

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

ALMEIDA PRADO: HAENDELPHONIA, UM ESTUDO DE ANÁLISE

Rita de Cássia Taddei Yansen

Campinas – 2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

ALMEIDA PRADO: HAENDELPHONIA, UM ESTUDO DE ANÁLISE

Rita de Cássia Taddei Yansen

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal e co-orientação da Profa. Dra. Helena Jank.

Campinas – 2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

Y17a Yansen, Rita de Cássia Taddei.
Almeida Prado, Haendelphonia, um estudo de análise. / Rita de Cássia Taddei Yansen. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Almeida Prado. 2. Análise. 3. Teoria dos conjuntos.
I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “Almeida Prado, Haendelphonia, a analytical approach”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Almeida Prado – Analysis – Pitch Class Sets

Titulação: Mestrado em Música

Banca examinadora:

Prof^ª Dr^ª Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

Prof. Dr. José Antonio Resende de Almeida Prado

Prof^ª Dr^ª Maria de Lourdes Sekeff

Prof. Dr. Cláudio Richerme de Oliveira Azevedo

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini

Data da defesa: 23 de Janeiro de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pela
Mestranda **Rita de Cássia Taddei Yansen** - RA 2408, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal - IA/UNICAMP

Presidente/Orientadora



Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado - UNICAMP

Membro Titular



Prof. Dra. Maria de Lourdes Sakeff Zampronha - DM/IA/UNESP

Membro Titular

Dedicatória

Para Maria Lúcia, com gratidão.

Agradecimentos

Ao compositor **José Antonio Rezende de Almeida Prado**, pela grande amizade e disposição com que contribuiu para a realização deste trabalho, desde seu plano até a sua finalização. Pela descoberta da música contemporânea. Pelas Almeidapradianas, sempre permeadas de muita alegria, análise e música!

À professora **Maria Lúcia**, pela orientação singular. Seu profissionalismo, seriedade e dedicação foram, sem dúvida, um marco na minha concepção de academia.

À professora **Helena Jank**, pela delicadeza com que sempre me recebeu. Pela atenção dispensada, e nem sempre por mim correspondida, nos meus estudos de cravo.

Ao professor **Sílvio Ferraz**, pelas aulas de harmonia e análise, as quais despertaram em mim este interesse intrínseco pelo assunto.

Aos professores **Carlos Fiorini** e **Mauricy Martin**, pelas orientações, tão válidas e pertinentes, por ocasião de meu exame de qualificação.

À professora **Aci Meyer**, orientadora do meu primeiro projeto dentro desta universidade, uma amiga que me ajudou a dar os primeiros passos e que sempre acreditou no meu trabalho.

Ao compositor **Cristiano Melli**, pela ajuda na aquisição das partituras e, principalmente, por ter promovido o meu primeiro contato com o compositor Almeida Prado.

Ao amigo **Maurício Del Bianco Santini**, pela digitalização das partituras e ajuda nas minhas dificuldades com o Finale.

Ao amigo **José Adriano Vendemiatti**, pela paciência com que me auxiliou em toda a formatação deste.

Aos meus pais, que souberam me passar a grande lição que trago sempre comigo, a persistência como condição *sine qua non* para a realização de qualquer trabalho.

À **Isabella**, pela paciência, bom humor e realismo com que sempre encarou todos os fatos, tenham sido estes agradáveis ou não.

Ao **Carlos**, pela solicitude e companheirismo. Por todos os momentos Almeida Prado desses três anos de crescimento profissional.

À minha querida **Aline**, uma amiga que, ao se encarregar de tarefas aparentemente tão insignificantes, mas inadiáveis, tornou possível minha dedicação quase que integral na finalização deste.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal realizar um estudo de análise da *Suite Haendelphonia*, de Almeida Prado, abrangendo uma análise comparativa com quatro peças de *Suites* de Haendel. A pesquisa, além de enfatizar a necessidade da adequação das ferramentas de análise ao repertório a ser estudado, visa abordar o formato de que Almeida Prado se utiliza na *Suite Handelphonia*, um material relacionado ao período tonal e demonstrar a importância da análise no processo da interpretação musical. A dissertação consta de um histórico sobre o gênero *Suite*, considerações sobre as técnicas de análise utilizadas e a análise de quatro peças de *Suites* de Haendel; contextualização e análise da *Suite Haendelphonia*; comparações entre as quatro peças de *Suites* de Haendel e as de Almeida Prado. A bibliografia abrange história da música e técnicas de análise de música tonal e pós-tonal, além de Dissertações e Teses referentes à obra do compositor Almeida Prado. A conclusão mostra que o compositor, ao utilizar um material relacionado a um contexto tonal, faz uso de processos composicionais referentes ao período pós-tonal, dando, portanto, um caráter singular à peça. Dos anexos constam a partitura original e a digitalização da mesma.

Abstract

This research aims to carry out a study of analysis – Almeida Prado's *Suite Haendelphonia*. This study also comprehends a four dance comparative analysis from Haendel's *Suites*. The research, which emphasizes the need of adequate techniques of analysis on the repertoire to be studied, aims to approach the method in which Almeida Prado makes use on *Suite Haendelphonia*, a material related to tonal music, and to demonstrate the importance of analysis in performance. The dissertation consists of a detailed report on the *Suite* gender, considerations on the techniques of analysis which were utilized and the analysis of four dances from Haendel's *Suites*; contextualization and analysis of *Suite Haendelphonia*; comparisons among the four dances from Haendel's *Suites* and the ones of Almeida Prado. The bibliography comprehends History of music and techniques of analysis of both tonal and post tonal music, and also, the dissertations and thesis referring to the composer Almeida Prado's work. The conclusion shows that the composer, by utilizing a material related to a tonal context, makes uses of creation processes referring to post-tonal music, giving, therefore, a unique character to the piece. Both an original *fac simile* and a software edited version are to be found attached.

SUMÁRIO

Lista de Exemplos	01
Lista de Figuras	07
Lista de Gráficos.....	14
Lista de Tabelas	16
Lista de Abreviaturas.....	20
Introdução.....	22

Capítulo I – DA *SUITE*, DA ANÁLISE, DE HAENDEL

1.1. Da <i>Suite</i>	27
1.1.1. As Danças da <i>Suite</i>	27
1.1.2. As Formas.....	32
1.1.3. As Peças de Abertura.....	34
1.1.4. As Peças Intercaladas	36
1.1.5. <i>Chaconne</i>	38
1.1.6. <i>Sarabande</i>	45
1.1.7. <i>Gigue</i>	51
1.2. Da Análise.....	55
1.2.1. Considerações Sobre Técnicas de Análise	55
1.2.1.1. Análise Schenkeriana e Vozes Condutoras	56
1.2.1.2. Aspectos da Harmonia na Dissolução da Tonalidade	59
1.2.1.3. Análise segundo a Teoria dos Conjuntos	61
1.2.1.4. Recomposição e Vozes Condutoras	69

1.3. De Haendel.....	73
1.3.1. Sobre as <i>Oito Grandes Suítes, de 1720</i>	73
1.3.2. Análise de peças de <i>Suítes</i> de Haendel.....	75
1.3.2.1. Haendel, <i>Chaconne em Sol Maior HWV 430</i>	76
1.3.2.2. Haendel, <i>Passacaille em sol menor HWV 432</i>	85
1.3.2.3. Haendel, <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i>	93
1.3.2.4. Haendel, <i>Gigue em sol menor HWV 432</i>	106

Capítulo II – ALMEIDA PRADO, *HAENDELPHONIA*: ANÁLISE

2.1. <i>Chacona</i>	121
2.1.1. Variação I.....	125
2.1.2. Variação II	130
2.1.3. Variação III.....	135
2.1.4. Variação IV.....	139
2.1.5. Variação V	143
2.1.6. Variação VI.....	148
2.1.7. Variação VII	155
2.1.8. Variação VIII.....	161
2.1.9. Variação IX.....	167
2.1.10. Variação X	174
2.1.11. Variação XI.....	178
2.1.12. Variação XII	184
2.1.13. Variação XIII.....	190
2.1.14. Variação XIV	196

2.1.15. Variação XV	202
2.1.16. Variação XVI.....	207
2.1.17. Variação XVII	217
2.1.18. Variação XVIII	222
2.1.19. Variação XIX.....	228
2.1.20. Variação XX.....	234
2.1.21. Variação XXI.....	241
2.2. <i>Sarabanda</i>	247
2.3. <i>Giga</i>	256

Capítulo III – **ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS PEÇAS ANALISADAS DE
HAENDEL E A SUITE HAENDELPHONIA DE ALMEIDA PRADO**

3.1. Haendel, <i>Chaconne em Sol M HWV 430</i> , Haendel, <i>Passacaille em Sol m HWV 432</i> . Almeida Prado, <i>Chacona</i>	278
3.2. Haendel, <i>Sarabande em Sol m HWV 432</i> . Almeida Prado, <i>Sarabanda</i>	287
3.3. Haendel, <i>Gigue em Sol m HWV 432</i> . Almeida Prado, <i>Giga</i>	295
Conclusão	303
Bibliografia.....	306
Anexos	308

Lista de Exemplos

Exemplo 1 - Pierre Attaignant (c. 1494 – c. 1552), <i>Pavanne</i> , c. 1-4 - ritmo característico.	6
Exemplo 2 - Anônimo, <i>Galliarde</i> , c. 1-4 - ritmo característico.	7
Exemplo 3 - Pierre Attaignant (c. 1494 – c. 1552), <i>Tourdion</i> , c. 1-3.....	8
Exemplo 4 - Haendel (1685-1759) , <i>Suite IV em mi m</i> , HWV 429, <i>Allemande</i> , c.1-9 - 1ª seção. 11	
Exemplo 5 - Haendel (1685-1759), <i>Suite IV em mi m</i> , HWV 429, <i>Allemande</i> , c. 6, 17 - 2ª seção.	11
Exemplo 6 - Haendel (1685-1759), <i>Suite VII em sol m</i> , HWV 432, <i>Gigue</i> , c. 1, 9 - 1ª seção	12
Exemplo 7 - Haendel (1685-1759), <i>Suite VII em sol m</i> , HWV 432, <i>Gigue</i> , c. 9, 19 - 2ª seção.	12
Exemplo 8 – Haendel (1685-1759), <i>Suite V em Mi M</i> , HWV 430, <i>Prélude</i> , c.1,2.	13
Exemplo 9 - Haendel (1685-1759), <i>Suite VII em sol m</i> , HWV432. Tema, c. 1–4, Variação I, c. 1– 4, Variação II, c. 1–4.	14
Exemplo 10 - Bach (1685-1750), <i>Suite Inglesa IV em Fá M</i> , BWV 809, <i>Menuet I</i> c.1-5, <i>Menuet II</i> c.1-5.....	16
Exemplo 11 - <i>Chaconne</i> – estrutura harmônica e métrica	18
Exemplo 12 - Girolamo Montesardo (c.1584-1630), <i>Nuova Inventione d’Intavolatura</i> , <i>Tablatura</i> <i>de La Calata</i>	19
Exemplo 13 - Andrea Falconieri (1585-1656), <i>Ciaccona</i> , c. 1-3.....	20
Exemplo 14 - François Couperin (1668-1733), <i>Passacaille ou Chaconne</i> , para violino e baixo contínuo, c. 1-5.	21
Exemplo 15 - Bach (1685-1750), <i>Chaconne em ré m</i> , c. 1-4.....	22
Exemplo 16 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M</i> , HWV 430, Tema, c. 1-8. Variação I, c. 1-8. Variação II, c. 1-8.....	23

Exemplo 17 - Girolamo Montesardo (c.1584–1630), <i>Nuova Inventione d’Intavolatura</i> , <i>Sarabanda</i> , c. 1-2.	25
Exemplo 18 - Anônimo (século XVII), <i>Sarabande</i> , c. 1-4.....	26
Exemplo 19 – Alessandro Piccinini (1566-c. 1638), <i>Arie di Saravanda</i>	27
Exemplo 20 - Haendel (1685-1759), <i>Suite VII em sol m</i> , HWV 432, <i>Sarabande</i> , c. 1-2, 7-8, 1ª seção - estrutura harmônica.	28
Exemplo 21 - Haendel (1685-1759), <i>Suite VII em sol m</i> HWV 432, <i>Sarabande</i> , 2ª Seção c. 9-10 , 31-32 - estrutura harmônica.....	28
Exemplo 22 - François Couperin (1668-1733), <i>Gigue</i> , c. 1-4. <i>Gigue</i> - estilo francês.	31
Exemplo 23 - Haendel (1685-1759), <i>Suite I em Lá M</i> , HWV 426, <i>Gigue</i> , c. 1,2. <i>Giga</i> - estilo italiano.	31
Exemplo 24 - Haendel (1685-1759), <i>Suite VII em sol m</i> , HWV 432, <i>Gigue</i> , c. 1, 7, 8 - 1ª seção - estrutura harmônica.	32
Exemplo 25 - Haendel (1685-1759), <i>Suite VII em sol m</i> , HWV 432, <i>Gigue</i> , c. 9, 18, 19 - 1ª seção - estrutura harmônica.	33
Exemplo 26 - Haendel (1685-1759), <i>Suite IV em mi m</i> , HWV 429, <i>Gigue</i> , c. 1-3 e 8-9. Textura contrapontística.....	33
Exemplo 27 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m</i> HWV 432, Tema, Vozes Conductoras - gráficos a e b.....	37
Exemplo 28 - Seqüência de acordes relacionados por terça cromática.	38
Exemplo 29 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M</i> HWV 430, tema - análise da estrutura harmônica.	56
Exemplo 30 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M</i> HWV 430: Tema e Variações I, II, III e IV.....	60

Exemplo 31 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> , Tema, Variação I, Variação II, Variação III.	68
Exemplo 32 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> , Variação I, ornamentação na linha do baixo.	70
Exemplo 33 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> , Variações II e III, alturas do tema com deslocamento rítmico.	71
Exemplo 34 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação I, c.1 – aspectos rítmicos.	108
Exemplo 35 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação II, c. 5-9, c.7- escrita a duas vozes.	111
Exemplo 36 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação II, c.1, 4 – aspectos rítmicos.	113
Exemplo 37 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação III, c.1, 4 – aspectos rítmicos.	117
Exemplo 38 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação IV, c.1, 4, 8– aspectos rítmicos.	121
Exemplo 39 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação V, c. 1– aspectos rítmicos.	126
Exemplo 40 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VI, c. 1, 2 - voz superior, ostinato rítmico e de alturas, voz inferior, linha melódica.	130
Exemplo 41 - Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação V, c. 5,6 – aspectos rítmicos.	133
Exemplo 42 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VII, c. 1, 3, 8.	137
Exemplo 43 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VII, c. 1– aspectos rítmicos.	139
Exemplo 44 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VIII, c. 1– modelo rítmico.	145
Exemplo 45 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VIII, c. 1 – pedal.	149

Exemplo 46 - Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação IX, c. 1– aspectos rítmicos.....	151
Exemplo 47 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação X, c. 1– aspectos rítmicos.	156
Exemplo 48 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XI, c. 1, 2 – dimensão horizontal formando blocos de acordes e efeitos de ressonâncias.....	161
Exemplo 49 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XI, c. 1– aspectos rítmicos.	162
Exemplo 50 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XII, c. 1– aspectos rítmicos.	168
Exemplo 51 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIII, c. 1. Voz superior – melodia estruturada em saltos. Voz inferior – blocos de acordes.	173
Exemplo 52 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIII, c. 1, 8 – aspectos rítmicos.	174
Exemplo 53 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIV, c. 1– movimentação das vozes internas e externas.	177
Exemplo 54 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIV, c. 1, 4, 6 – aspectos rítmicos.	179
Exemplo 55 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIV, c. 4-5 – dinâmica alternando <i>f</i> e <i>p</i>	180
Exemplo 56 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XV, c. 1-2 – vozes superior e inferior apresentando as mesmas alturas à oitava.....	183
Exemplo 57 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XV, c. 1, 2 – aspectos rítmicos.	185
Exemplo 58 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI, textura contrapontística a quatro vozes. Vozes externas - alturas repetidas. Vozes internas - linha melódica.....	191

Exemplo 59 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI, c. 1 – aspectos rítmicos.	194
Exemplo 60 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI, c. 1. Variação XVII, c.1 – <i>stretto</i>	195
Exemplo 61 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVII, c. 1 – vozes superior e inferior apresentando as mesmas alturas à oitava.....	198
Exemplo 62 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVII, c. 1, - trilos estruturados em classes de intervalos [0,1] e [0,2].	199
Exemplo 63 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVII, c. 1 – aspectos rítmicos.	200
Exemplo 64 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVIII, c. 1 – vozes superior e inferior apresentando as mesmas alturas. Voz inferior - duas oitava abaixo da superior. ..	204
Exemplo 65 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVIII, c. 3-4 – vozes superior e inferior estruturadas em notas duplas, utilizando as classes de intervalos [0,2], [0,3], [0,4] e [0,5]......	205
Exemplo 66 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVIII, c. 1 – <i>ostinato</i> rítmico.	206
Exemplo 67 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIX, c. 1. Voz superior – movimentação por graus conjuntos. Voz inferior – <i>movimentação</i> por saltos utilizando classes de intervalos [0,2], [0,4], [0,5] e [0,6].	211
Exemplo 68 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIX, c. 1 – acentos, contratempos.....	212
Exemplo 69 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XX, c.1. Voz superior, movimentação por saltos. Voz inferior, movimentação por graus conjuntos.	218

Exemplo 70 - Almeida prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XXI, c. 1-2. Textura.	223
Exemplo 71 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XXI– acentos, deslocamento rítmico.....	224
Exemplo 72 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> , c. 1-4 - textura polifônica.	227
Exemplo 73 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> - célula principal e conjunto de classes de intervalos correspondente.	228
Exemplo 74 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> , c. 28-32 – ocorrência de <i>tiércoles</i> <i>coulées</i> e acorde sujo.	234
Exemplo 75 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção B, <i>Fuga a Tre</i> , Tema, c. 10 – conjuntos.....	241
Exemplo 76 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção B, <i>Fuga a Tre</i> , Contra Tema, c. 10 – conjuntos.....	241
Exemplo 77 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção B, <i>Fuga a Tre</i> , Divertimento, c. 16	245
Exemplo 78 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção B, <i>Fuga a Tre</i> , Divertimento II, c. 26 - conjuntos.	246

Lista de Figuras

Figura 1 - <i>Sarabanda</i> italiana - estrutura das frases.....	25
Figura 2 - Conjunto de classes de intervalos, vetor e número de combinações possíveis.....	47
Figura 3 - Análise de Vozes Condutoras associada à Teoria dos Conjuntos.	51
Figura 4 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M HWV 430</i> , Vozes Condutoras - gráfico a.	57
Figura 5 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M HWV 430</i> , Vozes Condutoras - gráfico b.	57
Figura 6 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M HWV 430</i> , Tema, c. 1, 3. Variação I, c. 1, 3.	61
Figura 7 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M HWV 430</i> , Tema, c. 1,2. Variação I, c. 1,2. Variação II, c. 1,2.	62
Figura 8 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol Maior HWV 430</i> , Tema, c. 1, 3. Variação IV, c. 1, 3.	63
Figura 9 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> - estrutura harmônica.....	65
Figura 10 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> , Vozes Condutoras, gráfico a.	66
Figura 11 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> , Vozes Condutoras, gráfico b.	66
Figura 12 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> , Tema, estrutura do baixo, acordes com relação intervalar de terça e quinta.....	69
Figura 13 - Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> , divisão em seções e estrutura harmônica.	73
Figura 14 - Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> , c. 1-4 - estrutura harmônica.	74

Figura 15 - Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> , c. 5-8 - estrutura harmônica e movimentação do baixo em quintas.	75
Figura 16 - Haendel, <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> , c. 9-32 - estrutura harmônica.....	76
Figura 17 - Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> , c. 1-17- análise da estrutura harmônica.	77
Figura 18 - Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> , c. 18-32 - análise da estrutura harmônica.	78
Figura 19 – Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> , Seção A, Vozes Conductoras – gráfico a.	80
Figura 20 - Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i> , Seção B, Vozes Conductoras – gráfico a.....	81
Figura 21 - Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i> , Vozes Conductoras.....	82
Figura 22 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , divisão em seções - estrutura harmônica.	86
Figura 23 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , c. 1-8 - estrutura harmônica.	87
Figura 24 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , Seção A, c. 1-8 - prolongamento do acorde de tônica, chegada ao acorde de tônica relativa e movimentação do baixo em quintas.....	88
Figura 25 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , c. 9-19 - estrutura harmônica e prolongamento do acorde de dominante.....	89
Figura 26 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , c. 1-8 - análise da estrutura harmônica.	90
Figura 27 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , c. 9-19 - análise da estrutura harmônica.	91

Figura 28 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , Seção A, c. 1-8 - Vozes	
Conductoras.....	93
Figura 29 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , Seção B, c. 9-19 - Vozes	
Conductoras.....	94
Figura 30 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> , Seções A e B, c. 1-19 - Vozes	
Conductoras.....	95
Figura 31 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> – acordes que estruturam o Tema.	100
Figura 32 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> – acordes básicos.	101
Figura 33 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação I - âmbito	107
Figura 34 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação II – âmbito.....	112
Figura 35 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação III – âmbito.....	116
Figura 36 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação IV – âmbito.	120
Figura 37 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação V – âmbito.....	125
Figura 38- Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VI – âmbito.	132
Figura 39 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VI - células rítmicas utilizadas na voz inferior.....	132
Figura 40 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VII.	138
Figura 41 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VII – âmbito.	138
Figura 42 - Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VIII – âmbito.....	145
Figura 43 - Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação IX, c. 1-3, 8-9 – ocorrência de pedal..	150
Figura 44 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação IX– âmbito.	150
Figura 45 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação X– âmbito.....	155
Figura 46 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XI, c. 1-4 – mudanças de registro.....	160

Figura 47 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XI– âmbito.	161
Figura 48 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XII, Soprano – mudanças de registro.....	165
Figura 49 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XII, Tenor - permutação.....	165
Figura 50 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XII– c. 1, 2, 6 – mudanças de registro.....	166
Figura 51 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XII, c. 1, 8 – blocos de acordes.	167
Figura 52 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XII– âmbito.	167
Figura 53 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIII, Soprano - Vozes Conductoras.....	171
Figura 54 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIII, Contralto - Vozes Conductoras.....	172
Figura 55 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIII, Tenor - Vozes Conductoras.	172
Figura 56 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIV– âmbito.	178
Figura 57 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XV– âmbito.....	184
Figura 58 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI, polifonia a quatro vozes, Soprano - inversão e variações na classe de intervalo [0,3].	188
Figura 59 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI, polifonia a quatro vozes, Contralto - inversão e variação na classe de intervalo [0,4].	189
Figura 60 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI, polifonia a quatro vozes, Baixo - original e em movimento retrógrado com variação na altura <i>sol</i>	190

Figura 61 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI - contraponto estruturado entre as vozes externas.	192
Figura 62 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI, vozes externas - contraponto - simetria.	193
Figura 63 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVI- âmbito.	193
Figura 64 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVII- âmbito.	200
Figura 65 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVIII, Tenor – classe de intervalo [0,3] - mudança de direção.	203
Figura 66 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XVIII- âmbito.	205
Figura 67 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIX, c. 1, voz inferior, Tenor - altura <i>sol</i> oculta.	210
Figura 68 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XIX – âmbito.	211
Figura 69 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XX- âmbito.	218
Figura 70 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação XXI- âmbito.	223
Figura 71 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> - divisão em seções.	226
Figura 72 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> – classes de intervalos contidas no conjunto [0,2,3,7].	232
Figura 73 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona, Sarabanda</i> - conjuntos de classes de intervalos.	233
Figura 74 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção A - subdivisão em duas partes.	236
Figura 75 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção A – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,2,4,7], [0,2,5,6] e [0,4,5,6].	238
Figura 76 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção A – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,1,2], [0,2,7], [0,3,5], [0,7] e [0,2].	239

Figura 77 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> , Seção B, subdivisão em seis partes.....	240
Figura 78 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> , Seção A' – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,1,2,7], [0,1,4,7], [0,1,4,8], [0,1,3,5] e [0,2,5,7].	249
Figura 79 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> , Seção A' – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,3,5], [0,3,6], [0,1,5], [0,4,5], [0,2,7], [0,2,4], [0,1,6] e [0,2,5].	250
Figura 80 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> , Seção A' – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,1], [0,2] e [0,5].	251
Figura 81 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> , aspectos rítmicos – subdivisão ternária, ocorrência de subdivisão binária.	252
Figura 82 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> – conjunto principal e subconjuntos ocorrentes.	253
Figura 83 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> , <i>Fuga a Tre</i> - primeira altura de cada ocorrência do Tema e Contra Tema - movimentação cromática descendente.	254
Figura 84 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Giga</i> – conjunto principal e subconjuntos ocorrentes.	255
Figura 85 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Chacona</i> . Haendel, <i>Chaconne em Sol Maior HWV 430</i> . Haendel, <i>Passacaille em sol menor HWV 432</i> . Acordes que estruturam o Tema e as Variações.	259
Figura 86 - Haendel, <i>Chaconne em Sol Maior HWV 430</i> , Variação I, c. 1,3. Almeida Prado, <i>Haendelphonia</i> , <i>Chacona</i> . Variação I, c.1. Variação VI, c.1. Variação XVI, c.1. Variação IX, c.1. Técnicas utilizadas na estruturação das Variações.	261

Figura 87 - Haendel, <i>Chaconne em Sol Maior HWV 430</i> , Variação II, c.1. Variação III, c.1. Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> . Variação XIX, c.1. Variação XX, c.1. Contraponto inversível na linha melódica e no ritmo.	262
Figura 88 - Haendel, <i>Chaconne em Sol Maior HWV 430</i> , Variação IV, c.1. Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> . Variação XXI, c.1 - Textura.	263
Figura 89 - Haendel, <i>Passacaille em Sol Maior HWV 430</i> , Variação I, c.1-2. Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> . Variação XI, c.1 - Ornamentação por graus conjuntos e saltos de terça.	264

Lista de Gráficos

Gráfico 1 - Contraponto a quatro vozes, Variação I.....	105
Gráfico 2 - Contraponto a quatro vozes, Variação II	110
Gráfico 3 - Contraponto a quatro vozes, Variação III.....	115
Gráfico 4 - Contraponto a quatro vozes, Variação IV.....	119
Gráfico 5 - Contraponto a quatro vozes, Variação V	123
Gráfico 6 - Contraponto a quatro vozes, Variação VI.....	128
Gráfico 7 - Contraponto a quatro vozes, Variação VII.....	135
Gráfico 8 - Contraponto a quatro vozes, Variação VIII	142
Gráfico 9 - Contraponto a quatro vozes, Variação IX.....	148
Gráfico 10 - Contraponto a quatro vozes, Variação X	154
Gráfico 11 - Contraponto a quatro vozes, Variação XI.....	158
Gráfico 12 - Contraponto a quatro vozes, Variação XII.....	164
Gráfico 13 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIII	170
Gráfico 14 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIV	176
Gráfico 15 - Contraponto a quatro vozes, Variação XV	182
Gráfico 16 - Contraponto a quatro vozes, Variação XVI.....	187
Gráfico 17 - Contraponto a quatro vozes, Variação XVII.....	197
Gráfico 18 - Contraponto a quatro vozes, Variação XVIII	202
Gráfico 19 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIX - Voz Superior	208
Gráfico 20 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIX - Voz Inferior.....	209
Gráfico 21 - Contraponto a quatro vozes, Variação XX - Voz Superior.....	214
Gráfico 22 - Contraponto a quatro vozes, Variação XX - Voz Inferior	215

Gráfico 23 - Contraponto a quatro vozes, Variação XXI.....	221
--	-----

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Célula original e as possibilidades de organização da mesma.	42
Tabela 2 - Teoria dos Conjuntos: transposições de um conjunto de classes de intervalos T0 e alturas correspondentes.	44
Tabela 3 - Teoria dos Conjuntos: classes de intervalos, distância em tons e semitons e intervalos correspondentes.	45
Tabela 4 - Relação entre os vetores e as ocorrências das classes de intervalos dos conjuntos.	46
Tabela 5 - Análise de material motivico, convertido em classes de intervalos e suas transposições.	50
Tabela 6 - Haendel (1685-1759), <i>Chaconne em Sol M HWV 430</i> , conjuntos de classes de intervalos formados a partir das alturas das vozes condutoras.	58
Tabela 7 - Haendel (1685-1759), <i>Passacaille em sol m HWV 432</i> , conjuntos de classes de intervalos formados a partir das alturas das vozes condutoras.	67
Tabela 8 – Haendel (1685-1759), <i>Sarabande em sol m HWV 432</i> – Vozes Condutoras – Conjuntos de classes de intervalos – Vetores.	84
Tabela 9 - Haendel (1685-1759), <i>Gigue em sol m HWV 432</i> - Conjuntos de classes de intervalos formados a partir das alturas das Vozes Condutoras.	97
Tabela 10 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> – polifonia a quatro vozes, conjuntos, vetores.	102
Tabela 11 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação I – linha do Tenor com permutação.	106
Tabela 12 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação VI- movimentação cromática das alturas na voz superior	131

Tabela 13 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação VII, variações apresentadas na linha do Contralto.	136
Tabela 14 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação VII – transposição na linha do Tenor.....	137
Tabela 15 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> , Variação VIII – voz superior – conjuntos.	144
Tabela 16 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação XIV – simetria das pausas. .	178
Tabela 17 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação XIX - células rítmicas que compõem o <i>ostinato</i> nas vozes superior e inferior.	212
Tabela 18 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação XX, linha do Soprano – mudança de direção na classe de intervalo [0,1].	216
Tabela 19 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação XX, linha do Tenor – permutação na altura <i>sol</i>	216
Tabela 20 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação XX, voz inferior, linha do Contralto – permutação da altura <i>sol</i>	217
Tabela 21 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação XX, voz inferior, linha do Tenor – mudança de direção na classe de intervalo [0,3].....	217
Tabela 22 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Chacona</i> –Variação XIX - células rítmicas que compõem o <i>ostinato</i> nas vozes superior e inferior.	219
Tabela 23 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> - células, conjuntos de classes de intervalos, ocorrências e vetores.....	229
Tabela 24 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> - comparação entre os vetores.....	230
Tabela 25 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> – exemplos de ritmo com subdivisão binária e ternária.....	231

Tabela 26 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , estrutura da peça - divisão em seções.....	235
Tabela 27 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção A - Análise de material: alturas, conjuntos e vetores.	237
Tabela 28 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção B, <i>Fuga a Tre</i> , Tema – transposições.	243
Tabela 29 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção B, <i>Fuga a Tre</i> , Contra Tema - transposições.....	244
Tabela 30 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , Seção A' - Análise de material: alturas, conjuntos e vetores.	248
Tabela 31 - Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , divisão em seções, conjuntos de classes de intervalos e subconjuntos ocorrentes nas mesmas.....	253
Tabela 32 - Haendel - <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i> – motivo convertido em conjunto de classes de intervalos.	267
Tabela 33 - Haendel, <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i> - motivo convertido em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> , conjunto de classes de intervalos correspondente à primeira célula – comparação entre os vetores correspondentes.	268
Tabela 34 - Haendel - <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i> – 1ª frase convertida em conjunto de classes de intervalos.	269
Tabela 35 - Haendel, <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i> - 1ª frase convertida em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Sarabanda</i> - conjunto de classes de intervalos correspondente à primeira célula – comparação entre os vetores correspondentes.	270

Tabela 36 - Haendel, <i>Sarabande em sol menor HWV 432</i> - conjuntos e vetores obtidos através dos gráficos de vozes condutoras. Almeida Prado, <i>Sarabanda</i> - conjunto principal.	273
Tabela 37 - Haendel - <i>Gigue em sol menor HWV 432</i> - motivo convertido em um conjunto de classes de intervalos.	276
Tabela 38 - Haendel - <i>Gigue em sol menor HWV 432</i> - motivo convertido em um conjunto de classes de intervalos. Almeida Prado - <i>Haendelphonia, Giga</i> - conjunto principal. Comparação entre os vetores.	277
Tabela 39 - Haendel, <i>Gigue em sol menor HWV 432</i> - 1ª frase convertida em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> , conjunto principal – comparação entre os vetores correspondentes.	277
Tabela 40 - Haendel, <i>Gigue em sol menor HWV 432</i> - 1ª frase convertida em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, <i>Haendelphonia, Giga</i> - conjunto principal – comparação entre os vetores correspondentes.	278
Tabela 41 - Haendel, <i>Gigue em sol menor HWV 432</i> - conjuntos e vetores obtidos através dos gráficos de Vozes Condutoras. Almeida Prado, <i>Giga</i> - conjunto principal - comparação entre os vetores.	284

Lista de Abreviaturas

- c. Compasso
- Ed. Edição
- f* forte (relativo à dinâmica)
- i acorde sobre o primeiro grau menor, válido para todos os outros
- ii° acorde sobre o segundo grau, com quinta diminuta, válido para todos os outros
- I acorde sobre o primeiro grau maior, válido para todos os outros
- V/iii acorde sobre o quinto grau do terceiro, válido para todos os outros
- m acorde menor
- M acorde maior
- mi m tonalidade ou acorde de mi menor, válido para todos os outros
- Mi M tonalidade ou acorde de mi maior, válido para todos os outros
- p* piano (relativo à dinâmica)
- p. página
- pp. páginas
- t acorde sobre o primeiro grau (tônica) menor, válido para todos os outros
- T Acorde sobre o primeiro grau (Tônica) Maior, válido para todos os outros
- v. ver
- vol. Volume

Para as análises da estrutura harmônica das peças, foram adotados os seguintes critérios:

Numerais romanos em maiúscula – acorde maior. Exemplo: a indicação III refere-se ao acorde Maior sobre o terceiro grau da tonalidade.

Numerais romanos em minúscula – acorde menor. Exemplo: a indicação ii refere-se ao acorde menor sobre o segundo grau da tonalidade.

Letras maiúsculas – acorde maior. Exemplo: a indicação tR refere-se ao acorde de Relativa Maior de uma tônica menor.

Letras minúsculas – acorde menor. Exemplo: a indicação Sr refere-se ao acorde de relativa menor de uma Subdominante Maior.¹

Barras – indicam que o acorde refere-se à função escrita após a barra e não à tônica. Exemplo: V/III indica que o acorde de quinto grau refere-se ao terceiro grau, e não à tônica.

Parêntesis – indicam que o(s) acorde(s) refere(m)-se à função escrita após os mesmos. Exemplo: (Sr – D)s, indica que os acordes de Subdominante relativa e Dominante referem-se ao acorde de subdominante menor.

Colchetes – funções indicadas entre colchetes correspondem a acordes que, embora ocultos, referem-se às funções indicadas anteriormente entre parêntesis. Exemplo: (Sr – D – T)[D] indica que os acordes de Subdominante relativa, Dominante e Tônica, referem-se à função de Dominante, mas o acorde de Dominante não aparece na partitura.

Nas análises das quatro peças de *Suites* de Haendel, adotou-se, para as notas estranhas, as seguintes abreviações:

A	B	E	P	R
antecipação	bordadura	escapada	nota de passagem	retardo

Os números $\boxed{9-8}$, $\boxed{6-5}$ e $\boxed{4-3}$ indicam suspensões.

¹ Da mesma forma, nos textos, as referências a acordes Maiores apresentam-se em maiúsculas e as referências a acordes menores apresentam-se em minúsculas, ou seja, na frase: a Seção A inicia-se com o acorde de Tônica relativa, o termo Tônica indica um acorde Maior, o termo relativa indica um acorde menor.

Para indicar a oitava à qual corresponde cada altura, considerou-se como 1 a oitava que se inicia na nota *dó*, clave de fá, segunda linha suplementar inferior. Exemplo: a indicação de âmbito *sol* 1 a *si* 4, indica que a nota *sol* corresponde à escrita na clave de fá, primeira linha, e a nota *si* à escrita na clave de sol, primeira linha suplementar superior.

INTRODUÇÃO

O foco deste trabalho é realizar um estudo de análise sobre a *Suite Haendelphonia*, de Almeida Prado, abrangendo uma análise comparativa com quatro peças de *Suites* de Haendel.

No que se refere à música dos séculos XVII ao XIX, a análise trabalha o material tonal em bases de estrutura harmônica, relações intervalares de terças nas estruturas dos acordes e relacionamentos básicos do campo harmônico (acordes principais e secundários), o estudo de análise é restrito e o resultado do mesmo mais objetivo: o analista deve direcionar-se pelos processos claros e definidos quanto ao uso das estruturas harmônica e melódica, o que se constitui no material musical. A conclusão vai se referir sempre às funções dominante e tônica (V-I), respectivamente, tensão e repouso, em todos os seus desdobramentos.

No entanto, a adequação das técnicas de análise ao material apresentado pelos compositores torna-se essencial quando, na arte musical do século XX, surge uma grande variedade de novas tendências. A partir de disso, o material que o compositor utiliza torna-se a informação mais importante para análise, uma vez que esta tem por objetivos compreender as diversidades timbrísticas e determinar as idéias que formam a estrutura da peça.²

² Para definir o termo *Tonal*, o Dicionário Grove estabelece diferenças entre *Tonal e Atonal*: *Tonal* – alto grau de interdependência entre as várias dimensões da composição como intervalos, ritmo, dinâmica, timbre e forma, suspensões e dissonâncias resolvidas segundo as leis das espécies de contraponto tonal. *Atonal* – não há relações funcionais, não há um centro definido, suspensões e dissonâncias nem sempre resolvidas e, quando o são, não se subordinam às regras de contraponto tonal. (SADIE, Stanley (2 Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan, 2001.)

Desde então, o estudo da análise vem buscando um aprimoramento, no sentido de torná-la cada vez mais adequada à diversidade do material que pode ser apresentado em uma composição, bem como de colocá-la como fator indispensável na concepção da interpretação musical.

A criação musical do século XX trouxe possibilidades de técnicas de análise diferentes e só através do conhecimento das mesmas é possível alcançar um resultado claro e satisfatório.

Esta clareza, especificamente nesta pesquisa, é determinada no objetivo central deste trabalho: o entendimento integral da estrutura da *Suite Haendelphonia*, para cravo, do compositor Almeida Prado; a análise da estrutura da peça, a análise de quatro peças de *Suites* de Haendel e a comparação entre as peças analisadas.

A importância dessa pesquisa pode ser fundamentada no seu próprio âmbito: são duas análises de obras de compositores pertencentes a períodos distintos, o que demandou um estudo das técnicas de análise empregadas em obras do período tonal e pós-tonal.³ O trabalho se justifica pela necessidade de tornar a música brasileira conhecida e divulgada nos aspectos de análise e interpretação.

O Capítulo I trata de considerações sobre o gênero *Suite*, as técnicas de análise empregadas no estudo e a análise de quatro peças de *Suites* de Haendel (*Chacona em Sol M HWV 430*, *Passacaille em sol m HWV 432*, *Sarabande em sol m HWV 432* e *Gigue em sol m HWV 432*). O Capítulo II traz a análise da *Suite Haendelphonia*, de Almeida Prado, a qual apresenta três danças: *Chacona*, Tema e vinte e uma variações; *Sarabanda* e *Giga*.

³ STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Uppre Sadle River: Prentice Hall, 2000. p.112. O termo *pós-tonal* é utilizado por Straus para se referir a peças cuja estrutura não é tonal. Straus afirma que, para uma música ser considerada tonal, é preciso haver dois aspectos: harmonia funcional e caminho tradicional de vozes condutoras .

O Capítulo III faz uma comparação entre as peças analisadas, enfocando a forma como Almeida Prado utilizou tipos de material referentes ao período tonal na estrutura da *Suite Haendelphonia*.

A base teórica deste trabalho está constituída principalmente por três estudos. Para as obras de Haendel, *Analysis of Tonal Music*, de Allen Cadwallader e David Gagné⁴, o qual tem como ponto de partida a análise schenkeriana. Esta fonte bibliográfica também foi utilizada para a análise da *Chacona*, de Almeida Prado, na elaboração dos gráficos de Vozes Conductoras. Para a análise de música pós-tonal, optou-se pelos teóricos Stefan Kostka⁵ e Ralph Turek⁶, que abrangem um estudo analítico de repertório que vai do sistema tonal à dissolução do mesmo, incluindo as novas tendências de composição que surgiram no período pós-tonal, apresentando técnicas de análise específicas para cada período, como a análise segundo a Teoria dos Conjuntos de sons.

Para a análise comparativa, a fonte é *Remaking the Past*, de Joseph Straus⁷, que apresenta releituras, das quais a denominada pelo autor de recomposição é a que mais se amolda às propostas dessa dissertação.

A Metodologia constou do estudo da bibliografia de base teórica, da leitura de quatro peças de *Suítes* de Haendel, da leitura das peças constantes da *Suite Haendelphonia*, da análise das mesmas e posteriormente, das comparações possíveis entre elas.

⁴ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music, a Schenkerian Approach*. Oxford University: Oxford, 1998.

⁵ KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

⁶ TUREK, Ralph. *The Elements of Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1996.

⁷ STRAUS, Joseph. *Remaking the Past*. Harvard University Press: Cambridge, 1990.

A Conclusão aponta que a análise realizada esclareceu quais são os processos utilizados pelo compositor Almeida Prado para modificar um material de base tonal em uma nova estrutura, proporcionando uma ampla exploração técnica do cravo, bem como a obtenção de novos efeitos timbrísticos.

A participação de Almeida Prado ouvindo e orientando o trabalho contribuiu para o aprimoramento desta pesquisa, uma vez que esta documentação será uma fonte bibliográfica para novos trabalhos.

Espera-se com esta Dissertação divulgar a música contemporânea brasileira, incentivando novas pesquisas sobre a mesma.

Capítulo I – **DA SUITE, DA ANÁLISE, DE HAENDEL**

1.1 Da *Suite*

1.1.1 As Danças da *Suite*⁸

O primeiro escritor a descrever a *Suite* (ou *suit*) como uma composição musical, conhecida como *Suite* clássica, foi o inglês Thomas Mace (c. 1612 – c. 1706). De acordo com Mace, a *Suite* consistia em um prelúdio, seguido pelas danças *Allemande*, *Aria*, *Courante*, *Sarabande* e concluindo com uma peça de livre escolha (*what you please* ou *toy*).⁹

No século XVI, começa a prática de justapor a *Pavanne* (em andamento lento, compasso binário) à *Galliarde* (em andamento rápido, compasso ternário). O exemplo 1 mostra uma *Pavanne* e seu ritmo característico.



The image displays a musical score for a Pavanne. The top part shows a four-measure excerpt in C major, 2/4 time. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a steady bass line. Below the main score, a separate box illustrates the characteristic rhythm: a common time signature (C) followed by three quarter notes.

Exemplo 1 - Pierre Attaignant (c. 1494 – c. 1552), *Pavanne*, c. 1-4 - ritmo característico.

⁸ Optou-se por adotar os termos referentes aos nomes das danças em francês, visto que os mesmos são indicados desta forma nas *Suites* de Haendel, das quais serão utilizadas peças para análise neste trabalho. Apenas em alguns pontos do texto, nos quais há referência a outros compositores, os termos aparecem de acordo com o país de origem dos mesmos.

⁹ SADIE, Stanley (2 Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan, 2001.Vol.24. pp.665-666.

O exemplo 2 mostra uma *Galliarde* e seu ritmo característico.



The image displays a musical score for a Galliarde, a type of dance. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff is characterized by a rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note, which is repeated throughout the piece. The bass staff provides a simple accompaniment with a steady eighth-note rhythm. Below the main score, a separate box contains the 3/4 time signature and a rhythmic diagram consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, illustrating the characteristic rhythm of the Galliarde.

Exemplo 2 - Anônimo, *Galliarde*, c. 1-4 - ritmo característico.

As primeiras *Suites* de danças publicadas datam de 1507-1508, quando Otaviano Petrucci (1466 – 1539) editou em Veneza a *Intabolutura di Lauto - libro primo-quarto*, conjunto de quatro volumes de música para alaúde, dos quais o último é de *Suites de danças*.

Esta coleção foi seguida por *Dix Huit Basses Dances Garnies de Recoupes et Tourdions* (1529), divulgadas pelo editor francês Pierre Attaignant (c. 1494 – c. 1552) que, posteriormente, em 1534, publicou seis livros de danças populares (*Branles Simles*, *Branles Gais*, *Basse-Dances Tourdions* e *Passemezzi*). O exemplo 3 mostra um *Tourdion* de Pierre Attaignant.

Quand je bois du vin clai ret a mi tout tour ne tour ne tour ne

Exemplo 3 - Pierre Attaignant (c. 1494 – c. 1552), *Tourdion*, c. 1-3.

Em 1536, em Valencia, o então alaudista da corte de Fernando de Aragão, Luis Milan (1500-1561) lança a obra *El Maestro*, incluindo *Fantasia*, *Pavanas* e *Diferencias* (variações).

Outras edições de conjuntos de danças foram publicadas, como *Canzone e Passemuzzi* (1563) de Francesco da Milano (1497-1543), *Balletti e Cantare, Suonare e Ballare* (1591) de Giacomo Gastoldi (1550-1622), *Varie Sonate, Sinfonie, Gagliarde, Brandi e Corrente* (c.1600) de Salomoni Rossi (c.1571-1639).

É editada *Parthenia* (1611), onde figuram *Suites* de Willian Byrd (1543-1623), John Bull (c. 1562-1628) e Orlando Gibbons (1583-1625). No mesmo ano, as primeiras *Suites* da história com quatro peças são apresentadas por Paul Peurl (1575-1625), autor de dez *Suites*, as quais compõem-se de *Paduan, Intrada, Dantz e Galliarda*.

Banchetto Musicale, nome dado ao conjunto de vinte *Suites*, contendo cada uma cinco danças (*Pavana, Galharda, Corrente, Alemanda e Tripla*), foi publicado em 1617 por um dos maiores representantes da *Suite* alemã, Hermann Schein (1586-1630).

Entre os compositores italianos que cultivaram o gênero *Suite* no século XVII, estão: Biagio Marini (1597-1736), autor de *Affetti Musicali* (1617), *Suites* para violino solo e Giovanni Maria Bononcini (1677-1736) com a obra *Varii Fiori Del Giardino Musicale* (1669), na qual aparecem pela primeira vez, na Itália, a *Gavotta* e a *Giga*.

Na França, Jacques de Chambonnières (1602-1672) publica dois livros de *Pièces de Clavecin* no mesmo ano, 1670.

Clamor Heinrich Abel (1643-1696), na Alemanha, edita três livros de conjuntos de peças (1674, 1676, 1677) apresentando as danças dispostas na ordem em que se passou a conhecer como *Suite: Alemanda, Corrente, Sarabanda e Giga*.

O final do século XVII e a primeira metade do século XVIII constituem o período de apogeu da *Suite*, tanto pela maturidade da forma como pela riqueza de conteúdo que lhe infundiram os compositores.

Destacam-se, neste período, na França, François Couperin (1668-1733), que chamou seus quatro livros de conjuntos de danças de *Pièces pour Clavecin* (1713, 1716, 1722, 1730), de *Ordre* (Ordem), referindo-se à unidade da obra, que deveria apresentar todas as danças na mesma tonalidade.¹⁰

Jean Philippe Rameau (1683-1764), com as *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*, apresenta um propósito pedagógico detalhadamente explicado no prefácio da obra. Observa-se ainda a importância de Rameau no contexto da análise, visto ter sido ele o primeiro a adotar alguns termos referentes às relações dos acordes a um centro, como tônica, subdominante, dominante.¹¹

¹⁰ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol.24. p.678.

¹¹ PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. 3 Ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1991. pp.232.

Na Inglaterra, Georg Friedrich Haendel (1685-1759), compôs as *Oito Grandes Suites para Cravo HWV 426 –433*, consideradas “*uma síntese inspirada dos estilos italiano e alemão num equilíbrio perfeito*”.¹²

Na Alemanha, Johann Sebastian Bach (1685-1750), escreveu cerca de quarenta e cinco *Suites: Suites Francesas* (1721), que não apresentam prelúdio e possuem um número variável de peças entre a *Sarabande* e a *Gigue*; *Suites Inglesas* (1722), que apresentam prelúdio, e algumas particularidades (*Suite Inglesa II, BWV 807, em lá m*, contendo uma segunda *Courante* com duas variações, *Suite Inglesa II, BWV 807, em lá m*, *Suite Inglesa III, BWV 808, em sol m*, *Suite Inglesa VI, BWV 811, em ré m* com variações na *Sarabande*) e algumas danças intermediárias entre *Sarabande* e *Gigue* apresentando-se aos pares (*Menuet I, Menuet II; Bourée I, Bourée II*), *Partitas* (1731). Inclui outras danças como *Aria, Capriccio, Burlesca, Scherzo e Rondeau; Seis Partitas para Violoncelo Solo* e três *Suites para Orquestra*.

Segundo um trabalho realizado pelo organista e professor Wim Kamp¹³, *Suite* é “(...) *uma importante forma da música barroca, constituída por um certo número de movimentos, cada um com as características específicas de uma dança e todos na mesma tonalidade.*”

¹² SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol. 24, pp.679, 680.

¹³ <http://www.uoregon.edu/~cerise/458/suite.htm>. acessado em 21 de agosto de 2004.

1.1.2 As Formas

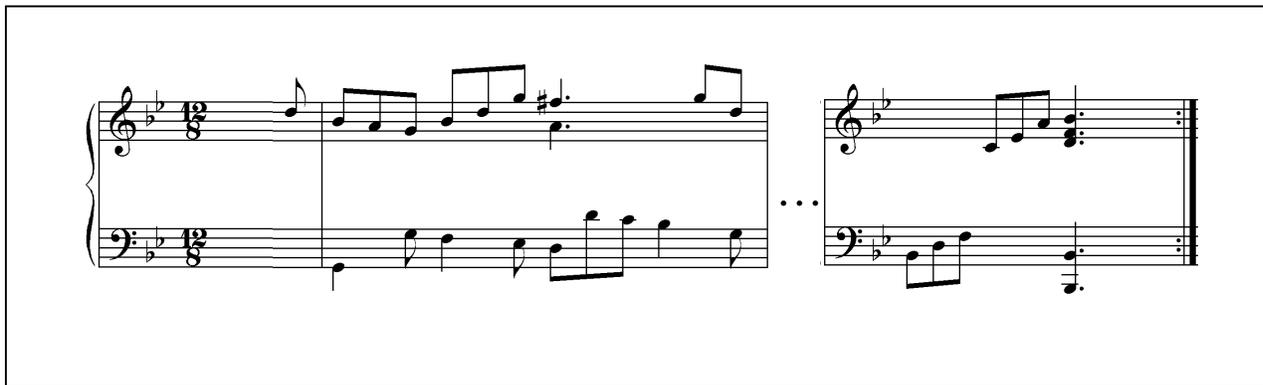
As danças que compõem a *Suite* apresentam forma binária (||: A :|| ||: B :||), duas seções determinadas pela estrutura harmônica: a primeira inicia-se na tônica e caminha em direção à dominante (ou tônica relativa), e a segunda, iniciando na dominante ou tônica relativa, faz o retorno à tônica. O exemplo 4 mostra o início e o final da primeira seção da *Allemande em mi m*, *Suite IV*, HWV 429, de Haendel, que faz o caminho harmônico i – V (t – D).

Exemplo 4 - Haendel (1685-1759) , *Suite IV em mi m*, HWV 429, *Allemande*, c.1-5 - 1ª seção.

O exemplo 5 mostra a segunda seção desta mesma peça, que se inicia na dominante e faz o retorno à tônica: V – i (D – t).

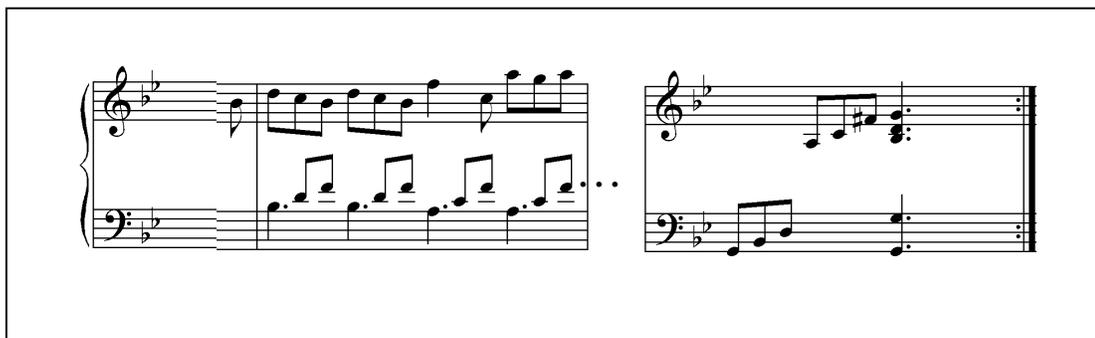
Exemplo 5 - Haendel (1685-1759), *Suite IV em mi m*, HWV 429, *Allemande*, c. 6, 17 - 2ª seção.

O exemplo 6 mostra a *Gigue em sol m*, da *Suite VII HWV 432*, de Haendel, na qual a primeira seção faz o caminho harmônico da tônica menor à Relativa Maior: i – III (t – tR).



Exemplo 6 - Haendel (1685-1759), *Suite VII em sol m*, HWV 432, *Gigue*, c. 1, 9 - 1ª seção

O exemplo 7 mostra a segunda seção, que faz o retorno Relativa Maior – tônica menor: VI-i (tR-t).



Exemplo 7 - Haendel (1685-1759), *Suite VII em sol m*, HWV 432, *Gigue*, c. 9, 19 - 2ª seção.

1.1.3 As Peças de Abertura

Além das quatro danças principais, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*, outras peças podem aparecer no início: *Praeludium*, *Abertura*, *Praeambulum* e *Sinfonia*, cujos formatos são de livre improvisação e desenvolvimento contínuo de uma única idéia.

Igualmente, existem as peças de abertura *Chaconne* e *Passacaille*, temas com variações. A *Chaconne* tem como base uma seqüência de acordes que se repetem e a *Passacaille* tem por base uma linha melódica, na voz do baixo, que faz um *ostinato*, sem necessariamente seguir sempre a mesma estrutura harmônica.¹⁴

O exemplo 8 mostra uma peça de abertura: Haendel, *Suite V HWV 430 em Mi M, Prélude*.



Exemplo 8 – Haendel (1685-1759), *Suite V em Mi M, HWV 430, Prélude, c.1,2.*

¹⁴ http://www.columbia.edu/~jns16/monet_html/spring.jpg. Acessado em 06/03/2005.

O exemplo 9 mostra a *Passacaille* de Haendel, da *Suite VII HWV 432*, em *sol m*: Tema, c. 1 – 4; Variação I, c. 1 – 4 e Variação II, c. 1 – 4.

The image displays three systems of musical notation for the first four measures of the *Passacaille* from *Suite VII, BWV 432* by George Frideric Handel. Each system is labeled on the left: "Tema", "Variação I", and "Variação II". The music is written in G minor (one flat) and common time (C). Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The "Tema" system shows a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand. "Variação I" features a more rhythmic right hand with eighth-note patterns and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. "Variação II" is characterized by a simple, flowing eighth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line in the left hand.

Exemplo 9 - Haendel (1685-1759), *Suite VII em sol m*, *HWV432*. Tema, c. 1–4, Variação I, c. 1–4, Variação II, c. 1–4.

1.1.4 As Peças Intercaladas

As peças intercaladas aparecem entre a *Sarabande* e a *Gigue*, sendo conhecidas como *Intermezzi* ou *Galanteries*, e se adaptam à forma binária das demais danças da *Suite*.

Entre estas, as mais comuns são as de origem francesa, como o *Menuet*, em compasso ternário e andamento moderado; a *Gavotte*, em compasso binário ou quaternário, ritmo anacrúsico e articulações rítmicas bem marcadas; a *Bourée*, em movimento vivo, compasso binário ou quaternário e ritmo anacrúsico; a *Badinerie*, em movimento vivo e ritmo binário e o *Passepied*, em ritmo binário ou ternário (no ternário geralmente apresentando-se como *Rondeau*).

Entre as de origem italiana estão a *Aria*, em movimento moderado, compasso binário ou quaternário, constituída muitas vezes de tema e variações.

As danças são definidas principalmente por andamento e ritmo.

O exemplo 10 mostra uma das danças intermediárias: Bach, *Suite Inglesa IV* em *Fá M*, *BWV 809*, *Menuet I* (na Tonalidade da *Suite*, *Fá M*) e *Menuet II* (na tonalidade relativa, *ré m*).

The image displays two musical staves, labeled I and II, representing Minuet I and Minuet II. Both are in 3/4 time and feature a treble and bass clef. Minuet I (labeled I) is in F major (one flat) and shows a melody in the treble and a bass line in the bass. Minuet II (labeled II) is in D minor (two flats) and shows a melody in the treble and a bass line in the bass. Both staves end with ellipses (...).

Exemplo 10 - Bach (1685-1750), *Suite Inglesa IV* em *Fá M*, *BWV 809*, *Menuet I* c.1-5, *Menuet II* c.1-5.

1.1.5 Chaconne

A variação de um tema musical dado é uma técnica que remonta ao início da música instrumental, mas foi a partir do século XVII que os compositores passaram a escrever uma melodia original para o tema, em vez de utilizar uma melodia conhecida, como anteriormente era hábito se fazer.¹⁵

O termo *Chaconne* é, às vezes, usado alternado com *Passacaille*, uma vez que ambas são processos de variações, a diferença sendo que na *Passacaille* o tema repetido não está sempre no baixo.¹⁶

Segundo Ralph Turek, “*Chaconne é uma série de variações contínuas na qual o tema é a repetição de um modelo harmônico, geralmente se estendendo por quatro ou oito compassos.*”¹⁷ E acrescenta: “*Passacaglia é uma forma de variações contínuas embasada em uma melodia repetida, a qual ocorre primeiramente no baixo mas não é restrita a esta voz.*”¹⁸

As diferenças entre *Chaconne* e *Passacaille* são mais evidentes quando as mesmas aparecem seguidamente na mesma coleção de peças. O primeiro compositor a apresentá-las desta forma foi Girolamo Frescobaldi (1583-1643) quando, em 1627, publicou *Partite Sopra Ciaccona*, seguindo com alguns conjuntos de variações, as quais denominou de *Partite Sopra Passacaglia*. Esta edição é considerada a primeira publicação de uma *Passacaille* como um gênero musical independente.¹⁹

¹⁵ GROUT, Donald. PALISCA, Claude. (2Ed.). *História da Música Ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Editora Gradiva, 2001.

¹⁶ <http://www.wikipedia.org/wiki/chaconne>. Acessado em 27/08/2005. “*The Chaconne is almost identical with the passacaglia, except that in the passacaglia the repeated theme is not always in the bass.*”

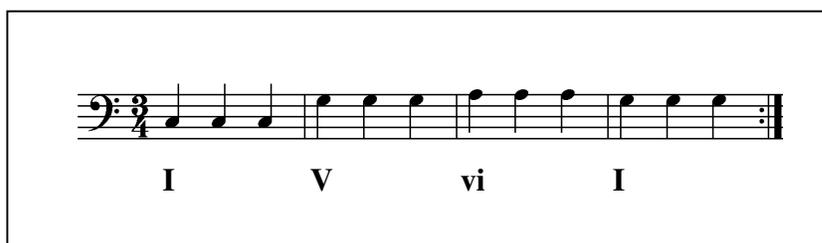
¹⁷ TUREK, Ralph. Op. Cit. p. 478. “*Chaconne: A series of continuous variations in witch the theme is a repeated harmonic pattern, usually four to eight measures in length.*”

¹⁸ TUREK, Ralph. Op. Cit. p. 482. “*A continuous variation form based on a repeated melody, whitch usually appears first in the bass but is not restricted to that voice.*”

¹⁹ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. p. 411

A *Chaconne* é considerada uma dança popular espanhola, mas sua origem é italiana: criada por Alfonso Ciaccone (1540-1599) um compositor italiano, por volta de 1560. Mais tarde, tornou-se muito popular em Barcelona, Espanha, e em 1618 chegou pelo correio das Índias ocidentais a Sevilha.²⁰ Era uma dança geralmente acompanhada por guitarras, tamborins e castanholas.

A progressão harmônica mais comum da *Chaconne* era I – V – vi – V (T, D, Tr, D), com um modelo de métrica de quatro grupos de três pulsos, conforme mostra o exemplo 11.

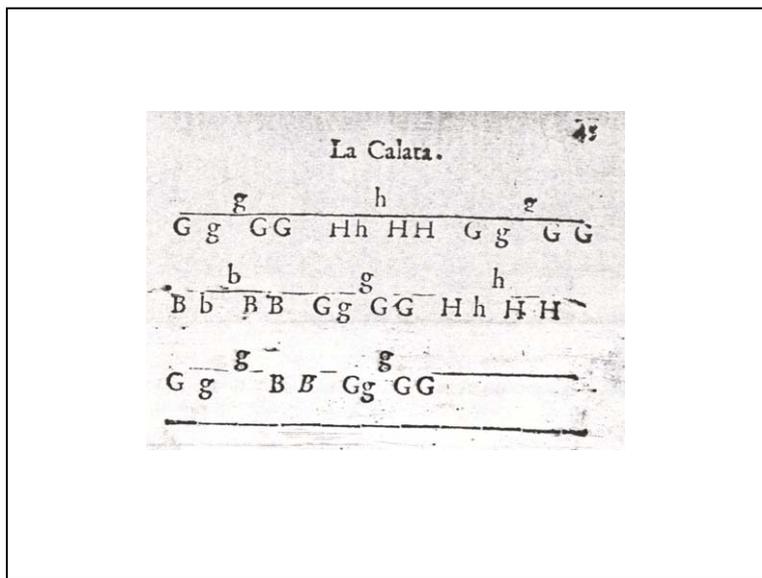


Exemplo 11 - *Chaconne* – estrutura harmônica e métrica

As primeiras notações musicais de *Chaconnes*, que datam de 1606, foram atribuídas à Girolamo Montesardo (c.1584-1630). Eram escritas para curso de guitarra espanhola, intituladas *Nuova Inventione d’Intavolatura*. Tais notações, que eram compreendidas como exercícios

²⁰ <http://www.streetswing.com/histmain/23chacna.htm>. Acessado em 25/08/2005.

pedagógicos, possivelmente embasados em uma dança, apresentavam o formato de uma seqüência de acordes em tablatura, conforme mostra o exemplo 12.²¹



Exemplo 12 - Girolamo Montesardo (c.1584-1630), *Nuova Inventione d'Intavolatura*, Tablatura de *La Calata*.

²¹ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. p. 411

Igualmente na Itália, entre as primeiras publicações de *Ciaccona*, estão as de Andrea Falconieri (1585-1656) para guitarra e contínuo, 1616; as tablaturas de Alessandro Picinini (1566-1638) para *chitarrone*, 1623; e as peças de Girolamo Frescobaldi (1538-1643) para cravo, 1627.²² O exemplo 13 mostra uma *Ciaccona* de Andrea Falconieri (1585-1656).



Exemplo 13 - Andrea Falconieri (1585-1656), *Ciaccona*, c. 1-3.

²² SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. p. 412.

Dentre os compositores franceses de *Chaconne*, destacam-se Louis Couperin (1626-1661) e François Couperin (1668-1733), cujas peças são construídas na forma de *Rondeau*. Dentre as de François Couperin (1668-1733), a *Chaconne ou Passacaille* (1726) e a *Passacaille ou Chaconne* (1728), esta última mostrada no exemplo 14.

The image shows a musical score for two instruments: Violino (Violin) and Contínuo (Cello/Bass). The score is in 3/8 time and D major (two sharps). The Violino part consists of five measures of music, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The Contínuo part also consists of five measures, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The first measure of the Contínuo part has a '4' below it, and the second measure has a '3' below it. The third measure has a '4' below it, and the fourth measure has a '7' below it. The fifth measure has a '4' below it.

Exemplo 14 - François Couperin (1668-1733), *Passacaille ou Chaconne*, para violino e baixo contínuo, c. 1-5.

Somente se desenvolveram formatos alemães de *Chaconne* nos últimos anos do século XVII, principalmente no repertório para órgão: os organistas alemães, utilizando as tradições de improvisação sobre o *cantus-firmus*, criaram uma série de composições sobre *ostinatos*.²³

Os compositores Dietrich Buxtehude (c. 1637-1707) e Johann Pachelbel (1653-1706) introduziram seus próprios formatos de linha do baixo em suas composições, apresentando o mesmo ostinato do início ao fim da peça. Desta forma, a linha do baixo assumia um significado temático na peça, o que não ocorria nas composições tradicionais anteriores.

²³ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. p. 413.

*Chaconnes e Passacailles.*²⁵ O exemplo 16 mostra a *Chaconne em Sol Maior HWV 430*, de Haendel, Tema e Variações I e II.

The image displays three systems of musical notation for the Chaconne in G Major, BWV 430. Each system is labeled on the left: 'Tema', 'Variação I', and 'Variação II'. The notation is in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The 'Tema' system shows a simple melody in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. 'Variação I' features a more active treble line with sixteenth-note patterns and a similar accompaniment. 'Variação II' shows a treble line with a steady eighth-note pattern and a bass line with a similar eighth-note accompaniment.

Exemplo 16 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M*, HWV 430, Tema, c. 1-8. Variação I, c. 1-8. Variação II, c. 1-8.

²⁵ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. p. 415

1.1.6 Sarabande

A *Sarabande* é uma dança dos séculos XVII e XVIII caracterizada por movimento lento, textura polifônica, ritmo ternário (com subdivisão binária), ritmo tético, e um apoio ou valor longo no segundo tempo do compasso.²⁶

As origens da *Sarabande* são referidas como sendo no século XVI na América Latina e Espanha, tendo chegado à Itália no início do século XVII como parte do repertório de guitarra: tratava-se então de um texto com refrão acompanhado de guitarra, castanholas e instrumentos de percussão.²⁷

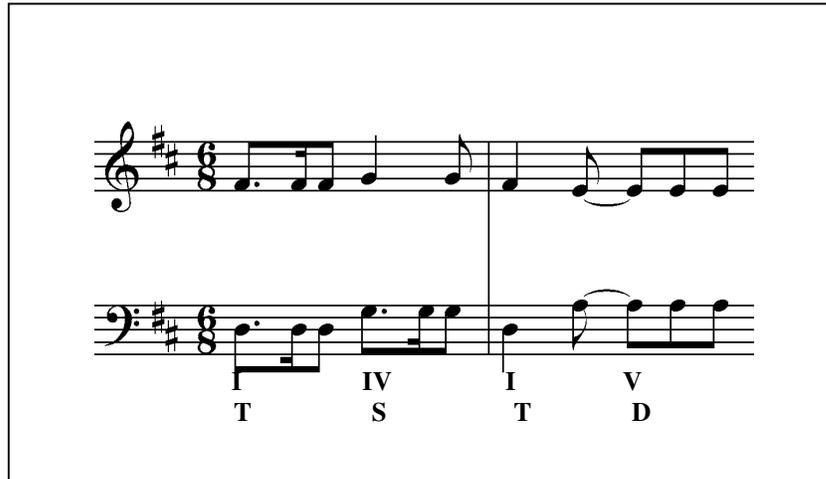
Durante a primeira metade do século XVII vários estilos de *Sarabande* instrumental foram desenvolvidos na França e na Itália, inicialmente com base em modelos de estrutura harmônica, mais tarde com particularidades de tempo e ritmo.

Exemplos de *Sarabande* antiga ocorrem nas tablaturas italianas para guitarra espanhola de Girolamo Montesardo (c.1584–1630), na obra *Nuova Inventine d’Intavolatura* (1606).²⁸ Na *Sarabanda* italiana a estrutura harmônica da linha do baixo era constituída por I – IV – I – V (T – S – T – D), conforme mostra o exemplo 17.

²⁶ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 483. “*Sarabande: a seventeenth and eighteenth-century dance characterized by slow, triple meter, downbeat beginning, and an accent or elongated note on the second beat of the measure.*”

²⁷ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol.20. p.272.

²⁸ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol. 20. p. 273.



Exemplo 17 - Girolamo Montesardo (c.1584–1630), *Nuova Inventione d'Intavolatura, Sarabanda*, c. 1-2.

O ritmo da *Sarabanda* italiana apresentava subdivisão binária e ocorriam duas estruturas de frase, conforme mostra a figura 1.

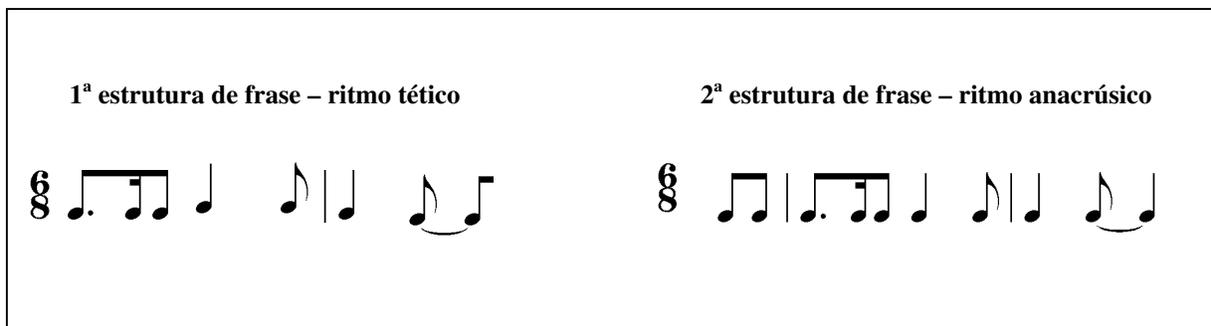


Figura 1 - *Sarabanda* italiana - estrutura das frases.

Por volta de 1620, a *Sarabande* aparece com um novo nome, *Zarabanda Francese*, referindo-se a uma dança sem texto, a qual apresentava a estrutura harmônica I - IV - I - V (T - S - T - D), na tonalidade maior, e i - V - i - V (t - D - t - V), na tonalidade menor.²⁹

Havia a possibilidade de ocorrer variações ou ornamentações nas repetições: ora literal, ora ornamentada ou ainda uma variação dos quatro últimos compassos da peça.

O exemplo 18 mostra uma *Sarabande* francesa.

The musical score shows a four-measure phrase in 3/4 time. The first measure contains a half note G4 and a quarter note A4 in the treble, and a half note G3 in the bass. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4 in the treble, and a half note F3 in the bass. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4 in the treble, and a half note E3 in the bass. The fourth measure contains a half note D4 in the treble and a half note D3 in the bass. Roman numerals below the bass staff indicate the chords: i t, V D, i6 t3, and V D.

Exemplo 18 - Anônimo (século XVII), *Sarabande*, c. 1-4.

²⁹ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol. 20. p. 276.

Na Espanha, na primeira metade do século XVII, surge a *Çaravanda Española*, dança na qual a estrutura harmônica era I – IV – I – V (T – S – T – D), ou seja, a mesma da *Sarabanda* italiana. Como houvesse repetição, na segunda vez o acorde de IV do primeiro compasso era substituído pelo de V, passando a estrutura harmônica a I – V – I – V (T – D – T – D), como na *Sarabande* francesa. Havia texto e os acordes eram sempre maiores.

O exemplo 19 mostra um fragmento de uma *Sarabanda* espanhola do compositor Alessandro Piccinini (1566-c.1638), na qual se observa a estrutura harmônica I – IV – I – V (T – S – T – D) na primeira frase e I – V – I – V (T – D – T – D) na repetição da mesma.

The image shows a musical score for a Sarabanda in 6/8 time. It is divided into two sections: '1ª ocorrência da frase' and 'repetição'. The harmonic structure for the first phrase is I – IV – I – V (T – S – T – D), and for the second phrase it is I – V – I – V (T – D – T – D). The IV and V chords in the first phrase are circled in red.

Exemplo 19 – Alessandro Piccinini (1566-c. 1638), *Arie di Saravanda*.

A *Sarabande* atinge seu formato, tal como é conhecido, na segunda metade do século XVII: textura polifônica, ritmo ternário com subdivisão binária e forma binária com *ritornello* (||: A :|| ||: B :||). A primeira seção faz geralmente o caminho harmônico I – V (T – D) nas tonalidades maiores, e i – III (t – tR) nas tonalidades menores; conforme mostra o exemplo 20.

Exemplo 20 - Haendel (1685-1759), *Suíte VII em sol m*, HWV 432, *Sarabande*, c. 1-2, 7-8, 1ª seção - estrutura harmônica.

A segunda seção faz o retorno à tônica, ou seja, V – I (D – T) nas tonalidades maiores e III – i (tR – t) nas tonalidades menores, conforme mostra o exemplo 21.

Exemplo 21 - Haendel (1685-1759), *Suíte VII em sol m* HWV 432, *Sarabande*, 2ª Seção c. 9-10 , 31-32 - estrutura harmônica.

Entre os compositores que se destacam neste período estão Johann Sebastian Bach (1685-1750), que compôs trinta e nove *Sarabande* nas *Suites* para cravo, violoncelo, violino e flauta; e Georg Friedrich Haendel (1685-1759), com as *Oito Grandes Suites Para Cravo HWV 426-433*, de 1720.

1.1.7 Gigue

Provavelmente, a *Giga* tenha sua origem nas Ilhas Britânicas, onde danças e melodias populares chamadas *Jig* eram conhecidas desde o século XV.³⁰

Jigs como peças independentes de coleções para instrumentos solo começam a surgir na Inglaterra somente no século XVII: *Schoole of Musicke*, 1603 de Thomas Robinson (c. 1589-1610), *Musicke of Sundrie Kindes*, 1607, de Thomas Ford (c.1580-1648) e *Fitzwilliam Virginal Book*, coletânea de peças para instrumentos de teclado, quando também se encontra escrita como *Gigg*.

Na França, podem-se citar os compositores Nicolas-Antoine Lebègue (c. 1631-1687), o qual incluía a *Gigue* nas *Suites*, como a última parte das coleções de então; e Jean Baptiste Lully (1632-1687), que, no conjunto de peças *Les Gardes*, *Les Saisons*, inseriu a *Gigue*³¹.

Durante os séculos XVII e XVIII, começa a ocorrer uma distinção entre dois estilos de composição de *Gigue*, o francês e o italiano.³²

³⁰ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol. 13. p. 849.

³¹ <http://sitelully.free.fr/plaisirsileenchantee.htm>. Acessado em 23/09/2005.

³² SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol. 13. p. 851.

A *Gigue* francesa, em andamento rápido ou moderado, utilizava ritmo binário com subdivisão ternária, ritmo harmônico mais rápido, conforme mostra o exemplo 22.³³



Exemplo 22 - François Couperin (1668-1733), *Gigue*, c. 1-4. *Gigue* - estilo francês.

A *Giga* italiana era tocada mais rápida que a *Gigue* francesa, mas possuía um ritmo harmônico mais lento, utilizando normalmente ritmo quaternário com subdivisão ternária e a indicação de andamento *presto*, em textura homofônica. O exemplo 23 mostra uma *Giga* escrita em estilo italiano.



Exemplo 23 - Haendel (1685-1759), *Suite I em Lá M*, HWV 426, *Gigue*, c. 1,2. *Giga* - estilo italiano.

³³ <http://icking-music-archive.org/ByComposer/Diruta.html>. Acessado em 26/09/2005.

Dentre os compositores franceses da primeira metade do século XVIII que continuaram a incluir a *Giga* em *Suites* para instrumentos de teclado destacam-se: François Couperin (1668-1733), Jacques Hotteterre (1674-1763), Michel de la Barre (1675-1745) e Jean Philippe Rameau (1683-1764).

Na Alemanha, Johann Sebastian Bach (1685-1750), na Inglaterra, Georg Friedrich Haendel (1685-1759), sendo que o primeiro utilizava o termo *Giga* ou *Gigue*, referindo-se ao estilo de composição italiano ou francês, já as *Gigues* de Haendel, mantêm o título em francês, mas são escritas claramente no estilo italiano.³⁴

A *Gigue* atinge seu formato tal como é mais conhecido, na segunda metade do século XVII: ritmo ternário com subdivisão binária e forma binária com *ritornello* (||: A :|| ||: B :||). A primeira seção faz geralmente o caminho harmônico I – V (T – D) nas tonalidades maiores, e i – III (t – tR) nas tonalidades menores; conforme mostra o exemplo 24.

Exemplo 24 - Haendel (1685-1759), *Suite VII em sol m*, HWV 432, *Gigue*, c. 1, 7, 8 - 1ª seção - estrutura harmônica.

³⁴ SADIE, Stanley. 2001. Op. Cit. Vol.13. p. 855.

A segunda seção faz o retorno à tônica, ou seja, V – I (D – T) nas tonalidades maiores e III – i (tR – t) nas tonalidades menores, conforme mostra o exemplo 25.

Exemplo 25 - Haendel (1685-1759), *Suite VII em sol m, HWV 432, Gigue*, c. 9, 18, 19 - 1ª seção - estrutura harmônica.

A *Gigue* também pode possuir textura contrapontística, apresentando um contraponto imitativo, conforme mostra o exemplo 26.³⁵

Exemplo 26 - Haendel (1685-1759), *Suite IV em mi m, HWV 429, Gigue*, c. 1-3 e 8-9. Textura contrapontística.

³⁵ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 480. “Imitative counterpoint: Counterpoint in which melodic material from one voice is restated in close proximity, at the same or a different pitch level, in another voice.”

1.2 Da Análise

1.2.1 Considerações sobre as Técnicas de Análise

Segundo Edward Laufer, “*A análise começa não como um fim em si mesma, mas como um significado para um rico e claro entendimento da música, essencial para a performance*”³⁶.

³⁶ Edward LAUFER, *Music Theory Spectrum* 3 (1981), p. 159.

1.2.1.1 Análise Schenkeriana e Vozes Conductoras³⁷

Heinrich Schenker, (1868?–1935), desenvolveu um estudo de análise através de sínteses contrapontísticas, consideradas como elaborações da harmonia básica. Sua teoria é a da música tonal. Para tanto, ela demanda conhecimentos de contraponto e harmonia nesta área.

O trabalho é desenvolvido e apresentado por meio de gráficos.

O ponto inicial desta análise, que também tem por base a produção sonora da peça, é o estabelecimento de relações de maior ou menor importância de cada nota que compõe a estrutura horizontal e vertical da peça. Isto é demonstrado graficamente através dos símbolos de notação:³⁸

- *notas sem haste* – fazem parte de um contexto reduzido, imediato;
- *notas com haste* – fazem parte de um contexto maior dentro do fragmento;
- *mínimas* – indicam as notas com um grau de importância grande dentro da peça;
- *parêntesis* – em volta de uma nota significam que ela se restringe a um contexto específico;
- *ligaduras* – indicam notas vizinhas, arpejos, progressões lineares, expansão dos níveis de estrutura;
- *ligaduras interrompidas* – indicam o prolongamento de um som sobre uma progressão, normalmente com a intervenção de outros;
- *setas* – são às vezes acrescentadas às ligaduras ou à melodia para indicar o sentido do movimento;
- *algarismos romanos* – indicam a estrutura harmônica básica.

³⁷ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. 1998. Op. Cit. Prefácio. pp. v-viii.

³⁸ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. 1998. Op. Cit. pp. 103-104.

Alguns teóricos têm explorado música da Idade Média, Renascença e século XX com o que é chamado de uma perspectiva schenkeriana modificada. Muitas dessas pesquisas contribuíram para o desenvolvimento e a expansão de uma análise, aqui denominada schenkeriana, que adota como base os princípios de análise propostos por Schenker, abrangendo aspectos relacionados a ritmo, contraponto, harmonia e forma.

Os neo-schenkerianos apresentam gráficos de análise que partem da peça como um todo e reduzem-na até chegar à essência de sua estrutura. Não se prendem aos gráficos originais de Schenker, os quais partiam da essência para chegar ao todo, porém se referem sempre às Vozes Condutoras (linha do soprano e do baixo), para chegar à Estrutura Fundamental.

O exemplo 27 mostra um fragmento da *Passacaille em sol menor HWV 432*, de Haendel, e dois gráficos de Vozes Condutoras correspondentes à peça. Ambos consideram a estrutura harmônica da mesma. O primeiro gráfico, denominado **gráfico a**, apresenta todas as alturas que estruturam o Tema, separando-as por grau de importância. O segundo gráfico, denominado **gráfico b**, é uma redução do primeiro, o qual permite verificar a estrutura fundamental da peça analisada.

Tema

Gráfico a

Gráfico b

Exemplo 27 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m* HWV 432, Tema, Vozes Conductoras - gráficos a e b.

1.2.1.2 Aspectos da Harmonia na Dissolução da Tonalidade

Segundo Stefan Kostka, dissonâncias não resolvidas são muito ocorrentes em peças a partir do final do século XIX, onde não há mais uma relação funcional entre os acordes de uma peça. Observa-se também que, muitas vezes as fundamentais dos acordes, apesar de fazerem parte do círculo das quintas, se apresentam em relação de terça cromática”³⁹

Para se estudar as relações de terça cromática, estabelecem-se relações intervalares entre as notas mais graves dos acordes que compõem a estrutura harmônica de uma peça. Nota-se também que os acordes são encadeados, conforme mostra o exemplo 28.⁴⁰

The image shows a musical score for five chords in a sequence. The chords are labeled as SibM, SolM, DóbM, LábM, and FáM. The notation is in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The chords are connected by a bracket below them, indicating a chromatic third relationship between their fundamentals.

Exemplo 28 - Sequência de acordes relacionados por terça cromática.

³⁹ KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999. pp. 5, 10, 11.

⁴⁰ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 95.

No exemplo 28, o âmbito *sib-fá* polariza o centro fá. Os acordes intermediários não possuem qualquer relacionamento funcional com Fá M. As notas do baixo (*sib-sol-dób-láb-fá*) guardam relações intervalares de terça entre si. Nota-se ainda que, a cada acorde, aparece uma alteração cromática.

1.2.1.3 Teoria dos Conjuntos

Desenvolvida inicialmente por Allen Forte⁴¹, a análise segundo a Teoria dos Conjuntos é também apresentada por Stefan Kostka⁴², Joseph Straus⁴³ e Ralph Turek⁴⁴.

As células ou idéias (motivos, em um contexto tonal), são agrupadas, formando conjuntos de classes de intervalos. Segundo o teórico Stefan Kostka, esses conjuntos podem aparecer de diversas formas:

*“Rapidamente tornou-se claro para os músicos que o aspecto da altura na música atonal⁴⁵ requer um novo vocabulário, visto que tal análise deve ser mais que simplesmente descritiva.(...) A música atonal apresenta níveis de unidade através do uso recorrente de um mesmo motivo. A este novo tipo de motivo foram dados vários nomes, entre eles células, células básicas, classes, classes de alturas, grupos de classes de alturas e sonoridade referencial. Ele pode aparecer melodicamente, harmonicamente ou como uma combinação de ambos. Os grupos podem ser transpostos e/ou invertidos, e suas alturas podem aparecer em qualquer ordem.”*⁴⁶

De acordo com o teórico Ralph Turek, o cromatismo, estendido às primeiras obras de Schoenberg, as quais ainda não eram dodecafônicas, resultou numa música estruturada a partir de células.⁴⁷

Em termos de estrutura, todos os sons possuíam o mesmo grau de importância, ou seja, não havia mais relação funcional hierárquica entre os acordes, e sim a ocorrência de um centro.

⁴¹ FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale, 1977.

⁴² KOSTKA, Stefan. 1999. Op. Cit. Capítulo X.

⁴³ STRAUS, Joseph. 2000. Op. Cit. pp.30-70, 116-123.

⁴⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit.

⁴⁵ www.encyclopedia.thefreedictionary.com acessado em 30/09/2004. “A palavra Atonalidade surge inadequadamente para descrever e censurar uma música na qual a estrutura horizontal e vertical é organizada aparentemente sem coerência. O uso desse termo tem gerado controvérsias, motivo pelo qual vem se adotando termos como Pantonal, Não-Tonal ou Tonal Livre.”

⁴⁶ KOSTKA, Stefan. 1999. Op. Cit. p.178.

⁴⁷ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p.372.

A célula é uma organização de sons realizada por classes de intervalos, que, modificados ou agrupados a outras células formam a base melódica e harmônica da peça.

As alturas são colocadas em movimento ascendente de forma a compor o menor âmbito intervalar entre suas extremidades, o que é denominado de MNO (melhor ordem normal). A partir deste modelo, são numeradas de acordo com sua distância em semitons em relação ao zero, que é móvel,⁴⁸ conforme mostra a tabela 1.

⁴⁸ TUREK, Ralph. Op. Cit. p. 373.

célula original	
melhor ordem normal (MON)	
verticalização	
mudança de registro (uma das alturas transposta oitava acima ou abaixo)	
transposição (todas as alturas transpostas seguindo o mesmo intervalo)	
inversão melódica (também chamada de espelho, cada intervalo é invertido de sentido)	
retrógrado (as alturas na ordem inversa)	
permutação (reorganização das alturas)	
fragmentação (omissão de uma ou mais alturas)	

Tabela 1 - Célula original e as possibilidades de organização da mesma.

A transposição considerada como zero é correspondente à primeira ocorrência do conjunto. As demais são classificadas de transposição₁ a transposição₁₁, de acordo com a distância em semitons em relação à primeira altura do conjunto T_0 .

A tabela 2 mostra um conjunto de classes de intervalos e suas 11 possibilidades de transposição, tomando como exemplo a célula original apresentada na tabela 1, a qual é considerada como T_0 .

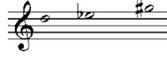
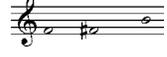
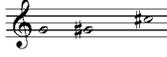
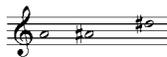
T0	
T1	
T2	
T3	
T4	
T5	
T6	
T7	
T8	
T9	
T10	
T11	

Tabela 2 - Teoria dos Conjuntos: transposições de um conjunto de classes de intervalos T0 e alturas correspondentes.

O termo Classes de Intervalos refere-se à estrutura dos intervalos considerando-se seu número de semitons, sejam os mesmos com ou sem inversão, conforme mostra a tabela 3.

Classes de Intervalos	Distância em Tons e Semitons	Intervalos Correspondentes
1	0,5	2m; 7M; 7dim
2	1	2M; 7m; 6Aum
3	1,5	6M; 3m; 2Aum
4	2	3M; 6m; 5Aum; 4dim
5	2,5	4J; 5J; 3Aum; 6dim
6	3	4Aum; 5dim

Tabela 3 - Teoria dos Conjuntos: classes de intervalos, distância em tons e semitons e intervalos correspondentes.

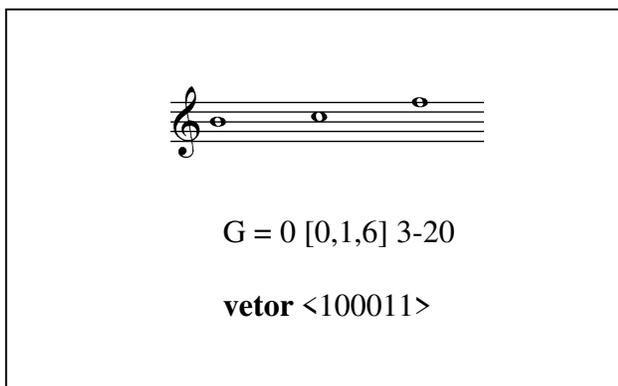
Os vetores correspondem ao número de vezes que cada intervalo ocorreu dentro de um determinado conjunto.

Os vetores são compostos sempre por seis dígitos, cada qual correspondendo a uma classe de intervalo mostrada na tabela 3. Desta forma, o vetor <001110> corresponde a um conjunto de classes de intervalos no qual não há intervalos das classes 1, 2 e 6, e há um intervalo da classe 3, um da classe 4 e um da classe 5, conforme mostra a tabela 4.

Vetor	0	0	1	1	1	0
Classe de intervalos	1	2	3	4	5	6
Número de ocorrências	0	0	1	1	1	0

Tabela 4 - Relação entre os vetores e as ocorrências das classes de intervalos dos conjuntos.

O teórico Allen Forte⁴⁹ elaborou outra classificação relacionada ao número de combinações possíveis de cada conjunto, como na figura 2, na qual aparece a notação 3-20, significando que este conjunto de classes de intervalos é a terceira combinação ocorrente dentro de vinte possibilidades.



The figure is enclosed in a rectangular box. At the top, there is a musical staff with a treble clef and three notes: G4 (first line), B4 (second space), and D5 (third space). Below the staff, the text reads: $G = 0 [0,1,6] 3-20$ and **v**etor $\langle 100011 \rangle$.

Figura 2 - Conjunto de classes de intervalos, vetor e número de combinações possíveis.

Dentro dessa abordagem de combinações possíveis, os números acompanhados da letra Z correspondem a combinações que tem vetores já ocorrentes em outros conjuntos.

⁴⁹ STRAUS, Joseph. 2000. Op. Cit. Appendix 1. List of Set Classes. pp. 221-224.

1.2.1.4 Recomposição e Vozes Conductoras

O teórico Joseph Straus, no livro *Remaking the Past*⁵⁰, analisa obras que vão da Idade Média ao Classicismo, comparando-as com peças compostas no século XX.

Segundo Straus, no século XX os compositores produziram um número considerável de comentários sobre teoria e análise, incluindo análises de suas próprias obras.

Ao analisarem suas próprias obras, os compositores contemporâneos comparam a si mesmos com seus predecessores, esclarecendo seus interesses composicionais e enfatizando relações motivicas.⁵¹

Esta ênfase às associações motivicas relaciona-se ao declínio das relações tonais, uma vez que a mesma, antes um determinante secundário e dependente da estrutura, torna-se um princípio organizador central e independente,⁵² ou seja, para compensar a perda da tonalidade como um princípio organizador, os compositores dão maior importância ao conteúdo motivico de suas obras.⁵³

Straus afirma que a melhor ferramenta para a análise desse repertório é a Teoria dos Conjuntos, que reflete uma orientação motivica. Um conjunto de classes de intervalos é um motivo sem algumas características como registro, ritmo e ordem, possuindo simplesmente a identidade intervalar básica. Neste sentido, a análise pela Teoria dos Conjuntos é a análise motivica, uma vez que torna claro que a estrutura intervalar deriva do uso de um pequeno número de relações harmônicas e idéias melódicas muito próximas.⁵⁴

⁵⁰ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit.

⁵¹ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p.21.

⁵² STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p.22.

⁵³ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit, p. 23.

⁵⁴ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit, p. 24.

A recomposição é uma prática que existe desde o século XV, quando se acrescentavam vozes a composições já existentes ou quando se moldava uma peça sobre outra. No final da renascença era comum o uso da paródia em composições polifônicas pré-existentes.⁵⁵

Esta prática intensifica-se no século XX, apresentando algumas particularidades, pois os compositores deste século realizam releituras de acordo com suas próprias concepções da estrutura musical. Reorganizando um material tonal, aumentam radicalmente seu conteúdo motivico. A partir de então, a recomposição não se trata simplesmente de uma reescrita da obra, e sim de uma transformação da mesma.⁵⁶

O contorno motivico, que, em um contexto tonal, apresenta alturas que representam relações intervalares subordinadas à estrutura harmônica, na música do século XX é considerado um conjunto de classes de intervalos, o qual interliga toda a peça.

A desorganização das harmonias faz com que cada uma delas dissolva-se em diferentes timbres.⁵⁷ “*A música passa, então, a movimentar-se de cor para cor, e não mais de harmonia para harmonia*”⁵⁸ Como não há determinação de funções harmônicas, há um avanço das estruturas motivicas. Este pode ser considerado um fator equilibrador da peça: o avanço da estrutura motivica supre a falta de relações funcionais harmônicas.⁵⁹

⁵⁵ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p. 44.

⁵⁶ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. pp. 45-73.

⁵⁷ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p. 52.

⁵⁸ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p. 52.

⁵⁹ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p. 48.

A tabela 5 mostra a utilização e análise de um material motivico, convertido em conjuntos de classes de intervalos, segundo a proposta de análise de Straus.

		
Cb=0 [0,4,6]	Eb=0[0,4,6]	F=0[0,4,6]
T₀	T₄	T₆
Os três níveis de transposição, T₀, T₄ e T₆ representam o conteúdo do próprio motivo		

Tabela 5 - Análise de material motivico, convertido em classes de intervalos e suas transposições.

No exemplo apresentado na tabela 5, nota-se que o conjunto formado pelo motivo inicial, *dób*, *mib* e *fá*, foi transposto para as classes de intervalos correspondentes ao conteúdo do próprio motivo: 0,4 e 0,6.

Através dessa ferramenta de análise, é possível verificar que a unidade e a coerência estão relacionadas à utilização de um mesmo material inicial, o qual deu origem aos demais elementos usados na estruturação de uma determinada peça.

Straus adota gráficos de Vozes Condutoras na música pós tonal, considerando que os mesmos contribuem para demonstrar o alto grau de coerência e unidade presentes neste repertório, conforme mostra a figura 3.

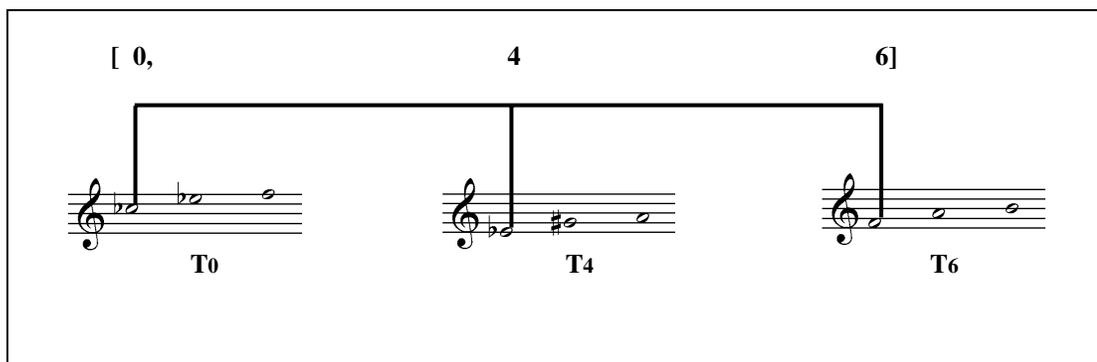


Figura 3 - Análise de Vozes Condutoras associada à Teoria dos Conjuntos.

1.3 De Haendel

1.3.1 Sobre as Oito Grandes Suítes, de 1720: ⁶⁰

As coleções de peças para teclado de Haendel publicadas são apenas uma representação parcial de um repertório mais extenso: a maior parte das mesmas encontra-se em cópias manuscritas e trazem datas que não correspondem às datas de composição.

Haendel compôs onze *Suites* e várias danças independentes no período de Hamburgo, (1706). As *Suites* apresentam a ordem tradicional das danças (*Allemande-Courante-Sarabande-Gigue*), além de outros movimentos como *Prélude, Aria, Chaconne* e *Passacaille*.

Após 1720 Handel raramente compôs para teclado de solo, mas pode-se citar as duas *Suites* de 1739, *HWV 447* e *HWV 452*, as quais foram dedicadas à princesa Louisa.

A publicação mais importante entre as coleções impressas de música para teclado de Haendel é o primeiro volume de *Suites para Cravo, HWV 426-433*, de 1720.

Nessa obra, o próprio Haendel, no prefácio, explica que publicou algumas das lições porque cópias clandestinas e incorretas dos mesmos haviam sido distribuídas.⁶¹

Quanto à contextualização da peça na obra de Haendel, as *Oito Grandes Suítes*, de 1720, são inseridas no período inglês do compositor.

⁶⁰ www.amarcordes.ch/compositeurs/haendel_grove.htm Acessado em 25/09/2005.

⁶¹ HAENDEL, *Klaviersuiten (London, 1720)*. München, G. Henle Verlag, 1983. p.V. “I have been obliged to publish some of the following lessons because surreptitious and incorrect copies of them had got abroad”.

Haendel supervisionou a publicação do primeiro volume, e acrescentou às *Oito Grandes Suites* cinco fugas e sete novos movimentos.

A importância desta obra se justifica pelo fato de a mesma apresentar um resumo estilístico de cada uma das fases do compositor.

1.3.2 Análise de peças de Suites de Haendel

Para este trabalho, foram escolhidas quatro danças pertencentes às *Oito Grandes Suítes* de 1720, de Haendel: *Chaconne em Sol M, HWV 430*; *Passacaille em sol m, HWV 432*; *Sarabande em sol m, HWV 432* e *Gigue em sol m, HWV 432*.

1.3.2.1 Haendel, Chaconne em Sol Maior HWV 430

Para o trabalho de análise da *Chaconne em Sol M HWV 430*, considerou-se os seguintes aspectos:

Análise da estrutura harmônica;

Gráfico de Vozes Condutoras;

Conversão das alturas obtidas nos gráficos de Vozes Condutoras em conjuntos de classes de intervalos, os quais serão utilizados como material para a análise comparativa.⁶²

Considerações sobre as técnicas aplicadas nas variações.

⁶² STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. pp. 24, 28, 31. “Our best analytical tool for this entire repertory – pitch-class set theory – reflects a motivic orientation. (...) Analyses of earlier music are founded on two central principles: the *Grundgestalt* (basic shape) and developing variation. These are the both fundamentally motivic conceptions. The *Grundgestalt* is the referential source of musical structure. (...) It is easy enough to hear the voice-leading motions, easier perhaps than to hear the scores of motives.”

Análise da Estrutura Harmônica:

O tema da *Chaconne em Sol M HWV 430* apresenta a estrutura harmônica **I – V₆ – vii^o₅₆/V – V – I₆ – IV – V – I (T – D₃ – ~~D~~₃⁷ – D – T₃ – S – D – T)**, conforme mostra o exemplo 29.

The image shows a musical score for the Chaconne in G major, BWV 430, by J.S. Bach. The score is in 3/4 time and G major. The bass line is annotated with Roman numerals and figured bass symbols. The annotations are: I (T), V₆ (D₃), vii^o₅₆/V (D₃⁷), V (D), I₆ (T₃), IV (S), V⁴⁻³ (D⁴⁻³), and I (T). The symbols are arranged in two rows: the top row contains the Roman numerals and the bottom row contains the figured bass symbols.

Exemplo 29 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M HWV 430*, tema - análise da estrutura harmônica.

Vozes Condutoras:

As figuras 4 e 5 apresentam os gráficos de Vozes Condutoras do tema da *Chaconne em Sol M HWV 430*.

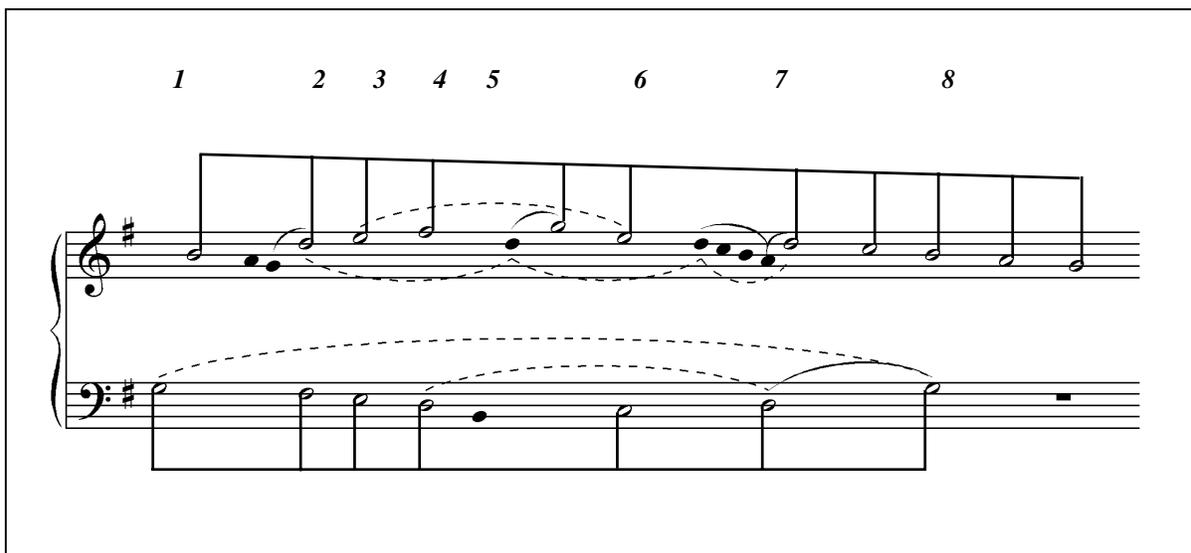


Figura 4 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M HWV 430*, Vozes Condutoras - gráfico a.

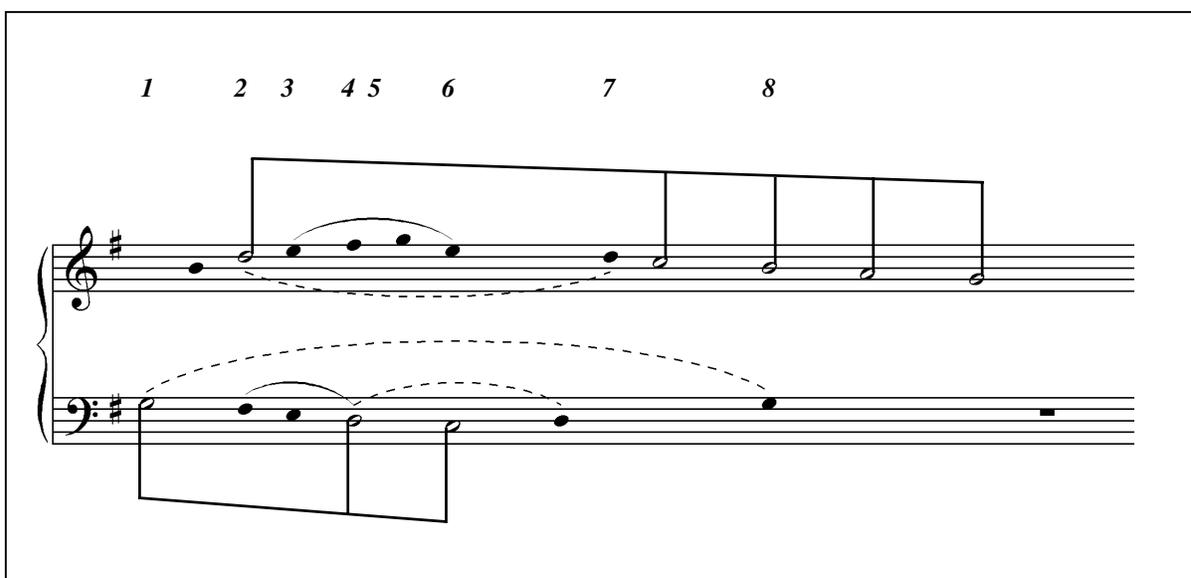


Figura 5 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M HWV 430*, Vozes Condutoras - gráfico b.

Conjuntos de Classes de Intervalos:

De acordo com o gráfico apresentado na figura 5, a voz superior apresenta o conjunto de classes de intervalos formado pelas alturas *ré, dó, si, lá, sol*, enquanto a voz inferior apresenta o conjunto de classes de intervalos formado pelas alturas *dó, ré, sol*. Esses conjuntos e seus vetores são mostrados na tabela 6.

Voz Superior		<132130>
	G=0 [0,2,4,5,7] 5-23	
Voz Inferior		<110020>
	G=0[0,2,7] 3-9	

Tabela 6 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M HWV 430*, conjuntos de classes de intervalos formados a partir das alturas das vozes condutoras.

Variações:

Para este trabalho optou-se por apresentar o tema e quatro variações, com o objetivo de focar os procedimentos utilizados por Haendel na estrutura das mesmas.

O exemplo 30 apresenta o tema e quatro variações.

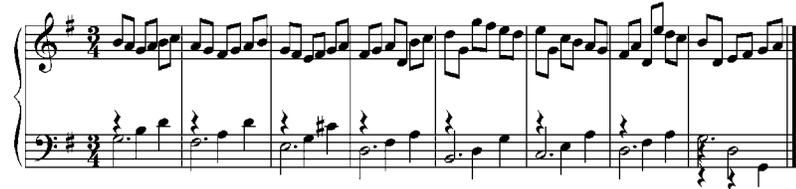
Tema



Varição I



Varição II



Varição III



Varição IV



Exemplo 30 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M HWV 430*: Tema e Variações I, II, III e IV.

Sobre o Tema e as Variações:

O Tema, bem como as variações, utilizam a mesma estrutura de acordes, os quais apresentam relacionamento funcional: a estrutura harmônica enfatiza a relação Tônica – Dominante – Tônica (I – V – I).

A Variação I trabalha, na voz superior, a inserção de novas alturas às alturas apresentadas no Tema, estruturando um contraponto, fazendo surgir a linha do contralto, além de trabalhar variações no ritmo. Na voz inferior ocorre um desdobramento dos acordes que estruturam o Tema, conforme mostra a figura 6.

The diagram illustrates the transformation of the Theme into Variation I through three specific techniques:

- Inserção de Alturas:** The top staff shows the original melody in the treble clef. An arrow labeled "Inserção de Alturas" points to the same melody in Variation I, where the final three notes (G4, A4, B4) are circled in red, indicating their elevation.
- Desdobramento de Acordes:** The middle staff shows the original accompaniment in the bass clef. An arrow labeled "Desdobramento de Acordes" points to the same accompaniment in Variation I, where the final three notes (G3, F#3, E3) are circled in red, indicating their expansion into a more complex chordal structure.
- Contraponto: Inserção de uma segunda voz: Contralto:** The bottom staff shows the original accompaniment in the bass clef. An arrow labeled "Contraponto: Inserção de uma segunda voz: Contralto" points to the same accompaniment in Variation I, where a new contralto line is added to the treble clef staff.

Labels for each section: Tema - c.1, Variação I - c.1, Tema - c.3, and Variação I - c.3.

Figura 6 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M HWV 430*, Tema, c. 1, 3. Variação I, c. 1, 3.

As Variações II e III apresentam um contraponto imitativo, ou seja, a seqüência de graus conjuntos que aparece na voz superior da segunda está na voz inferior da terceira. Enquanto em uma das vozes são inseridas notas de passagem às notas que estruturam o tema, na outra há um desdobramento dos acordes que estruturam a harmonia. O ritmo é constante, ocorrendo sempre um subdivisão binária, conforme mostra a figura 7.

The diagram illustrates the relationship between different variations of the Chaconne in G major. It features four musical staves in 3/4 time, each with a red circle highlighting a specific melodic or harmonic element. The top row shows 'Variação II - c. 1-2' on the left and 'Variação III - c. 1-2' on the right, connected by a double-headed arrow labeled 'Contraponto Inversível'. The bottom row shows 'Tema - c. 1-2' on the left and 'Variação II - c. 1-2' on the right. Two arrows point from the 'Tema' staff to the 'Variação II' staff, labeled 'Ornamentação do Tema com graus conjuntos' and 'Desdobramento de Acordes'.

Figura 7 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol M* HWV 430, Tema, c. 1,2. Variação I, c. 1,2. Variação II, c. 1,2.

A Variação IV apresenta-se em forma de coral. Embora utilize a mesma estrutura harmônica do Tema, há uma intensificação na textura, uma vez que algumas alturas são duplicadas, conforme mostra a figura 8.

The image displays two musical staves side-by-side, enclosed in a rectangular box. Both staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. The left staff, labeled 'Tema - c. 1-2', shows a simple melody in the treble clef and a simple bass line in the bass clef. The right staff, labeled 'Variação IV - c. 1-2', shows the same harmonic structure but with a more complex, coral texture, featuring multiple notes in the treble clef and a more active bass line.

Figura 8 - Haendel (1685-1759), *Chaconne em Sol Maior HWV 430*, Tema, c. 1, 3. Variação IV, c. 1, 3.

1.3.2.2 Haendel, Passacaille em sol menor HWV 432

Para o trabalho de análise da *Passacaille em sol m HWV 432*, considerou-se os seguintes aspectos:

Análise da estrutura harmônica;

Gráfico de Vozes Condutoras;

Conversão das alturas obtidas nos gráficos de Vozes Condutoras em conjuntos de classes de intervalos, os quais serão utilizados como material para a análise comparativa.⁶³

Considerações sobre as técnicas aplicadas nas variações.

⁶³ STRAUS, Joseph. 1990. pp. 24, 28, 31. “*Our best analytical tool for this entire repertory – pitch-class set theory – reflects a motivic orientation. (...) Analyses of earlier music are founded on two central principles: the Grundgestalt (basic shape) and developing variation. These are the both fundamentally motivic conceptions. The Grundgestalt is the referential source of musical structure. (...) It is easy enough to hear the voice-leading motions, easier perhaps then to hear the scores of motives.*”

Análise da Estrutura Harmônica:

O tema da *Passacaille em sol menor HWV 432* apresenta a estrutura harmônica **i – iv₆ – V/III – III – V/ii^o – ii^o₆ – V – i (t – s₃ – (D)tR – tR – (D) – s₆ – D – T)**, conforme mostra a figura 9.

i	iv ₆	V/III	III	bII/V	ii ^o ₆	V	i
t	s ₃	(D)tR	tR	N[D]	s ⁶	D	t

Figura 9 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m* HWV 432 - estrutura harmônica.

Vozes Condutoras:

As figuras 10 e 11 apresentam os gráficos de Vozes Condutoras do tema da *Passacaille em sol m HWV 432*.

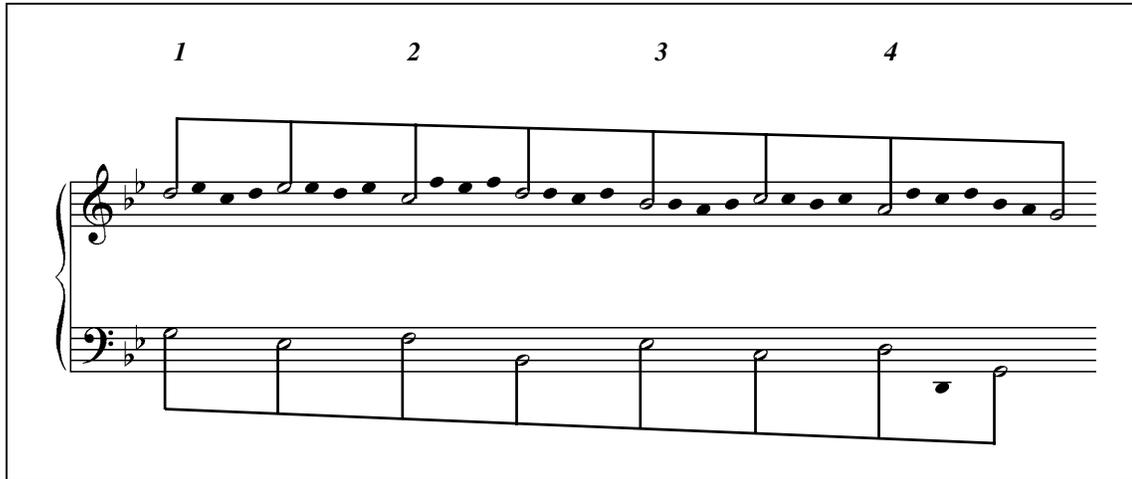


Figura 10 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m HWV 432*, Vozes Condutoras, gráfico a.

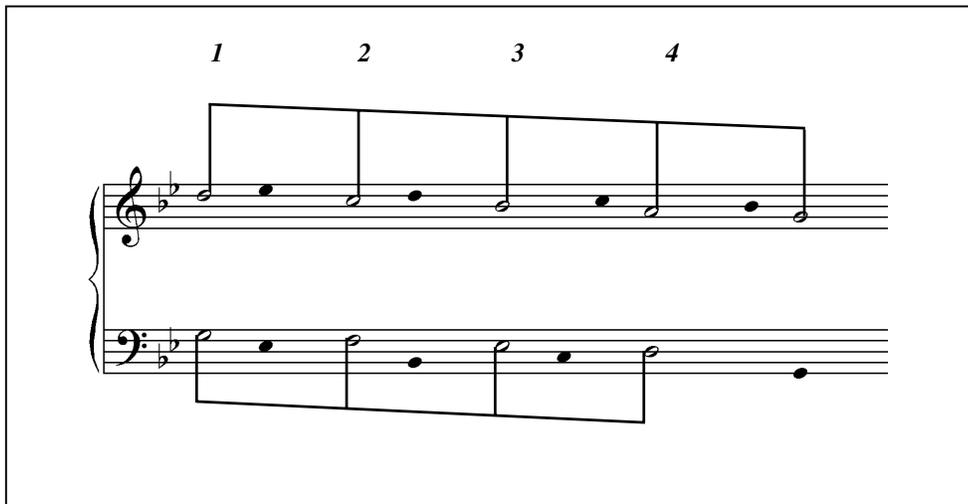


Figura 11 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m HWV 432*, Vozes Condutoras, gráfico b.

Conjuntos de Classes de Intervalos:

De acordo com o gráfico apresentado na figura 10, a voz superior apresenta o conjunto de classes de intervalos formado pelas alturas *ré, dó, si b, lá, sol*, enquanto a voz inferior apresenta o conjunto de classes de intervalos formado pelas alturas *ré, mi b, fá, sol*. Esses conjuntos e seus vetores são mostrados na tabela 7.

Voz Superior		<132130>
	G=0 [0,2,4,5,7] 5-23	
Voz Inferior		<121110>
	D=0[0,1,3,5] 4-11	

Tabela 7 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m HWV 432*, conjuntos de classes de intervalos formados a partir das alturas das vozes condutoras.

Variações:

Para este trabalho optou-se por apresentar o tema e três variações, com o objetivo de focar os procedimentos utilizados por Haendel na estrutura das mesmas.

O exemplo 31 apresenta o tema e três variações.

The image displays a musical score for a piece titled 'Exemplo 31'. It consists of four systems of music, each labeled on the left: 'Tema', 'Variação I', 'Variação II', and 'Variação III'. Each system is written for piano and features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is common time (C). The 'Tema' system shows a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. 'Variação I' introduces a more active bass line with eighth-note patterns. 'Variação II' features a more complex, flowing melody in the right hand. 'Variação III' shows a further development of the melody in the right hand with more intricate rhythmic patterns. The score is enclosed in a rectangular border.

Exemplo 31 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m* HWV 432, Tema, Variação I, Variação II, Variação III.

Sobre o Tema e as Variações:

O Tema, bem como as variações, utilizam a mesma estrutura de acordes, os quais apresentam relacionamento funcional: a linha do baixo é estruturada sobre acordes com relação intervalar de terça e quinta, conforme mostra a figura 12.

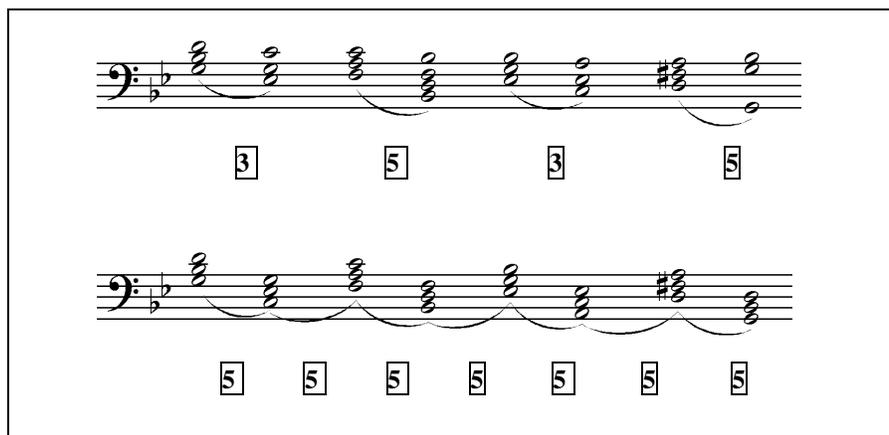
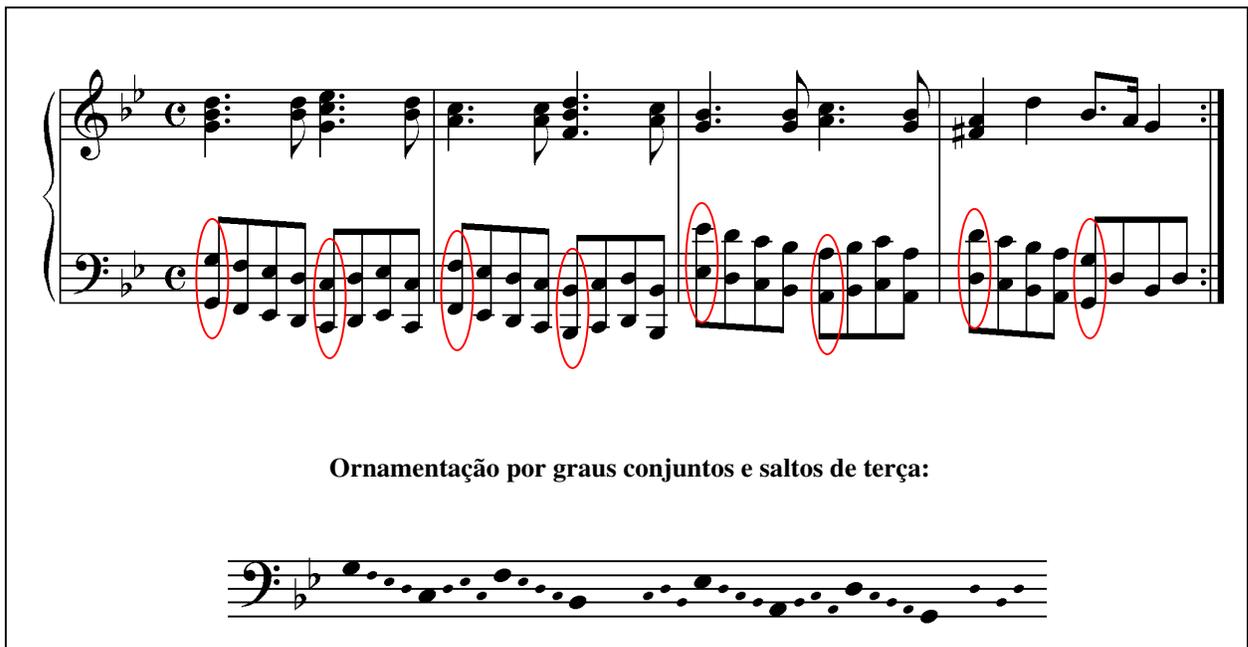


Figura 12 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m HWV 432*, Tema, estrutura do baixo, acordes com relação intervalar de terça e quinta.

A Variação I apresenta uma ornamentação na linha do baixo: Haendel conserva as fundamentais de cada acorde da estrutura harmônica da peça nos tempos fortes dos compassos, trabalhando uma ornamentação nestas alturas através da utilização de graus conjuntos e saltos de terça, conforme mostra o exemplo 32.



Ornamentação por graus conjuntos e saltos de terça:

Exemplo 32 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m HWV 432*, Variação I, ornamentação na linha do baixo.

As Variações II e III apresentam um contraponto inversível,⁶⁴ ou seja, a seqüência de alturas que aparece na voz superior da primeira está na voz inferior da segunda. O Tema está presente nesta seqüência de alturas, com deslocamento, como mostra o exemplo 33.

The image displays two systems of musical notation for a piece in G minor, HWV 432. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The first system shows a melodic line in the treble clef with several notes circled in red, and a bass line in the bass clef. The second system shows a similar melodic line in the bass clef with notes circled in red, and a treble line. The red circles highlight the specific pitch sequence of the theme in both variations, demonstrating invertible counterpoint.

Exemplo 33 - Haendel (1685-1759), *Passacaille em sol m HWV 432*, Variações II e III, alturas do tema com deslocamento rítmico.

⁶⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 481. “*Invertible counterpoint: Counterpoint constructed in such a way that the lower part may become the higher part and vice versa.*”

1.3.2.3 Haendel, Sarabande em sol menor HWV 432

Para o trabalho de análise da *Sarabande em sol m HWV 432*, considerou-se os seguintes aspectos:

Divisão da peça em seções com base na estrutura harmônica;

Análise da estrutura harmônica de cada seção;

Gráfico de Vozes Condutoras;

Conversão das alturas obtidas nos gráficos de vozes condutoras em conjuntos de classes de intervalos, os quais serão utilizados como material para a análise comparativa.⁶⁵

⁶⁵ STRAUS, Joseph. *Remaking the Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. “Our best analytical tool for this entire repertory – pitch-class set theory – reflects a motivic orientation. (...) Analyses of earlier music are founded on two central principles: the Grundgestalt (basic shape) and developing variation. These are the both fundamentally motivic conceptions. The Grundgestalt is the referential source of musical structure. (...) It is easy enough to hear the voice-leading motions, easier perhaps than to hear the scores of motives.” pp. 24, 28, 31.

A *Sarabande em sol menor HWV 432*, de Haendel, apresenta o tema de *La Folia*, de Archangelo Corelli (1653-1713).⁶⁶

A peça apresenta duas seções: a primeira seção (c. 1-8), inicia-se na tônica menor (**i** ou **t**) e caminha para a tônica Relativa (**III** ou **tR**), e a segunda (c. 9-32), inicia-se na tônica Relativa (**III** ou **tR**) e faz o retorno à tônica menor (**i** ou **t**), conforme mostra a figura 13.

The diagram shows a musical score with two staves (treble and bass clef) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four measures, labeled 1, 8, 9, and 32. Below the staves, the harmonic structure is indicated by Roman numerals and lowercase letters: **i** and **t** for the first measure, **III** and **tR** for the second, **III** and **tR** for the third, and **i** and **t** for the fourth.

Figura 13 - Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol m HWV 432*, divisão em seções e estrutura harmônica.

⁶⁶ <http://opus100.free.fr/fr/fofia19.html> Acessado em 22/09/2005. “ (...) *Les Suites (de Haendel) VII et XI* contiennent une ‘Sarabande’ que reprend le thème de *La Folia*. »

A estrutura harmônica da primeira seção apresenta a sequência **i – V – V/III – V/III – III** (**t – D – (D)tR – (D)tR – tR**). A movimentação da tônica menor para a Dominante Maior, **i – V (t – D)**, ocorre através da utilização de dois acordes intermediários,⁶⁷ *Fá M* (Dominante de *Si b M*, tônica Relativa) e *Ré M⁴⁶* (Dominante com suspensão de quarta e sexta), conforme mostra a figura 14.

The figure shows a musical staff in bass clef with a key signature of one flat (F minor). The notes are: measure 1: G2 (tônica menor); measure 2: Bb2 (terça); measure 3: D3 (quarta) and F3 (sxta) with a dashed line above them indicating a suspension; measure 4: G2 (tônica maior). Below the staff, the chord progression is listed: i, V/III, V⁴⁶, V. The Roman numerals are further identified as t, (D)tR, D⁴⁶, and D. A bracket groups the first four chords, with arrows pointing from the first chord to the fourth, labeled 'i' and 't' respectively, indicating the overall tonal movement from minor to major.

Figura 14 - Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol m HWV 432*, c. 1-4 - estrutura harmônica.

⁶⁷ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music*. New York: Oxford University, 1998. pp. 46-51.

A chegada no acorde de tônica Relativa, *Si b M*, dá-se através de uma cadência **ii – V – I/ III (Sr – D – T)tR**, na qual verifica-se a ocorrência de acordes intermediários.⁶⁸ A linha do baixo caminha em intervalos de quinta, conforme mostra a figura 15.

The figure consists of two parts. The top part is a musical staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It shows four measures of music. The notes are: Measure 5: G2, A2, B2; Measure 6: C3, D3, E3; Measure 7: F3, G3, A3; Measure 8: B3, C4, D4. A dashed line connects the notes in measures 6 and 7, indicating a melodic phrase. The bottom part is a harmonic structure diagram. It shows the following chords and their constituent notes: Measure 5: ii/ii (sr) and V/ii (D); Measure 6: ii (Sr) and V (D); Measure 7: V⁴⁶ (D⁴⁶) and V (D); Measure 8: I (T) and I/II] (T)tR. A bracket connects the ii chord in measure 5 to the I chord in measure 8, indicating a cadence.

Figura 15 - Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol m HWV 432*, c. 5-8 - estrutura harmônica e movimentação do baixo em quintas.

⁶⁸ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. Op. Cit. pp. 51-53.

A estrutura harmônica da segunda seção apresenta a sequência **III – iv – V – i – V – i (tR – s - D – t – D - t)**. A movimentação da Relativa Maior para a tônica menor, **III – i (tR – t)**, ocorre através de cadências, nas quais há um prolongamento de dominante, conforme mostra a figura 16.

9 10 12 16 20 23 28 32

(IV V₂) V₆/III (IV V) iv V i V i
 (S D₇)(D₃)[tR](S D) s D t D t

iv V i i
 s D D t

Figura 16 - Haendel, *Sarabande em sol m HWV 432*, c. 9-32 - estrutura harmônica.

A figura 17 apresenta a análise da estrutura harmônica da peça dos compassos 1 a 17.

1 2 3 4 **E**

B **9 - 8** **B**

i V⁴⁶/III V/III V⁴⁶ V
t (D⁴⁶)tR (D)tR D⁴⁶ D

5 6 **P** 7 **P** **P A** 8

(ii V) ii/III V/III **E** V⁴⁶ - v/III III
(Sr D)Sr (Sr D D⁴⁶ - D)tR tR

9 **B** 10 **A** 11 **E** 12 13 **B**

E **P**

(IV V₂) V₆/III (ii₆ V₃₄ V⁷) - (IV V i₆ iv
(S D₇) (D₃)tR (S⁵⁶ D₅⁷ D₇) - (S D t₃ s

14 14 15 **A** **A** 16 17 **B**

6 - 5 **4 - 3**

iv₆ iv⁷ V) iv (ii⁷ V₅)
s₃ s⁷ D) s (Sr⁷ D₃⁷)

Figura 17 - Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol m* HWV 432, c. 1-17- análise da estrutura harmônica.

A figura 18 apresenta a análise da estrutura harmônica da peça dos compassos 18 a 32.

18 E 19 E A 20 21 A

22 A 23 A 24 25

26 27 E A 28 29 A

30 A P 31 A 32

III
tR

V₃₄ V₅₆ i
D₅⁷ D₃⁷ t

V
D

iv
s

V⁷
D⁷

iv₆
s₃

i₆
t₃

iv
s

V⁴⁶ V
D⁴⁶ D

i
t

(ii V₅₆ V⁷)
(Sr D₃⁷ D⁷)

iv
s

V
D

i
t

V
D

iv
s

V⁷
D⁷

iv₆
s₃

iv
s

V⁴⁶ V
D⁴⁶ D

i
t

Figura 18 - Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol m* HWV 432, c. 18-32 - análise da estrutura harmônica.

Para a elaboração do gráfico de Vozes Condutoras, optou-se pela apresentação em duas etapas: a primeira, aqui denominada gráfico a, apresenta as duas seções separadamente; a segunda, uma redução do primeiro gráfico, reúne as duas seções.

Desta forma, as figuras que se seguem são:

Figura 19 – Gráfico a – Vozes Condutoras – Seção A

Figura 20 – Gráfico a – Vozes Condutoras – Seção B

Figura 21 – Gráfico b – Vozes Condutoras – Seções A e B

Haendel, *Sarabande em sol m HWV 432*

Gráfico a – Vozes Condutoras – Seção A - c. 1-8

1 2 3 4 5 6 7 8

Figura 19 – Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol m HWV 432*, Seção A, Vozes Condutoras – gráfico a.

Haendel, Sarabande em sol m HWV 432

Gráfico a – Vozes Condutoras – Seção B - c. 9-32

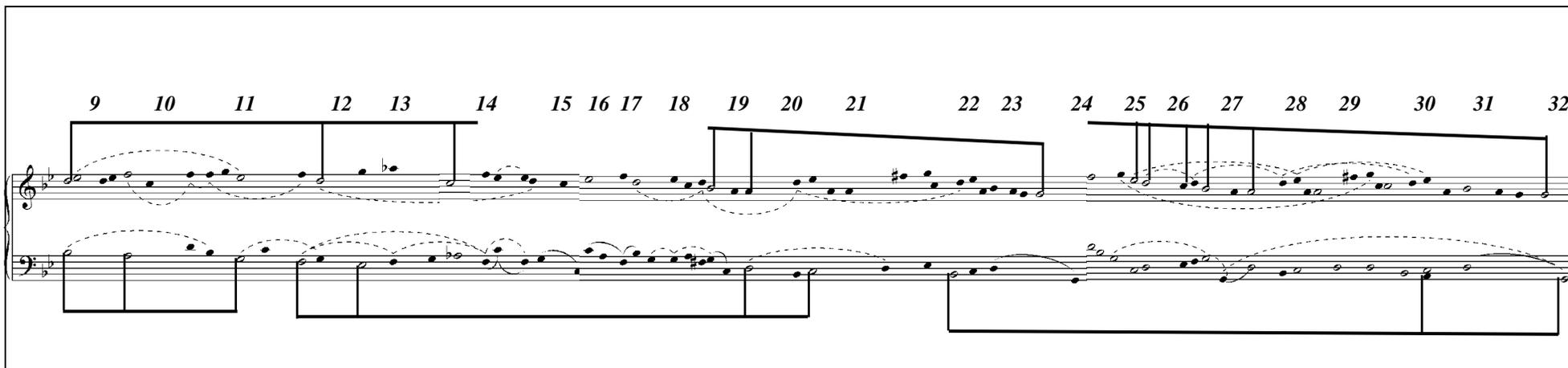


Figura 20 - Haendel (1685-1759), Sarabande em sol menor HWV 432, Seção B, Vozes Condutoras – gráfico a.

A figura 21 mostra o gráfico b de Vozes Condutoras correspondente às seções A e B.

The figure displays a musical score for the Sarabande in G minor, BWV 432 by George Frideric Haendel. It is divided into two sections: Seção 1 (measures 1-8) and Seção 2 (measures 9-32). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Below the staves, there are conductor's voice parts represented by Roman numerals and letters. The sequence of these parts is: i, t, V, D, III, tR, III, tR, V, D, i, t.

Figura 21 - Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol menor HWV 432*, Vozes Condutoras.

De acordo com o gráfico apresentado na figura 21, a voz superior apresenta dois conjuntos de classes de intervalos, formados, respectivamente, pelas alturas *ré, dó, si b e ré, dó, si b, lá, sol*. Os conjuntos formados na voz inferior apresentam as alturas *sol, fá, mi b, ré, dó, si b e si b, lá, sol*. Esses conjuntos e seus vetores são mostrados na tabela 8.

Voz Superior Seção 1		<020100>
	Bb=0 [0,2,4] 3-6	
Voz Superior Seção 2		<132130>
	G=0 [0,2,3,5,7] 5-23	
Voz Inferior Seção 1		<143250>
	Bb=0 [0,2,4,5,7,9] 6-32	
Voz Inferior Seção 2		<111000>
	G=0[0,2,3] 3-2	

Tabela 8 – Haendel (1685-1759), *Sarabande em sol m HWV 432* – Vozes Conductoras – Conjuntos de classes de intervalos – Vetores.

Haendel, *Gigue em sol m HWV 432*

Para o trabalho de análise da *Gigue em sol m HWV 432*, considerou-se os seguintes aspectos:

Divisão da peça em seções com base na estrutura harmônica;

Análise da estrutura harmônica de cada seção;

Gráfico de Vozes Condutoras;

Conversão das alturas obtidas nos gráficos de Vozes Condutoras em conjuntos de classes de intervalos, os quais serão utilizados como material para a análise comparativa.⁶⁹

⁶⁹ STRAUS, Joseph. *Remaking the Past*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. “Our best analytical tool for this entire repertory – pitch-class set theory – reflects a motivic orientation. (...) Analyses of earlier music are founded on two central principles: the *Grundgestalt* (basic shape) and developing variation. These are the both fundamentally motivic conceptions. The *Grundgestalt* is the referential source of musical structure. (...) It is easy enough to hear the voice-leading motions, easier perhaps than to hear the scores of motives.” pp. 24, 28, 31.

A *Gigue em sol m HWV 432*, de Haendel, apresenta duas seções: a primeira seção (c. 1-8), inicia-se na tônica menor (**i** ou **t**) e caminha para a tônica Relativa (**III** ou **tR**), e a segunda (c. 9-19), inicia-se na tônica Relativa (**III** ou **tR**) e faz o retorno à tônica menor (**i** ou **t**), conforme mostra a figura 22.

<p><i>1</i></p>	<p><i>8</i></p>	<p><i>9</i></p>	<p><i>19</i></p>
<p>i t</p>	<p>III tR</p>	<p>III tR</p>	<p>i t</p>
<p>Seção A</p>		<p>Seção B</p>	

Figura 22 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m HWV 432*, divisão em seções - estrutura harmônica.

A estrutura harmônica da Seção A apresenta a sequência $i - V - i - V/III - III$ ($t - D - t - (D)tR - tR$), conforme mostra a figura 23.

1 2 3 4 5 6-7 8

i V i $ii_5^6 V^7/[III]i_6$ ii^{5d} V i $iv_6 ii^{5d}$ i $IV/V^7/III$ V^7/III $V^7 III$
 t D t $(s_5^6 D^7)_{[tR]} t_3 \cancel{D}^7$ D t $s_3 \cancel{D}^7$ t $(S D^7) tR$ $(D^7) tR$ $D^7 tR$

i V i i V^7 III
 t D t t D^7 tR

i III
 t tR

Figura 23 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m* HWV 432, c. 1-8 - estrutura harmônica.

O prolongamento do acorde de tônica, Seção A, c. 1-4, dá-se através da utilização de acordes intermediários.⁷⁰ A chegada no acorde de tônica Relativa, Si b M, c.8, ocorre por meio da cadência IV – V – I/ III (S – D – T) tR. A linha do baixo caminha em intervalos de quinta, conforme mostra a figura 24.

The figure displays two musical staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The top staff shows a sequence of notes with a dashed line above it indicating a melodic path. Below the notes are chord symbols: *i* t, *V*⁷ *D*⁷ *t*, *i* *acordes intermediários*, *V* *D*, *i* *t*, *i* *t*, *IV* *(S)*, *V* *(D)*, and *III* *tR*. Brackets connect the first three chords and the last three chords. The bottom staff shows the same notes with curved lines connecting them, illustrating the interval of a fifth between consecutive notes.

Figura 24 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m HWV 432*, Seção A, c. 1-8 - prolongamento do acorde de tônica, chegada ao acorde de tônica relativa e movimentação do baixo em quintas.

⁷⁰ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. 1998. Op. Cit. pp. 51-53.

A estrutura harmônica da Seção B, c. 9-19, apresenta a sequência **III – V/III – III - iv - V – i (tR – (D)tR – tR - s - D – t)**. A movimentação da Relativa Maior para a tônica menor, **III – i (tR – t)**, ocorre através de cadências, nas quais há um prolongamento de dominante, conforme mostra a figura 25.

9 10 11 12 13 14

III V/III V i i V ii/iv V ii/iv V /iv iv₆ V/III III
tR (D)tr D t t D (Sr D Sr) s (D)s s₃ (D)tR tR

III V/III V i V/III III
tR (D)tR D t (D)tR tR
III III
tR tR

15 16 17 18 19

ii₆ V ii V i V₃₄ i V i V i i V⁷ i
Sr₃ D Sr D t D₅⁷ t D t D t t D⁷ t
ii V
Sr D

prolongamento do acorde de dominante

Figura 25 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m HWV 432*, c. 9-19 - estrutura harmônica e prolongamento do acorde de dominante.

A figura 26 apresenta a análise da estrutura harmônica da peça dos compassos 1 a 8.

The figure displays a musical score for the first eight measures of a piece, with harmonic analysis provided below the notation. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. Performance markings 'P' (piano) and 'E' (forte) are placed above notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7. Measure 2 includes a red box labeled 'ornamentação' above a note. Chord symbols are written below the bass staff, and some are connected by arrows to show voice leading.

Measure 1: Chords: i t, V D. Performance markings: P (above first note), P (above second note).

Measure 2: Chords: $ii/[III]$ Sr [tR], $V/[III]$ D[tR], i_6 t₃, i t. Performance markings: E (above first note), E (above second note). A red box labeled 'ornamentação' is above the first note.

Measure 3: Chords: ii^{o7} (Ø⁷)[tR], V^7 D⁷, i t. Performance markings: P (above first note), P (above second note), E (above third note), E (above fourth note).

Measure 4: Chords: iv_6 s₃, ii^o (Ø⁷)[tR], i t. Performance markings: P (above first note), P (above second note), E (above third note), E (above fourth note).

Measure 5: Chords: IV S, V D, III tR. Performance markings: E (above first note), E (above second note), P (above third note).

Measure 6: Chords: V_{34} D₅⁷, III tR, V_{56} D₃⁷, V^7 D⁷. Performance markings: P (above first note), P (above second note).

Measure 7: Chords: III tR, V D, III tR. Performance markings: P (above first note), E (above second note), E (above third note).

Measure 8: Chords: V^7 D⁷, III tR. Performance markings: P (above first note), P (above second note).

Figura 26 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m* HWV 432, c. 1-8 - análise da estrutura harmônica.

A figura 26 apresenta a análise da estrutura harmônica da peça dos compassos 9 a 19.

III
tR

V/III
(D)tR

V⁷
D⁷

i
t

i
t

V⁷ ———▶ ii/iv V⁷ —▶ ii/iv
(D⁷) ———▶ (Sr)s (D⁷) —▶ (Sr)s

V /iv
(D)s

iv
s

V/III
(D)tR

III
tR

iv
s

V
D

i
t

iv
s

V
D

i₆
t₃

V₃₄ i vii^o
D₅⁷ t ∅⁷

i V⁷ I
t D⁷ t

vii^o I^o
∅⁷ t

P acorde de passagem

Figura 27 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m* HWV 432, c. 9-19 - análise da estrutura harmônica.

Para a elaboração do gráfico de Vozes Condutoras, optou-se pela apresentação em duas etapas: a primeira, aqui denominada gráfico a, apresenta as duas seções separadamente; a segunda, uma redução do primeiro gráfico, reúne as duas seções.

Desta forma, as figuras que se seguem são:

Figura 28 – Gráfico a – Vozes Condutoras – Seção A

Figura 29 – Gráfico a – Vozes Condutoras – Seção B

Figura 30 – Gráfico b – Vozes Condutoras – Seções A e B

Haendel, *Gigue em sol menor HWV 432*

Gráfico a – Vozes Conductoras – Seção A - c. 1-8

Figura 28 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m HWV 432*, Seção A, c. 1-8 - Vozes Conductoras.

Haendel, *Gigue em sol menor HWV 432*

Gráfico a – Vozes Condutoras – Seção B - c. 9-19

The image displays a musical score for the Gigue in G minor, BWV 432 by George Frideric Handel. It covers measures 9 through 19. The score is written for piano, with a treble and bass staff. Above the treble staff, measures 9 through 19 are numbered. The music is in G minor and 3/4 time. The score includes conductor's voice annotations: solid lines and dashed lines that group notes across measures, indicating phrasing and articulation. A solid line connects measures 9-14, and another solid line connects measures 15-19. Dashed lines are used for smaller groupings within these phrases. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Figura 29 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m HWV 432*, Seção B, c. 9-19 - Vozes Condutoras.

Haendel, Gigue em sol menor HWV 432

Gráfico b – Vozes Condutoras – Seções A e B - c. 1-19

The image shows a musical score for the Gigue in G minor, BWV 432 by George Frideric Handel. The score is presented in two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections: Section A (measures 1-10) and Section B (measures 11-19). Above the staves, the measure numbers 1 through 19 are listed. A large bracket above the staff spans measures 1 to 10, and another large bracket below the staff spans measures 11 to 19. In the bass staff, three specific notes are circled in red: the first note of measure 10 (G4), the first note of measure 14 (B-flat4), and the first note of measure 17 (G4). Dashed lines are drawn across the staves to indicate phrasing and articulation, connecting notes across measure boundaries.

Figura 30 - Haendel (1685-1759), Gigue em sol m HWV 432, Seções A e B, c. 1-19 - Vozes Condutoras.

De acordo com o gráfico apresentado na figura 30, a voz superior apresenta dois conjuntos de classes de intervalos, formados, respectivamente, pelas alturas *sol, fá, mi b, ré, dó, si b* e *si b, lá, sol*. Os conjuntos formados na voz inferior apresentam as alturas *sol, fá, mi b, ré, dó, si b* e *si b, lá, sol fá, mi b, ré, dó, si b, lá, sol*. Esses conjuntos e seus vetores são mostrados na tabela 9.

Seção A Voz Superior		<143250>
	Bb=0 [0,2,4,5,7,9] 6-32	
Seção B Voz Superior		<111000>
	G=0[0,2,3] 3-2	
Seção A Voz Inferior		<143250>
	Bb=0 [0,2,4,5,7,9] 6-32	
Seção B Voz Inferior		<111000>
	G=0[0,2,3] 3-2	
		<122010>
	C=0[0,2,3,5]	

Tabela 9 - Haendel (1685-1759), *Gigue em sol m* HWV 432 - Conjuntos de classes de intervalos formados a partir das alturas das Vozes Condutoras.

Capítulo II – **ALMEIDA PRADO, *HAENDELPHONIA*: ANÁLISE**

A *Suite Haendelphonia*, de Almeida Prado, foi composta em 1991, e foi dedicada à cravista Helena Jank.

A peça faz parte da 4ª Fase composicional de Almeida Prado (1983 até os dias de hoje), denominada Pós-Moderna.⁷¹

A *Suite Haendelphonia* compõe-se de três danças: *Chacona, Sarabanda e Giga*.

Segundo o compositor,⁷² o título da *Suite* faz referência às *Suites* para teclado de Haendel, uma vez que as mesmas apresentam um número pequeno de danças.

⁷¹ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, 2002. Dissertação de Mestrado.

⁷² Almeida Prado. Informação Pessoal. 16/12/2005.

2.1 – Chacona

A *Chacona* da *Suite Haendelphonia* possui um Tema e vinte e uma Variações.

O compositor apresenta o Tema na forma de um grande coral em arpejos.

Todas as Variações apresentam elementos do Tema, no que se refere ao material apresentado na dimensão vertical e na polifonia a quatro vozes verificada através da análise de Vozes Condutoras.

A utilização destes materiais dá-se de diversas formas, conferindo a cada variação singularidade de textura e timbre.

O tema e as vinte e uma variações apresentam nove compassos, com nove formações verticais diferentes, que possuem entre si, na linha do baixo, relacionamento de terça cromática, como mostra a figura 31.

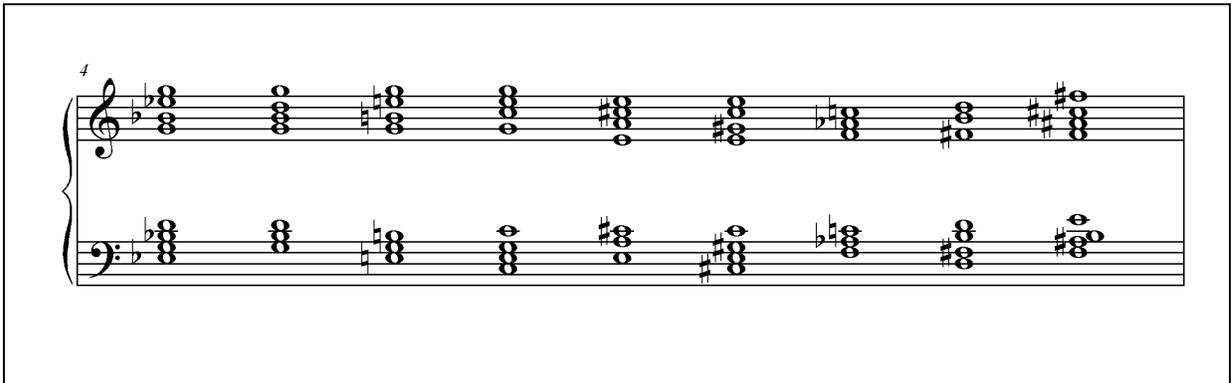


Figura 31 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona* – acordes que estruturam o Tema.

Esses acordes percorrem o Tema e as Variações de forma cíclica, como se vê na figura 32.

O centro é a altura *mi b*, formando o conjunto Eb=0 [0,1,5,8]. A polarização sobre *mi b* é acentuada pelo conjunto oposto do ciclo, A=0 [0,4,7], visto que as alturas *mi b* e *lá* apresentam uma relação de trítono (0,6).

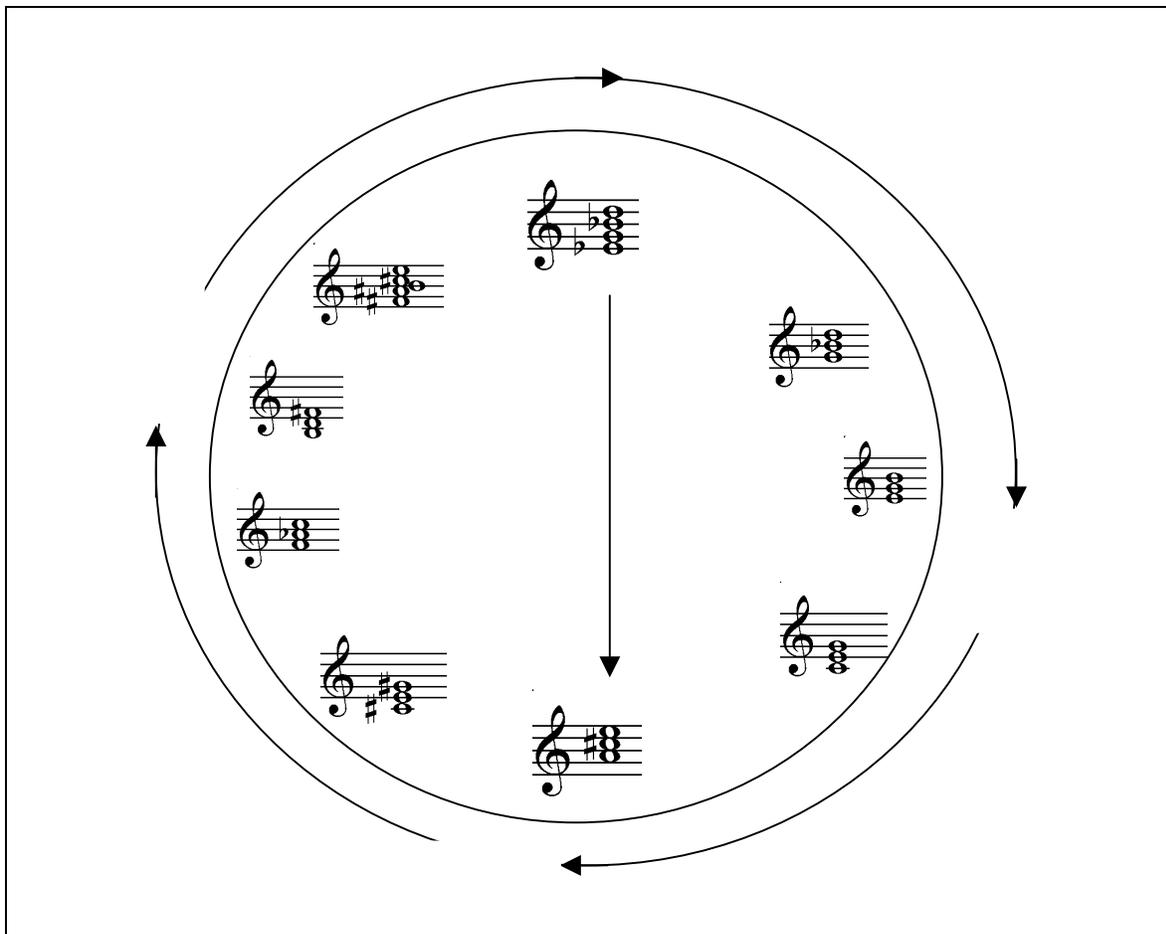


Figura 32 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona* – acordes básicos.

Inserida nesta estrutura vertical, encontra-se uma polifonia a quatro vozes, aqui denominadas Soprano, Contralto, Tenor e Baixo. Por essa razão, optou-se pela análise de Vozes Condutoras, que, associada à Teoria dos Conjuntos mostra todos os aspectos que contribuirão para um completo entendimento da peça.

As quatro vozes apresentam linhas melódicas diferentes, mas que são formadas pelas mesmas classes de intervalos e, portanto, por variações de um mesmo conjunto, como vemos na tabela 10.

Vozes	Linha Melódica	Conjuntos	Vetores
Soprano		[0,1,2,3,6] 5-4	<322111>
Contralto		[0,1,3,6,7] 5-19	<212122>
Tenor		[0,1,3,4,7] 5-16	<213211>
Baixo		[0,1,2,5,8] 5-Z38	<212221>

Tabela 10 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona* – polifonia a quatro vozes, conjuntos, vetores.

Quanto à textura, há uma intensificação gradativa da primeira à última Variação, conforme será mostrado na análise que se segue.

As quatro linhas melódicas (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo), que aparecem de uma forma muito clara nas quatro primeiras variações, começam a dissolver-se, mudar de registro e deslocar-se ritmicamente a partir da Variação V. A medida em que as vozes vão se dissolvendo, vão se incorporando à textura, e é a própria variação de textura que contribui para essa dissolução das vozes que compõem a polifonia.

A cada Variação o compositor utiliza um modelo rítmico e polifônico diferente, realizando um grande estudo de contraponto. Quanto ao ritmo, há um processo de acumulação.

Neste trabalho optou-se por apresentar um texto correspondente a cada variação, tendo em vista as especificidades de cada uma. Em cada uma são abordados os seguintes aspectos: Conjuntos e Vozes Condutoras (polifonia a quatro vozes), Textura⁷³, Ritmo e Dinâmica.

Para os gráficos de Vozes Condutoras estabeleceu-se uma cor diferente para cada linha (Soprano em vermelho, Contralto em azul, Tenor em verde e Baixo em preto), com o objetivo de tornar claro o caminho percorrido pelas vozes.

A análise de cada Variação inicia-se com a partitura e o gráfico, concluindo com o texto.

⁷³ Textura: dentro deste subitem optou-se por inserir o âmbito utilizado pelo compositor em cada Variação, de forma a demonstrar que o mesmo expande-se da primeira à última.

Varição I

Simples

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody features eighth and quarter notes with various accidentals (flats and naturals) and a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is also present at the beginning of the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff in treble clef shows the continuation of the melody, ending with a repeat sign and a first ending bracket. The lower staff in bass clef continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 1 - Contraponto a quatro vozes, Variação I

2.1.1 Variação I

Conjuntos e Vozes Condutoras:

A Variação I apresenta a indicação “simples”.

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, como:

A voz do Tenor apresenta cruzamento de vozes (altura *lá#*) e permutação⁷⁴, como mostra a tabela 11.

Linha do Tenor Original	Linha do Tenor com Permutação
	

Tabela 11 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona* –Variação I – linha do Tenor com permutação.

A voz do Baixo apresenta a altura *mi* no final, o que não ocorrerá em todas as variações, como mostra o Gráfico 1.

⁷⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 373. “Permutation: any reordering of the members.”

Textura:

Trata-se de uma melodia polifônica, ou seja, há apenas uma linha melódica na qual estão inseridas as quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo).⁷⁵ O âmbito utilizado pelo compositor nesta variação vai de *lá b 2* a *si b 4*, como mostra a figura 33.

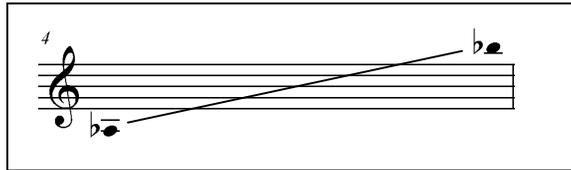
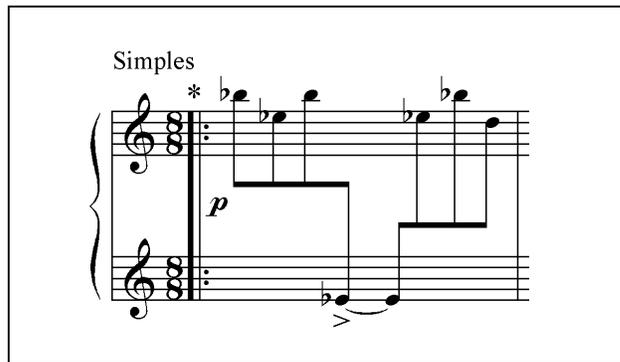


Figura 33 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação I - âmbito

⁷⁵ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*. New York: Oxford, 1998. p.23. "A melody that articulates two or more distinct voices, (...), is called polyphonic melody."

Ritmo:

Há *síncopes*, as quais são enfatizadas por acentos, sugerindo um deslocamento rítmico, como mostra o exemplo 34.



The image shows a musical score for a piece titled "Simples". It consists of two staves, both in treble clef with a 9/8 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The melody starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on F4, and then a quarter note on E4. There is an accent mark (*) above the first G4. The second staff begins with a piano dynamic marking (*p*) and a quarter note on G3. The melody continues with a quarter note on F3, then a quarter note on E3, and finally a quarter note on D3. There is an accent mark (>) above the final D3. The score illustrates syncopation by placing accents on notes that do not fall on the primary beats of the 9/8 measure.

Exemplo 34 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação I, c.1* – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *p* no primeiro compasso da variação, válida para toda a Variação.

Varição II

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a sequence of chords and melodic lines. A dashed vertical line is placed between the second and third measures of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp). The time signature is 4/4. The music continues with a sequence of chords and melodic lines. A breath mark (>) is present at the end of the lower staff in the final measure.

*: repetição de cada variação ad. libitum

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 2 - Contraponto a quatro vozes, Variação II

2.1.2 Varição II

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, como:

O Contralto apresenta cruzamento de vozes (altura *ré*), e o Baixo apresenta a altura *mi* no final, conforme mostra o Gráfico 2.

Textura:

É uma melodia polifônica, tal como a Variação I. Há sempre uma única linha melódica, com exceção do c.7, no qual a escrita sugere duas vozes independentes, conforme mostra o exemplo 35.

The image shows a musical score for Variation II, measures 5 through 9. The score is written for two staves in 4/8 time. The key signature has one sharp (F#). Measure 7 is circled in red, highlighting two independent melodic lines. The score includes a double bar line between measures 7 and 8, indicating a change in the musical structure.

Exemplo 35 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação II, c. 5-9, c.7- escrita a duas vozes.

O âmbito utilizado pelo compositor nesta variação vai de *si 2* a *si b 4*, como mostra a figura 34.

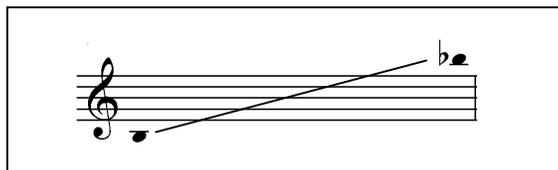


Figura 34 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação II – âmbito.

Ritmo:

Não há *síncopes*.

Há um único deslocamento rítmico: um acento na última nota da variação, conforme mostra o exemplo 36.

The image shows three measures of musical notation in 3/8 time, labeled 1, 4, and 9. Measure 1 is in treble clef with a key signature of two flats. Measure 4 has a vertical dashed line. Measure 9 has an accent (>) on the final note, which is circled.

Exemplo 36 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, *Varição II*, c.1, 4 – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

Não há indicação de dinâmica nesta variação.

Variação III

The image displays a musical score for 'Variação III', consisting of two systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a 3/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece, maintaining the same melodic and harmonic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The score is presented on four staves, with the first three staves containing vocal lines and the fourth staff containing a basso continuo line. A graph is overlaid on the vocal staves, with a red line for Soprano, a blue line for Contralto, a green line for Tenor, and a black line for Baixo. The graph shows the melodic contour of each voice part across nine measures. The Soprano line starts high and descends, while the Contralto and Tenor lines start lower and also descend. The Baixo line starts low and descends further. The graph uses solid lines for the vocal parts and dashed lines for the Baixo part. The measure numbers 1 through 9 are indicated above the staves.

— (Red)	Soprano
— (Blue)	Contralto
— (Green)	Tenor
— (Black)	Baixo

Gráfico 3 - Contraponto a quatro vozes, Variação III

2.1.3 Variação III

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam-se completas, sem cruzamento de vozes e a voz do Baixo apresenta a altura *mi* no final, como mostra o Gráfico 3.

Textura:

Trata-se de uma melodia acompanhada: há uma linha melódica na voz inferior, com variação de ritmo e de alturas, enquanto a voz superior faz um desenho constante.⁷⁶

O âmbito utilizado pelo compositor nesta variação vai de *si* 2 a *si b* 4, como mostra a figura 35.

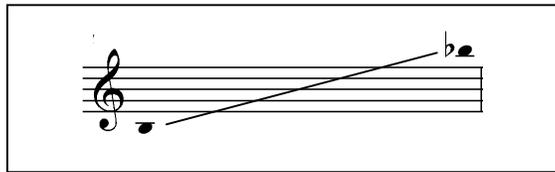


Figura 35 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação III* – âmbito.

⁷⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991. pp. 107-112.

Ritmo:

Na voz inferior ocorrem *síncopes* e acentuações que resultam em deslocamentos rítmicos, como se vê no exemplo 37.



The image shows two musical staves in 8/8 time. The first staff is marked with a first ending bracket (1) and a piano (p) dynamic. The second staff is marked with a fourth ending bracket (4) and includes accents (>) and a fermata over a note. Ellipses between the two staves indicate they are part of a larger sequence.

Exemplo 37 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, *Variação III*, c.1, 4 – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *p* no primeiro compasso da variação, válida para toda a Variação.

Variação IV

The image displays a musical score for 'Variação IV', consisting of two systems of piano accompaniment. The first system is written in 3/8 time and features a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a flat. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes, some with accents (>), and rests. The second system is written in 4/4 time and features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, with some notes marked with a sharp. The bass clef part features a rhythmic pattern of quarter and eighth notes, some with accents (>), and rests. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The score is organized into nine measures, numbered 1 through 9 at the top. The Soprano part is highlighted in red, the Contralto in blue, the Tenor in green, and the Baixo in black. The Soprano line starts on a high note in measure 1 and descends through measures 2-8, ending on a high note in measure 9. The Contralto line starts on a high note in measure 1 and descends through measures 2-6, ending on a high note in measure 9. The Tenor line starts on a high note in measure 3 and descends through measures 4-8, ending on a high note in measure 9. The Baixo line starts on a low note in measure 1 and descends through measures 2-8, ending on a low note in measure 9. The legend at the bottom left identifies the voices by color: red for Soprano, blue for Contralto, green for Tenor, and black for Baixo.

— (Red)	Soprano
— (Blue)	Contralto
— (Green)	Tenor
— (Black)	Baixo

Gráfico 4 - Contraponto a quatro vozes, Variação IV

2.1.4 Variação IV

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, como:

O Tenor apresenta cruzamento de vozes (altura *sol*), e o Baixo apresenta a altura *mi* no final, conforme mostra o Gráfico 4.

Textura:

Trata-se de uma melodia acompanhada: há uma linha melódica na voz superior, com variação de ritmo e de alturas, enquanto a voz inferior faz um desenho constante.⁷⁷

O âmbito utilizado pelo compositor nesta variação vai de *lá # 1* a *mi b 5*, havendo, portanto, uma expansão de registro em relação às três variações anteriores, como mostra a figura 36.

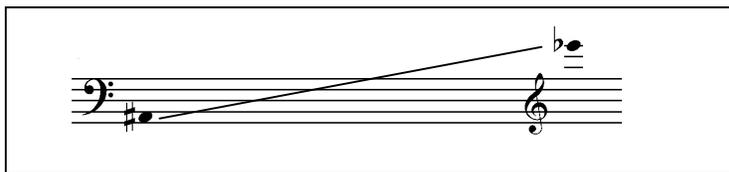
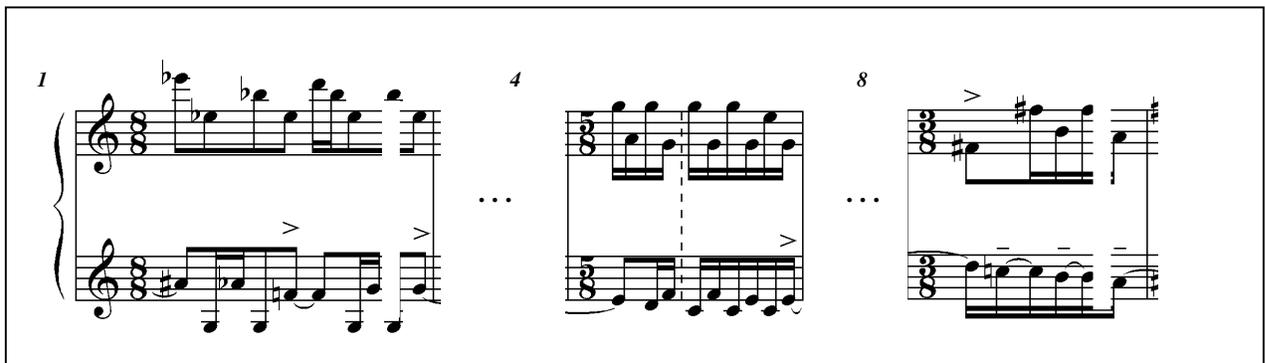


Figura 36 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação IV* – âmbito.

⁷⁷ SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op. Cit. pp. 107-112.

Ritmo:

A partir desta variação torna-se claro o processo de acumulação rítmica. Na voz inferior ocorrem *síncopes* e acentuações (deslocamentos rítmicos), que não apresentam uma proporção constante, como se vê no exemplo 38.



Exemplo 38 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação IV*, c.1, 4, 8– aspectos rítmicos.

Dinâmica:

Não há indicação de dinâmica nesta variação.

Variação V

The musical score for 'Variação V' is presented in four systems, each consisting of two staves. The first system includes dynamic markings 'p' in both staves. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature changes from one flat to one sharp across the systems. The score is written in a standard musical notation style with a treble and bass clef for each system.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 5 - Contraponto a quatro vozes, Variação V

2.1.5 Varição V

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 5, como:

Soprano – cruzamento nas alturas *mi*, *fá* e *fá#*.

Contralto – inicia-se na voz inferior passando para a voz superior nas alturas *sol* e *sol#*.

Tenor – inicia-se na voz superior com a altura *fá#*, e cada altura aparece alternadamente em uma das vozes, concluindo com a altura *lá#* na voz superior.

Baixo – apresenta as alturas *sol* e *mi* na voz inferior, *dó* na voz superior, *dó#* e *si* na voz inferior e o *mi* final na voz superior.

Textura:

Trata-se de uma melodia polifônica, ou seja, há duas linhas melódicas nas quais estão inseridas as quatro vozes (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo).⁷⁸

O âmbito utilizado pelo compositor nesta variação vai de *si b 2* a *mi 5*, ou seja, o compositor expandiu o registro em meio tom em relação à Variação anterior, como mostra a figura 37.

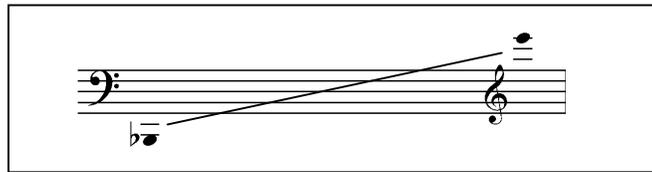
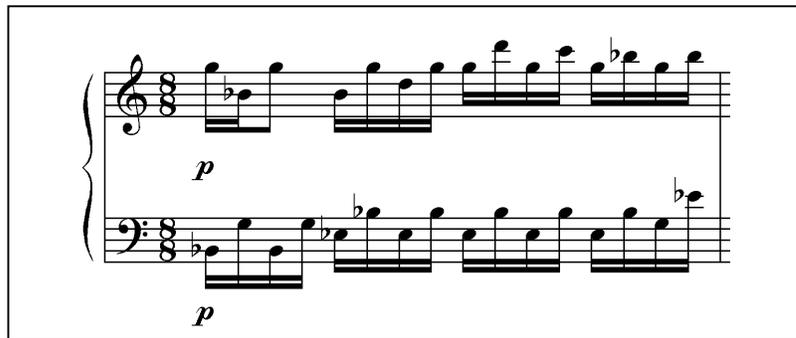


Figura 37 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação V* – âmbito.

⁷⁸ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. 1998. Op. Cit. p.23.

Ritmo:

Há, nas duas vozes, grupos de com a unidade rítmica e a subdivisão binária correspondente. Não ocorrem *síncopes* ou acentuações, conforme mostra o exemplo 39.



Exemplo 39 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação V, c. 1– aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *p* no primeiro compasso, válida para toda a Variação.

Varição VI

*

The musical score for 'Varição VI' is presented in four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a dynamic marking of *f* and includes a 5:4 ratio marking above the first few notes. The piece is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of five-finger chords, indicated by the number '5' above or below notes. The second system features a triplet of eighth notes in the treble clef. The third system continues the intricate melodic and harmonic development. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score is marked with various articulations such as accents (>) and slurs, and includes a final asterisk (*) at the bottom left.

*

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
 Baixo

Gráfico 6 - Contraponto a quatro vozes, Variação VI

2.1.6 Varição VI

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 6:

Soprano – aparece completo na voz superior.

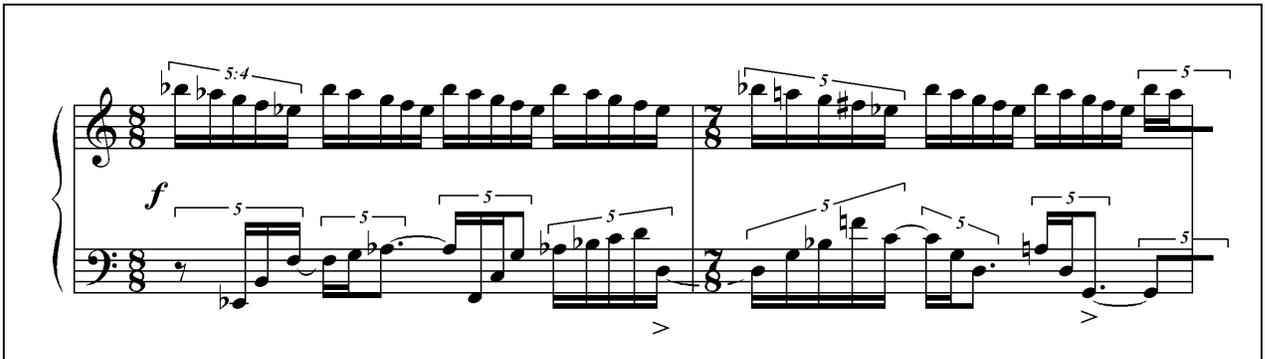
Contralto – apresenta cruzamento de vozes, pois inicia-se na voz superior com a altura *mi b* e alterna uma altura em cada uma das vozes, concluindo com a altura *sol#* na voz superior.

Tenor – apresenta cruzamento de vozes (a altura *lá* aparece na voz inferior, enquanto as demais alturas estão na voz superior), e permutação, uma vez que as alturas *dó#* e *sol* ocorrem na ordem inversa.

Baixo – apresenta-se todo na voz inferior e a altura *mi* não ocorre no final.

Textura:

Trata-se de uma melodia acompanhada: há uma linha melódica na voz inferior, com variação de ritmo e de alturas, enquanto a voz superior faz um *ostinato* rítmico, como mostra o exemplo 40.



The image displays a musical score for a piano accompaniment, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic ostinato pattern of eighth notes, with a 5:4 fingering indicated above the first measure. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with various rhythmic values and articulations, including slurs and accents (>). The score is marked with a forte dynamic (*f*) and includes several 5:4 fingering markings throughout. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.

Exemplo 40 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação VI, c. 1, 2 - voz superior, ostinato rítmico e de alturas, voz inferior, linha melódica.

Neste *ostinato* rítmico as alturas apresentam alterações cromáticas, o que, aliado a um andamento muito rápido, resulta em um efeito timbrístico, conforme mostra a tabela 12.

c. 1	
c. 2	
c. 2	
c. 3	
c. 4	
c. 5	
c. 6 – 7	
c. 8	
c. 9	
c. 9	

Tabela 12 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona* –Variação VI- movimentação cromática das alturas na voz superior

O âmbito utilizado pelo compositor nesta variação vai de *mi b 1* a *dó # 5*, ou seja, um âmbito menor que o das variações IV e V, como mostra a figura 38.

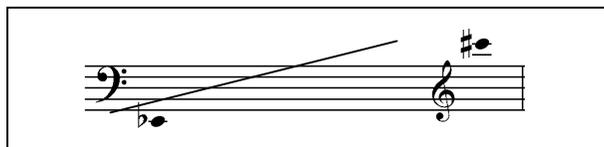


Figura 38- Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VI* – âmbito.

Ritmo:

Há, na voz superior, um *ostinato* rítmico formado por grupos de cinco unidades. Na voz inferior, embora as quiálteras sejam todas na proporção de cinco para quatro, há quatro células rítmicas diferentes, conforme mostra a figura 39.

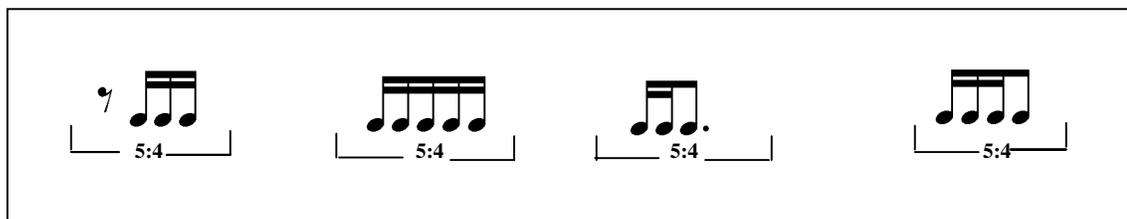


Figura 39 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VI* - células rítmicas utilizadas na voz inferior.

Há contratempos, *síncopes* e acentos, que sugerem um deslocamento rítmico. A partir desta variação um compasso começa a invadir o seguinte, ou seja, não se considera mais o limite estabelecido pela barra de compasso, conforme mostra o exemplo 41.



Exemplo 41 - Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação V, c. 5,6* – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *f* no primeiro compasso da variação, permanecendo até o final da mesma.

Varição VII

The musical score for "Varição VII" is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/4 time and features a variety of key signatures and rhythmic patterns.

- System 1:** The right hand plays a continuous sixteenth-note pattern in a key with two flats (B-flat major or D minor). The left hand provides accompaniment with a triplet of eighth notes followed by sixteenth-note runs. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).
- System 2:** The right hand continues with sixteenth-note patterns in a key with one flat (F major or D minor). The left hand accompaniment features triplet eighth notes and sixteenth-note runs. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).
- System 3:** The right hand features sixteenth-note patterns in a key with one sharp (F# major or C# minor). The left hand accompaniment includes triplet eighth notes and sixteenth-note runs. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).
- System 4:** The right hand continues with sixteenth-note patterns in a key with two sharps (D major or B minor). The left hand accompaniment features triplet eighth notes and sixteenth-note runs. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

1 2 3 4 5 6 7 8 9

The image displays a musical score for four voices and a bass line, numbered 1 to 9. The score is written on three staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom staff is for the bass line. The vocal parts are color-coded: Soprano (red), Contralto (blue), Contralto Retrógrado com cruzamento de vozes (cyan), and Tenor (green). The bass line is black. The score includes a legend for the voice parts.

—	Soprano
—	Contralto
—	Contralto Retrógrado com cruzamento de vozes
—	Tenor
—	Baixo

Gráfico 7 - Contraponto a quatro vozes, Variação VII

2.1.7 Varição VII

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 7, dentre as quais:

Soprano – aparece completo na voz inferior.

Contralto - aparece em dois formatos. Primeiro, na voz superior, transposto (T7) e com permutação de alturas e mudança de direção de algumas classes de intervalos; segundo, em movimento retrógrado e cruzamento de vozes, conforme mostra a tabela 13.

Linha do Contralto original	Linha do Contralto transposta(T7) com permutação	Linha do Contralto retrógrada
		

Tabela 13 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona* –Varição VII, variações apresentadas na linha do Contralto.

Tenor – inicia-se na voz superior, apresenta cruzamento de vozes e transposição na classe de intervalo intervalo [0,3], a qual inicia com as alturas *lá* e *dó*, portanto transposta [0,3] semitons acima da original, T3, conforme mostra a tabela 14.

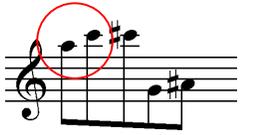
Linha do Tenor original	Linha do Tenor – Variação VII
	

Tabela 14 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona* –Variação VII – transposição na linha do Tenor.

Baixo - há permutação de alturas, ou seja, todas as alturas estão presentes, porém numa ordem diferente da apresentada no formato original. A altura *mi* aparece no final.

Textura:

As quatro vozes constantes nas variações estão dissolvidas na textura, ou seja, a variação apresenta uma textura homogênea, na qual estão inseridas as quatro vozes de forma diluída.

Há uma polifonia na voz superior, enfatizando as classes de intervalos [0,1] e [0,2], como se vê no exemplo 42.



[0,2] [0,2] [0,1]

Exemplo 42 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VII*, c. 1, 3, 8.

A voz superior, no seu registro mais agudo, apresenta uma linha cromática, conforme mostra a figura 40.



Figura 40 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VII.*

O âmbito utilizado pelo compositor nesta variação vai de *sol 2* a *ré # 5*, como mostra a figura 41.

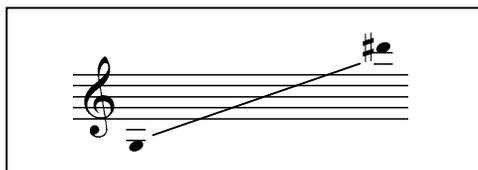
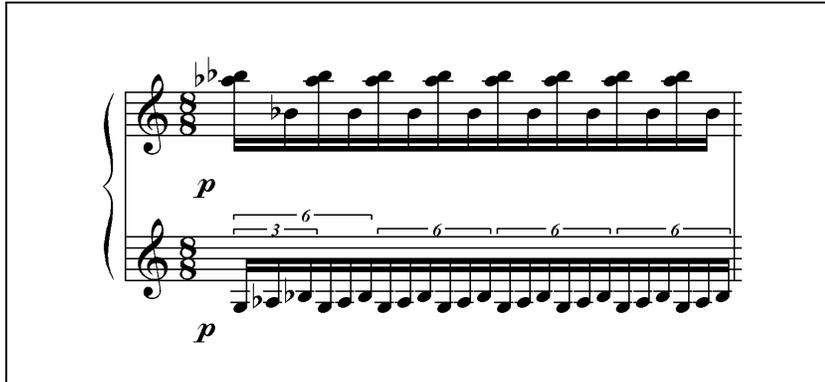


Figura 41 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VII* – âmbito.

Ritmo:

Há um trabalho de polirritimia: duas figuras na voz superior e três na voz inferior, como mostra o exemplo 43.



Exemplo 43 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VII*, c. 1– aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *p* no primeiro compasso da variação, permanecendo até o final da mesma.

*

Varição VIII

The musical score for 'Varição VIII' is presented in four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The piece is in 3/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The right hand plays a melodic line with a series of eighth notes, starting with a 7th fret barre over the first three notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic and rhythmic patterns, with another 7th fret barre in the right hand. The third system shows the continuation of the piece, with four 7th fret barres in the right hand. The fourth system concludes the piece with three 7th fret barres in the right hand. The score is marked with an asterisk at the beginning and end.

*

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features two measures of music, each containing a seven-note ascending scale starting on G4, with a '7' above a bracket indicating a seven-fingered chord. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring two measures of music with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 4/4 time signature. It features two measures of music, each containing a seven-note ascending scale starting on G4, with a '7' above a bracket. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring two measures of music with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It features two measures of music, each containing a seven-note ascending scale starting on G4, with a '7' above a bracket. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring two measures of music with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. It features three measures of music, each containing a seven-note ascending scale starting on G4, with a '7' above a bracket. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring three measures of music with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The score is organized into nine measures, numbered 1 through 9 at the top. The Soprano part is highlighted in red, the Contralto in blue, and the Tenor in green. The Baixo part is shown as a series of chords in black. Dashed lines connect notes across measures, indicating melodic lines. A legend in the bottom left corner identifies the voice parts by color: red for Soprano, blue for Contralto, green for Tenor, and black for Baixo.

Measure	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo
1	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
2	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
3	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
5	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
6	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
7	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
8	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4
9	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4	B \flat 4

Gráfico 8 - Contraponto a quatro vozes, Variação VIII

2.1.8 Variação VIII

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo), e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 8, como:

Soprano – aparece completo na voz superior.

Contralto – apresenta cruzamento de vozes: inicia-se na voz superior com as alturas *mi b* e *ré*, concluindo na voz inferior com as alturas *si*, *sol* e *sol#*.

Tenor – apresenta cruzamento de vozes: as alturas *fá #*, *lá*, *dó #* e *lá #* encontram-se na voz inferior, mas a altura *sol* está na voz superior.

Baixo - apresenta cruzamento de vozes: as alturas *sol*, *dó*, *dó #* e *si* encontram-se na voz inferior, mas a altura *mi* está na voz superior. Não ocorre a altura *mi* no final.

Textura:

Há duas melodias polifônicas, uma em cada voz (superior e inferior), uma vez que ambas apresentam uma linha melódica única, na qual a polifonia a quatro vozes está inserida.

A variação apresenta uma textura homogênea, formada por um *ostinato* rítmico e por alturas que formam um conjunto diferente de classes de intervalos em toda a Variação, conforme mostra a tabela 15.

Compasso	Alturas	Conjuntos
1		Ab = 0 [0,2,7] T0
2		A = 0 [0,1,5] T0
3		A = 0 [0,2,7] T1
4		E = 0 [0,3,5]
5		E = 0 [0,4,5]
6		D# = 0 [0,5,6]
7		F = 0 [0,2,7] T9
8		F# = 0 [0,5,7] T10
9		C# = 0 [0,2,5] T4

Tabela 15 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VIII* – voz superior – conjuntos.

As quatro vozes constantes nas variações estão dissolvidas nessa textura.

O âmbito é menor que nas variações anteriores: *fá 3 a mi b 5*, que no último compasso enarmoniza para *ré #*, conforme mostra a figura 42.

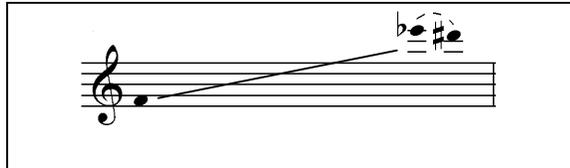


Figura 42 - Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VIII* – âmbito.

Ritmo:

Há um trabalho de polirritmia: sete figuras na voz superior e oito na voz inferior, como mostra o exemplo 44.

Exemplo 44 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação VIII*, c. 1– modelo rítmico.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *f* no primeiro compasso da variação, válida para toda a variação.

Variação IX

The image displays a musical score for 'Variação IX', consisting of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a right-hand staff in treble clef and a left-hand staff in bass clef. The music is characterized by a strong rhythmic pulse, with the right hand playing a series of eighth-note chords and the left hand playing a steady eighth-note bass line. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a key signature change to one flat (B-flat). The second system continues the pattern with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The third system maintains the two-flat key signature. The fourth system features a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) and a time signature change to 4/8. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and the overall texture is dense and rhythmic.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody in the treble clef features a sequence of eighth notes with various accidentals, including sharps and naturals. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system continues the piece, with the treble clef melody moving to a higher register and the bass clef accompaniment maintaining its rhythmic pattern. The notation includes various accidentals and rests throughout both systems.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 9 - Contraponto a quatro vozes, Variação IX

2.1.9 Varição IX

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 9:

Soprano – inicia-se na voz superior com a altura *si b* e caminha para a voz inferior nas alturas *sol* e *mi*, concluindo na voz superior (alturas *fá* e *fá #*).

Contralto – inicia-se na voz superior com as alturas *mi b* e *ré*, e caminha para a voz inferior nas alturas *si* e *sol*, concluindo com a altura *sol #* na voz superior.

Tenor – inicia-se na voz inferior com a altura *fá #* e alterna uma altura em cada voz, concluindo com a altura *lá #* na voz inferior.

Baixo – apresenta-se completo na voz inferior e ocorre a altura *mi* no final.

Além das quatro vozes, há um *pedal* na variação toda: *mi b*, conforme mostra o exemplo 45.

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked with a forte 'f' dynamic. The bass line in the left hand is a constant pedal point on B-flat. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The score is enclosed in a rectangular box.

Exemplo 45 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação VIII, c. 1 – pedal.

Textura:

Há uma melodia polifônica, ou seja, uma única linha melódica na qual as quatro vozes estão inseridas. A textura intensifica-se através do uso do pedal, *mi b*, na voz inferior, em toda a variação, conforme mostra a figura 43.

The image displays musical notation for three measures (1, 2, 3) and measures 8 and 9. Measures 1-3 are in treble clef with a forte (*f*) dynamic. Measure 1 shows a melodic line in the upper voice and a bass line with a pedal point on B-flat. Measures 2 and 3 continue this texture. Measures 8 and 9 are in bass clef, showing the continuation of the polyphonic texture with the same B-flat pedal point in the lower voice.

Figura 43 - Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação IX*, c. 1-3, 8-9 – ocorrência de pedal.

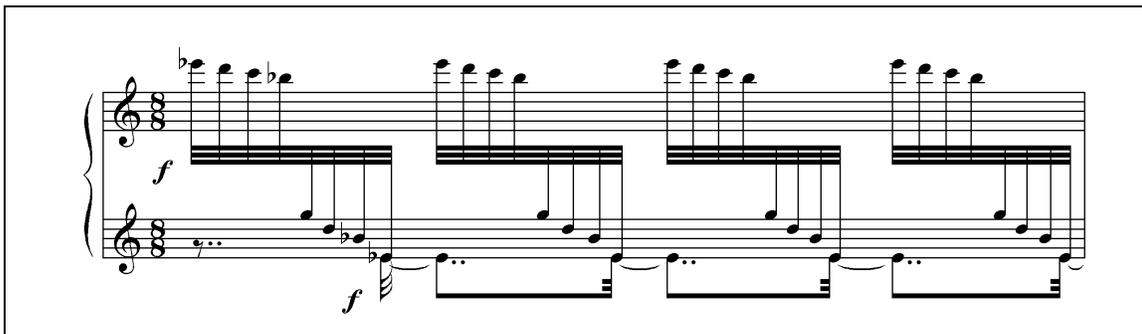
O âmbito é de apenas duas oitavas: *mi b 3* a *mi b 5*, como mostra a figura 44.

The image shows a single musical staff in treble clef with a B-flat key signature. A melodic line starts on a B-flat note in the third space (mi b 3) and ascends to a B-flat note in the fifth space (mi b 5), illustrating the ambitus of two octaves.

Figura 44 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação IX*– âmbito.

Ritmo:

Há seqüências de oito notas, em movimento descendente, concluindo no pedal de *mi b*, no qual é sustentada a Variação toda, como mostra o exemplo 46.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The time signature is 8/8. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with a forte 'f' dynamic. The right hand plays a series of descending eighth notes in a sequence of four groups. The left hand plays a similar descending eighth-note sequence, but with a sustained bass note (pedal) on B-flat at the end of each group. The notes in the right hand are G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The notes in the left hand are G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The sustained bass note is B-flat2.

Exemplo 46 - Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação IX, c. 1– aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *f* no primeiro compasso para as duas vozes, válida para toda a Variação.

Variação X

The musical score for 'Variação X' is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (p) dynamic and a 9:8 ratio marking. The second system features a forte (f) dynamic and includes several 9-measure phrases. The third system continues with 9-measure phrases and includes a change in clef from bass to treble in the upper staff. The score is characterized by complex rhythmic patterns and articulation marks.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves, one in the treble clef and one in the bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. Many notes are grouped under a '9' (ninth finger) or '6' (sixth finger) fingering bracket, indicating difficult passages. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 10 - Contraponto a quatro vozes, Variação X

2.1.10 Variação X

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 10, como:

Soprano – inicia-se na voz superior com as alturas *si b* e *sol*, que prolonga-se para o registro da voz inferior, no qual apresenta as alturas *mi* e *fá*, concluindo na voz superior (altura *fá #*).

Contralto – apresenta apenas uma altura na voz inferior – *lá*.

Tenor – está completo na voz inferior.

Baixo – apresenta-se completo na voz inferior e não ocorre a altura *mi* no final.

Textura:

Duas vozes representadas por duas melodias polifônicas, nas quais estão inseridas as quatro vozes. O âmbito expande-se, indo de *sol 1* a *fá 4*, utilizando, portanto, a região mais grave do instrumento, como mostra a figura 45.

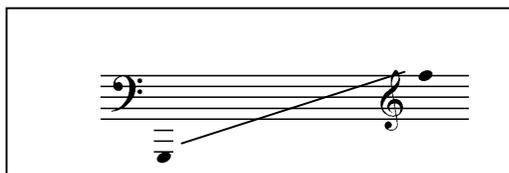
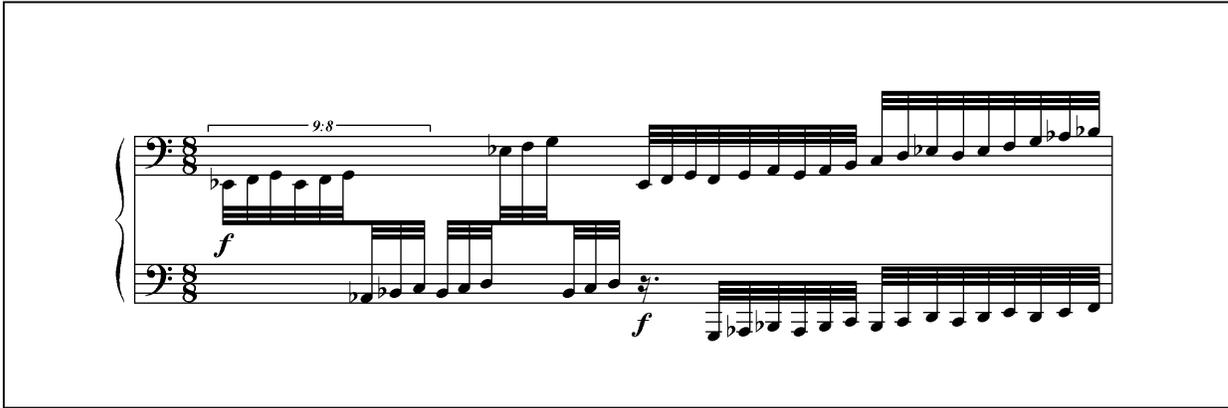


Figura 45 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, *Variação X*– âmbito.

Ritmo:

O ritmo é constante, utilizando seqüências de nove notas, como mostra o exemplo 47.

The image shows a musical score for two staves, both in bass clef and 8/8 time. The top staff begins with a sequence of nine notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4) marked with a bracket and the number '9:8'. This sequence is repeated throughout the piece. The bottom staff starts with a dynamic marking of 'f' (forte) and contains a similar rhythmic pattern. The score is enclosed in a rectangular box.

Exemplo 47 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação X*, c. 1– aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *f* no primeiro compasso para as duas vozes, válida para toda a Variação.

Variação XI

The musical score for 'Variação XI' is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff of the first system contains a melodic line with a 12:8 ratio and a forte (*ff*) dynamic. The second staff of the first system contains a bass line with a 15:8 ratio and a forte (*ff*) dynamic. The second system continues with similar rhythmic patterns, featuring 12 and 15 ratios. The third system shows a change in the treble clef to a 4/4 time signature, with 12 and 15 ratios. The fourth system is written in a bass clef with a 3/8 time signature, also featuring 12 and 15 ratios. The score is characterized by dense, rhythmic textures and dynamic contrasts.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 11 - Contraponto a quatro vozes, Variação XI

2.1.11 Variação XI

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 11, como:

Soprano – inicia-se na voz superior com as alturas *si b*, *sol* e *mi*, concluindo na voz inferior com as alturas *fá* e *fá #*, a qual é prolongada para o registro mais grave apresentado nesta variação.

Contralto – inicia-se na voz superior com a altura *mi b*, caminha para a voz inferior na altura *ré* e retorna à voz superior na altura *sol*, permanecendo nesta voz até a conclusão, na altura *sol #*.

Tenor – inicia-se na voz superior com as alturas *fá #* e *lá*, caminha para a voz inferior na altura *dó #*, retorna à voz superior na altura *sol* conclui na voz inferior (altura *lá #*).

Baixo – apresenta-se completo na voz inferior e ocorre a altura *mi* no final.

Textura:

Há mudanças bruscas de registro, conforme mostra a figura 45.

Figura 46 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação XI, c. 1-4 – mudanças de registro.

As linhas melódicas que estruturam as duas vozes (superior e inferior) são repetidas três vezes e sustentadas ao final de cada compasso, fazendo soar um bloco de alturas⁷⁹. Desta forma, cria-se um efeito sonoro de ressonâncias,⁸⁰ conforme mostra o exemplo 49.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. Both parts are marked with a forte dynamic (ff). The piano part has a melodic line with a 12:8 ratio and a 15:8 ratio. The bass part has a melodic line with a 12 ratio and a 15 ratio. The score is in 8/8 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Exemplo 48 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XI*, c. 1, 2 – dimensão horizontal formando blocos de acordes e efeitos de ressonâncias.

O âmbito volta a se expandir, indo de *fá # 1* a *mi 4*, como mostra a figura 47.

The image shows a musical staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. A melodic line starts on the bass clef staff at the note F#1 (F-sharp) and moves up to the note E4 (E) on the treble clef staff. The line is marked with a sharp sign (#) and a '1' at the start, and a '4' at the end, indicating the range expansion.

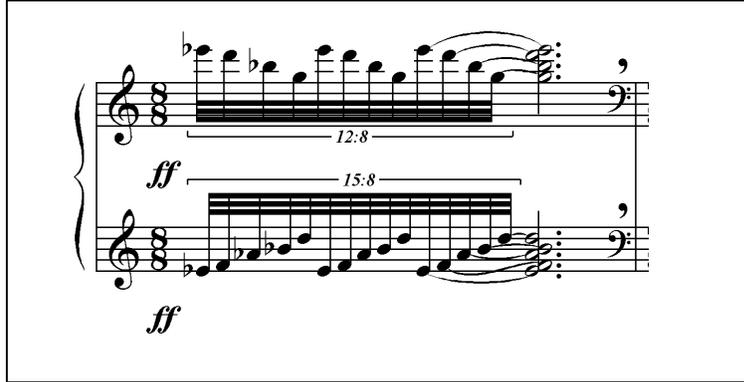
Figura 47 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XI*– âmbito.

⁷⁹ KOSTKA, Stefan. 1999. Op. Cit. pp. 47-73.

⁸⁰ MOREIRA. Adriana Lopes da Cunha. 2002. Op. Cit. p.46.

Ritmo:

Há seqüências de doze notas na voz superior e quinze na voz inferior, como mostra o exemplo 49.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 8/8 time. The top staff has a sequence of 12 notes, indicated by a bracket and the number '12:8'. The bottom staff has a sequence of 15 notes, indicated by a bracket and the number '15:8'. Both staves start with a dynamic marking of 'ff' (fortissimo). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Exemplo 49 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XI*, c. 1– aspectos rítmicos.

Dinâmica:

É constante do começo ao fim, com a indicação de *ff* no primeiro compasso para as duas vozes, válida para toda a Variação.

Variação XII

Rítmico

The musical score for 'Variação XII' is presented in five systems. The first system consists of two bass staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line with accents and slurs. The lower staff starts with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, containing a rhythmic accompaniment with chords and slurs. The second system has two treble staves. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes slurs and accents. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with slurs. The third system consists of two treble staves. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes slurs and accents. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic accompaniment with chords and slurs. The fourth system has two treble staves. The upper staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes slurs and accents. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic accompaniment with chords and slurs. The fifth system consists of two treble staves. The upper staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes slurs and accents. The lower staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a rhythmic accompaniment with chords and slurs. The score concludes with a piano (*p*) dynamic and a fermata.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 12 - Contraponto a quatro vozes, Variação XII

2.1.12 Variação XII

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 12, como:

Soprano – não apresenta cruzamento de vozes, ou seja, está completo na voz superior, mas há mudanças de registro, conforme mostra a figura 48.

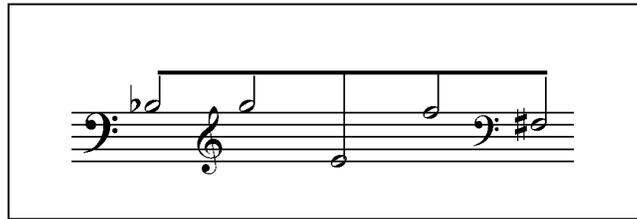


Figura 48 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XII*, Soprano – mudanças de registro.

Contralto – inicia-se na voz inferior com as alturas *mi b*, *ré* e *si*, caminha para a voz superior na altura *lá* e conclui na voz inferior com a altura *sol #*.

Tenor – ocorre uma permutação, ou seja, uma mudança na ordem de apresentação das alturas, conforme mostra a figura 48.⁸¹

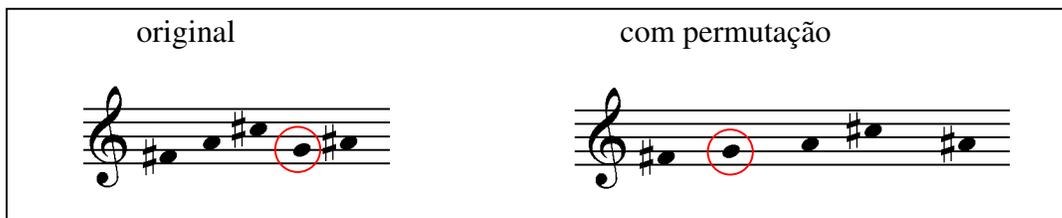


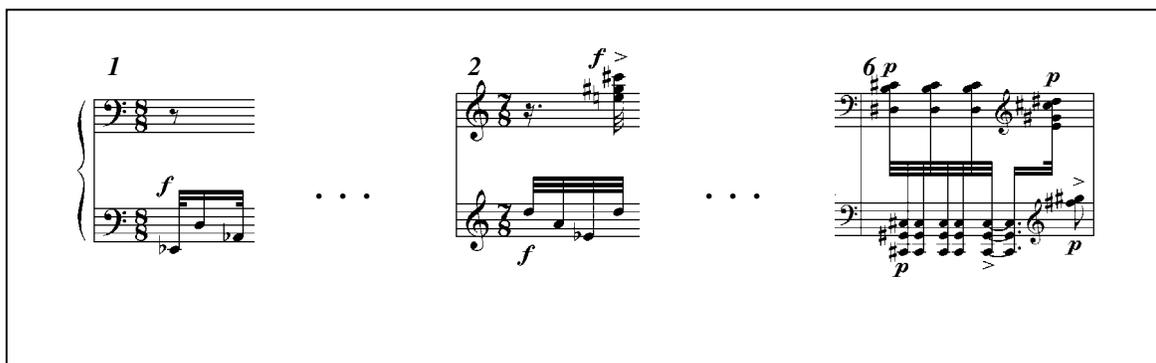
Figura 49 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XII*, Tenor - permutação.

⁸¹ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 373. “Permutation: any reordering of the members.”

Baixo – com exceção da primeira altura, *sol*, apresenta-se completo na voz inferior e não ocorre a altura *mi* no final.

Textura:

Há alternâncias de registros nas vozes superior e inferior, ou seja, as vozes saltam do grave para o agudo e vice-versa, conforme mostra o figura 50.



The image shows a musical score snippet with three measures. Measure 1 is in bass clef with a forte (*f*) dynamic. Measure 2 is in treble clef with a forte (*f*) dynamic and an accent (>). Measure 6 is in bass clef with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). Ellipses indicate that the register changes between measures 1 and 2, and between 2 and 6.

Figura 50 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação XII- c. 1, 2, 6 – mudanças de registro.

A textura intensifica-se, uma vez que há ocorrência de blocos de notas formados por segundas, terças e quartas sobrepostas,⁸² conforme mostra a figura 51.

The figure contains two musical examples within a rectangular frame. The first example, on the left, is labeled 'Quartas sobrepostas' and shows a bass clef staff with a first finger (1) and an accent (>) over a block of four overlapping quarter notes. The second example, on the right, is labeled 'Segundas e Terças sobrepostas' and shows a grand staff (treble and bass clefs) with a fourth finger (4), a piano dynamic (p), and an accent (>) over a block of overlapping notes in both staves.

Figura 51 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XII*, c. 1, 8 – blocos de acordes.

O âmbito é o mesmo que ocorreu na variação anterior, *fá # 1* a *mi 4*, como mostra a figura 51.

The figure shows a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. A diagonal line connects a sharp note (F#) on the bass staff to a note (E) on the treble staff, illustrating the ambitus.

Figura 52 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XII*– âmbito.

⁸² KOSTKA, Stefan. Op. Cit. pp.47-73.

Ritmo:

Uso de *síncopes*, acentos e contratempos, como mostra o exemplo 50.

The image shows a musical score for a piece titled "Ritmico". It is written in bass clef with a time signature of 8/8. The score consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a slur over a series of notes. The lower staff begins with a dynamic marking of *f* and a slur over a series of notes. The score includes various rhythmic markings such as accents (>) and slurs, and dynamic markings of *f* and *p* (piano).

Exemplo 50 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XII*, c. 1- aspectos rítmicos.

Dinâmica:

A dinâmica passa a alternar *f* e *p*, havendo a indicação do primeiro nos compassos 1, 2, 3, 5, 7 e 8; e do segundo nos compassos 1, 4, 6 e 9.

Variação XIII

Musical score for 'Variação XIII' in 3/8 time. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked 'Sonoro' and 'f' (forte). The second system is marked 'simili' (simile). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings.

1 2 3 4 5 6 7 8

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 13 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIII

2.1.13 Variação XIII

Conjuntos e Vozes Condutoras:

A Variação XIII apresenta a indicação “Sonoro”.

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo), e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 13, como:

Soprano – inicia-se na voz superior com as alturas *si b*, *mi* e *sol*, havendo, portanto, uma permutação.⁸³ A altura *fá* ocorre na voz inferior. O Soprano conclui na voz superior, com a altura *fá #*. A figura 53 mostra o desenho do Soprano na Variação XIII.

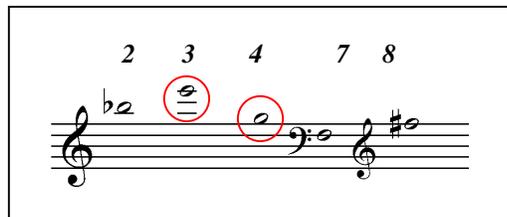


Figura 53 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*, Variação XIII, Soprano - Vozes Condutoras.

⁸³ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 373. “Permutation: any reordering of the members.”

Contralto – apresenta duas inversões⁸⁴ de intervalos e cruzamento de vozes. Inicia-se na voz superior com as alturas *mi b*, *ré*, *fá* e *lá*, e caminha para a voz inferior na altura *sol#*, conforme mostra a figura 54.

The image shows two musical staves. The left staff, titled 'Contralto original', shows a melodic line starting on a treble clef with notes G4, A4, B4, and C5. The right staff, titled 'Contralto com inversão de intervalos', shows the same notes but with the interval between B4 and C5 inverted, resulting in a note on the bass clef (B3). Red ovals highlight the original intervals and their inverted counterparts.

Figura 54 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIII*, Contralto - Vozes Condutoras.

Tenor – apresenta inversões em todas as classes de intervalos. Há uma variação no último intervalo da linha melódica: [0,1] em lugar de [0,3]. Inicia-se na voz superior com as alturas *fá #*, *ré#* e *si*, caminha para a voz inferior na altura *fá* e conclui nesta mesma voz com a altura *fá#*, conforme mostra a figura 55.

The image shows two musical staves. The left staff, titled 'Original', shows a melodic line starting on a treble clef with notes F#4, G#4, and A4. Below the staff are interval class labels: [0,3]↑, [0,4]↑, [0,6]↓, and [0,3]↑. The right staff, titled 'Inversão de intervalos', shows the notes inverted to F#3, G#3, and A3. Below the staff are interval class labels: [0,3]↓, [0,4]↓, [0,6]↑, and [0,1]↑. Red ovals highlight the original intervals and their inverted counterparts.

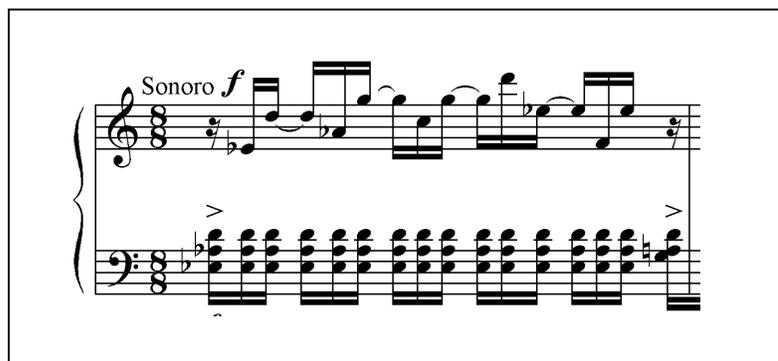
Figura 55 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIII*, Tenor - Vozes Condutoras.

⁸⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p. 373. “Melodic Inversion: also called mirror inversion, each upward interval is replaced by its downward counterpart and vice versa.”

Baixo – apresenta-se completo na voz inferior e ocorre a altura *mi* no final.

Textura:

A voz inferior apresenta blocos de acordes de quartas sobrepostas com segundas acrescentadas, enquanto a voz superior trabalha uma linha melódica estruturada em saltos e articulação de duas em duas notas nos compassos 1 a 5 e 8, conforme mostra o exemplo 51.



Exemplo 51 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIII*, c. 1. Voz superior – melodia estruturada em saltos. Voz inferior – blocos de acordes.

O âmbito utilizado é: *dó#* 1 a *mi* 5, como mostra a figura 54.

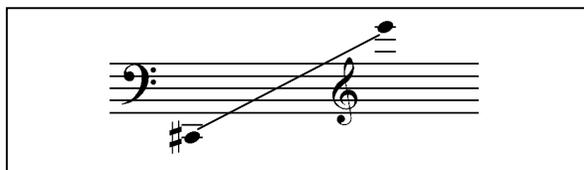


Figura 54– Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIII*– âmbito.

Ritmo:

Não há mais o limite da barra de compasso. Uso de acentos e *síncopes*. Grupos de três unidades nas duas vozes, que em alguns compassos se subdividem, conforme mostra o exemplo 52.

Exemplo 52 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIII*, c. 1, 8 – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *f* para as duas vozes, no primeiro compasso, válida para toda a Variação.

Variação XIV

The musical score for 'Variação XIV' is written in 8/8 time and consists of four systems of piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) alternating throughout. The first system begins with a *f* dynamic in both staves, which then shifts to *p* in the second measure. The second system features a complex dynamic pattern, starting with *f* in the bass staff, moving to *p* in the treble staff, and then alternating between *f* and *p* across the measures. The third system continues this pattern, with *f* in the bass staff and *p* in the treble staff. The fourth system is primarily *p*, with *f* markings in the bass staff. The score concludes with a final *p* dynamic in both staves.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 14 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIV

2.1.14 Variação XIV

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 14, como:

Soprano – apresenta-se completo na voz superior.

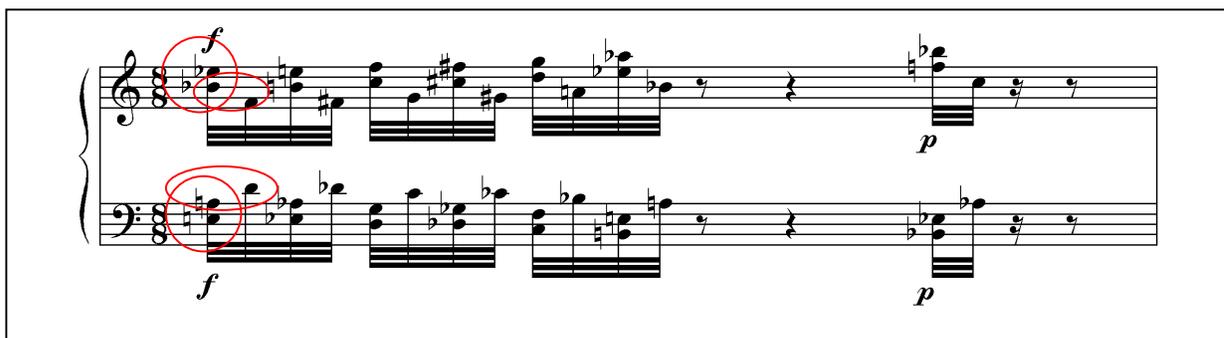
Contralto – apresenta-se completo na voz superior.

Tenor - apresenta-se completo na voz superior.

Baixo – inicia-se com as alturas *sol*, *mi* e *dó* na voz inferior e conclui na voz superior, com as alturas *dó#* e *si*.

Textura:

Blocos de quartas sobrepostas que apresentam movimentação cromática em movimento contrário nas vozes externas. Há intervalos de quartas também em movimento contrário nas vozes internas, como mostra o exemplo 53.



The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 8/8 time. The music features complex chordal textures with overlapping intervals. Red circles are drawn around specific chords in both staves to highlight chromatic movement. The dynamics are marked with *f* (forte) and *p* (piano).

Exemplo 53 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, *Variação XIV*, c. 1– movimentação das vozes internas e externas.

Fluxo sonoro interrompido pelas pausas, as quais apresentam uma simetria: os segundos grupos de pausas dos compassos 1, 2, 3 e 4 são os mesmos dos primeiros grupos de pausas dos compassos 6, 7, 8 e 9, como mostra a tabela 16.

c. 1	c. 2	c. 3	c. 4	c. 5	c. 6	c. 7	c. 8	c. 9
7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7
7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7	7 7

Tabela 16 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona –Variação XIV – simetria das pausas.*

O âmbito utilizado é *lá# 0* a *ré 5*, como mostra a figura 56.

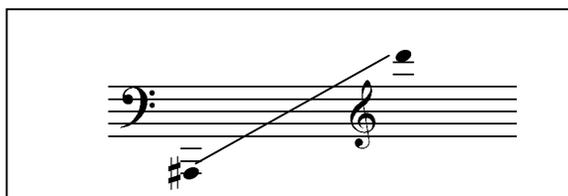


Figura 56 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIV– âmbito.*

Ritmo:

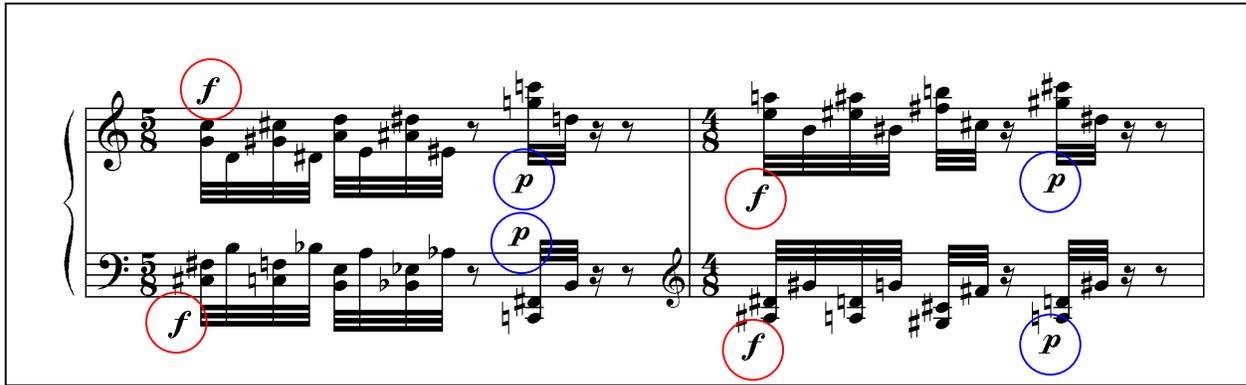
Movimento constante das mesmas figuras rítmicas, as quais se iniciam em grupos de doze e vão diminuindo de forma simétrica, sempre interrompidos pelas pausas, como mostra o exemplo 54.

The image displays three musical systems from a score, illustrating rhythmic patterns. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled '1' and shows a rhythmic figure starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The second system is labeled '4' and shows the same rhythmic figure starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The third system is labeled '6' and shows the rhythmic figure starting with a piano (*p*) dynamic. Ellipses (...) are used to indicate that the patterns continue and are symmetrically decreasing in length.

Exemplo 54 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIV*, c. 1, 4, 6 – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

Alternância de *f* e *p* em toda a variação, conforme mostra o exemplo 55.



The image displays a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clefs) joined by a brace on the left. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The score is divided into two measures. The first measure shows a dynamic marking of *f* (forte) in a red circle at the beginning of the treble staff and another *f* in a red circle at the beginning of the bass staff. The second measure shows a dynamic marking of *p* (piano) in a blue circle at the beginning of the treble staff and another *p* in a blue circle at the beginning of the bass staff. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Exemplo 55 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIV*, c. 4-5 – dinâmica alternando *f* e *p*.

Variação XV

The musical score for 'Variação XV' is presented in three systems, each consisting of three staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide accompaniment with similar rhythmic patterns. A section labeled 'Variante:' is indicated by a dashed line, showing a variation in the second staff. The second system continues the melodic and accompanimental lines. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the first staff and a sustained accompaniment in the other two staves.

The image displays a musical score for a four-voice contrapuntal exercise. The score is presented on two staves. The upper staff contains the vocal lines, and the lower staff contains the basso continuo line. The vocal parts are color-coded: Soprano (red), Contralto (blue), Tenor (green), and Baixo (black). The score is divided into nine measures, numbered 1 through 9. A legend at the bottom identifies the color coding for each voice part.

—	Soprano
—	Contralto
—	Tenor
—	Baixo

Gráfico 15 - Contraponto a quatro vozes, Variação XV

2.1.15 Variação XV

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam-se completas nas vozes superior e inferior, e o Baixo traz a altura *mi* no final, conforme mostra o Gráfico 15. Ambas as vozes, superior e inferior, são formadas pelas mesmas alturas, estabelecendo apenas uma diferença de registro: a voz inferior está escrita uma oitava abaixo da superior, conforme mostra o exemplo 56.

The image displays a musical score for Variation XV, consisting of three staves. The top staff is the upper voice, the middle staff is the lower voice, and the bottom staff is a variant. A red arrow points from the first measure of the top staff to the first measure of the middle staff. A red oval encircles the first measure of the bottom staff. The music is in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Exemplo 56 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XV*, c. 1-2 – vozes superior e inferior apresentando as mesmas alturas à oitava.

Textura:

Trata-se de uma melodia polifônica, ou seja, dentro da linha melódica estão inseridas as quatro vozes do contraponto ocorrente em todas as variações.⁸⁵ Ocorre um contraponto imitativo,⁸⁶ estruturando um cânone estrito a duas vozes, à oitava.,⁸⁷ ou seja, a voz inferior faz uma imitação exata da voz superior, com uma defasagem rítmica de três tempos e no registro de uma oitava abaixo, conforme mostrou o exemplo 17.

Há a sugestão de uma Variante que utiliza o mesmo modelo e contraponto imitativo, com uma defasagem rítmica maior. O âmbito utilizado é: *dó* 2 a *ré* 4, conforme mostra a figura 57.

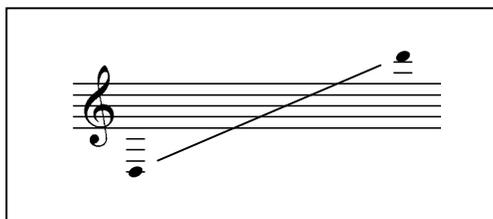


Figura 57 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação XV– âmbito.

⁸⁵ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. 1998. Op. Cit. p.23.

⁸⁶ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p.480. “*Imitative Counterpoint: Counterpoint in which melodic material from one voice is restated in close proximity. At the same or a different pitch level, in another voice.*”

⁸⁷ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p.478. “*Canon: a composition or section thereof in which one voice is imitated throughout by another.*”

Ritmo:

Ocorre um deslocamento rítmico. O desenho rítmico da voz superior é estritamente imitado pela voz inferior com uma defasagem de três tempos.

Na repetição da Variação XV, o compositor sugere uma outra variação rítmica, com uma defasagem na voz inferior de quatro tempos, a qual denomina de Variante, conforme mostra o exemplo 57.

Exemplo 57 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XV*, c. 1, 2 – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *p* para as duas vozes e a Variante, no primeiro compasso, válida para toda a Variação.

Varição XVI

The musical score for Variation XVI is presented in five systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics are indicated by *f* (forte) and *Attacca*. The score shows a progression of chords and melodic lines across the systems.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Baixo Retrógrado. The score is divided into nine measures. The Soprano part (red line) starts on a whole note in measure 1 and moves to a half note in measure 2, then continues with half notes through measure 9. The Contralto part (blue line) starts on a whole note in measure 1 and moves to a half note in measure 2, then continues with half notes through measure 9. The Tenor part (green line) starts on a whole note in measure 1 and moves to a half note in measure 2, then continues with half notes through measure 9. The Baixo part (black line) starts on a whole note in measure 1 and moves to a half note in measure 2, then continues with half notes through measure 9. The Baixo Retrógrado part (grey line) starts on a whole note in measure 1 and moves to a half note in measure 2, then continues with half notes through measure 9. A legend in the bottom left corner identifies the voices by color: red for Soprano, blue for Contralto, green for Tenor, black for Baixo, and grey for Baixo Retrógrado.

—	Soprano
—	Contralto
—	Tenor
—	Baixo
—	Baixo Retrógrado

Gráfico 16 - Contraponto a quatro vozes, Variação XVI

2.1 16 Varição XVI

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam algumas particularidades, conforme mostra o Gráfico 16, como:

Soprano – apresenta-se no registro mais grave, havendo inversão e variações nas classes de intervalos [0,3]. Na primeira ocorrência, a classe de intervalos [0,3] é expandida para [0,4], na segunda, é diminuída para [0,2], de tal forma que ambas somam [0,6], assim como na linha do Soprano original, conforme mostra a figura 58.

The figure displays two musical staves in treble clef with a key signature of one flat. The first staff shows a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4. A red circle highlights the interval between G4 and F4. Below this staff, a bracket under the first two notes is labeled [0,3], with a downward-pointing arrow indicating a decrease to another [0,3] bracket under the next two notes. The final two notes are each labeled [0,1]. A larger bracket under all four notes is labeled [0,6].

The second staff shows the same sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4. A red circle highlights the interval between G4 and F4. Below this staff, a bracket under the first two notes is labeled [0,4], with an upward-pointing arrow indicating an increase from the previous [0,3]. The next two notes are labeled [0,2], and the final two notes are each labeled [0,1]. A larger bracket under all four notes is labeled [0,6].

Figura 58 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*, Variação XVI, polifonia a quatro vozes, Soprano - inversão e variações na classe de intervalo [0,3].

Contralto – apresenta-se completo na voz superior, ocorrendo a variação na classe de intervalo [0,4], conforme mostra a figura 59.

The figure displays two musical staves in G major (one sharp). The first staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The second staff shows: G4, A4, B4, C5. In both, the interval between the first and second notes is [0,1], between the second and third is [0,3], and between the third and fourth is [0,1]. The interval between the second and third notes in the second staff is [0,2]. Red circles highlight the third notes (B4) in both staves.

Figura 59 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVI*, polifonia a quatro vozes, Contralto - inversão e variação na classe de intervalo [0,4].

Tenor – inicia-se na voz superior com a altura *fá #*, caminha para a voz inferior nas alturas *lá* e *dó #* e conclui na voz superior na altura *lá #*. A quarta altura da linha melódica do Tenor, *sol*, não aparece. Há uma única ocorrência desta altura em toda a Variação, na linha do Baixo.

Baixo – inicia-se na voz inferior com a altura *sol*, caminha para a voz superior nas alturas *mi*, *dó*, *dó#* e *si*. Traz a altura *mi* no final, na voz inferior.

Nesta variação, há uma ocorrência do Baixo em movimento retrógrado, conforme mostra o gráfico 16, com uma variação da primeira altura: *sol#* em lugar de *sol*.

A figura 59 mostra a linha do Baixo e a linha do Baixo em movimento retrógrado, tal como a mesma ocorre na Variação XVI.

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff, labeled 'Linha do Baixo', shows a sequence of notes: G4 (circled in red), F4, E4, D4, C4, B3, and A3. The right staff, labeled 'Linha do Baixo - Movimento Retrógrado', shows the reverse sequence: A3, B3, C4, D4, E4, F4, and G4 (circled in red). A red circle highlights the G4 note in both staves, with a sharp sign (#) next to it in the retrograde staff, indicating a variation in pitch.

Linha do Baixo

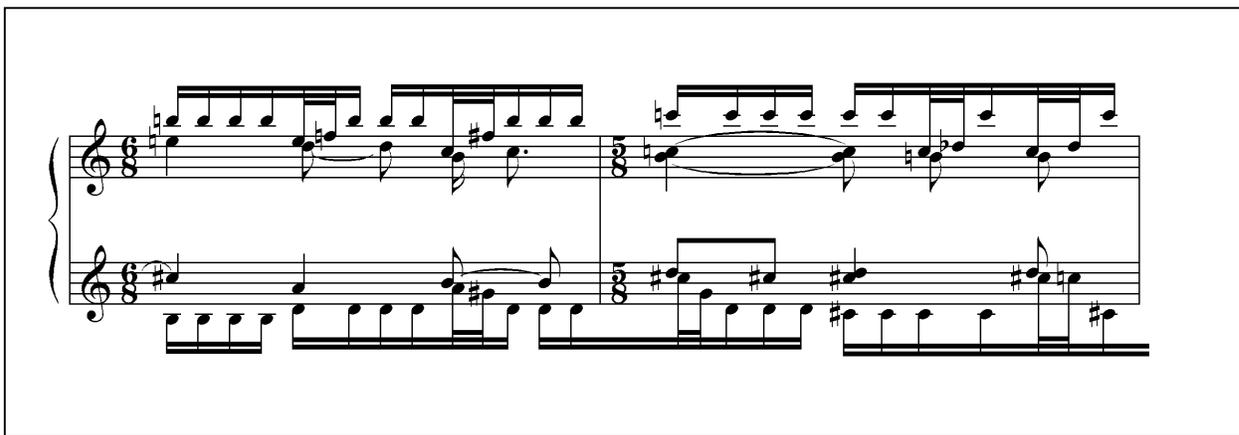
Linha do Baixo – Movimento Retrógrado

Variação na altura *sol*

Figura 60 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVI*, polifonia a quatro vozes, Baixo - original e em movimento retrógrado com variação na altura *sol*.

Textura:

É um contraponto a quatro vozes. Enquanto nas vozes externas há a ocorrência de alturas repetidas, com ritmo constante, nas internas há uma linha melódica, conforme mostra o exemplo 58.

The image displays a musical score for a four-voice contrapuntal texture. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the left and a 6/8 time signature. The top staff features a melodic line with eighth notes and a dotted quarter note. The bottom staff has a bass clef and a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piece, with the top staff showing a melodic line with a long note and the bottom staff showing a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Exemplo 58 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVI*, textura contrapontística a quatro vozes. Vozes externas - alturas repetidas. Vozes internas - linha melódica.

As alturas repetidas ocorrentes nas vozes externas fazem um desenho de contraponto, no qual as classes de intervalos formadas verticalmente entre as duas vozes contêm as classes de intervalos [0,1], [0,2], [0,3], [0,5] e [0,6], enquanto as duas linhas melódicas apresentam as classes de intervalos [0,1], [0,2] e [0,3], conforme mostra a figura 61.

Figura 61 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVI* - contraponto estruturado entre as vozes externas.

As classes de intervalo que estruturam o contraponto apresentam uma simetria, conforme mostra a figura 62.

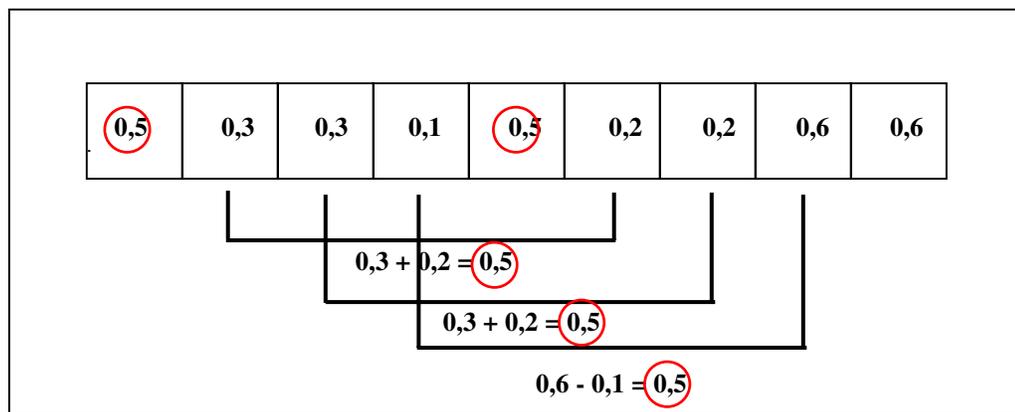


Figura 62 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVI*, vozes externas - contraponto - simetria.

O âmbito utilizado é *si b 2* a *mi b 4*, como mostra a figura 63.

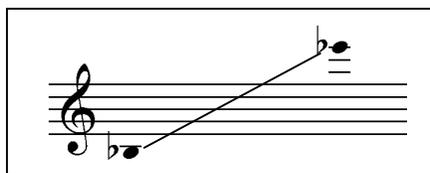


Figura 63 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVI*- âmbito.

Ritmo:

Nas vozes externas, ritmo constante de figuras correspondentes à subdivisão binária. Nas vozes internas, utilização de *sincofes*, conforme mostra o exemplo 59.

The image displays a musical score for three staves, likely representing different voices or instruments. The top staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a rest, followed by a series of eighth notes, and then a series of sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first eighth-note group. The middle staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp, showing a sequence of eighth notes with a crescendo hairpin. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp, featuring a sequence of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below the first eighth-note group. The score is enclosed in a rectangular box.

Exemplo 59 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação XVI, c. 1 – aspectos rítmicos.

Inicia-se um *stretto* e a Variação anterior insere-se na seguinte, conforme mostra o exemplo 60.

The image displays a musical score for Example 60, illustrating the transition between two variations. On the left, Variation XVI is shown in 8/8 time, marked with a forte (*f*) dynamic and a *Stretto* tempo instruction. Below it, the 'Final da Variação XV' is indicated. On the right, Variation XVII begins, marked 'Luminoso' and piano (*p*), also with a *Stretto* tempo instruction. The 'Final da Variação XVI' is noted below the start of Variation XVII. The score is presented in a three-staff format, with the first staff for the right hand and the second and third staves for the left hand.

Exemplo 60 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*, Variação XVI, c. 1. Variação XVII, c.1 – *stretto*.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *f* na entrada de cada voz, c. 1, válida para toda a Variação.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 17 - Contraponto a quatro vozes, Variação XVII

2.1.17 Variação XVII

Conjuntos e Vozes Condutoras:

A Variação XVII apresenta a indicação “Luminoso”.

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam-se completas nas vozes superior e inferior. O Baixo não traz a altura *mi* no final, conforme mostra o gráfico 17. Ambas as vozes, superior e inferior, são formadas pelas mesmas alturas, estabelecendo apenas uma diferença de registro: a voz inferior está escrita uma oitava abaixo da superior, conforme mostra o exemplo 61.

The image shows a musical score for Variation XVII, Example 61. It consists of two vocal staves (Soprano and Bass) and a piano accompaniment. The Soprano staff is marked 'Luminoso' and 'p'. The Bass staff is marked 'p'. A red line connects the final notes of both vocal staves, illustrating that they are an octave apart.

Exemplo 61 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVII*, c. 1 – vozes superior e inferior apresentando as mesmas alturas à oitava.

Textura:

Trata-se de uma melodia polifônica, ou seja, dentro da linha melódica estão inseridas as quatro vozes do contraponto ocorrente em todas as variações.⁸⁸ Ocorre um contraponto imitativo,⁸⁹ estruturando um cânone estrito a duas vozes, à oitava,⁹⁰ ou seja, a voz inferior faz uma imitação exata da voz superior.

Há trilos, que traçam um desenho melódico, no qual estão dissolvidas as notas do contraponto a quatro vozes. Os trilos se estruturam nas classes de intervalos [0,1] e [0,2], conforme mostra o exemplo 62.

The image shows a musical score for a trill in 7/8 time. The trill is written on two staves. The upper staff contains seven notes, and the lower staff contains seven notes, each corresponding to a note in the upper staff. Each note is circled in red. Above each note in the upper staff is an interval class label: [0,1], [0,2], [0,1], [0,1], [0,2], [0,2], and [0,2]. Below each note in the lower staff is an interval class label: [0,2], [0,2], [0,2], [0,2], [0,1], [0,2], and [0,1].

Exemplo 62 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVII, c. 1*, - trilos estruturados em classes de intervalos [0,1] e [0,2].

⁸⁸ CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. 1998. Op. Cit. p.23.

⁸⁹ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p.480.

⁹⁰ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p.478.

O âmbito utilizado é: *lá b 2* a *mi b 4*, como mostra a figura 64.

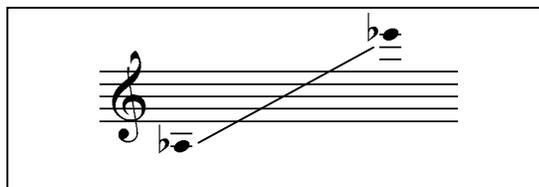


Figura 64 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVII*– âmbito.

Ritmo:

Ocorre a utilização de uma única figura, conforme mostra o exemplo 63.

A musical score for Example 63, showing the first measure of the piece. The score is in 3/8 time and features two staves. The upper staff is marked 'Luminoso' and 'p' (piano). The lower staff is marked 'p' (piano). The music consists of a single rhythmic figure repeated throughout the measure.

Exemplo 63 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVII*, c. 1 – aspectos rítmicos.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *p* na entrada de cada voz, c. 1, válida para toda a Variação.

Variação XVIII

The first system of the musical score for Variation XVIII. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. A tempo marking of quarter note = 116 is shown above the first measure. The first measure of the upper staff is marked with a forte *f* dynamic. The lower staff begins with a piano *p* dynamic and a trill-like tremolo pattern. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score. It continues the two-staff arrangement. The upper staff features a series of chords and dyads, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score. The upper staff continues with chordal textures, and the lower staff maintains the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fourth and final system of the musical score. It continues the two-staff arrangement. The system concludes with a double bar line and the instruction "Attacca" written below the staff.

Attacca

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 18 - Contraponto a quatro vozes, Variação XVIII

2.1.18 Variação XVIII

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam-se completas nas vozes superior e inferior. O contraponto a quatro vozes está dissolvido na textura, conforme mostra o Gráfico 18.

O Tenor apresenta mudança de registro na última classe de intervalo, conforme mostra a figura 65.

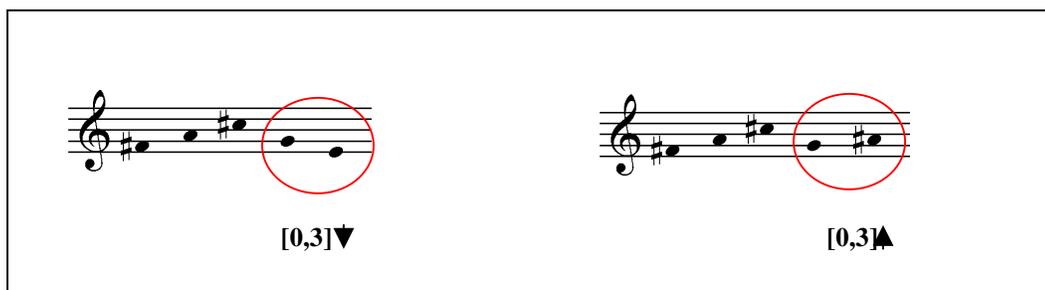
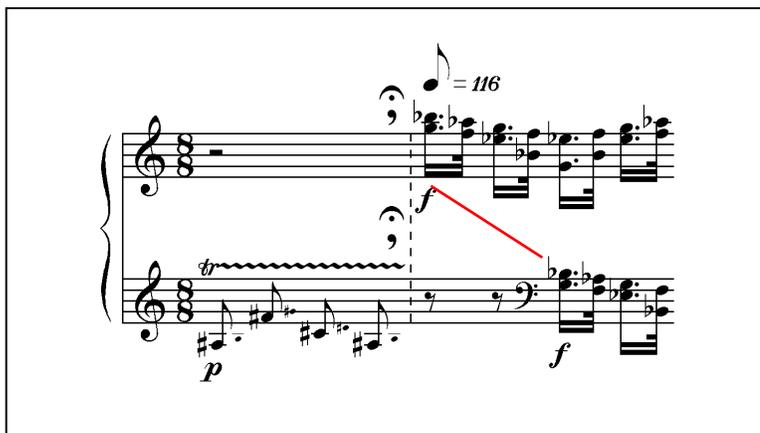


Figura 65 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, *Variação XVIII*, Tenor – classe de intervalo [0,3] - mudança de direção.

O Baixo traz a altura *mi* no final.

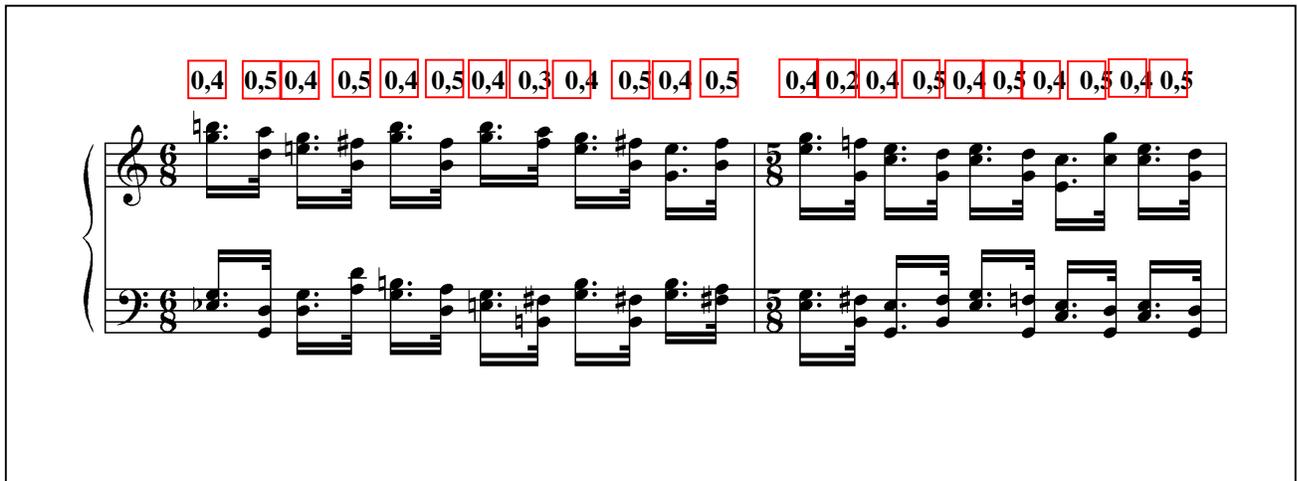
Ambas as vozes, superior e inferior, são formadas pelas mesmas alturas, estabelecendo apenas uma diferença de registro: a voz inferior está escrita duas oitavas abaixo da superior, conforme mostra o exemplo 64.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A red arrow points from a note in the upper staff to a note in the lower staff, illustrating the two-octave interval. The score includes dynamics like 'p' and 'f', and a tempo marking '♩ = 116'.

Exemplo 64 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*, Variação XVIII, c. 1 – vozes superior e inferior apresentando as mesmas alturas. Voz inferior - duas oitava abaixo da superior.

Textura:

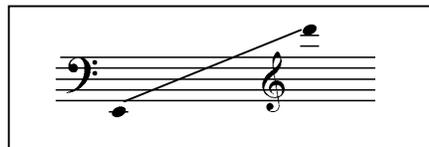
É um cânone estrito a quatro vozes. Escrita polifônica,⁹¹ utilização de notas duplas, as quais, analisadas verticalmente, apresentam as classes de intervalos [0,2],[0,3], [0,4] e [0,5], conforme mostra o exemplo 65.



The image shows a musical score for a canon in 6/8 time, consisting of two staves. Above the notes, several interval classes are indicated in red boxes: 0,4; 0,5, 0,4; 0,5; 0,4; 0,5, 0,4; 0,3; 0,4; 0,5, 0,4; 0,5; 0,4, 0,2; 0,4; 0,5; 0,4; 0,5; 0,4; 0,5; 0,4; 0,5.

Exemplo 65 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVIII*, c. 3-4 – vozes superior e inferior estruturadas em notas duplas, utilizando as classes de intervalos [0,2], [0,3], [0,4] e [0,5].

O âmbito utilizado é: *mi* 1 a *ré* 4, como mostra a figura 66.



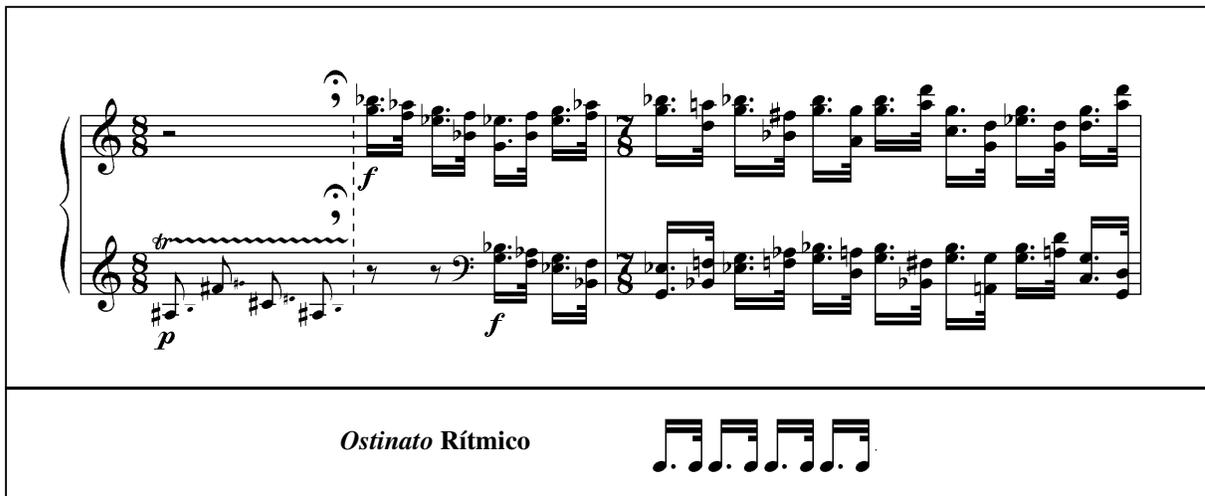
The image shows a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. A diagonal line connects the bottom line of the bass clef (mi 1) to the top line of the treble clef (ré 4), indicating the range of the piece.

Figura 66 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVIII*– âmbito.

⁹¹ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 3-7.

Ritmo:

Há um *ostinato* rítmico, que percorre toda a variação, conforme mostra o exemplo 66.



The image displays a musical score for a piano and violin. The piano part is in the upper staff, and the violin part is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests. The violin part starts with a melodic line marked *p* (piano) and then joins the piano part with a *f* (forte) dynamic. A vertical dashed line marks the beginning of the *ostinato* rhythm. Below the main score, the text "Ostinato Rítmico" is written, followed by a musical notation of the ostinato: a sequence of six eighth notes with stems pointing up, in the key of B-flat major (F, G, A-flat, B-flat, C, D).

Exemplo 66 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XVIII*, c. 1 – *ostinato* rítmico.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *f* na entrada de cada voz, c. 1, válida para toda a Variação.

Variação XIX

The musical score for Variação XIX is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece begins with a tempo marking of a quarter note equal to 144 (♩ = 144). The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) and the instruction *simili* (simile). The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and complex chordal textures. The key signature features one sharp (F#) and one flat (Bb). The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and *f*.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

The image shows a musical score for four voices: Soprano (red), Contralto (blue), Tenor (green), and Baixo (black). The score is written on two staves. The top staff contains the vocal lines, and the bottom staff contains the basso continuo line. The Soprano part features a melodic line with a red bracket spanning measures 2 through 7. The Contralto part has a blue bracket spanning measures 2 through 5. The Tenor part has a green bracket spanning measures 2 through 8. The Baixo part consists of a series of chords. A dashed line connects the end of the Soprano line in measure 7 to the beginning of the Tenor line in measure 8. A legend in the bottom left corner identifies the voice parts by color: red for Soprano, blue for Contralto, green for Tenor, and black for Baixo.

—	Soprano
—	Contralto
—	Tenor
—	Baixo

Gráfico 19 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIX - Voz Superior

1 2 3 4 5 6 7 8 9

—	Soprano
—	Contralto
—	Tenor
—	Baixo

Gráfico 20 - Contraponto a quatro vozes, Variação XIX - Voz Inferior

Varição XIX

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam-se nas duas vozes, conforme mostram os gráficos 19 e 20. O Tenor, na voz inferior, não apresenta a altura *sol*, conforme mostra a figura 67.

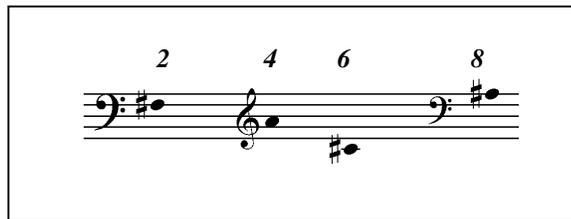


Figura 67 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, Variação XIX, c. 1, voz inferior, Tenor - altura *sol* oculta.

Textura:

Melodia acompanhada.⁹²

Enquanto a voz superior movimenta-se em uma linha estruturada predominantemente por graus conjuntos, a voz inferior movimenta-se por saltos, utilizando classes de intervalos [0,2], [0,4], [0,5] e [0,6], conforme mostra o exemplo 67.

The image shows a musical score for Example 67. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The piece is in 8/8 time with a tempo of 144. The lower staff features several intervals circled in red, with labels [0,5], [0,2], [0,5], [0,2] above and [0,4][0,5], [0,5][0,5], [0,5][0,5], [0,5][0,6], [0,5][0,5] below. A 'simili' marking is also present.

Exemplo 67 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIX, c. 1*. Voz superior – movimentação por graus conjuntos. Voz inferior – movimentação por saltos utilizando classes de intervalos [0,2], [0,4], [0,5] e [0,6].

O âmbito expande-se: *sol* 0 a *dó* 4, como mostra a figura 68.

The image shows a musical notation with a bass clef and a treble clef on a single staff. A line connects a note in the bass clef (sol 0) to a note in the treble clef (do 4), illustrating the expansion of the range.

Figura 68 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XIX* – âmbito.

⁹² SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. Cit. pp. 107-113.

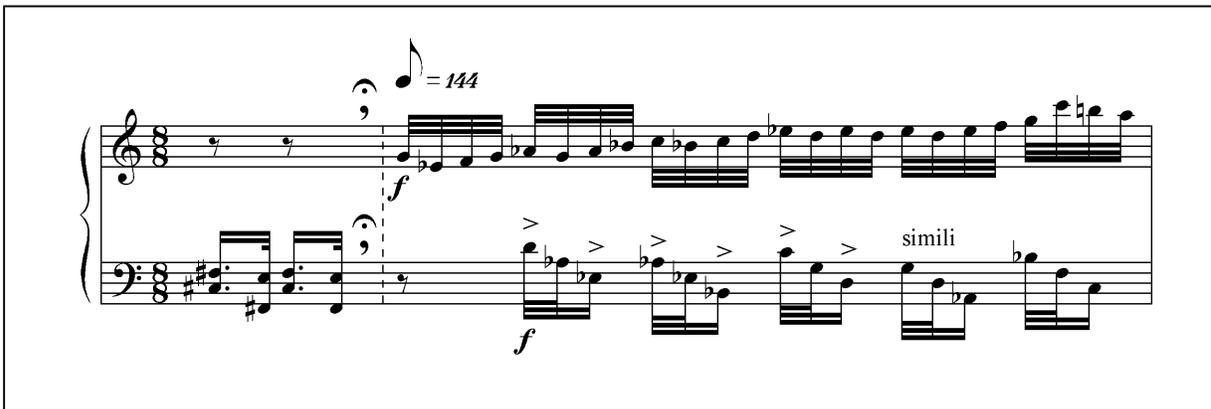
Ritmo:

Há um *ostinato* rítmico: são utilizadas duas células, uma na voz superior e outra na inferior, conforme mostra a tabela 17.

<i>Ostinato</i> Rítmico – Voz Superior	<i>Ostinato</i> Rítmico – Voz Inferior
	

Tabela 17 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona* –Variação XIX - células rítmicas que compõem o *ostinato* nas vozes superior e inferior.

Uso de acentos formando contratempos, como mostra o exemplo 68.



Exemplo 68 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*, Variação XIX, c. 1 – acentos, contratempos.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *f* na entrada de cada voz, c. 1, válida para toda a Variação.

Varição XX

The musical score for 'Varição XX' is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The piece begins with a tempo marking of quarter note = 144 and a dynamic marking of *f* (forte). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second system continues this pattern with some melodic variation in the treble. The third system shows a change in the bass line's rhythmic texture. The fourth system includes a key signature change to two sharps (D major or F# minor) in the second measure. The fifth and sixth systems conclude the piece with intricate melodic and harmonic developments in both hands.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) across 9 measures. The Soprano part is highlighted in red, Contralto in blue, Tenor in green, and Baixo in black. The score includes a legend and a piano accompaniment line at the bottom.

—	Soprano
—	Contralto
—	Tenor
—	Baixo

Gráfico 21 - Contraponto a quatro vozes, Variação XX - Voz Superior

1 2 3 4 5 6 7 8 9

— Soprano
— Contralto
— Tenor
— Baixo

Gráfico 22 - Contraponto a quatro vozes, Variação XX - Voz Inferior

Varição XX

Conjuntos e Vozes Condutoras:

As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam-se completos na voz inferior, conforme mostram os Gráficos 21 e 22. Na voz superior, não ocorre a linha do Contralto.

Na voz superior, a linha do Soprano apresenta a mudança de direção em uma classe de intervalo, conforme mostra a tabela 18.

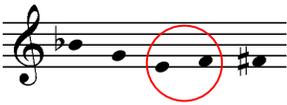
Linha do Soprano	Linha do Soprano com inversão de intervalo
 [0,1]▲	 [0,1]▼

Tabela 18 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona* –Variação XX, linha do Soprano – mudança de direção na classe de intervalo [0,1].

Nesta mesma voz, a linha do Tenor apresenta permutação da altura *sol*, conforme mostra a tabela 19.

Linha do Tenor	Linha do Tenor com permutação
	

Tabela 19 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona* –Variação XX, linha do Tenor – permutação na altura *sol*.

O baixo está completo e não traz altura *mi* no final.

Na voz inferior, as linhas do Soprano e Baixo estão completas. O Baixo traz a altura *mi* no final.

A Linha do Contralto apresenta permutação da altura *sol*, conforme mostra a tabela 20.

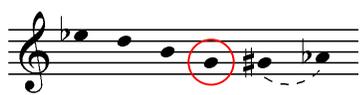
Linha do Contralto	Linha do Contralto com permutação
	

Tabela 20 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona –Variação XX*, voz inferior, linha do Contralto – permutação da altura *sol*.

Na linha do Tenor ocorre mudança de direção em uma classe de intervalo, conforme mostra a tabela 21.

Linha do Tenor	Linha do Tenor com inversão
 <p data-bbox="607 1486 678 1518">[0,3]▲</p>	 <p data-bbox="1187 1486 1258 1518">[0,3]▼</p>

Tabela 21 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona –Variação XX*, voz inferior, linha do Tenor – mudança de direção na classe de intervalo [0,3].

Textura:

Melodia acompanhada.⁹³ Trata-se da inversão livre da Variação XIX.

Enquanto a voz superior movimenta-se por saltos, utilizando as classes de intervalos [0,2], [0,3], [0,4] e [0,5], a voz inferior movimenta-se predominantemente por graus conjuntos, conforme mostra o exemplo 69.

The image shows a musical score for a piano piece. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several leaps. Above this staff, a series of red boxes contain interval class numbers: 0,5, 0,5, 0,2, 0,5, 0,5, 0,2, 0,3, 0,5, 0,2, 0,2, 0,3, 0,2, 0,5, 0,3, 0,2, 0,4, 0,2, 0,2, 0,2, 0,4, 0,2. The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment. The piece is marked with a forte 'f' dynamic.

Exemplo 69 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XX*, c.1. Voz superior, movimentação por saltos. Voz inferior, movimentação por graus conjuntos.

O âmbito expande-se: *fá#* 0 a *mib* 4, como mostra a figura 69.

The diagram shows two staves. The lower staff is in bass clef and has a note with a sharp sign (F#) on the first line. The upper staff is in treble clef and has a note with a flat sign (Bb) on the fourth line. A diagonal line connects the two notes, indicating the expansion of the melodic range.

Figura 69 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XX*– âmbito.

⁹³ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. Cit. pp. 107-113.

Ritmo:

Há um *ostinato* rítmico: são utilizadas duas células, uma na voz superior e outra na inferior, conforme mostra a tabela 22.

<i>Ostinato Rítmico – Voz Superior</i>	<i>Ostinato Rítmico – Voz Inferior</i>
	

Tabela 22 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona –Variação XIX* - células rítmicas que compõem o ostinato nas vozes superior e inferior.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *f* na entrada de cada voz, c. 1, válida para toda a Variação.

Varição XXI

ff
Sonoro
ff

$\text{♩} = 104$

Almeida Prado
Campinas, 03/08/91

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

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Legend:

- Soprano (Red line)
- Contralto (Blue line)
- Tenor (Green line)
- Baixo (Black line)

Gráfico 23 - Contraponto a quatro vozes, Variação XXI

Variação XXI

Conjuntos e Vozes Condutoras:

A Variação XXI apresenta-se no formato de um grande coral. Pode ser considerada uma recapitulação do Tema, após o grande estudo de contraponto rítmico e melódico apresentado nas Variações I a XX.

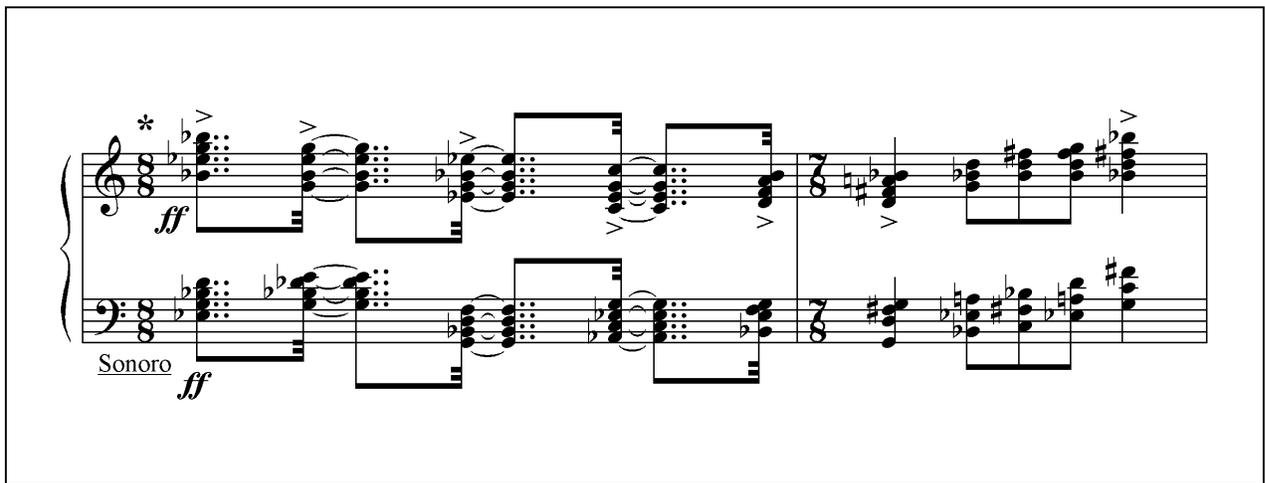
As Vozes Condutoras (Soprano e Baixo) e a polifonia formada pelas quatro vozes constantes nas variações, apresentam-se completos nas vozes superior e inferior, conforme mostra o gráfico 21.

O Baixo traz a altura *mi* no final da voz superior, o que não ocorre na voz inferior.

Textura:

A Variação XXI traz a indicação Sonoro.

Textura coral, apresentando, predominantemente, acordes compostos por quatro alturas nas vozes superior e inferior, conforme mostra o exemplo 70.

A musical score for Variation XXI of Chacona from Haendelphonia. The score is written for piano and features a coral texture. It consists of two staves, upper and lower, each with a treble clef. The upper staff begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The lower staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 3/4. The music is marked with a forte dynamic (ff) and the instruction 'Sonoro'. The texture is characterized by four voices in both the upper and lower staves, with notes grouped by brackets and slurs. The notes are often beamed together, creating a dense, chordal sound. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 70 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*, Variação XXI, c. 1-2. Textura.

O âmbito expande-se: *sol* 1 a *ré* 4, como mostra a figura 70.

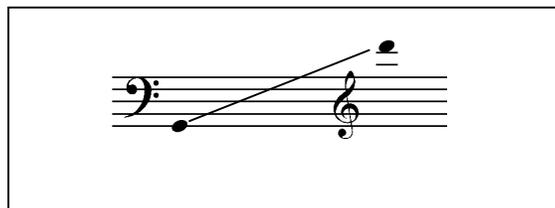
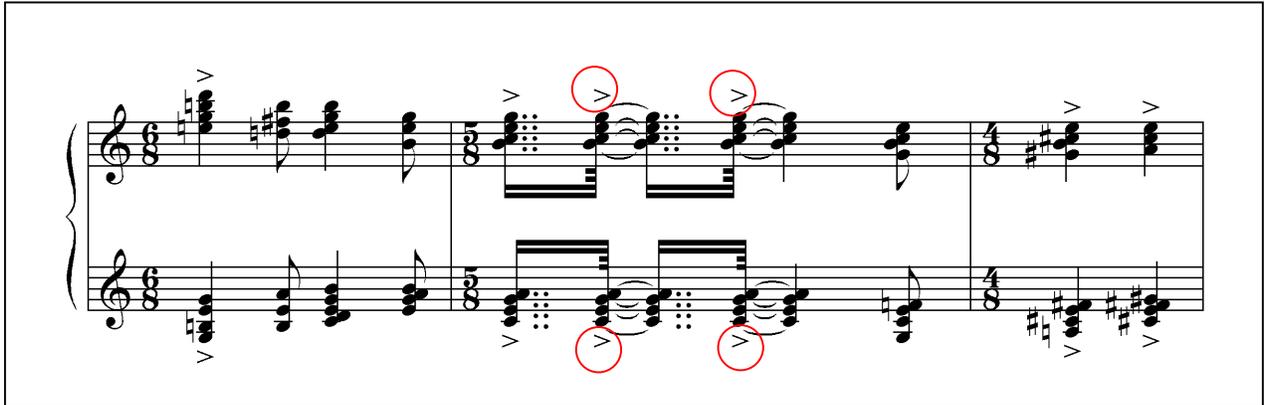
A musical diagram illustrating the expansion of the range. It shows two staves, a bass clef on the left and a treble clef on the right. A single line with a dot at the end starts on the G line of the bass clef (G1) and extends diagonally upwards to the D line of the treble clef (D4). The line is marked with a double bar at the end, indicating the final note.

Figura 70 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*, Variação XXI- âmbito.

Ritmo:

Ocorrem *sincofes*. Há acentos, os quais, em alguns pontos, formam deslocamento rítmico, conforme mostra o exemplo 71.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The music is in 3/4 time and features complex chordal textures. There are several accents (v) marked above and below notes. Four of these accents are circled in red: two in the upper staff and two in the lower staff. The circled accents in the upper staff occur on the second and third notes of a measure, while the circled accents in the lower staff occur on the first and second notes of a measure. This illustrates the concept of rhythmic displacement (sincofes) where the accent is placed on a note that is not the primary rhythmic beat.

Exemplo 71 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona, Variação XXI*– acentos, deslocamento rítmico.

Dinâmica:

Há apenas uma indicação de *ff* na entrada de cada voz, c. 1, válida para toda a Variação.

Conclusão Parcial:

Analisando a apresentação do Tema e das vinte e uma Variações da *Chacona* da *Suite Haendelphonia*, concluiu-se que o compositor, ao estabelecer um conjunto de nove acordes para estruturar o tema e as Variações, fez uso de uma material claramente pertencente ao período tonal.

Os acordes utilizados não apresentam, entretanto, relações funcionais entre si, o que os distingue das peças de *Suites* de Haendel analisadas, quais sejam, *Chaconne* HWV 430 e *Passacaille* HWV 432.

O estudo pormenorizado das Variações permitiu observar que, o compositor, ao elaborar cada uma delas, realizou um grande estudo de contraponto rítmico e melódico.

A opção pela utilização dos gráficos de Vozes Condutoras pode evidenciar a forma rica e variada com que ocorre este trabalho de contraponto.

A unidade das linhas melódicas que compõem o contraponto a quatro vozes (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo), é obtida através do uso das mesmas classes de intervalos.

2.2 Sarabanda

A *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia* apresenta duas seções com *ritornello*. A primeira Seção, c. 1-16, inicia-se com o conjunto [0,1,3,5,8] e caminha para o conjunto [0,2,3,7]. A segunda Seção, c. 17-32, inicia-se com o conjunto [0,2,4,5], inversão do conjunto que deu início à primeira seção, e conclui com mesmo conjunto com o qual termina a primeira seção, [0,2,3,7], conforme mostra o esquema apresentado na figura 71.

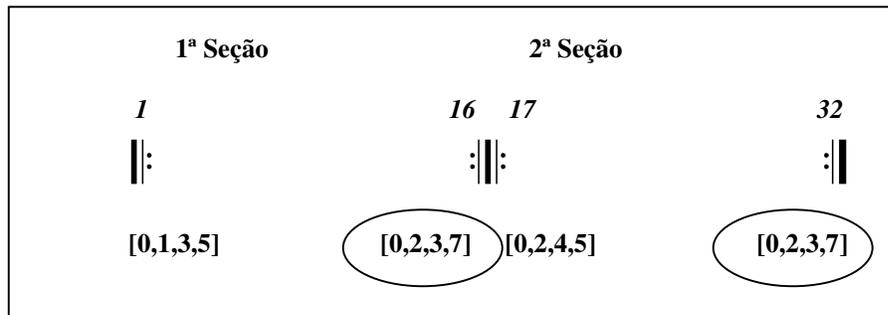


Figura 71 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Sarabanda* - divisão em seções.

A peça é escrita numa textura polifônica a quatro vozes, conforme mostra o exemplo

72.

The image displays a musical score for a piece by Almeida Prado. The score is written for piano and is in 3/4 time. It features a four-voice polyphonic texture. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 56 (♩ = 56). The mood is 'Cantabile'. The piece is in G major, as indicated by the key signature of one sharp (F#). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a melodic line with a slur over the first four measures. The second staff has a bass line that starts with a rest in the first measure and then enters in the second measure. The third staff has a bass line that starts with a rest in the first measure and then enters in the second measure, with a note marked 'na 2ª vez' (on the 2nd time) and a piano (*p*) dynamic. The score is titled 'Almeida Prado' and 'Campinas, 04/08/91'.

Exemplo 72 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Sarabanda*, c. 1-4 - textura polifônica.

Para a análise da *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia*, optou-se pela utilização da ferramenta Teoria dos Conjuntos, uma vez que a mesma faz uma abordagem clara do material utilizado na peça, considerando as classes de intervalos.

Ao organizar um primeiro conjunto a partir da célula principal apresentada na Sarabanda, observa-se que o mesmo origina todo o material horizontal e vertical da peça. Esse primeiro conjunto, aqui denominado conjunto principal é considerado como T_0 , conforme mostra o exemplo 73.

The image displays a musical score for a Sarabanda in 3/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The score is written for a single melodic line in treble clef. A specific four-note phrase is circled in red, representing the principal cell. Below the main score, a separate staff shows the interval class set for this cell: F#-0 [0,1,3,5,7].

Conjunto Principal F#-0 [0,1,3,5,7]

Exemplo 73 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Sarabanda* - célula principal e conjunto de classes de intervalos correspondente.

Os demais conjuntos ocorrentes na peça são inversões, variações, expansões ou subconjuntos do primeiro, conforme mostra a tabela 23:

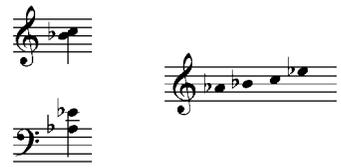
Células/MON	Conjuntos de Classes de Intervalos	Vetores	Ocorrências
	[0,1,3,5,8]	<122120>	c. 1
	[0,1,3,7,8]	<211121>	c. 7, 9, 11 T8, T7, T8
	[0,1,3,6,8]	<122031>	c. 3, 4, 8, 13 T4, T1, T8, T5
	[0,1]	<100000>	c. 2, 9-11, 15, 19, 21, 23, 26, 32 T3, T1, T11, T2 T7, T4, T10
	[0,2,4,7]	<021110>	c. 5, 6, 12, 17, 18. T2, T9, T4, T11 T7, T3, T5
	[0,2,4,5,7,9]	<142220>	c. 14, 24 T4, T3

Tabela 23 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Sarabanda* - células, conjuntos de classes de intervalos, ocorrências e vetores.

Segundo o teórico Ralph Turek⁹⁴, através da comparação entre os vetores de cada conjunto, é possível verificar relações de proximidade entre os mesmos.⁹⁵

A tabela 24 mostra a comparação entre os vetores apresentados na tabela 23, apontando que todos os conjuntos possuem uma ou várias classes de intervalos em comum. Nota-se, desta forma, que os mesmos estão inter relacionados, portanto a peça possui uma unidade quanto ao uso de material.

Ocorrência/Compasso	0,1	0,2	0,3	0,4	0,5	0,6
1	1	2	2	1	2	0
14,24	1	4	2	2	2	0
5, 6, 12, 17-18	0	2	1	1	1	0
7, 9, 11	2	1	1	1	2	1
3, 4, 8, 13	1	2	2	0	3	1
2, 9-11, 15, 19-21, 23, 26, 32	1	0	0	0	0	0

Tabela 24 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Sarabanda* - comparação entre os vetores.

⁹⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 382-383.

⁹⁵ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 382. “In works where it appears that more than one set is employed, it is helpful to have a convenient way of comparing their intervallic content. Very often, doing so will show that the sets are closely related intervallically (and thus sound similar), or that they are subsets of a single larger set.”

Aspectos Rítmicos:

O ritmo apresenta subdivisão binária e ternária, conforme mostra a tabela 25.

	c. 3, 4, 7,-9, 14, 15, 21, 22, 30, 31 Subdivisão Binária
	c. 1, 2 Subdivisão Binária
	c. 3 Subdivisão Ternária
	c. 22 Subdivisão Ternária
	c. 11 Subdivisão Ternária
	c. 5, 6, 11-13, 16-21, 29-32 Subdivisão Binária
	c. 24-27 Subdivisão Binária
	c. 23, 26 Subdivisão Binária

Tabela 25 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Sarabanda* – exemplos de ritmo com subdivisão binária e ternária

Conclusão Parcial

Seguindo o formato das *Sarabandas* do Período Barroco, a *Sarabanda* apresenta duas seções. A primeira seção inicia-se com o conjunto [0,1,3,5] e caminha para o conjunto [0,2,3,7]. A segunda seção inicia-se com o conjunto [0,2,4,5], e conclui com mesmo conjunto da primeira seção, [0,2,3,7]. Enquanto que, dentro de um contexto tonal, as duas seções são unidas pela relação funcional dos acordes que as estruturam, na *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia*, que não se insere dentro de um contexto tonal, a unidade é dada pela utilização de um mesmo conjunto de classes de intervalos e pela conclusão das duas seções em um mesmo conjunto: [0,2,3,7].

Este conjunto, [0,2,3,7], possui, em sua formação, classes de intervalos relacionadas a um contexto tonal, como mostra o esquema da figura 72.

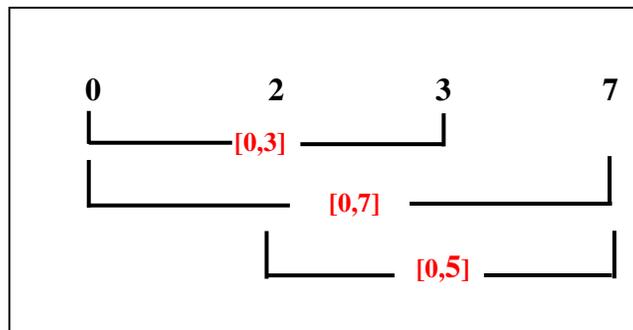


Figura 72 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Sarabanda* – classes de intervalos contidas no conjunto [0,2,3,7].

Na *Sarabanda*, encontramos, como conjunto principal, [0,1,3,5,8], uma expansão do conjunto principal da *Chacona*, [0,1,3,5], conforme mostra a figura 73.

The figure displays two musical staves side-by-side. The left staff is titled 'Chacona' and shows a melodic line with notes D, E, F, G, A. Below it is the text 'D=0 [0,1,5,8]'. The right staff is titled 'Sarabanda' and shows a melodic line with notes F#, G, A, B, C. Below it is the text 'F#=0 [0,1,3,5,8]'. Both staves are in treble clef.

Figura 73 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*, *Sarabanda* - conjuntos de classes de intervalos.

Esta ocorrência de um mesmo conjunto nas duas danças confere à peça coerência e unidade. Enquanto na *Suite* considerada dentro de uma perspectiva tonal o compositor utilizava um mesmo motivo para estruturar todas as danças, na *Suite Haendelphonia* o compositor utiliza a mesma célula nos diversos movimentos que a compõem.

Encontramos ainda alguns efeitos timbrísticos característicos do período barroco, como *tiércoles coulées*, *ciacaturas*⁹⁶ e *hemiolas*⁹⁷, conforme mostra o exemplo 74.

Acorde com alturas acrescentadas é a denominação que se dá a um acorde Maior ou menor, no qual estão inseridas alturas que não fazem parte do mesmo, dentro de um contexto tonal. No exemplo 74, pode-se verificar que o acorde de Lá M possui a nota *si*, neste caso compreendida como uma altura que não faz parte da tríade *lá – dó# - mi*.

Exemplo 74 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Sarabanda*, c. 28-32 – ocorrência de *tiércoles coulées* e acorde com segundas acrescentadas.

⁹⁶ BRÄNDLE, Liselotte. *Die Wesentlichen Manieren (Ornamente in der Musik)*. Wien: Alle Rechte Vorbehalten, 1985.

⁹⁷ <http://en.wikipedia.org/wiki/Hemiola>. Acessado em 11/12/2005. “*Hemiola: a hemiola is a metrical pattern in which two bars in triple time are articulated as if they were three bars in duple time*”. Uma *hemiola* é um modelo de métrica na qual duas das três batidas em um compasso de três tempos são articuladas como se fossem duas batidas em um tempo duplo. A palavra *hemiola* deriva do grego *hemiolios*, significando um e meio. Era originalmente usada na música para se referir à frequência 3:2; isto é, o intervalos de uma quinta justa.

2.3 Giga

Divisão da Peça em Seções

A *Giga* da *Suite Haendelphonia*, de Almeida Prado, divide-se em três seções: Seção A, Seção B (*Fuga a Tre*, a qual apresenta dois divertimentos) e Seção A' conforme mostra a tabela 26.

Seção A	Seção B (<i>Fuga a Tre</i>)	Seção A'
c. 1-9	c. 10-31 Divertimento I – c. 16-19 Divertimento II – c. 26-28	c. 32-43

Tabela 26 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, estrutura da peça - divisão em seções.

Quanto ao Ritmo, as Seções A e A' estão escritas em compasso $\frac{17}{8}$ e a Seção B em $\frac{12}{8}$ e $\frac{3}{8}$.

Seção A (c. 1-9)

A Seção A subdivide-se em duas partes, estabelecidas por um *ritornello*, conforme mostra o esquema apresentado na figura 74.

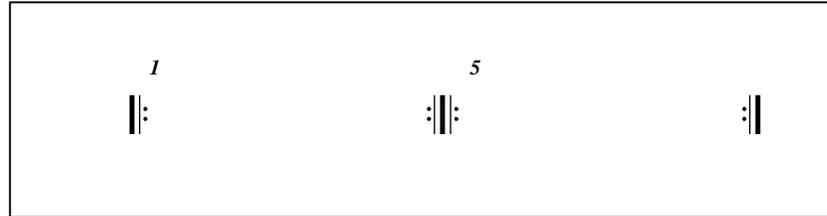


Figura 74 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, Seção A - subdivisão em duas partes.

A técnica utilizada para a análise de material das Seções A é a Teoria dos Conjuntos, cuja base é a organização das alturas em classes de intervalos. Os dados considerados na elaboração das tabelas referentes à análise de material são:

Alturas na ordem de ocorrência na partitura;

Alturas organizadas segundo as classes de intervalos, ou seja, melhor ordem normal;

Conjuntos de classes de intervalos, considerando-se como zero (T_0) a primeira altura da primeira ocorrência de cada conjunto;

Vetores.

Através da organização das alturas de cada compasso, verifica-se que os conjuntos de classes de intervalo que estruturam essa seção da peça são: $[0,1,3,5,7]$, sua inversão $[0,2,4,6,7]$.

Os demais conjuntos, $[0,2,4,7]$, $[0,2,5,6]$, $[0,2,3,7]$, $[0,4,5,6]$, $[0,2,7]$, $[0,1,2]$, $[0,3,5]$, $[0,2]$, $[0,7]$, são subconjuntos dos conjuntos apresentados acima, conforme mostra a tabela 27.

c.	Alturas	Melhor Ordem Normal	Conj. Classes de Intervalos	Vetores
1			Ab=0 [0,2,4,7] T0 4-22 G=0 [0,2,4,7] T11 4-22	<021120>
2			E=0 [0,1,3,5,7] T0 5-24 Ab=0 [0,2,5,6] T0 4-Z15	<131221> <111111>
3			F#=0 [0,1,2] T0 3-1 G=0 [0,2,7] T0 3-9 F#=0 [0,2,7] T11 3-9 C#=0 [0,2,7] T6 3-9	<210000> <010020>
4			Ab=0 [0,2,7] T1 3-9 Bb=0 [0,7] T0 Gb=0 [0,2,7] T11 3-9 D=0 [0,7] T4 Bb=0 [0,2] T0	<010020> <000010> <010000>
5			Eb=0 [0,2,3,4,6] T0 5-8 F#=0 [0,2,7] T11 3-9 D=0 [0,2,7] T7 3-9 G=0 [0,2]T9	<232201> <010020> <010000>
6			C#=0 [0,2,3,7] T0 4-14 G=0 [0,2,7]T0 3-9 F=0 [0,2]T7	<111120> <010020> <010000>
7			D#=0 [0,4,5,6] T0 4-5 F#=0 [0,2,7] T11 3-9 D=0 [0,2,7] T7 3-9 A# = 0 [0,2,7] T3 3-9	<210111> <010020>
8			B=0 [0,2,7] T4 3-9 C=0 [0,7] T2 B=0 [0,3,5] T0 3-7 B=0 [0,2]T1	<010020> <000010> <011010> <010020>
9			A=0 [0,2] T11 C=0 [0,2]T2 Bb=0 [0,2] T0 E=0 [0,2]T6 G=0[0,2] T9 B=0[0,2] T1 Eb=0[0,2]T5 C#=0[0,2] T3 F=0[0,2] T7	<010020>

Tabela 27 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, Seção A - Análise de material: alturas, conjuntos e vetores.

Segundo o teórico Ralph Turek⁹⁸, através da comparação entre os vetores de cada conjunto, é possível verificar relações de proximidade entre os mesmos.⁹⁹

Desta forma, é possível comprovar que os tetracordes¹⁰⁰ [0,2,4,7], [0,2,5,6], [0,2,3,7] e [0,4,5,6] são subconjuntos do conjunto de classes de intervalos [0,1,3,5,7], conforme mostra a figura 75.

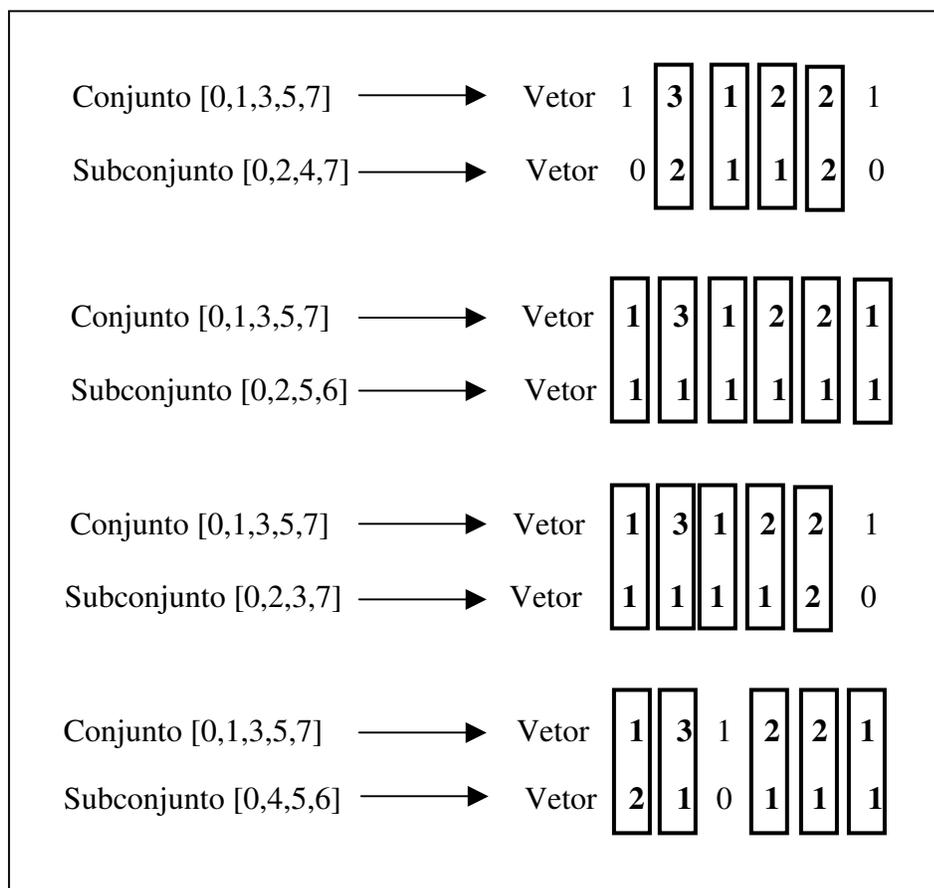


Figura 75 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, Seção A – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,2,4,7], [0,2,5,6] e [0,4,5,6].

⁹⁸ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 382-383.

⁹⁹ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 382. “In works where it appears that more than one set is employed, it is helpful to have a convenient way of comparing their intervallic content. Very often, doing so will show that the sets are closely related intervallically (and thus sound similar), or that they are subsets of a single larger set.”

¹⁰⁰ STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. 2 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000. p. 222.

Da mesma forma, verifica-se que os tricordes¹⁰¹ [0,1,2], [0,2,7] e [0,3,5], assim como os bicordes [0,2] e [0,7], são subconjuntos de [0,1,3,5,7], conforme mostra a figura 76.

Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	$\begin{bmatrix} 1 & 3 \\ 2 & 1 \end{bmatrix} 1 \ 2 \ 2 \ 1$
Subconjunto	[0,1,2]	→	Vetor	$\begin{bmatrix} 2 & 1 \\ 0 & 0 \end{bmatrix} 0 \ 0 \ 0 \ 0$
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	$1 \ \begin{bmatrix} 3 \\ 1 \end{bmatrix} 1 \ 2 \ \begin{bmatrix} 2 \\ 2 \end{bmatrix} 1$
Subconjunto	[0,2,7]	→	Vetor	$0 \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} 0 \ 0 \ \begin{bmatrix} 2 \\ 2 \end{bmatrix} 0$
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	$1 \ \begin{bmatrix} 3 \\ 1 \end{bmatrix} \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} 2 \ \begin{bmatrix} 2 \\ 2 \end{bmatrix} 1$
Subconjunto	[0,3,5]	→	Vetor	$0 \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} 0 \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} 0$
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	$1 \ \begin{bmatrix} 3 \\ 1 \end{bmatrix} 1 \ 2 \ \begin{bmatrix} 2 \\ 2 \end{bmatrix} 1$
Subconjunto	[0,2]	→	Vetor	$0 \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} 0 \ 0 \ \begin{bmatrix} 2 \\ 2 \end{bmatrix} 0$
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	$1 \ 3 \ 1 \ 2 \ \begin{bmatrix} 2 \\ 2 \end{bmatrix} 1$
Subconjunto	[0,7]	→	Vetor	$0 \ 0 \ 0 \ 0 \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} 0$
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	$1 \ \begin{bmatrix} 3 \\ 1 \end{bmatrix} 1 \ 2 \ 2 \ 1$
Subconjunto	[0,2]	→	Vetor	$0 \ \begin{bmatrix} 1 \\ 1 \end{bmatrix} 0 \ 0 \ 0 \ 0$

Figura 76 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, Seção A – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,1,2], [0,2,7], [0,3,5], [0,7] e [0,2].

¹⁰¹ STRAUS, Joseph. 2000. Op. Cit. p. 221.

Seção B (c. 10-31) – Fuga a Tre

A Seção B, uma fuga a três vozes, inicia-se no compasso 10 e apresenta dois divertimentos, conforme mostra a figura 77.

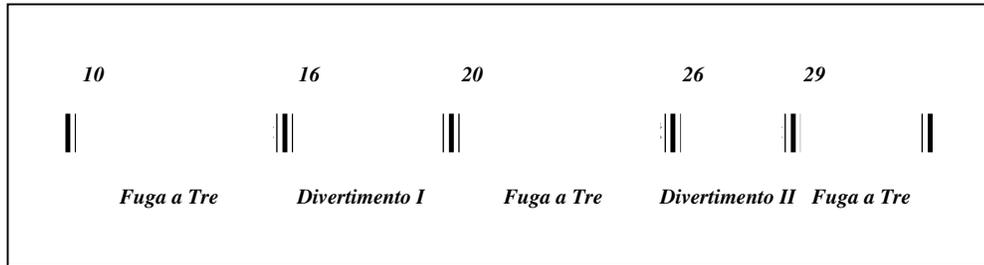


Figura 77 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Giga*, Seção B, subdivisão em seis partes.

As Ocorrências do Tema

A *Fuga a Tre* ocorre nos compassos 10-16, 20-26 e 29-31, e apresenta o Tema nas transposições T11, c. 12-13; T10, c. 14-15; T9, c. 20-21; T8, c. 22-23; T7, c.24-25; T6, T5 e T4, c. 29-31. Há, portanto, entre as transposições, o conjunto de classe de intervalo $[0,1]$, o qual estrutura o Tema e o Contra Tema, conforme mostra a tabela 28.

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

Tabela 28 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga, Seção B, Fuga a Tre, Tema* – transposições.

As Ocorrências do Contra Tema

O Contra Tema aparece nas transposições T11, c.14-15; T10, c. 20-21; T9, c. 22-23; T8, c. 24-25 havendo, portanto, entre as transposições, o conjunto de classe de intervalo [0,1], o qual estrutura o Tema e o Contra Tema, conforme mostra a tabela 29.

Compassos	Alturas	Transposição
12-13		T0
14-15		T11
20-21		T10
22-23		T9
24-25		T8

Tabela 29 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Giga*, Seção B, *Fuga a Tre*, Contra Tema - transposições.

Divertimento I

O Divertimento I ocorre dos compassos 16 ao 19 e utiliza os mesmos conjuntos que estruturam o Tema e o Contra Tema: [0,1], [0,2] e [0,5], conforme mostra o exemplo 77.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clef) in 12/8 time. The score is annotated with interval sets [0,1], [0,2], and [0,5] to analyze the structure. The treble staff has notes circled in groups of three, and the bass staff has notes circled in groups of three. Brackets and arrows indicate the intervals between these groups. The interval sets are: [0,1] [0,2] [0,5] above the first group; [0,5] above the second group; [0,2] [0,2] above the third group; and [0,2] above the fourth group. Below the staves, brackets and arrows indicate the intervals between the groups: [0,2] for the first group, [0,2] [0,2] [0,2] for the second group, [0,2] [0,5] for the third group, and [0,2] for the fourth group.

Exemplo 77 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga, Seção B, Fuga a Tre, Divertimento, c. 16*

Divertimento II

O Divertimento II ocorre dos compassos 26 ao 28 e utiliza dois dos conjuntos que estruturam o Tema e o Contra Tema: [0,2] e [0,5], conforme mostra o exemplo 78.

The image displays a musical score for two staves, Treble and Bass clef, in 12/8 time. The score is annotated with interval labels: [0,2] and [0,5].

- Measure 26:** Treble staff has a circled interval of [0,2] between the first and second notes. Bass staff has a circled interval of [0,5] between the first and second notes.
- Measure 27:** Treble staff has a circled interval of [0,2] between the first and second notes. Bass staff has a circled interval of [0,2] between the first and second notes.
- Measure 28:** Treble staff has a circled interval of [0,2] between the first and second notes. Bass staff has a circled interval of [0,2] between the first and second notes.

Additional [0,2] labels are placed above and below the staves in measures 26, 27, and 28, indicating the interval between the first and second notes of the respective staves.

Exemplo 78 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga, Seção B, Fuga a Tre, Divertimento II, c. 26* - conjuntos.

Seção A'

Assim como a Seção A, a Seção A' é estruturada nos conjuntos $[0,1,3,5,7]$ e $[0,2,3,4,6]$.

Nota-se que, nesta Seção, esses conjuntos não aparecem integralmente, ocorrendo seus subconjuntos $[0,1,2,7]$, $[0,1,4,7]$, $[0,1,4,8]$, $[0,1,3,5]$, $[0,2,5,7]$, $[0,3,5]$, $[0,3,6]$, $[0,1,5]$, $[0,4,5]$, $[0,2,7]$, $[0,2,4]$, $[0,2,5]$, $[0,1,6]$, $[0,1]$, $[0,2]$, $[0,5]$, conforme mostra a tabela 30.

Para as transposições dos conjuntos de classes de intervalos, considerou-se como zero (T_0) a primeira altura da primeira ocorrência de cada conjunto, seja na Seção A ou na Seção A'.

c.	Alturas	Melhor Ordem Normal	Conj. Classes de Intervalos	Vetores
32			A#=0[0,1,2,7] T2 4-6 D#=0[0,3,5] T11 3-7	<210021> <011010>
33			E=0[0,2] T6 G=0[0,3,6]T4 3-10 B=0[0,2] T3	<010000> <002001>
34			G=0[0,1,5] T0 Db=0[0,4,5] 3-4 Gb=0[0,2,7]T11 3-9 Gb=0[0,1,6] T0 3-5	<100110> <010020> <100011>
35			F#=0[0,2,7] T11 3-9 A=0 [0,2,7]T2 3-9 B=0[0,2] T1 D=0[0,2]T4 F#=0 [0,2]T8	<010020> <010000>
36			E=0 [0,2,4] T0 3-6 G#=0[0,1]T0 C#=0[0,1] T5 A=0[0,2] T2 D=0 [0,2] T4 F#=0 [0,2] T8	<020100> <100000> <010000>
37			C=0 [0,4,5]T11 3-4 D=0 [0,5]T0 F=0 [0,2,7]T10 3-9 B=0 [0,5] T9	<100110> <000010> <010020>
38			C=0 [0,1,6]T6 3-5 D=0 [0,2,7] T7 3-9 G=0 [0,2,5]T0 3-7 B=0 [0,1,4,7]T0 4-18	<100011> <010020> <011010> <102111>
39			D=0 [0,1,4,8]T0 4-19 G=0 [0,2,5]T0 3-7	<101210> <011010>
40			C=0[0,2,7]T5 Eb=0[0,2,7]T8 3-9 A=0[0,1,3,5]T0 4-11 Ab=0[0,2,7]T11 C=0[0,2,5,7]T0 4-23	<010020> <121110> <021030>
41 42 43			Bb=0[0,5] T8 F=0 [0,2] T7 Eb=0[0,5] T5 D=0 [0,5] T0	<000010> <010000>

Tabela 30 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, Seção A' - Análise de material: alturas, conjuntos e vetores.

A comparação entre o vetor do conjunto [0,1,3,5,7] e os vetores dos tetracordes¹⁰² [0,1,2,7], [0,1,4,7], [0,1,4,8], [0,1,3,5] e [0,2,5,7] indica que estes últimos são subconjuntos do primeiro, conforme mostra a figura 78.

Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto	[0,1,2,7]	→	Vetor	2	1	0	0	2	1
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto	[0,1,4,7]	→	Vetor	1	0	2	1	1	1
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto	[0,1,4,8]	→	Vetor	1	0	1	2	1	0
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto	[0,1,3,5]	→	Vetor	1	2	1	1	1	0
Conjunto	[0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto	[0,2,5,7]	→	Vetor	0	2	1	0	3	0

Figura 78 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, Seção A' – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,1,2,7], [0,1,4,7], [0,1,4,8], [0,1,3,5] e [0,2,5,7].

¹⁰² STRAUS, Joseph. 2000. Op. Cit. p. 222.

A comparação entre o vetor do conjunto [0,1,3,5,7] e os vetores dos tricordes ¹⁰³ [0,3,5], [0,3,6], [0,1,5], [0,4,5], [0,2,7] e [0,2,7] indica que estes últimos são subconjuntos do primeiro, conforme mostra a figura 79.

Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,3,5]	→	Vetor	0	1	1	0	1	0
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,3,6]	→	Vetor	0	0	2	0	0	1
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,1,5]	→	Vetor	1	0	0	1	1	0
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,4,5]	→	Vetor	1	0	0	1	1	0
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,2,7]	→	Vetor	0	1	0	0	2	0
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,2,4]	→	Vetor	0	2	0	1	0	0
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,1,6]	→	Vetor	1	0	0	0	1	1
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,2,5]	→	Vetor	0	1	1	0	1	0

Figura 79 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, Seção A' – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,3,5], [0,3,6], [0,1,5], [0,4,5], [0,2,7], [0,2,4], [0,1,6] e [0,2,5].

¹⁰³ STRAUS, Joseph. 2000. Op. Cit. p. 221.

A comparação entre o vetor do conjunto [0,1,3,5,7] e os vetores dos bicordes [0,1], [0,2] e [0,5] indica que estes últimos são subconjuntos do primeiro, conforme mostra a figura 80.

Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,1]	→	Vetor	1	0	0	0	0	0
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,2]	→	Vetor	0	1	0	0	0	0
Conjunto [0,1,3,5,7]	→	Vetor	1	3	1	2	2	1
Subconjunto [0,5]	→	Vetor	0	0	0	0	1	0

Figura 80 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga, Seção A'* – Comparação entre os vetores do conjunto [0,1,3,5,7] e seus subconjuntos [0,1], [0,2] e [0,5].

Conclusão Parcial

Quanto à forma, a *Giga*, da *Suite Haendelphonia*, apresenta uma organização ternária (Seções A, B e A'), enquanto as *gigas* de Haendel apresentam forma binária, conforme já foi mostrado na análise dos trechos de *Suites* do mesmo compositor. O formato ternário da *Giga* da *Suite Haendelphonia* deve-se à inserção de uma Fuga a três vozes entre as seções A e A' da peça. Pode-se relacionar esta fuga a três vozes da *Giga* de Almeida Prado à textura de contraponto imitativo¹⁰⁴ das *Gigas* de Haendel.

Outra característica que as torna semelhantes é o ritmo com subdivisão ternária. No entanto, enquanto na *Giga* de Haendel o ritmo possui subdivisão ternária em um formato ortodoxo, ou seja, $\frac{12}{8}$, na *Giga* de Almeida Prado o mesmo aparece de forma diferenciada, uma vez que apresenta, ao final de cada compasso do $\frac{17}{8}$, uma subdivisão binária, conforme mostra a figura 80.

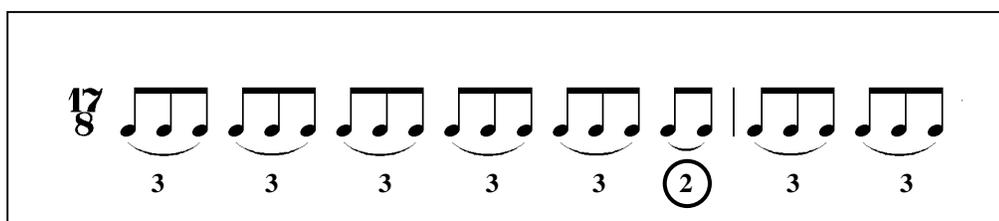


Figura 81 - Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Giga*, aspectos rítmicos – subdivisão ternária, ocorrência de subdivisão binária.

¹⁰⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p.8.

Nas *Gigas* de Haendel, a unidade da estrutura é dada através da relação **I – V – I** ou **I – vi – I** no modo Maior e **i – V – i** ou **i – III – i** no modo menor. Estas relações funcionais, se convertidas em conjuntos, resultam em [0,7] e [0,3], respectivamente.

A análise de material da *Giga da Suite Haendelphonia* mostra que a peça apresenta uma unidade na sua estrutura, que é dada pelo uso de um único conjunto, [0,1,3,5,7], e seus subconjuntos, conforme mostra a tabela 31.

Seção A	Seção B	Seção A'
Conjunto	Subconjuntos	Conjuntos
[0,1,3,5,7]	[0,1], [0,2], [0,5]	[0,1,3,5,7]

Tabela 31 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, divisão em seções, conjuntos de classes de intervalos e subconjuntos ocorrentes nas mesmas.

Os subconjuntos mais utilizados nas três seções da peça são [0,1], [0,2], [0,5] e [0,7], todos contidos no conjunto [0,1,3,5,7],¹⁰⁵ conforme mostra a figura 82.

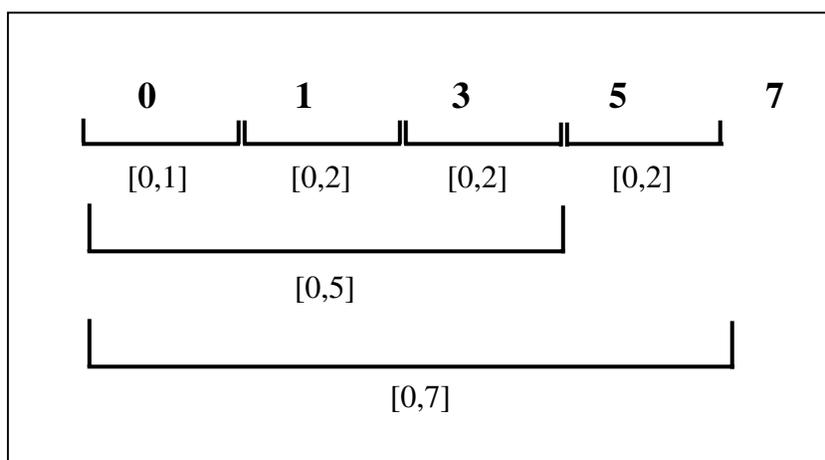


Figura 82 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*– conjunto principal e subconjuntos ocorrentes.

¹⁰⁵ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 382-383.

O conjunto $[0,1,3,5,7]$ apresenta, em sua estrutura, duas classes de intervalos predominantes na música tonal: 0,5 e 0,7. Ao mesmo tempo, as classes de intervalo 0,1 e 0,2 são associadas à música pós-tonal.

Sobre a *Fuga a Tre*, o compositor Almeida Prado parte da mesma base estrutural das fugas de Haendel: Tema e Contra Tema. As fugas de Haendel, por estarem inseridas em um contexto tonal, ao apresentarem o tema nas diversas vozes, guardam sempre relações intervalares de quinta. Na *Giga da Suite Haendelphonia*, Tema e Contra Tema caminham sempre em movimentação cromática descendente, conforme mostra a figura 83.

The figure displays two musical staves illustrating chromatic descent. The top staff, representing the Theme, is in G minor (one flat) and shows a descending chromatic line: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Above the staff, a bracket labeled $[0,4]$ spans the entire line. A second bracket labeled $[0,1]$ is placed above the staff, with eight '0,1' labels indicating the interval between each consecutive note. The bottom staff, representing the Counter-Theme, is in G major (one sharp) and shows a descending chromatic line: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Above this staff, a bracket labeled $[0,4]$ spans the entire line. A second bracket labeled $[0,1]$ is placed above the staff, with four '0,1' labels indicating the interval between each consecutive note.

Figura 83 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga, Fuga a Tre* - primeira altura de cada ocorrência do Tema e Contra Tema - movimentação cromática descendente.

Na figura 83 pode-se verificar que o âmbito abrangido pelo Tema e Contra Tema é $[0,4]$, classe de intervalos relacionada à música tonal. Desta forma, o compositor Almeida Prado trabalha as ocorrências do Tema e Contra Tema numa relação intervalar Pós-Tonal, mas o conjunto formado pelos mesmos é referência de música tonal, $[0,4]$, conforme mostra a figura 84.

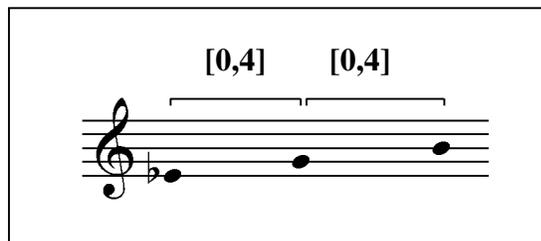


Figura 84 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga* – conjunto principal e subconjuntos ocorrentes.

**Capítulo III – ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS PEÇAS
ANALISADAS DE HAENDEL E A *SUITE HAENDELPHONIA* DE
ALMEIDA PRADO**

3.1 Haendel, Chaconne em Sol M HWV 430, Passacaille em sol m, HWV 432. Almeida

Prado, Chacona

Para este capítulo, a base bibliográfica é o livro *Remaking the Past*, do teórico Joseph Straus.

Segundo Straus, a música tonal é uma música integralmente embasada em tríades, ou seja, estruturam-se na tríade a sonoridade que prevalece na superfície musical; a linha do baixo, geradora da estrutura intervalar de toda a peça; a relação direta ou indireta de cada som com uma tríade, seja nas Vozes Condutoras ou na harmonia. Na música tonal, a formação de tríades nas vozes externas é subordinada à mesma formação da voz intermediária e da linha do baixo.¹⁰⁶

Segundo o mesmo autor, na música pós-tonal, há uma redefinição desses conceitos: “Compositores do século XX entrelaçam as mais características e fundamentais sonoridades da prática musical comum numa nova rede de relações estruturais. Eles releram a tríade, esforçando-se para neutralizar implicações tonais e redefiní-la como um contexto pós-tonal”.¹⁰⁷

Ao compararmos as análises realizadas neste trabalho da *Chacona* de Almeida Prado e da *Chaconne* e *Passacaille* de Haendel, podemos considerar alguns aspectos, os quais são comentados a seguir.

¹⁰⁶ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. Capítulo 4, pp. 74-84.

¹⁰⁷ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p.74. “Twentieth-century composers enmesh the most characteristic and fundamental sonority of common-practice musica in a new network of structural relations. They misread the triad, atringing to neutralize its tonal implications and to redefine it within a post-tonal context.”

Na primeira dança da *Suite Haendelphonia, Chacona*, verifica-se que a base da estrutura são tríades maiores e menores,¹⁰⁸ tal como ocorre na *Chaconne* e na *Passacaille* de Haendel.

As três peças apresentam-se no formato de tema e variações. O material apresentado no tema ocorre em todas as variações, sendo que, na *Chacona* da *Suite Haendelphonia*, os acordes arpejados são o próprio tema.

Desta forma, neste capítulo, as referências ao tema da *Chacona* da *Suite Haendelphonia*, relacionam-se às alturas que estruturam os acordes apresentados nos nove compassos do tema.

Pode-se afirmar que o material que estrutura as três peças tem por base os tricordes [0,3,7] e [0,4,7],¹⁰⁹ conforme mostra a figura 85.

¹⁰⁸ Ao afirmar que a *Chacona* de Almeida Prado é estruturada por tríades maiores e menores, é necessário esclarecer que o primeiro acorde, formado pelas alturas *mib, sol, sib, ré* é uma téttrade, portanto uma exceção dentro desta afirmação. No entanto, trata-se de uma tríade de Mi b Maior com sétima menor, o que não elimina, portanto, o fato de o mesmo estar inserido dentro de um contexto de acordes maiores. A outra exceção é o último acorde que estrutura a *Chacona*, formado pelas alturas *fá#, lá#, si, dó#, mi*. Da mesma forma que o acorde citado anteriormente, trata-se do acorde de Fá# Maior com quarta e sétima menor, o que o faz estar inserido dentro do contexto de acordes maiores.

¹⁰⁹ O sexto acorde da *Passacaille* de Haendel, formado pelas alturas *lá, dó e mi b* [0,3,6] é um acorde diminuto. Nesta análise, porém, é considerado como um acorde de Fá Maior com sétima menor, com fundamental oculta.

The image displays three musical staves, each representing a different piece by Haendel. Above each staff, specific chord diagrams are provided in square brackets. The first staff, for *Haendelphonia, Chacona*, shows a sequence of nine chords: [0,4,7], [0,3,7], [0,3,7], [0,4,7], [0,4,7], [0,3,7], [0,3,7], [0,4,7], and [0,4,7]. The second staff, for *Haendel, Chaconne*, shows eight chords: [0,4,7], [0,4,7], [0,3,7], [0,4,7], [0,4,7], [0,4,7], [0,4,7], and [0,4,7]. The third staff, for *Haendel, Passacaille*, shows eight chords: [0,3,7], [0,3,7], [0,4,7], [0,4,7], [0,4,7], [0,3,6], [0,4,7], and [0,3,7]. Each staff features a bass clef and a key signature of one flat (B-flat).

Figura 85 - Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*. Haendel, *Chaconne em Sol Maior HWV 430*. Haendel, *Passacaille em sol menor HWV 432*. Acordes que estruturam o Tema e as Variações.

A estrutura da *Chaconne* e da *Passacaille* de Haendel, compositor pertencente a um contexto tonal, está subordinada às regras de harmonia deste período, o que implica em haver relacionamento funcional entre os acordes, significando que todos devem estar inseridos dentro de um mesmo campo harmônico.

A *Chacona* da *Suite Haendelphonia*, de Almeida Prado, não apresenta qualquer relacionamento funcional entre os acordes, os quais apresentam, conforme foi mostrado no capítulo II, relacionamento de terça cromática.

O estudo das técnicas utilizadas na estruturação das Variações analisadas neste trabalho, demonstra que Almeida Prado utilizou todos os procedimentos utilizados nas Variações da *Chaconne* e da *Passacaille* de Haendel.

A figura 85 mostra exemplos de desdobramento de acordes, inserção de alturas, inserção de uma segunda voz e uso de pedal.

1 3

inserção de notas

inserção de uma segunda voz

...

desdobramento de acordes
uso de pedal

Haendel, *Chaconne* Variação I - c. 1,3.

Simples

Chacona, Variação I, c.1
desdobramento de acordes

Chacona, Variação VI, c.1
inserção de notas

Chacona, Variação XVI, c.1 - inserção de uma segunda voz

Chacona, Variação IX, c.1 - uso de pedal

Figura 86 - Haendel, *Chaconne em Sol Maior HWV 430*, Variação I, c. 1,3. Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*. Variação I, c.1. Variação VI, c.1. Variação XVI, c.1. Variação IX, c.1. Técnicas utilizadas nas estruturações das Variações.

Na *Chaconne* de Haendel, Variações II e III, há um contraponto inversível,¹¹⁰ ou seja, o que a voz superior faz na primeira Variação, a inferior faz na segunda. O mesmo ocorre nas Variações XIX e XX da *Chacona* de Almeida Prado, que, diferentemente de Haendel, não trabalha este contraponto inversível no âmbito das alturas, mas sim no âmbito do ritmo, conforme mostra a figura 87.

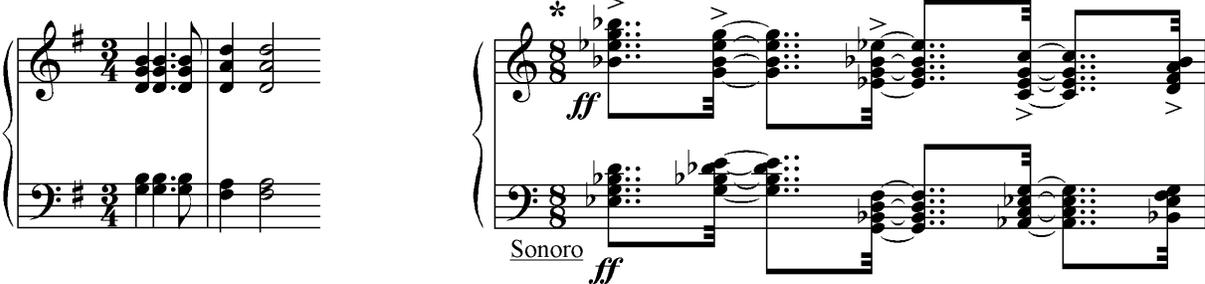
Chaconne, Variação II, c.1 *Chaconne, Variação III, c.1*

Chacona, Variações XIX e XX, c.1 – contraponto inversível rítmico

Figura 87 - Haendel, *Chaconne em Sol Maior* HWV 430, Variação II, c.1. Variação III, c.1. Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona*. Variação XIX, c.1. Variação XX, c.1. Contraponto inversível na linha melódica e no ritmo.

¹¹⁰ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. p.6.

Na *Chaconne* de Haendel, Variação IV, o compositor trabalha textura coral. O mesmo ocorre na Variação XXI da *Chacona* de Almeida Prado, a qual apresenta-se no formato de um grande coral, conforme mostra a figura 88.



The image displays two musical excerpts side-by-side. The left excerpt, titled 'Chaconne, Variação IV, c.1.', is in G major and 3/4 time, featuring a simple harmonic texture with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The right excerpt, titled 'Chacona, Variação XXI, c.1.', is in B-flat major and 8/8 time, featuring a complex coral texture with multiple voices in both hands, marked with 'ff' and 'Sonoro'.

Chaconne, Variação IV, c.1.

Chacona, Variação XXI, c.1.

Figura 88 - Haendel, *Chaconne em Sol Maior HWV 430*, Variação IV, c.1. Almeida Prado, *Haendelphonia*, *Chacona*. Variação XXI, c.1 - Textura.

Na *Passacaille* analisada de Haendel, Variação I, há uma ornamentação das alturas que formam a linha do baixo, por graus conjuntos e saltos de terça. O mesmo ocorre na Variação XI da *Chacona* de Almeida Prado, nas duas vozes, conforme mostra a figura 89.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, titled "Passacaille, Variação I, c.1-2.", shows a piano accompaniment in C major with a common time signature. The bass line features a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes from G2 to G4 are circled in red, highlighting the stepwise motion and the third intervals between G2-A2, A2-B2, B2-C3, and C3-D3. The bottom excerpt, titled "Chacona, Variação XI, c.1.", shows a piano accompaniment in B-flat major with a common time signature. The bass line features a sequence of notes: Bb1, C2, D2, Eb2, F2, G2, Ab2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5. The notes from Bb1 to Bb4 are circled in red, highlighting the stepwise motion and the third intervals between Bb1-C2, C2-D2, D2-Eb2, Eb2-F2, F2-G2, G2-Ab2, Ab2-Bb2, and Bb2-C3. The top staff of the Chacona excerpt has a fermata over the final measure, and the bottom staff has a fermata over the final measure. The dynamic marking *ff* is present in the bottom staff.

Passacaille, Variação I, c.1-2.

Chacona, Variação XI, c.1.

Figura 89 - Haendel, *Passacaille em Sol Maior HWV 430*, Variação I, c.1-2. Almeida Prado, *Haendelphonia, Chacona. Variação XI, c.1* - Ornamentação por graus conjuntos e saltos de terça.

Conclusão Parcial:

A análise comparativa entre as peças demonstrou que todas apresentam, na sua estrutura, tríades maiores e menores, ou seja, tricordes [0,4,7] e [0,3,7].

As peças analisadas de *Suites* de Haendel, demonstram com clareza a ocorrência de harmonia funcional entre os acordes, uma vez que enfatiza as classes de intervalos [0,3], [0,4], [0,5] e [0,7], as quais referem-se às relações de terça e quinta do sistema tonal.

Na *Chacona* da *Suite Haendelphonia*, a estrutura de acordes não apresenta qualquer relacionamento funcional. Há um relacionamento de terça cromática, que relaciona-se com a estrutura harmônica dentro do contexto de dissolução da tonalidade.

Ao analisar o tratamento do motivo ¹¹¹ nas *Variações* de Haendel, conclui-se que todos os procedimentos adotados pelo compositor foram também encontrados na *Variações* da *Chacona* de Almeida Prado. Além destes, este estudo mostra que Almeida Prado elaborou um grande estudo de contraponto rítmico e melódico nesta peça.

¹¹¹ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. Cit. pp. 36-37.

3.2 Haendel, *Sarabande em sol menor HWV 432*. Almeida Prado, *Sarabanda*.

Este ponto da análise comparativa vai focar as semelhanças entre o motivo que estrutura a *Sarabande em sol menor HWV 432*, de Haendel e o conjunto de classes de intervalos que estrutura a *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia*.

Esta abordagem fundamenta-se em algumas considerações que o teórico Joseph Straus faz sobre a utilização do motivo na música tonal e na música pós-tonal.

Segundo Straus, na música dos séculos XVII a XIX, as progressões harmônicas e vozes condutoras eram subordinadas às regras de harmonia tonal. Em consequência disso, o desenho motivico, muito elaborado e trabalhado através de variações, ornamentação, aumentação, diminuição, contribuía para a unidade e coerência da composição. Entretanto, dentro deste contexto, a importância do motivo era secundária, visto que o mais importante era alcançar uma sintaxe tonal compreensível.¹¹²

Com o declínio das relações tonais, a associação motivica, antes um determinante secundário e dependente da estrutura, torna-se um princípio organizador central e independente. Na segunda década do século XIX, não há mais vestígios de harmonia tonal, fazendo com que a estrutura fique inteiramente fundada no contexto estabilizador de associações motivicas.

As duas peças analisadas, *Sarabande em sol menor HWV 432*, de Haendel e *Sarabanda* de Almeida Prado apresentam um único conjunto de classes de intervalos (motivo, no sistema tonal), o qual é trabalhado nas diversas formas de variação em toda a peça.

O motivo que ocorre na *Sarabande em sol menor HWV 432*, de Haendel, é formado pelas alturas *ré*, *sol* e *dó*, o qual resulta no conjunto de classes de intervalos [0,2,7], conforme mostra a tabela 32.

¹¹² STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. pp.21–40.

Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos
	 <p data-bbox="1063 546 1274 609">D=0 [0,2,7] To 3-9 <010020></p>

Tabela 32 - Haendel - *Sarabande em sol menor HWV 432* – motivo convertido em conjunto de classes de intervalos.

O conjunto apresentado na tabela 32 representa um subconjunto do conjunto de classes de intervalos que estrutura a *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia* [0,1,3,5,8], conforme mostra a comparação entre os vetores destes dois conjuntos, na tabela 33.

Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos	Vetores
<p><i>Sarabande em sol menor</i> HWV 432</p> 	 <p>D=0 [0,2,7] T0 3-9</p>	$\langle 0 \quad 1 \quad 0 \quad 0 \quad 2 \quad 0 \rangle$
<p><i>Haendelphonia, Sarabanda</i></p> 	 <p>F#=0 [0,1,3,5,8] T0 5-27</p>	$\langle 1 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad 3 \quad 0 \rangle$

Tabela 33 - Haendel, *Sarabande em sol menor* HWV 432 - motivo convertido em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, *Haendelphonia, Sarabanda*, conjunto de classes de intervalos correspondente à primeira célula – comparação entre os vetores correspondentes.

Tomando a primeira frase da Sarabande em sol menor HWV 432, de Haendel, verifica-se que o conjunto formado é $F\#=0[0,1,3,6,8]$, conforme mostra a tabela 34.

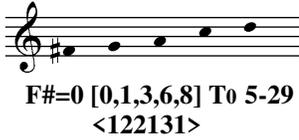
Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos
	 <p>F#=0 [0,1,3,6,8] To 5-29 <122131></p>

Tabela 34 - Haendel - *Sarabande em sol menor HWV 432* – 1ª frase convertida em conjunto de classes de intervalos.

O conjunto apresentado na tabela 34 é uma variação do conjunto de classes de intervalos que estrutura a *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia* [0,1,3,5,8], conforme mostra a comparação entre os vetores destes dois conjuntos, na tabela 35.

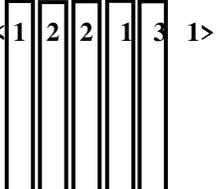
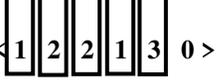
Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos	Vetores
<i>Sarabande em sol menor</i> HWV 432	 F#=0 [0,1,3,6,8] T0 5-29 <122131>	
<i>Haendelphonia, Sarabanda</i>	 F#=0[0,1,3,5,8]T0 5-27	
		

Tabela 35 - Haendel, *Sarabande em sol menor* HWV 432 - 1ª frase convertida em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, *Haendelphonia, Sarabanda* - conjunto de classes de intervalos correspondente à primeira célula – comparação entre os vetores correspondentes.

De acordo com o que foi colocado na análise da *Sarabande em sol m HWV 432*, os conjuntos obtidos através das alturas que compõem os gráficos de vozes condutoras também são utilizados na análise comparativa.

A tabela 36 mostra a comparação entre os quatro conjuntos de classes de intervalos obtidos a partir do gráfico de Vozes Condutoras da *Sarabande* de Haendel e o conjunto principal da *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia*.

Para esta comparação utiliza-se os vetores de cada conjunto. Na tabela 6, o vetor correspondente ao conjunto principal da *Sarabanda* de Almeida Prado aparece em vermelho. Os demais vetores, correspondentes à *Sarabande* de Haendel, estão na cor preta.

A ocorrência das mesmas classes de intervalos nos conjuntos analisados na tabel 36 demonstra que os mesmos possuem um relacionamento de proximidade.¹¹³

¹¹³ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 382-383.

Conjuntos de classes de intervalos		Comparação entre os vetores
Haendel, <i>Sarabande em sol menor</i> HWV 432		
Voz Superior Seção 1		$\langle 1 \ 2 \ 2 \ 1 \ 3 \ 0 \rangle$ $\langle 0 \ 2 \ 0 \ 1 \ 0 \ 0 \rangle$
	Bb=0 [0,2,4] 3-6	
Voz Superior Seção 2		$\langle 1 \ 2 \ 2 \ 1 \ 3 \ 0 \rangle$ $\langle 1 \ 3 \ 2 \ 1 \ 3 \ 0 \rangle$
	G=0 [0,2,3,5,7] 5-23	
Voz Inferior Seção 1		$\langle 1 \ 2 \ 2 \ 1 \ 3 \ 0 \rangle$ $\langle 1 \ 4 \ 3 \ 2 \ 3 \ 0 \rangle$
	Bb=0 [0,2,4,5,7,9] 6-32	
Voz Inferior Seção 2		$\langle 1 \ 2 \ 2 \ 1 \ 3 \ 0 \rangle$ $\langle 1 \ 1 \ 1 \ 0 \ 0 \ 0 \rangle$
	G=0[0,2,3] 3-2	

Tabela 36 - Haendel, *Sarabande em sol menor* HWV 432 - conjuntos e vetores obtidos através dos gráficos de vozes condutoras. Almeida Prado, *Sarabanda* - conjunto principal.

Conclusão Parcial:

Na *Sarabanda*, da *Suite Haendelphonia*, alguns aspectos assemelham-se à *Sarabande* analisada de Haendel, tais como: forma binária, textura polifônica, utilização de um mesmo conjunto de classes de intervalos (motivo, na música tonal), ritmo ternário de subdivisão binária, *hemiolas*, *tiércoles coulées* e acordes sujos (ciacaturas, no período barroco).

A análise pormenorizada dos motivos que estruturam a *Sarabande* de Haendel, nesta análise convertidos em conjuntos de classes de intervalos, comprova que são estritamente relacionados aos conjuntos de classes de intervalos encontrados na *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia*.

Desta forma, conclui-se que das duas peças analisadas originaram-se na mesma estrutura, ou seja, no mesmo conjunto de classes de intervalos.

A diferença entre ambas é que, na *Sarabande* de Haendel, existe a subordinação às relações de harmonia funcional, tanto no que diz respeito à estrutura harmônica como no que se refere aos motivos, uma vez que os mesmos são subordinados à primeira. Na *Sarabanda* da *Suite Haendelphonia*, a relação de harmonia funcional é ausente em qualquer em toda a estrutura.

3.3 Haendel, *Gigue em sol menor HWV 432*. Almeida Prado, *Giga*.

Este ponto da análise comparativa vai focar as semelhanças entre o motivo que estrutura a *Gigue em sol menor HWV 432*, de Haendel e o conjunto de classes de intervalos que estrutura a *Giga da Suite Haendelphonia*.

Conforme foi colocado no subitem 3.2, p. 287, esta abordagem fundamenta-se em algumas considerações que o teórico Joseph Straus faz sobre a utilização do motivo na música tonal e na música pós-tonal.¹¹⁴

As duas peças analisadas, *Gigue em sol menor HWV 432*, de Haendel e *Giga* de Almeida Prado apresentam um único conjunto de classes de intervalos (motivo, no sistema tonal), o qual é trabalhado nas diversas formas de variação em toda a peça.

¹¹⁴ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. pp.21–40.

O motivo que ocorre na *Gigue em sol menor HWV 432*, de Haendel, é formado pelas alturas *ré, sib, lá e sol*, o qual resulta no conjunto de classes de intervalos [0,2,3,7], conforme mostra a tabela 37.

Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos
	 <p data-bbox="1068 730 1317 789">G=0 [0,2,3,7] T0 4-14 <111120></p>

Tabela 37 - Haendel - *Gigue em sol menor HWV 432* - motivo convertido em um conjunto de classes de intervalos.

O conjunto apresentado na tabela 37 representa um subconjunto do conjunto de classes de intervalos (conjunto principal) que estrutura a *Giga* da *Suite Haendelphonia*, [0,1,3,5,7], conforme mostra a comparação entre os vetores destes dois conjuntos, na tabela 38.

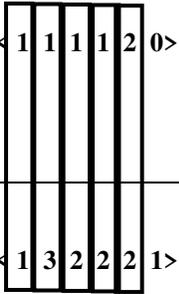
Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos	Vetores
<i>Gigue em sol menor</i> HWV 432	 D=0 [0,2,7] To 3-9	
		
<i>Haendelphonia, Giga</i>	 E=0 [0,1,3,5,7] To 5-24	

Tabela 38 - Haendel - *Gigue em sol menor* HWV 432 - motivo convertido em um conjunto de classes de intervalos. Almeida Prado - *Haendelphonia, Giga* - conjunto principal. Comparação entre os vetores.

Tomando a primeira frase da *Gigue em sol menor* HWV 432, de Haendel, verifica-se que o conjunto formado é $F\#=0[0,1,3,4,8]$, conforme mostra a tabela 39.

Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos
	 $F\#=0 [0,1,3,4,8]$ To 5-Z27 <212320>

Tabela 39 - Haendel, *Gigue em sol menor* HWV 432 - 1ª frase convertida em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga*, conjunto principal – comparação entre os vetores correspondentes.

O conjunto apresentado na tabela 39 é uma variação do conjunto de classes de intervalos (conjunto principal) que estrutura a *Giga* da *Suite Haendelphonia* [0,1,3,5,7], conforme mostra a comparação entre os vetores destes dois conjuntos, na tabela 40.

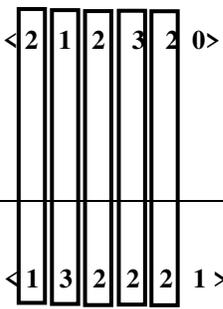
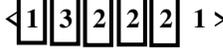
Alturas	Conjuntos de Classes de Intervalos	Vetores
<i>Gigue em sol menor</i> HWV 432		
	F# = 0 [0,1,3,4,8] T0 5-Z27	
<i>Haendelphonia, Giga</i>		
	E = 0 [0,1,3,5,7] T0 5-24	

Tabela 40 - Haendel, *Gigue em sol menor* HWV 432 - 1ª frase convertida em conjuntos de classes de intervalos. Almeida Prado, *Haendelphonia, Giga* - conjunto principal – comparação entre os vetores correspondentes.

De acordo com o que foi colocado na análise da *Gigue em sol menor* HWV 432, os conjuntos obtidos através das alturas que compõem os gráficos de vozes condutoras também são utilizados na análise comparativa.

A tabela 41 mostra a comparação entre os quatro conjuntos de classes de intervalos obtidos a partir do gráfico de Vozes Condutoras da *Gigue* de Haendel e o conjunto principal da *Giga* da *Suite Haendelphonia*.

Para esta comparação utiliza-se os vetores de cada conjunto. Na tabela 41, o vetor correspondente ao conjunto principal da *Giga* de Almeida Prado aparece em vermelho. Os demais vetores, correspondentes à *Gigue* de Haendel, estão na cor preta.

A ocorrência das mesmas classes de intervalos nos conjuntos analisados na tabela 41, demonstra que os mesmos possuem um relacionamento de proximidade.¹¹⁵

¹¹⁵ TUREK, Ralph. 1996. Op. Cit. pp. 382-383.

Conjuntos de classes de intervalos		Comparação entre os vetores
Haendel, <i>Gigue em sol menor</i> HWV 432		
Seção A Voz Superior		$\langle 1 \ 3 \ 2 \ 2 \ 2 \ 1 \rangle$ $\langle 1 \ 4 \ 3 \ 2 \ 5 \ 0 \rangle$
	Bb=0 [0,2,4,5,7,9] 6-32	
Seção B Voz Superior		$\langle 1 \ 3 \ 2 \ 2 \ 2 \ 1 \rangle$ $\langle 1 \ 1 \ 1 \ 0 \ 0 \ 0 \rangle$
	G=0[0,2,3] 3-2	
Seção A Voz Inferior		$\langle 1 \ 3 \ 2 \ 2 \ 2 \ 1 \rangle$ $\langle 1 \ 4 \ 3 \ 2 \ 5 \ 0 \rangle$
	Bb=0 [0,2,4,5,7,9] 6-32	
Seção B Voz Inferior		$\langle 1 \ 3 \ 2 \ 2 \ 2 \ 1 \rangle$ $\langle 1 \ 1 \ 1 \ 0 \ 0 \ 0 \rangle$
	G=0[0,2,3] 3-2	
	 C=0[0,2,3,5]	$\langle 1 \ 3 \ 2 \ 2 \ 2 \ 1 \rangle$ $\langle 1 \ 2 \ 2 \ 0 \ 1 \ 0 \rangle$

Tabela 41 - Haendel, *Gigue em sol menor* HWV 432 - conjuntos e vetores obtidos através dos gráficos de Vozes Conductoras. Almeida Prado, *Giga* - conjunto principal - comparação entre os vetores.

Considerações sobre a *Fuga a Tre*

A *Giga* da *Suite Haendelphonia* apresenta, na Seção B, uma *Fuga a Tre*, conforme foi mostrado no capítulo II, subitem 3, p. 256 deste trabalho, o que faz com que a mesma apresente uma forma ternária: A – B – A'.

A *Gigue* de Haendel, a qual apresenta forma binária, não apresenta uma fuga, mas uma textura claramente contrapontística.

Desta forma, a inserção de uma *Fuga* na *Giga* da *Suite Haendelphonia* pode ser associada à textura contrapontística das *Gigues* de Haendel.

A *Fuga a Tre*, inserida na *Giga* da *Suite Haendelphonia*, apresenta, tal como as *Fugas* de Haendel, Tema e Contra Tema.

Na estrutura das *Fugas* de Haendel,¹¹⁶ as quais inserem-se em um contexto de harmonia tonal, as ocorrências de Tema e Contra Tema ocorrem em intervalos de terça e quinta, ou seja, classes de intervalos [0,3], [0,4] e [0,5].

Na *Giga* da *Suite Haendelphonia*, as ocorrências de Tema e Contra Tema ocorrem em intervalos de segundas maiores e menores, ou seja, classes de intervalos [0,1] e [0,2], portanto referentes à estrutura de música pós-tonal, e à escala de doze sons, anulando qualquer relacionamento funcional.

Segundo Straus, a utilização de uma escala de doze sons na estrutura de uma peça produz coerência, uma vez que usa uma sucessão unificada de sons. Desta forma, a eficiência da organização da harmonia pode ser substituída.¹¹⁷

¹¹⁶ <http://kundstderfugue.com/handel.htm> Acessado em 19/11/2005.

¹¹⁷ STRAUS, Joseph. 1990. Op. Cit. p. 78.

Conclusão Parcial:

Na *Giga*, da *Suite Haendelphonia*, os aspectos que se assemelham à *Gigue* analisada de Haendel, são: utilização de um mesmo conjunto de classes de intervalos (motivo, na música tonal), ritmo com subdivisão ternária e textura contrapontística.

A análise pormenorizada dos motivos que estruturam a *Gigue* de Haendel, nesta análise convertidos em conjuntos de classes de intervalos, comprova que há relação de proximidade entre os mesmos e os conjuntos de classes de intervalos encontrados na *Giga* da *Suite Haendelphonia*.

Desta forma, conclui-se que as duas peças analisadas originaram-se na mesma estrutura, ou seja, no mesmo conjunto de classes de intervalos.

A diferença entre ambas é que, na *Gigue* de Haendel, existe a subordinação às relações de harmonia funcional, tanto no que diz respeito à estrutura harmônica como no que se refere aos motivos, uma vez que os mesmos são subordinados à primeira. Na *Giga* da *Suite Haendelphonia*, a relação de harmonia funcional é ausente em toda a estrutura.

CONCLUSÃO

O aspecto mais importante desta pesquisa foi considerar o estudo de análise como fator essencial para a elaboração de qualquer trabalho, seja este relacionado à teoria ou à interpretação musical.

A bibliografia que embasa o trabalho e a forma como os conhecimentos adquiridos através da leitura da mesma consolidaram toda a pesquisa, demonstraram o quanto é iminente haver novos pesquisadores e teóricos na área de análise, que desenvolvam esta linha no Brasil.

A escolha das peças, bem como a análise das mesmas, permitiu que houvesse subsídios suficientes para uma análise comparativa.

As considerações sobre os gêneros *Chaconne*, *Passacaille*, *Sarabande* e *Gigue* contribuíram para maior compreensão das formas nas obras estudadas de Haendel e Almeida Prado.

A utilização de várias técnicas de análise evidencia que, ao abordar peças de diferentes períodos, é importante considerar qual ferramenta (ou até a combinação de várias) permitirá uma compreensão adequada das obras.

Através da análise de quatro peças de *Suites* de Haendel e da *Suite Haendelphonia*, de Almeida Prado, foi possível verificar como o material utilizado pelos compositores na estrutura das peças foi mantido ou modificado.

Na primeira dança da *Suite Haendelphonia*, *Chacona*, verificou-se que a base é constituída por acordes maiores e menores, tal como ocorre na *Chaconne* e na *Passacaille* de Haendel. Desta forma, conclui-se que o material que estrutura as três peças tem por base os tricordes [0,3,7] e [0,4,7].

As três peças apresentam-se no formato de tema e variações e utilizam o material do tema em todas as variações. Ao elaborar as variações da *Chacona da Suite Haendelphonia*, Almeida Prado realiza, além de todas as técnicas empregadas por Haendel, um grande estudo de contraponto e de ritmo.

Na *Sarabanda* e na *Giga da Suite Haendelphonia*, o ponto principal de semelhança com as peças analisadas de Haendel está na utilização de um mesmo conjunto de classes de intervalos (motivo, no sistema tonal), o qual permeia toda a peça, conferindo-lhe coerência e unidade.

A comparação entre as análises realizadas das peças de Haendel com as de Almeida Prado, permitiu concluir que a base da estrutura de todas as peças é a mesma: as classes de intervalos coincidentes.

Desta forma, pode-se afirmar que, embora Haendel compusesse em um contexto tonal e, portanto, subordinado às regras de hierarquia da harmonia funcional, enquanto que, nas peças de Almeida Prado, não há qualquer referência funcional na estrutura, ambas têm sua essência nos mesmos elementos, quais sejam, as classes de intervalos.

Essa afirmação é suficiente para esclarecer que a ferramenta de análise Teoria dos Conjuntos, aqui compreendida como uma forma de aplicação da análise motivica de Schoenberg na música pós-tonal, é a que mais se amolda à proposta deste trabalho.

Ao elaborar os gráficos de vozes condutoras e convertê-los em conjuntos de classes de intervalos, é possível comprovar em quais peças há um relacionamento funcional e em quais não ocorre o mesmo. Ao mesmo tempo, entende-se a utilização das mesmas classes de intervalos.

Assim, conclui-se que o que o único ponto de diferença entre as peças abordadas reside no fato de as mesmas fazerem parte de um contexto de harmonia funcional ou não, o germe é sempre o mesmo.

A contribuição deste trabalho para novos pesquisadores é fornecer um material de análise que abrange obras de dois períodos distintos, enfocando a importância do uso de ferramentas adequadas e afirmando que, por meio de uma análise embasada em uma bibliografia apropriada, é possível demonstrar elementos comuns a ambas.

Ao ampliar o material disponível sobre análise, mais especificamente focado na obra Almeida Prado - *Haendelphonia*, incentiva-se o surgimento de novos trabalhos, que, como este, contribuirão para a divulgação da música brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- BRÄNDLE, Liselotte. *Die Wesentlichen Manieren (Ornamente in der Musik)*. Wien: Alle Rechte Vorbehalten, 1985.
- CADWALLADER, Allen. GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music*. New York: Oxford University, 1998.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale, 1977.
- GROUT, Donald. PALISCA, Claude. (2Ed.). *História da Música Ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Editora Gradiva, 2001.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- LAUFER, Edward. *Music Theory Spectrum* 3 (1981).
- MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. Westport, Conn. : Greenwood Press, Publishers, 1958.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios de Almeida Prado*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, 2002. Dissertação de Mestrado.
- OTTOMAN, Robert. *Advanced Harmony*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.
- PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. 3 Ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1991.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Music*. New York: Norton & Company, 1961.
- PRADO, Almeida. *Cartas Celestes: Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Processos Compositivos*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986. Tese (Doutorado).
- SADIE, Stanley (2 Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: McMillan, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991. pp. 107-112.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e Dis-Curso do Sistema Musical Tonal*. São Paulo: Anablume, 1996.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post Tonal Theory*. 2ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.

_____. *Remaking the Past*. Harvard University Press: Cambridge 1990.

TUREK, Ralph. *The Elements of Music*. New York: The MacGraw-Hill Companies, 1996.

<http://www.uoregon.edu/~cerise/458/suite.htm>. Acessado em 21/08/2004.

www.encyclopedia.thefreedictionary.com. Acessado em 30/09/2004.

http://www.columbia.edu/~jns16/monet_html/spring.jpg. Acessado em 06/03/2005.

www.amarcordes.ch/compositeurs/haendel_grove.htm. Acessado em 20/05/2005.

<http://www.streetswing.com/histmain/23chacna.htm>. Acessado em 25/08/2005.

<http://www.wikipedia.org/wiki/chaconne>. Acessado em 27/08/2005.

<http://opus100.free.fr/fr/fofia19.htm>. Acessado em 22/09/2005.

<http://sitelully.free.fr/plaisirsileenchantee.htm>. Acessado em 23/09/2005.

<http://icking-music-archive.org/ByComposer/Diruta.html>. Acessado em 26/09/2005.

<http://kundstderfugue.com/handel.htm>. Acessado em 19/11/2005.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hemiola>. Acessado em 11/12/2005.

Anexos

Chacona

-Tema-

Almeida Prado
Campinas, 29/07/91

Lento ♩ = 52

The musical score consists of nine numbered measures, each with a specific time signature and dynamic marking. Measure 1 is marked with a forte (ff) dynamic and a tempo of Lento (♩ = 52). The score is written for a grand staff with treble and bass clefs. Measure 1 has a 15:8 time signature and includes a first ending bracket with a repeat sign and a star symbol (*). Measure 2 has a 13:8 time signature. Measure 3 has a 7:4 time signature. Measure 4 has a 15:8 time signature. Measure 5 has a 13:8 time signature. Measure 6 has a 13:8 time signature. Measure 7 has an 11:8 time signature. Measure 8 has a 13:8 time signature. Measure 9 has a 13:8 time signature. The word 'Sonoro' is written below the first measure.

*: Repetição Do Tema Ad. Libitum

Variação III

Musical score for Variação III, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity and includes dynamic markings such as accents (>) and hairpins.

Variação IV

Musical score for Variação IV, consisting of two systems of piano accompaniment. The notation features treble and bass staves with intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The score includes various dynamic markings, including accents (>) and hairpins, throughout both systems.

Variação V

The musical score for 'Variação V' is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A vertical dashed line in the first system indicates a measure repeat. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a change in the bass line's rhythmic pattern. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Varição VI

*

The musical score for 'Varição VI' is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a 5:4 ratio marking above the first measure. The piece is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with frequent use of slurs and fingering numbers (5, 3, 5). The second system features a triplet of eighth notes in the first measure. The third system continues the intricate melodic and harmonic development. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks such as accents (>) and slurs.

*

Variação VII

The musical score for 'Variação VII' is presented in four systems, each with a piano (p) and guitar (g) part. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in bass clef. The key signature and time signature change throughout the piece.

- System 1:** Piano part starts in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a melodic line of eighth notes. The guitar part features a bass line with a triplet of eighth notes followed by sextuplets of eighth notes.
- System 2:** The piano part changes to D major (two sharps) and 3/4 time. The guitar part continues with a triplet of eighth notes.
- System 3:** The piano part changes to E major (three sharps) and 3/4 time. The guitar part continues with a triplet of eighth notes.
- System 4:** The piano part changes to F major (one sharp) and 3/4 time. The guitar part continues with a triplet of eighth notes.

Dynamic markings include *p* (piano) for both parts in the first system. The notation includes various accidentals (flats, sharps, double sharps) and rhythmic groupings (triplets, sextuplets).

*

Varição VIII

The musical score for 'Varição VIII' is presented in four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 7/8 time signature. The right hand features a melodic line with a 7-measure slur over the first seven notes, followed by a series of eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a forte *f* dynamic. The second system continues the piece, with the right hand showing a 7-measure slur and a trill-like figure. The third system features four 7-measure slurs in the right hand. The fourth system concludes the piece with three 7-measure slurs in the right hand. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment throughout.

*

Variação IX

The image displays a musical score for 'Variação IX', consisting of four systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a more melodic line with some chromaticism. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) in both hands. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible. The four systems represent a continuous piece of music, with the right hand's part being particularly intricate and the left hand providing a steady, rhythmic accompaniment.

First system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Second system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature changes to one flat (Bb). The music continues with intricate rhythmic patterns.

Variation X

Third system of a musical score, consisting of two staves in bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. It features a 9:8 ratio bracket over the first few notes and a *f* dynamic marking below the second staff.

Fourth system of a musical score, consisting of two staves in bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. It features a 9:8 ratio bracket over the first few notes and a *f* dynamic marking below the second staff.

Fifth system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is marked with a forte *f* dynamic. It features a 9:8 ratio bracket over the first few notes and a *f* dynamic marking below the second staff.

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves, one in the treble clef and one in the bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. Many of these patterns are grouped under a bracket with the number '9', indicating a ninth fingering. The piece concludes with a final cadence in the last system, marked with a double bar line and a fermata.

Variação XI

The musical score for 'Variação XI' is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system includes a piano (*ff*) dynamic marking and features phrases of 12 and 15 measures. The second system continues with similar phrasing. The third system shows a change in the bass line with a 15-measure phrase. The fourth system concludes the piece with 12-measure phrases in both staves. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents.

Variação XII

Ritmico

The musical score for 'Variação XII' is presented in four systems. The first system consists of two bass staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and includes accents (>) and slurs. The lower staff also starts with *f*, then *p*, and features several accents. The second system has two treble staves. The upper staff starts with *f* and includes accents and slurs. The lower staff begins with *f* and contains a series of sixteenth-note patterns. The third system consists of two staves, both in treble clef. The upper staff starts with *f* and includes accents and slurs. The lower staff begins with *f* and contains a series of sixteenth-note patterns. The fourth system consists of two staves, both in treble clef. The upper staff starts with *p* and includes accents and slurs. The lower staff begins with *p*, then *f*, and includes accents and slurs.

f compasso estrapoulo o tempo

f *f* *p*

This system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various dynamics: *f* at the beginning, *f* in the middle, and *p* at the end. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with a dynamic of *f* at the beginning and *p* at the end. The music includes chords, single notes, and some slurs.

Variation XIII

Sonoro *f*

f

simili

compasso incompleto

This section contains five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with the instruction 'Sonoro' and a dynamic of *f*. The second system has a dynamic of *f* and the word 'simili' below the bass staff. The fifth system has the instruction 'compasso incompleto' below the bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. Dynamics range from *f* to *p*.

Variação XIV

The musical score for Variation XIV is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The first system begins with a forte (*f*) dynamic in both hands, which then transitions to a piano (*p*) dynamic. The second system features alternating dynamics, with the right hand starting *f* and the left hand *p*, then switching. The third system continues this pattern, with the right hand *f* and left hand *p* in the first half, and both *f* in the second half. The final system is characterized by a consistent piano (*p*) dynamic throughout, with some *f* markings in the bass line.

Variação XV

The musical score for "Variação XV" is presented in three systems, each consisting of three staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and contains a melodic line. The second and third staves provide accompaniment. A section labeled "Variante:" is indicated by a dashed line, starting in the second staff of the first system and continuing through the first system. The second system continues the melodic and accompaniment lines. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the first staff and a sustained accompaniment in the other two staves.

Varição XVI

The musical score for 'Varição XVI' is presented in four systems, each with two staves. The first system begins with a piano (*f*) dynamic marking. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A crescendo hairpin is visible in the first system. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a change in texture with more complex rhythmic figures. The fourth system concludes with a final cadence. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Attacca

Varição XVII

Luminoso *tr*

p

tr

p

Attacca

Varição XVIII

The first system of musical notation for 'Varição XVIII' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. A tempo marking of a quarter note = 116 is shown above the first measure. The first measure of the upper staff is marked with a forte 'f' dynamic. The lower staff begins with a piano 'p' dynamic and a trill-like figure. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs. The music consists of dense chordal textures and rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs. The music consists of dense chordal textures and rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves in treble and bass clefs. The music consists of dense chordal textures and rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

Attacca

Varição XIX

The musical score for Varição XIX is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece begins with a tempo marking of a quarter note equal to 144 (♩ = 144). The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) and an accent (>) over a note in the bass line. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a dynamic marking of *f* and an accent (>) over a note in the bass line. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system also consists of two staves (treble and bass clef). The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Varição XX

Two systems of piano accompaniment for 'Varição XX'. The first system consists of two staves (treble and bass clef), marked with a forte *f* dynamic and a tempo of quarter note = 144. The second system also consists of two staves (treble and bass clef).

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a sequence of eighth notes with various accidentals, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a key signature change to two sharps (F# and C#) in the second measure. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the piece. The key signature changes to one sharp (F#) in the second measure. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in the second measure. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its accompaniment.

Variação XXI

The musical score for Variation XXI is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of a quarter note equal to 104 (♩ = 104) and a dynamic marking of *ff*. The key signature has one flat (B-flat). The notation is dense, with many chords and arpeggios. The second system includes a performance instruction: "(Compasso estrapoulo o tempo, dividi por 2 as 4 primeiras figuras)", indicating a tempo change for the first four measures. The third system concludes the variation with a final cadence. The word "Sonoro" is written below the first system, and "ff" is written below the second system.

Almeida Prado
Campinas, 03/08/91

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

Sarabanda

Lento $\text{♩} = 56$
Cantabile

Almeida Prado
Campinas, 04/08/91

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system includes a treble and bass clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. A first ending bracket is shown below the bass staff, labeled "na 2ª vez". The second system continues the piece with a treble and bass clef staff. The third system also continues with a treble and bass clef staff. The fourth system concludes the piece with a treble and bass clef staff, featuring a *rall...* marking and a final triplet of notes in the bass staff.

Sarabanda

The musical score for "Sarabanda" is presented in four systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody in the treble clef is characterized by a slow, steady eighth-note rhythm. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melodic and harmonic development, with the treble clef featuring more complex rhythmic patterns. The third system shows a continuation of the piece, with the treble clef playing a more active role. The fourth system concludes the piece, ending with a final chord marked with an asterisk (*).

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

Giga

Almeida Prado
Campinas, 04/08/91

Vivo ♩ = 132

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes a second ending bracket. The third system includes a third ending bracket. The fourth system includes a fourth ending bracket. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 132 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Giga

5

Musical notation for measures 5 and 6. Measure 5 features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs, while the bass staff contains a sequence of eighth notes with slurs and rests.

6

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs and accents, while the bass staff contains a sequence of eighth notes with slurs and accents.

7

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs, while the bass staff contains a sequence of eighth notes with slurs and rests.

8

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff contains a sequence of eighth notes with slurs and a key signature change to one flat, while the bass staff contains a sequence of eighth notes with slurs.

Giga

9

Musical notation for measures 9-10. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and slurs. A repeat sign is at the end of measure 10.

(fuga a três)

10 T. b

Musical notation for measures 10-11. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a complex melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents.

12 C.S.

T.

m.d.

Musical notation for measures 12-13. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. The marking 'm.d.' is present in measure 13.

14

C.S.

T.

Musical notation for measures 14-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a complex melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents.

Giga

Divertimento I

16

Musical notation for measures 16-17. Measure 16 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 continues the treble line with a seven-measure rest and a bass line with eighth notes.

17

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 shows a treble clef with a seven-measure rest and a bass line with eighth notes. Measure 18 features a bass clef with eighth notes and a treble clef with eighth notes.

18

Musical notation for measures 18-19. Measure 18 features a bass clef with eighth notes and a treble clef with eighth notes. Measure 19 continues the bass line with eighth notes and the treble line with eighth notes.

19

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 20 features a treble clef with a trill (T.) and a bass clef with eighth notes. A 'C.S.' (Crescendo) marking is present in the bass line.

Giga

21

C.S.

T.

This system contains measures 21 and 22. Measure 21 features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 22 shows a continuation of the treble line with a 'C.S.' (Crescendo) marking and a 'T.' (Tutti) marking in the bass line.

23

This system contains measures 23 and 24. Measure 23 continues the melodic and rhythmic patterns from the previous system. Measure 24 shows a continuation of the bass line with a 'T.' (Tutti) marking.

24

C.S.

T.

This system contains measures 25 and 26. Measure 25 features a treble clef with a melodic line and a 'C.S.' (Crescendo) marking. Measure 26 shows a continuation of the bass line with a 'T.' (Tutti) marking.

Divertimento II

26

This system contains measures 27 and 28. Measure 27 features a treble clef with a melodic line and a 'T.' (Tutti) marking. Measure 28 shows a continuation of the bass line with a 'T.' (Tutti) marking.

Giga

The image displays a musical score for a piece titled "Giga". The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1 (Measures 27-28):** Measure 27 features a melodic line in the treble clef with a slur over a series of notes, and a bass line with a similar slur. Measure 28 continues with more complex rhythmic patterns and slurs in both staves.
- **System 2 (Measures 29-30):** Measure 29 includes a trill (marked "T.") in the treble clef. The bass line has a trill (marked "T.") in the first measure. The music is highly rhythmic and technically demanding.
- **System 3 (Measures 31-32):** Measure 31 shows a melodic line in the treble clef with a slur, and a bass line with a similar slur. Measure 32 continues the melodic and harmonic development.

Giga

32

Musical notation for measures 32-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

33

Musical notation for measures 33-34. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

34

Musical notation for measures 34-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 7/8. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

35

Musical notation for measures 35-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

Giga

36

Musical notation for measures 36-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with slurs, starting on a G4 and moving up to a G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, starting on a C3 and moving up to a C4. A dashed vertical line is positioned between measures 36 and 37.

37

Musical notation for measures 37-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with slurs, starting on a G4 and moving up to a G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, starting on a C3 and moving up to a C4. A dashed vertical line is positioned between measures 37 and 38.

38

Musical notation for measures 38-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with slurs, starting on a G4 and moving up to a G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, starting on a C3 and moving up to a C4. A dashed vertical line is positioned between measures 38 and 39.

39

Musical notation for measures 39-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes with slurs, starting on a G4 and moving up to a G5. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, starting on a C3 and moving up to a C4. A dashed vertical line is positioned between measures 39 and 40.

Giga

40

Musical notation for measures 40-41. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. A vertical dashed line is positioned between measures 40 and 41.

41

Musical notation for measures 41-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a long, sweeping slur over a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and slurs. A vertical dashed line is positioned between measures 41 and 42.

42

Musical notation for measures 42-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a long, sweeping slur over a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes and slurs. A vertical dashed line is positioned between measures 42 and 43.

43

Musical notation for measures 43-44. The system consists of two staves. Both the upper and lower staves contain whole notes with stems pointing upwards, indicating a sustained or held note. A vertical dashed line is positioned between measures 43 and 44.

Almeida Prado
Campinas, 05/08/91

