERI, Camargo: Fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> (1929)		MACEDO, Roberto: Fuga de <i>Variações, Fuga e Final</i> (1997)	KIEFER, Bruno: Fuga de Fuga e Toccata da <i>Sonata I</i> (1958)
GUARNIERI, Camargo: Fuga da <i>Sonatina n° 3</i> (1937)		PIEIDADE, Acácio Tadeu: <i>Três Fugas</i> do <i>Prelúdio e Três fugas</i> (2000)	LACERDA, Osvaldo C.: Fuga de <i>Variações sobre um Tema de Camargo Guarnieri</i> (1996)
KRIEGER, Edino: Fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> (1954)		PITOMBEIRA, Liduíno: <i>Fuga 1</i> (2009)	RIBEIRO, Antonio: Fuga da <i>Desconexa Suíte</i> (1990)
MAHLE, Ernest: Peça n° 20, Fuga de <i>As Melodias da Cecília II</i> (1972)			
MIRANDA, Ronaldo: Fuga do <i>Prelúdio e Fuga em Fá Menor</i> (1965/66)			
TERRAZA, Emilio: Quatro Fugas (1955)			
VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo: Fuga do <i>Prelúdio e Fuga</i> (1983)			
<b>38 fugas</b>	<b>3 fugas</b>	<b>10 fugas</b>	<b>8 fugas</b>

**Tabela 75: Agrupamento em quatro tipos a partir do Sujeito das 59 fugas brasileiras para piano de 1922 a 2009**





**Gráfico 33: Número de fugas de acordo com a tipologia**

A tabela 75 e o gráfico 33 exibiram maior número de fugas do Tipo 1, com 38 ocorrências (64,5%), enquanto o Tipo 2 apresentou o menor número, com 3 fugas (5%). Dentre as fugas com Sujeito tonal que apresentam afastamento do pólo tonal proposto pelo Sujeito, a influência do grau de imitação foi determinante na desconfiguração da polarização tonal do Sujeito ao longo da fuga. Como Tipo 3, 10 fugas foram classificadas (17 %) e, dentre as fugas com Sujeito atonal, curiosamente 8 fugas (13,5%) apresentam a reiteração do Sujeito na altura original na Reexposição final. Este procedimento se aproxima do procedimento de retorno à tonalidade, como ocorre nas fugas exclusivamente tonais. A reiteração da altura original do Sujeito, na última Reexposição, em fugas com Sujeito atonal sugere uma polarização da altura original do Sujeito, visto que, na maioria delas, as Reexposições ou são seguidas de Coda que possuem reiteração de algum tipo ou são precedidas de Episódios ou outras entradas com algum procedimento muito contrastante, que evidencia a última entrada na Reexposição final.

## CONCLUSÃO

A metodologia empregada para a realização desta pesquisa revelou-se eficaz no levantamento de dados do corpus que integra este trabalho. A partir da análise quantitativa, foi possível verificar que, excluindo as fugas que integram ciclos ou conjunto de fugas, a fuga foi mais encontrada como parte de um “prelúdio e fuga” e “sonata ou sonatina”. A natureza conclusiva da fuga foi detectada quando esta se apresenta como parte final de uma obra maior em 20 fugas que integram esta pesquisa.

A única fuga como peça isolada, até o presente momento<sup>98</sup>, é a *Fuga 1*, de Liduíno Pitombeira. Outro exemplo único de fuga é a de Jorge Grossmann, que faz parte de um conjunto de três estudos para piano. A associação da fuga com o gênero “estudo para piano” revelou a originalidade da peça, visto que esta é escrita somente para mão esquerda, definindo a dificuldade abordada pelo estudo.

Esta pesquisa revelou que todas as fugas apresentam a completa aderência ao seu procedimento primordial: a exposição completa do Sujeito em todas as vozes. Embora o critério de seleção das fugas tenha sido a denominação de “fuga” dada pelo compositor, a descrição analítica confirmou e justificou a atribuição do termo no título da peça.

Independentemente da linguagem musical empregada, o grau de imitação à 5ª (50 fugas) entre Sujeito e Resposta, foi o preferido na composição das 59 fugas, o mesmo número de ocorrências para o tipo de Resposta Real. Dentre as fugas que empregam Resposta Tonal, três foram escritas nas primeiras quatro décadas do século XX (fuga de 1922, de Franceschini

---

<sup>98</sup> Ver nota de rodapé , p 157.

e as duas, de 1937 e 1939, de Chaves). A fuga do *Prelúdio de Fuga* (1929), de Guarnieri, apresenta Resposta Real, somadas às fugas de Franceschini e Chaves, a referida fuga de Guarnieri apresenta aproximações com a fuga escolástica devido ao reconhecimento dos procedimentos realizados.

No entanto, foi possível verificar que, em algumas fugas, a configuração do Sujeito pode, ou não, encontrar equivalência entre a configuração do Sujeito e o grau de imitação entre Sujeito e Resposta. Como exemplos de relações não equivalentes, citamos a fuga de Penalva, que apresenta Resposta Tonal seguida de entrada à 4ª aumentada com relação à entrada anterior, ou 2ª Menor acima da nota da entrada original. O outro exemplo é a fuga do *Recitativo e Fuga*, de Almeida Prado, que apesar de incluir Sujeito tonal, apresenta Resposta à 2ª Maior. Em contrapartida, a fuga de Pitombeira mantém estreita relação entre o grau de imitação e a predominância intervalar ao contexto da fuga, quando encontramos o intervalo de 4ª projetado em diversos níveis da peça.

O delineamento de seções das fugas ficou evidenciado pela utilização de procedimentos contrapontísticos em seções específicas, como seqüências nos Episódios, assim como por ocasionais afastamentos da escrita contrapontística, quando estes promovem uma intensificação do contraste gerado através da inserção de uma escrita diferenciada, não contrapontística, da inclusão de cadência, melodia acompanhada, notas longas, notal pedal e *ostinati*. Em outras fugas pertencentes a obras maiores, tais procedimentos servem de ligação para seções com o mesmo tipo de escrita, não contrapontística.

Todas as Reexposições integram procedimentos típicos de fuga, com entradas em *stretti*, inversão e aumento do Sujeito, exceto as fugas de Amaral Vieira, Guarnieri (*Sonata*) e Macedo. Mesmo apresentando pouca recorrência, o afastamento da escrita contrapontística ocorreu nas Reexposições finais, em fugas com Sujeito tonal e atonal. Uníssono, melodia acompanhada e harmonização do Sujeito foram os procedimentos

utilizados na preparação para seções posteriores, na Coda ou Codetta. Nessas fugas, as seções posteriores se caracterizam pelo caráter mais harmônico que contrapontístico, justificando uso de procedimentos semelhantes nas Reexposições finais.

A Coda foi a seção onde verificamos maior número de recorrências de afastamento da escrita contrapontística. Todas as fugas que apresentam Reexposição com o mesmo procedimento são seguidas de Coda, ou seção posterior da obra maior a que pertencem, apresentando ênfase no aspecto harmônico, contrastando, ou não, com a seção anterior. As fugas que não apresentam o procedimento em Reexposições anteriores também fazem parte de uma obra maior. O afastamento da escrita contrapontística na Coda das fugas brasileiras para piano ocorre, na maioria dos casos, como transição para uma seção posterior da obra maior a que a fuga pertence, podendo esta ser a Coda final da obra ou nova seção de uma sonata. Este procedimento é notável e define o caráter conclusivo das fugas.

A reiteração do Sujeito partindo da altura original da Exposição foi observada apenas em fugas com Sujeito atonal, uma vez que em fugas tonais esse procedimento é previsível. Dentre as fugas com Sujeito atonal, verificamos um número elevado de fugas que apresentam reiteração do elemento partindo da altura original, como na Exposição. Este procedimento se aproxima do retorno à tonalidade original, como nas fugas tradicionais tonais.

Para ilustrar a diversidade de procedimentos, ressaltamos o modo pelo qual o afastamento ocorre nas fugas de Amaral Vieira e Guarnieri (*Sonata*). Na fuga de Amaral Vieira, a entrada do Sujeito pode se confundir com o início de uma Coda, devido às características da escrita que se afasta do contraponto. Entretanto, a extensão do Episódio, que promove maior expectativa para uma nova entrada, aliada à apresentação integral do Sujeito em uníssono, na tônica, justificam o entendimento da seção como Reexposição. Na fuga da *Sonata* de Guarnieri, a última entrada do Sujeito ocorre acompanhada por arpejos quartais onde a amplitude de registro é notável. Esta entrada culmina na Coda do movimento, motivo

pelo qual podemos afirmar que o afastamento da escrita contrapontística nessa Reexposição serve de transição para a seção que finaliza o último movimento da *Sonata*.

Foi possível averiguar a diversidade e similaridades de procedimentos não somente na produção de diferentes compositores como também em um mesmo compositor. Dentre as fugas que integram esta pesquisa, destacamos as de Emílio Terraza, Camargo Guarnieri e Almeida Prado não somente pelo número de fugas que somam, mas pela diversidade de procedimentos encontrados. As quatro fugas de Terraza são as únicas que adotam o procedimento de *stretti* ininterruptos após a Exposição, com entradas sucessivas e manutenção do contraponto ao longo de suas quatro fugas, definindo um padrão de fugas do compositor. As quatro fugas de Guarnieri estão localizadas na parte final da obra maior a que pertencem e, por serem fugas compostas em períodos distintos, apresentam diferenças quanto à linguagem musical empregada, ao mesmo tempo em que apresentam aproximações, no que diz respeito ao rigor dos procedimentos utilizados. Dentre as cinco fugas de Almeida Prado, três estão localizadas na parte final da obra maior a que pertencem e apenas uma possui Sujeito tonal, embora o seu tratamento não se limite ao sistema tonal, resultado da utilização de diferentes distanciamentos intervalares nas entradas do Sujeito.

A tipologia adotada para classificação das fugas a partir do Sujeito tonal ou atonal, revelou a maior incidência de fugas do tipo 1 (38), seguida de fugas do tipo 3 (10). Fugas do tipo 2 ocorreram em menor número (3) e as do tipo 4 revelaram o elevado número de fugas com Sujeito atonal que reiteram o Sujeito na altura original na última Reexposição (8). O procedimento verificado nas fugas do tipo 4 aproxima-se do retorno à tonalidade, como ocorre nas fugas exclusivamente tonais. A reiteração da altura original do Sujeito, na última Reexposição, em fugas com Sujeito atonal sugere uma polarização da altura original do Sujeito, visto que, na maioria delas, as Reexposições ou são seguidas de Coda que possuem

reiteração de algum tipo, ou são precedidas de Episódios ou entradas com algum procedimento contrastante, que evidencia a entrada na Reexposição final.

Apesar da diversidade de procedimentos utilizados que são inerentes à escrita da fuga, é importante destacar que recursos não contrapontísticos foram utilizados ocasionalmente para delinear seções, aliados ao parâmetro de dinâmica e escrita pianística, intensificando a percepção da estrutura resultante através do abandono do contraponto. Dessa maneira, podemos entender a fuga como um procedimento que resulta em algo estrutural e perceptível e que, neste contexto, também contribuem elementos não contrapontísticos. A partir deste pensamento, entende-se a fuga como um procedimento que pode excluir momentaneamente o contraponto. Justamente nessas seções, podemos nos aproximar ainda mais da identidade do compositor, através da observação de recursos que são mais presentes na obra do mesmo como um todo.

Para muitos compositores, escrever uma fuga é um duplo desafio: o da conquista técnica de um procedimento composicional específico e o da manutenção da personalidade artística. Cada um deles, dentro de sua identidade estética, mostrou-se rigoroso o suficiente para superar a parte técnica deste desafio. A fuga atraiu diversos compositores brasileiros do período estudado que, independente de suas identidades artísticas, encontraram vários meios de vencer o duplo desafio proposto pela composição da fuga. Nesse sentido, é possível afirmar que esses compositores assumiram a noção de responsabilidade do contraponto enfatizada por Boulez, conforme exposto no início deste trabalho<sup>99</sup>, ao expressarem-se através da fuga.

Trabalhos futuros em busca de padrões de procedimentos de fugas combinados com técnicas de composição, como o dodecafonismo, ou encontrados em tendências estéticas específicas presentes da música brasileira, como a nacionalista, aliados a um estudo mais

---

<sup>99</sup> Ver Introdução, p. 23.

aprofundado da harmonia nessas fugas podem oferecer resultados relevantes para verificar as transformações e/ou as adaptações que a fuga sofreu em um contexto específico. A investigação histórica da utilização da fuga na música brasileira poderá trazer subsídios para a compreensão das fontes de aprendizado comuns do contraponto no Brasil. Aproximações quanto à utilização dos procedimentos nas fugas de compositores de uma mesma escola de composição como, por exemplo, de Guarnieri, poderão ser reveladores em apresentar o grau de influência em maior ou menor grau na composição de fugas de seus sucessores.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Thomas. *Counterpoint in the Style of J. S. Bach*. New York: Schirmer Books, 1986.

BENNETT, Evan. *Th Treasons of Image: Bach, Irony, and Shostakovich's 'Preludes and Fugues', Op. 87*. Tese de Doutorado, Princeton University, 2004. Disponível em: <<http://wwwlib.umi.com/dissertations/preview/3123414>> Acessado em 27 de dezembro de 2005.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CARDASSI, Luciane. *A música de Bruno Kiefer: 'Terra', 'Vento' e 'Horizonte', e a poesia de Carlos Nejar*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto Tonal e Fuga: Manual Prático*. Porto Alegre: Novak Multimídia, 2002.

CHAVES, Celso Loureiro. "Na intimidade da sala de aula". *Cadernos Ponto & Vírgula*, v. 6, Porto Alegre, p. 77-83.

CHIN, Keli da Silva. *Uma abordagem analítica da Chacona, Recitativo e Fuga de Almeida Prado e sua relação com três outras obras*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

COELHO, Francisco Carlos (coord.). *Música Contemporânea Brasileira: Almeida Prado*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

CORVISIER, Fernando. "The ten piano sonatas of Almeida Prado: The development of his compositional style". Tese de Doutorado. University of Houston, 2000.

FANNING, David; FAY, Laurel E. "Shostakovich". In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, v. 23, p. 279-311.



- FREGONEZE, Carmen C. *A obra pianística do Padre José Penalva*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.
- GANDELMAN, Saloméa; BARANKOVSKI, Ingrid. “Edino Krieger – Obras para piano”. In: *Revista Debates* n° 3. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 1999, p. 25-56.
- GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros – Obras para piano (1958-1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- GÉDALGE, Andre. *Treatise on Fugue. Part I: The School Fugue*. Mattapan Mass.: Gamut Music Company, 1964.
- GERLING, Cristina Capparelli. “Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n° 3” (1937). *Revista Debates*. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2004, p. 99-109.
- \_\_\_\_\_. “*Terra Selvagem, Lamentos da Terra e Alterâncias: o componente octatônico em suas últimas peças para piano*”. *Per Musi*. Belo Horizonte v.1, 2001, p. 52-71.
- GRAVES, JR., William L. *Twentieth Century Music – A Handbook*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1962.
- GREEN, Douglas M. *Form in Tonal Music – Na Introduction to Analysis*. 2. ed. New York: 1979.
- Grupo de Pesquisas em Práticas Interpretativas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (GPPI, UFRGS): *Acervo de Sonatas, Sonatinas e Tema e variações do Repertório Instrumental Compostas no Século XX na América Latina*. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/gppi/index.php>.
- HASSELAAR, Sílvia. *Sonatina n°2 de Hector Tosar: uma visão histórica e analítica*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): Trajetórias individuais e análise da ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Sonata para piano’ (1961)*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.
- \_\_\_\_\_. & GERLING, Cristina C. Eunice Katunda e Esther Scliar no contexto do modernismo musical brasileiro. *Música Hodie*, v. 6 n°12, 2006, pp. 61-84.
- HYDE, Martha M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, v. 18 n° 2, 1996, pp. 200-235.
- KENNAN, Kent Wheeler. *Counterpoint – Based on Eighteenth-Century Practice*. Englewood Cliffs, NJ: 1972.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1970.
- LEIBICH, Rafael, CARVALHO, Any Raquel, GERLING, Cristina Capparelli. “Uma análise das fugas para piano de Bruno Kiefer: padrões estilísticos na sua escrita contrapontística”.

*Revista Opus*. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Online), Campinas, v. 11, p. 35-57, 2005.

MAGALHÃES, Homero. *Bach – Prelúdios e Fugas I*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1988.

MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. Mineola, NY: Dover Publications, Inc., 1987.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil* (6. ed. revisada e ampliada). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MAYER, Germano. *Seis Pequenos Quadros (1981) de Bruno Kiefer: relações intervalares e outros parâmetros a partir da teoria dos conjuntos e gestos musicais*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg – Ensaios sobre os arquétipos da harmonia contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MESSING Scott. *Neoclassicism in Music from the Genesis of the Concept Through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor and London: UMI Research Press, 1988.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha . “Flashes de Almeida Prado por ele mesmo”. *Revista Opus*. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2004, v. 10, n. 1, p. 73-80.

MOSHEVICH, Sofia. *Dmitri Shostakovich, Pianist*. London: McGill Queen’s University Press, 2004.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira* (2. revisão ed. e ampliada). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NODA, Luciana; CARVALHO, Any Raquel. “Retórica e Fuga: uma análise da Fuga em Mi menor, op. 87 n° 4 de D. Shostakovich a partir da metodologia de Scott Roberts”. *Ictus – Periódico da Universidade Federal da Bahia*, 2007, v. 8, n. 2, p. 149-166.

OWEN, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint from Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books, 1992.

RENWICK, William. *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach*. New York: Pendragon Press, 1995.

RIBAS, Geraldo M. *Camargo Guarnieri: Uma Análise das Fugas das Sonatinas n° 3 e n° 6 para Piano*. Porto Alegre: 2002. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de Mestrado.

RICHARDSON, Madeley A. *Helps to Fugue Writing, Based on Bach’s “Das Wohltemperirte Klavier”*. Nova York: The H. W. Gray Co., 1930.

SABOURIN, Carmen. Review: Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach by William Renwick. *Music Theory Spectrum*, 1998, vol.20, n.1, p. 137-140.

SENISE, Arnaldo. Encarte do CD “*Selma Asprino interpreta Furio Franceschini*”. São Paulo, New York, Viena: Contemporary Digital Artes (CDA 930404), 1994.

SCHUBERT, Giselher . Hindemith. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, vol. 11, p. 523-538.

SCHWEIZER, Hary. Site oficial de Hary Schweizer. Disponível em:  
<http://www.haryschweizer.com.br/Depoimentos/cecilia.htm>

SEARLE, Humphrey. *Twentieth-Century Counterpoint*. New York: John & Graff, Inc, 1954.

SHELDON, David A.. “The Stretto Principle: Some Thoughts on Fugue as Form”. *The Journal of Musicology*, v. 8, n° 4. Autumn, 1990, pp. 553-568.

SILVA, Flávio, org. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century-Style and Structure*. New York and London: Schimer Books, 1986.

STEIN, Leon. *Structure & Style, Expanded Edition - The study and analysis of musical forms*. Expanded Ed. Miami, FL: Summy-Bichard Inc., 1979.

STRAUS, Joseph Nathan. *Remaking the Past- Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TARUSKIN, Richard. “Back to Whom? Neoclassicism as Ideology”. *19<sup>th</sup> Century Music*, v. 16, n° 3, p. 286-202, Spring, 1993.

TODD, Larry R.. Mendelssohn. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, vol.16, p. 389-424.

VERRALL, John W. *Fugue and Invention in Theory and Practice*. Palo Alto, CA: Pacific Books, Plubishers, 1966.

VIEIRA, Daniel A. B. *A Fuga da Sonata para Piano (1972) de Camargo Guarnieri: uma análise retórica estrutural*. Porto Alegre: 2008. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

WALKER, Paul. “Fugue”. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, vol. 9, p. 318-332.

\_\_\_\_\_. “Fugue d’école”. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, vol. 9, p. 332.

WHITTALL, Arnold. “Neoclassicism”. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, v. 13, p. 753-755.

WUORINEN, Charles. *Simple Composition*. New York: C. F. Peters Corporation, 1979.