

ANÁLISE I – 2º Bimestre / 2024

Aluno: Rafael Borba

Professor: Emílio Patarra

Abaixo, discurso sobre o Prelúdio op. 20, no. 6 de Frederic Chopin. No mais, segue:

O Prelúdio se encontra na tonalidade de Dó Menor, fundamental que é reafirmada durante todo seu desenvolvimento. O acompanhamento se dá em forma de acordes blocados, com um relevante contraste dinâmica no decorrer da tessitura abordada, ou seja, quando graves, há a exploração de uma dinâmica **f** e vai ao **p**.

Ainda relacionado à dinâmica, essa ferramenta, além de interpretativa, foi uma maneira de “dividir” as partes da composição, pois a mesma se adequa a uma quadratura, como demonstrado a seguir:



Figura 1 - Dinâmicas e divisões sugeridas pela mesma.

Para uma abordagem de direcionamento **melódico**, é interessante procurar isolar inicialmente o constante motivo rítmico encontrado:



Figura 2 - Motivo rítmico constante.

Posteriormente, podemos procurar delinear a melodia, nos baseando nos contornos e nuances melódicas, a isolando. Para isso, devido ao fato do Prelúdio alternar entre as claves de Dó e Fá, escrever a melodia em uma única clave pode ser um *agente facilitador*:



Figura 3 - Melodia em uma única clave.

O que talvez gere certa “dubiedade analítica” é o fato do mesmo motivo melódico aparecer inicialmente no *compasso 2* (após o início de uma sessão) e, posteriormente nos compassos *8 e 12*. Porém, se subdividirmos cada sessão de *quatro compassos* em *dois compassos*, encontramos coerência (evidentemente) de repouso, na relação T – D (Tônica – Dominante):



Figura 4 - Motivo melódico presente nos compassos 2, 8 e 12.

T – Tônica D - Dominante

Figura 5 - Relações harmônicas implícitas na melodia. As tríades são delineadas; as notas de repouso geram a continuidade (como a nota Mi no compasso 1, terça do acorde) ou “fim” (como o Dó e o Sol, nos compassos 2 e 4). A nota inicial, Sol, apesar de pertencer à tríade de Dó menor, gera a “tensão” (ainda que melódica), à procura de repouso (como uma “dominante melódica”). Na imagem, também são apresentadas as subsezões, que se seguirão nas outras “partes”.

Dado a repetição do motivo “principal” em uma segunda voz (a segunda mais aguda, pode-se considerar que a melodia (principal) é construída através de um contraponto entre as duas vozes, devido às relações encontradas (importante pontuar, que não deixa de sê-lo). Mas, tal repetição motívica serve para reafirmar a *fundamental* da *Dominante*, através de sua sensível. A repetição motívica se encontra nos compassos 5 e 9, e movimento melódico da *sensível* em direção à *fundamental* é também antecedido e sucedido:

Largo.

20.

Figura 6 - Movimentos de sensível.

Para um ponto de vista, uma visualização de forma, a subdivisão visual também se faz colaborativa. Assim, podemos visualizar as três partes, bem como suas possíveis subdivisões internas:

Frederic Chopin (1810-1849)

Op. 28, No. 20

Largo

1

ff

simile

riten.

2

p

a tempo

riten.

3

pp

cresc.

Figura 7 - Divisões e subdivisões

Dos vários pontos, um que merece atenção pela sutileza é a utilização do mesmo motivo nos compassos iniciais (1 e 2) e nos finais da sessão 2. Se trata de uma citação quase que literal, com a alteração apenas da nota inicial (reitero a posterior abordagem harmônica, diferente em ambos os compassos), sendo algo já precedido no início do *Prelúdio*. Para exemplificar, utilizarei novamente a versão simplificada da melodia:

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12 13

Figura 8 - Frases iguais, com diferença melódica em destaque.

Em uma contextualização harmônica, no *Prelúdio* encontramos modulações, acordes com extensões, aumentados, dominantes secundárias e, dado um interessante caminho cromático no baixo, a utilização de acordes em sua primeira inversão, que são sucedidos por cadências.

Com relação à modulação, a mesma vai para *Lá bemol*, o que nos permite questionar se a escolha (em um contexto modal) não foi devido à predileção de Chopin, visto que o Lá bemol corresponderia ao *modo lídio* (mesmo aqui harmonicamente explorado o modo maior), tão explorado pelo mesmo em suas *mazurcas*, por exemplo, fazendo também parte da cultura tradicional polaca. Em contraponto a isso, a modulação, de fato (?), é “apenas” uma *modulação por “proximidade”*, afinal, não há exploração de uma sonoridade *lídia*. Na modulação, a mesma progressão harmônica é utilizada, sendo, em Dó menor, **i iv V i** e em Lá bemol maior, **I IV VI**.

Abaixo, procuro exemplificar brevemente alguns pontos (considere o padrão de cores). Em tempo, “dividirei” as explicações, para ênfase de interesse:

Do menor Lá bemol maior Zona da dominante

1

Do menor **Lá bemol maior** **Zona da dominante**

ff

i iv V i I IV V I V V/iv iv i V/V V V/V V

2

p

riten

Exemplo de trecho harmônico:

| Cm Ab/C B° Gm/B |

3

pp

cresc. -

Cromatismo nos baixos.

The musical score consists of three numbered fragments (1, 2, 3) showing piano staves with harmonic analysis.
 - Fragment 1 starts in Dó menor (C major) and modulates to Lá bemol maior (B-flat major). It features a dynamic ff and labels the chords i, iv, V, i, I, IV, V, I, V, V/iv, iv, i, V/V, V, V/V, V. The analysis is color-coded by zone: blue for Do menor, orange for Lá bemol maior, and dark blue for the Dominant zone.
 - Fragment 2 continues the harmonic progression with a dynamic p and a riten. It shows an example of a harmonic progression: | Cm Ab/C B° Gm/B |.
 - Fragment 3 concludes with a dynamic pp and a crescendo. A green box highlights a chromatic bass line with the label "Cromatismo nos baixos.".
 Vertical brackets above the staves group measures into larger harmonic units, corresponding to the zones identified in the analysis.

Figura 9 - Exemplos harmônicos da estrutura.

Em relação à *forma clássica*, dados os contrastes internos, podemos considerar diferentes direcionamentos:

The image shows a musical score fragment with three staves. The top staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking 'ff'. The middle staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking 'ff'. The bottom staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking 'ff'. Above the staves, three labels indicate harmonic zones: 'Do menor' (blue) covers the first two measures, 'Lá bemol maior' (orange) covers the third measure, and 'Zona da dominante' (blue) covers the fourth measure. Below each staff, Roman numerals indicate harmonic functions: i, iv, V, i, I, IV, V, I, V, V/iv, iv, i, V/V, V, V/V, V.

Figura 10 - Estruturação presente em "1".

Com o evidente contraste harmônico, temos um *micro ||A|B|A|A||*, enquanto na questão fraseológica temos um *|| A | A' | B | C ||*, uma *frase-sentença*, com os consequentes variando as alturas de seus antecedentes. Em tempo, pode-se considerar um certo hibridismo no todo:

The image shows a musical score fragment with four measures. Measure 1 starts in E-flat major (key signature of one flat). Measure 2 starts in A-flat major (key signature of two flats). Measure 3 starts in B-flat major (key signature of one flat). Measure 4 starts in C major (no key signature). Below each measure, Roman numerals indicate harmonic functions: A, A', B, C.

Figura 11 - Considerando a alteração de altura e o fim de sentença na dominante, tal definição é plausível

Esmiuçando ainda mais a questão fraseológica (semifrases), podemos encontrar temas-período:

The image shows a musical score fragment with three measures. Measure 1 starts in E-flat major (key signature of one flat). Measures 2 and 3 start in A-flat major (key signature of two flats). Below each measure, Roman numerals indicate harmonic functions: A, B, A', B'.

Figura 12 - Tema-período em semifrase

Tal minúcia justificaria as frases posteriores em frases (ou semifrases) construidas em tema-sentença:

The image shows a musical score fragment with four measures. Measures 5 and 6 start in E-flat major (key signature of one flat). Below each measure, Roman numerals indicate harmonic functions: A, A', B, C.

Figura 13 - Tema sentença em semifrase

Em tempo, é possível considerar **cada pulso do compasso** em tal abordagem, correlacionado **notas antecedentes e consequentes**.

A seguir, procurarei estabelecer uma forma macro, o que pode confundir, dadas as similaridades e contrastes. Portanto, o conteúdo harmônico (como anteriormente citado) soma caminhos para a análise.

Logo, me baseando no exposto iniciamente, em uma “visão de dois compassos”

Frederic Chopin (1810-1849)
Op. 28, No. 20

Largo

1

2

3

Repetições literais com alteração harmônica final

Figura 14 - Análise macroestrutural, com 2 e 3 sendo repetições melódicas literais, exceto, harmonicamente, no último compasso.

Um // A | A | B | A || B | A || é encontrado em sua formalidade.

O *Preludio* se mantém em similiaridade com o que é constumero não apenas no Barroco, mas a partir dele em aspectos como:

1 – A estrutura das frases, com a eventual utilização de variações;

2 – A estrutura formal, onde a relação T-D é explorada, tanto harmonicamente quanto melodicamente;

3 – Os contrastes harmônicos entre as seções e/ou subseções;

Mas se difere em pontos como:

- 1 – Utilização de acordes com extensões, como 9 e 13, bem como acordes Aumentados;
- 2 – Modulação “precipitada”, se comparada à “tradição”, ou, tradição;
- 3 – Maior exploração harmônica, além de ser menos triádica;

Ainda assim, fundamental e reiterar a **dinâmica**, pois, desconsiderando alguns fatores, ela poderia nos indicar “simplesmente” um **A**, um **B** e um **C**, em uma constante diminutiva (reforçada pelo cromatismo descendente do baixo, a sensação por ele causada), para, em sua *exposição final*, tomar força, *crescendo* para retornar ao seu ponto de inicial, e ainda mais, *acentuando* seu retorno! A dinâmica também ameniza um pouco da sonoridade das “dissonâncias e extensões” presentes nos acordes.

Dadas algumas das considerações, é possível se perguntar: **a melodia é o acompanhamento e a harmonia é o tema?** Essa é uma possível percepção.

Em um todo, o *Prelúdio* apresenta certa ambiguidade (a anteriormente também citada *dubiedade*), pois é possível correlacionar o material a mais de uma abordagem, como por vezes foi aqui demonstrado. É uma díspar amalgama. É uma unidade, mas também, individualidade. Aqui, me refiro ao fim analítico.

Enfim, por mais simples que possa ser a definição, ou mesmo por mais casual que seja a elaboração da composição (como em um simples fato do *tocar*, a partir de seu conhecimento adquirido e repertório, por exemplo), a *análise* pode apresentar interessantes desdobramentos, ainda que não seja “*nem de longe*” a intenção ou ideia do compositor, porém nos traz uma visualização de possibilidades que podem ser utilizadas em processos semelhantes de Composição e Análise. O processo também abre possibilidades para comparações perceptivas em relação à análise de outras pessoas.

Definições como em “verbetes” podem ser funcionais e mesmo ideais para uma parcela dos leitores, ouvintes, espectadores, mas, por mais equivocado (ou não) que se possa parecer, a procura (análise) em busca de justificativas pode ser se relevante valor para outra(s) parcela(s) ou mesmo, fins.

Como o compositor pensou ou estruturou a composição? Não saberia dizer ao certo...

Como seria minha visão analítica sobre a mesma? Parte disso, procurei adicionar nessa análise, ciente de limitações de caráter técnico para tal (podendo culminar em eventuais equívocos), que será adquirido no decorrer de minha formação. O *verbete* poderia ser adicionado em um menor número de páginas, e **corretamente!** Porém esse não é o caminho por mim escolhido.

No mais, o *Prelúdio* apresentou “fórmulas” e formas clássicas (Barroca, Clássica), evidenciado pela *exposição, desenvolvimento e recapitação*, com a reafirmação de tonalidade (também através de seus contrastes), como em uma *coda*. Uma composição, assim como tantas outras, com estruturação do “passado”, porém com a abordagem de nuances (como as harmônicas) da contemporaneidade.