

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

DISSERTAÇÃO

**Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado: Reflexão sobre a execução das
indicações metafóricas**

por

Paulo Pereira Meirelles Neto

Porto Alegre

2012

Paulo Pereira Meirelles Neto

**Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado: Reflexão sobre a execução das
indicações metafóricas**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre
Programa de Pós-Graduação em Música
– Área de Concentração Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Ney Fialkow

Porto Alegre

2012

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, pela oportunidade de cursar o Mestrado, um passo importante na minha vida acadêmica.

À Capes, pela concessão da bolsa de estudos que me permitiu dedicar-me exclusivamente ao curso.

Ao meu orientador Prof. Dr. Ney Fialkow, pela generosa orientação, cuja parceria na elaboração de todos os passos do presente trabalho foi fundamental para sua realização. E pela excelente orientação artística que enriqueceu profundamente minha formação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, pelas disciplinas ministradas.

A todos meus amigos, pela companhia no imprescindível e inspirador ócio criativo.

E, acima de tudo, à minha família, pelo apoio constante e incondicional.

“Não acredite em algo simplesmente porque ouviu. Não acredite em algo simplesmente porque todos falam a respeito. Não acredite em algo simplesmente porque está escrito em seus livros religiosos. Não acredite em algo porque seus professores e mestres dizem que é verdade. Não acredite em tradições só porque foram passadas de geração em geração. Mas depois de muita análise e observação, se você vê que algo concorda com a razão, e que conduz ao bem e benefício de todos, aceite-o e viva-o.”

BUDA 600 a.c.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar as possíveis interpretações para as indicações metafóricas de partitura do Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado. A leitura de teorias sobre metáfora, aliada à pesquisa em outras obras do compositor e outros compositores pianistas, ampararam a reflexão sobre a interpretação das indicações metafóricas. Entrevistas com Almeida Prado foram consultadas em busca da compreensão do processo de evocação de imagens do compositor. Concluiu-se que o estudo aprofundado da obra, voltado para a busca de significados para as indicações metafóricas através da metodologia proposta, favoreceu a coerência e embasamento da interpretação juntamente à compreensão da individualidade e relatividade da interpretação musical.

Palavras-chave: Almeida Prado; Noturno para Piano; Metáforas.

ABSTRACT

The objective of the present study is to investigate the possible interpretations of the metaphorical indications of Almeida Prado's Piano Nocturne nº12. The reading of theories about metaphor, allied with the research of other works by this composer and other pianist composers supported the reflection of the interpretation of the metaphorical indications. Interviews with Almeida Prado were consulted in pursuit of the comprehension of the image evocation process of the composer. It was concluded that a more profound study of the work, regarding the search of meanings of the metaphorical indications through the proposed methodology, favored the coherence and foundation of the interpretation, along with the comprehension of the individuality of musical interpretation.

Keywords: Almeida Prado; Piano Nocturne; Metaphors.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Almeida Prado - Noturno nº7. c.1
- Figura 2. Almeida Prado - Noturno nº12. c. 1 e 2
- Figura 3. Brahms – Intermezzo em Si menor Op119 nº1. c.1-5
- Figura 4. Chopin – Prelúdio Op.28 nº13. c.1-3
- Figura 5. Ravel – Une barc sur l’ocean. c.6-10
- Figura 6. Schumann – Fantasia Op.17 – Primeiro Movimento. c.1-3
- Figura 7. Messiaen - Quarteto pelo Fim dos Tempos, Segundo Movimento. c. 19 e 20
- Figura 8. Debussy - Prelúdio nº1, livro 1, c. 27-31
- Figura 9. Debussy – Prelúdio nº6, livro 1. c. 1-3
- Figura 10. Bellini – Ópera Norma – Aria: Casta Diva p.69.
- Figura 11. Chopin – Noturno Op.27 nº2 p.40
- Figura 12. Almeida Prado – Noturno nº1. c.1-4
- Figura 13. Almeida Prado – Poesilúdio nº9, Noites em Amsterdam. c. 1
- Figura 14. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.8-9
- Figura 15. Almeida Prado – Noturno para Piano c.19 e 22
- Figura 16. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.29-30
- Figura 17. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.39-40
- Figura 18. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12 c.1-2
- Figura 19. Debussy – Prelúdio nº5 c.1-3
- Figura 20. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.3-4
- Figura 21. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.3
- Figura 22. Almeida Prado – Poesiludio nº6. c.13
- Figura 23. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12 c.6
- Figura 24. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.8-11
- Figura 25. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.15-17
- Figura 26. Almeida Prado – Cartas Celestes nº1 c.
- Figura 27. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.19-22
- Figura 28. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.23-24

Figura 29. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12 c.25-26

Figura 30. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.29-30

Figura 31. Debussy – Estudio para Piano nº11. c.1

Figura 32. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.31-32

Figura 33. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.39-40

Figura 34. Almeida Prado – Cartas Celestes nº1 c.48-50

Figura 35. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.41-44

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. SOBRE METÁFORA.....	14
2.1 Considerações sobre metáfora.....	14
2.2 A metáfora na crítica musical.....	18
2.3 Indicações metafóricas.....	21
3. NOTURNO PARA PIANO Nº12 DE ALMEIDA PRADO.....	25
3.1 Considerações sobre o gênero Noturno para Piano.....	25
3.2 Sobre Almeida Prado e sua obra para piano.....	28
3.4 Aspectos morfológicos do Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado.....	30
3.5 Reflexão sobre as indicações metafóricas.....	35
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS.....	50
ANEXOS.....	53

1 INTRODUÇÃO

1.1 O interesse pelo tema

O interesse pelo tema deste trabalho, o Noturno para piano nº12 (1991) de Almeida Prado (1943-2010), ocorreu ao me iniciar na música da segunda metade do século XX. As obras dessa época vêm sendo executadas e pesquisadas, mas pela sua vastidão ainda podem ser muito exploradas. Ao escolher uma obra deste período para incluir em meu repertório, Almeida Prado me chamou atenção pelo seu pianismo. Seguindo a tradição de compositores pianistas, suas obras exploram amplamente os recursos do instrumento. Abordam diferentes temáticas, como temática astronômica nas *Cartas Celestes*, temática afro-brasileira na *Sonata para Piano nº5 “Omulú”* e na *Sinfonia dos Orixás*, temática ecológica em *Rios*, entre muitas outras.

Certas indicações de partituras desafiam o intérprete a como executá-las. No seu conjunto de 14 Noturnos para Piano há indicações peculiares como no *Noturno nº2 sereno, azul-arroxeadado*; no nº7, *rápido como uma estrela cadente* (figura 1); no nº9, *triste, mas resignado*; entre muitas outras.

Noturno n.º 7
(Noturnas saudades do rio Solimões,
pelos 100 anos de Villa Lobos)
Ao José Eduardo Martins

Almeida Prado
Campinas, 04/06/87

Rápido, como uma estrela cadente

14:8

7:4

ff
15^{ma}

ff
in loco

Figura 1. Almeida Prado - Noturno nº7. c.1

É visível o maior número de indicações metafóricas no Noturno nº12(figura 2): *como suaves cintilações no céu noturno, como uma nebulosa, como uma galáxia.* Qual o significado destas metáforas? Como executar estas indicações? Como diferenciá-las?

Noturno n.º 12
Ao César Suzigan

Almeida Prado
23/06/91

The image shows a musical score for 'Noturno n.º 12' by Almeida Prado. It is written for piano in 10/8 time. The score consists of two staves. The upper staff is marked 'Como estrelas [♩ = 100]' and the lower staff is marked 'ppp como suaves cintilações no céu noturno'. The music features a series of chords and melodic lines with various ornaments and dynamics.

Figura 2. Almeida Prado - Noturno nº12. c. 1 e 2

Tais metáforas fizeram-me refletir sobre minha formação musical. Desde os cinco anos de idade, quando comecei a estudar piano, minha professora, Sandra Delallo, me pedia para relacionar motivos musicais que se repetiam em determinada peça com personagens de desenhos animados. Assim, eu moldaria minha execução a partir da personalidade desses personagens e aguçaria minha imaginação ao iniciar outras peças do meu repertório.

E o processo metafórico não foi diferente com meu segundo professor, Fernando Corvisier, durante meu bacharelado. Ao trabalharmos o Intermezzo Op.119 nº1 de Brahms (figura 3) ele disse “Cada nota deste intermezzo é a gota de um vinho raro que você só vai beber uma vez na sua vida”. Esta alusão fez-me repensar os tipos de toques utilizados e a pedalização que, combinados, poderiam resultar num som mais brilhante, porém discreto de acordo com a dinâmica escrita na partitura.



Figura 3. Brahms – Intermezzo em Si menor Op119 nº1. c.1-5

E novamente, com meu atual professor, Ney Fialkow, não somente evocação de imagens, mas também texturas, fragrâncias e inúmeras sensações são constantemente utilizadas como material subjetivo que, em dialogo constante com aspectos objetivos, enriquecem minha interpretação.

A partir das questões levantadas sobre as indicações metafóricas do Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado e da importância das metáforas na minha formação musical, o objetivo geral do presente trabalho é investigar de que modo as indicações metafóricas operam nas minhas escolhas interpretativas. Para tal, busco maneiras de realizar as indicações de partitura aliadas à busca de referências sobre aspectos extra-musicais na obra de Almeida Prado e no repertório pianístico de compositores relacionados à sua genealogia.

Tais questões sobre as indicações metafóricas de partitura do *Noturno para piano* nº12 de Almeida Prado ressaltam a importância a discussão da elaboração de sua execução. As relações entre texto musical, tradição oral e performance tendo seus aspectos metafóricos ressaltados, são o ponto de partida desta pesquisa.

Tendo em vista a importância das metáforas na música, sobretudo no preparo da execução da obra em questão, faz-se necessária a análise e discussão dos processos na medida em que elas interferem a performance. O assunto vem sendo discutido no âmbito da filosofia (LAKOFF e JOHNSON, 2003), educação musical (SWANWIC, 2003), análise musical (BRUHN, 1998), mas ainda foi pouco discutido no âmbito da performance da música brasileira.

Visto que a referida obra tem suas peculiaridades e expressa o domínio da escrita para piano de Almeida Prado, torna-se interesse do trabalho a divulgação e valorização da música brasileira. Portanto, esta pesquisa se justifica na medida em

que gera questões que ampliam o conhecimento sobre o repertório pianístico nacional e a sua preparação para a performance.

SOBRE METÁFORA

2.1 Considerações sobre metáfora

Inúmeras definições para metáfora são encontradas nos campos da lingüística e filosofia. No campo da música, as publicações ainda são escassas, a maioria resumindo-se a artigos e dissertações. A respeito das fontes fora da área da música, são pertinentes a esse trabalho obras que se aproximem do universo do interprete, sobretudo de seu processo de criação de uma interpretação.

A primeira teoria sobre metáfora é atribuída a Aristóteles em *Arte Retórica* e *Arte Poética*.

Metáfora é a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para a outra, ou por via de analogia. (ARISTOTELES, 1997, p.42)

Não tratando especificamente da metáfora, o filósofo elabora a busca pelo “belo poético” que serve como analogia ao processo de preparação da performance.

Nosso propósito é abordar a produção poética em si mesma e em seus diversos gêneros, dizer qual a função de cada um deles, e como se deve construir a fábula visando a conquista do belo poético; qual o número e natureza de suas (da fábula) diversas partes, e também abordar os demais assuntos relativos a esta produção. Seguindo a ordem natural, começaremos pelos pontos mais importantes. (ARISTOTELES, 1997 p.1)

De Aristóteles até o século XX a literatura sobre metáfora permaneceu tímida se restringindo a abordagens retóricas, o que mudou radicalmente no século XX, quando o assunto começou a ser tratado amplamente em diversas áreas do conhecimento.

Uma das primeiras declarações sobre a metáfora se destina aos gregos, e deve-se a Aristóteles a parcela dessa contribuição, o que faz com que, conforme reflexão de Ricouer (1977), a análise racional dessa transferência de nomenclatura seja entendida como similaridade objetiva entre as próprias coisas. Entretanto, o conceito aristotélico começa a ser questionado em estudos de diversos autores. Lakoff e Johnson (1980); (2002); Lakoff (1987); (1999); (2008), entre outros autores, compartilham a idéia de que a metáfora representa um papel importante no pensamento, está infiltrada no cotidiano. (MOREIRA, 2011 p.2)

Na dissertação “Metáforas no ensino de instrumentos musicais” de Renato Mór o autor discorre sobre a transformação dessas teorias apresentadas no último século.

Tais teorias deslocaram a metáfora de seu assentamento meramente lingüístico para uma concepção epistemológica, ou seja, a metáfora deixou de ser vista como um desvio da linguagem para assumir uma função cognitiva essencial. Inúmeras pesquisas nas últimas décadas apontam para caminhos que dissolvem rupturas disciplinares secularmente estabelecidas. Linguagem, afetividade e cognição são vistas cada vez mais em suas relações de interdependência do que em seus domínios isolados. Fronteiras até então sedimentadas entre linguagem literal e linguagem metafórica vêm sistematicamente sendo dissipadas. Dependendo de como forem pensados, a própria linguagem e os signos são, de um modo geral e por sua própria natureza, metafóricos. São coisas utilizadas para representar outras coisas. E finalmente, os dois posicionamentos que historicamente se alternavam na preferência dos pensadores sobre a concepção da realidade, o objetivismo e o subjetivismo, cedem espaço para uma sobreposição de verdades não excludentes que constitui uma terceira posição perante a realidade. (MÓR, 2007, p.22)

Entre esses novos pesquisadores da metáfora destacam-se os autores Georde Lakoff e Mark Johnsen no seu livro *Metaphors we live by* (2003). Ressaltam a presença inconsciente da metáfora no pensamento do ser humano.

Metáfora é para a maioria das pessoas um meio de imaginação poética e floreio retórico. (...) A maioria das pessoas pensa que pode se dar bem perfeitamente sem metáforas. Temos encontrado, pelo contrário, que a metáfora é penetrante na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas no pensamento e ação. Nosso sistema conceitual normal, em termos do que pensamos e agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza. (LAKOFF e JOHNSEN, 2003, p.4)¹²

O pensamento metafórico é explícito no ensino do piano onde a evocação de imagens é uma prática comum. O pianista Alfred Cortot registra essa tradição em suas *Edition du Travail* (Edição de Estudo) criando diversas imagens sobre as obras, além de elaborar exercícios técnicos para facilitar a execução. Na sua edição dos 24 *Prelúdios* de Chopin Cortot dá títulos para cada um sugerindo sensações, paisagens e situações. Como exemplo temos no *Prelúdio* nº13 (figura 4), que o autor intitula *Sur Le sol étranger, par une nuit étoilée, et en pensant à La bien-aimée lointaine* (Em

¹ Todas as traduções realizadas por Paulo Pereira Meirelles Neto.

² Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish. (...) Most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.

solo estrangeiro, numa noite estrelada, pensando na amada distante), o seguinte comentário:

Num primeiro momento, um feliz, pacífico e confiante sentimento parece emanar da tonalidade, do ritmo e das harmonias desta peça; no entanto, por alguma força misteriosa que nenhuma regra pode definir, é um coração pesado com lágrimas e arrependimentos que finalmente se revela. Lágrimas secretas, arrependimentos ainda respirando o feliz ardor das memórias que tocam os extremos limites de delicada sensibilidade, mas cuja nostalgia é ainda mais irresistível pela a leveza, resignação, da sua pronuncia. (CORTOT, 1930 p.37)³

Figura 4. Chopin – Prelúdio Op.28 n°13. c.1-3

Ainda no âmbito da educação musical, o pensamento metafórico é abordado pelo autor Keith Swanwick (2003) no seu livro *Ensinando Música Musicalmente* ao defender o poder metafísico da música. O autor defende que a música deve ser percebida pelo educador musical como um discurso metafórico. Tal reflexão é igualmente pertinente à performance.

A audição de sons como formas expressivas ocorre quando a filtragem analítica é substituída pelo minucioso exame intuitivo. Porque é em tais momentos de liberdade intuitiva que o espaço intermediário é aberto, tornando possível o salto metafórico em direção ao significado expressivo. (SWANWICK, 2003, p.60)

O autor ainda identifica três modos consecutivos da transformação metafórica na música. Primeiramente a transformação das notas em gestos musicais “Materiais transformam-se em expressão”, posteriormente estes gestos se transformam em texturas “Expressão transforma-se em forma” e finalmente o material musical

³ At first, a happy, peaceful and confident feeling seems to emanate from the tonality, the rhythm and the harmonies of this piece; yet, by some mysterious power which no rule can define, it is a heart heavy with tears and regrets which finally reveals itself. Secret tears, regrets still breathing the happy ardour of the memories which touches the extreme limits of delicate sensibility, but whose nostalgia is all the more irresistible for the softness, the resignation, of its accent.

interage com o conhecimento prévio, estruturas simbólicas e experiências significativas “Forma transforma-se em valor” (SWANWICK, 2003, p.32).

Tal processo pode ser identificado com as idéias da autora Siglind Bruhn (1998), que relaciona análise musical com a busca de imagens. Seu livro *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen* é um estudo sobre como os três compositores expressam contextos extra-musicais em obras para piano. Tal abordagem nos aproxima de Almeida Prado e sua obra para piano que, segundo o próprio compositor, tem marcante influência de Debussy e Messiaen. Na obra de Ravel *Une barque sur L’océan* (figura 5) a autora descreve os materiais musicais através de metáforas.⁴

Na seção principal, um movimento balançante sobre grandes ondas forma o pano de fundo de uma melodia melancólica que surge do meio da textura (veja exemplo, compassos 4-10). O canto melancólico parece expressar esperança no meio de visões, enquanto mudanças bruscas da altura e velocidade das ondas evocam os inexoráveis caprichos dos elementos. (BRUHN, 1998, p.78)⁵

⁴ Veja p.21.

⁵ In the main section, a swaying motion over large waves forms the backdrop of a plaintive melody that arises in the middle ground of the texture (see example, bars 4-10). The plaintive tune seems to express hope amidst sights, while sudden changes of the waves’ height and speed evoke the relentless capriciousness of the elements.

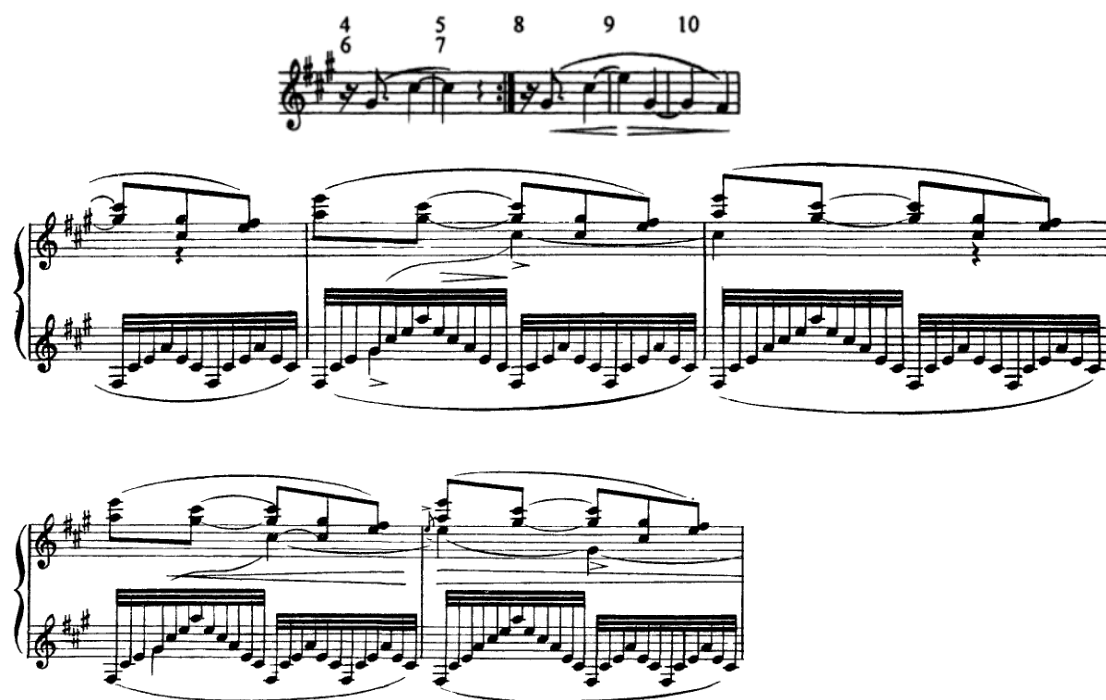


Figura 5: Ravel, Une barc sur l'ocean, c.6-10

2.2 A METÁFORA NA CRÍTICA MUSICAL

A grande mudança na linguagem da música ocidental que aconteceu no século XIX foi muito além da partitura. Vários aspectos do campo musical foram transformados, abrangendo desde a composição, performance e inclusive na crítica musical. O piano foi um instrumento de destaque no século XIX e teve seu repertório ampliado fazendo parte de todas essas mudanças do campo musical.

Nenhum leitor precisa ser lembrado da enorme contribuição feita para o piano pelos compositores do século XIX. Nem podem ignorar o poder que esse repertório tem sobre a maioria dos pianistas. Qualquer um que estudou piano por pelos menos um ano lembrará-se do golpe de inveja quando, no fim de um recital de alunos, os grandes garotos tocavam a Valsa em C# menor de Chopin ou *Aufschwung* de Schumann. (WITTEN, David. 1997 p.11)⁶

⁶ No reader needs to be reminded of the enormous contribution made to the piano repertoire by composers of the nineteenth century. Nor can ignore the power that this repertoire holds over most pianists. Anyone who studied piano for even one year will remember the flush of envy when, at the end of a student recital, the Big Kids got to play Chopin's Waltz in C# minor, or Schumann's *Aufschwung*.

A crítica musical acompanhou essas mudanças modificando sua linguagem. No livro “Crítica e Criação – Um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann” a autora Monica Vermes fala sobre a relação entre as atividades de crítico e compositor de Schumann e a inspiração para compor a *Kreisleriana* vinda de E. T. A. Hoffman. Primeiramente esclarece as mudanças da linguagem da crítica do século XIX.

Refletir e discutir sobre as práticas musicais e seus princípios são atividades que sempre estiveram presentes ao longo da história da música ocidental. Com a emergência do romantismo, essas questões ganham uma nova perspectiva, que se verá refletida na crítica musical publicada em periódicos. Essas publicações, que haviam aparecido ainda no século XVIII, ganham novo fôlego e direcionamento no século XIX. (VERMES, Monica. 2007 p.13)

É constante a presença de metáforas na linguagem da crítica musical do século XIX. Os críticos usam evocação de imagens para expressar suas opiniões e descrever as obras. No artigo “Música Instrumental de Beethoven”, o crítico musical e também compositor E. T. A. Hoffman discorre sobre diversas obras de Beethoven tecendo um panorama analítico rico em metáforas que ampliam a percepção do leitor.

Como essa composição maravilhosa transporta irresistivelmente o ouvinte através de climaxes crescentes para uma esfera espiritual do infinito. Nada poderia ser mais simples do que a idéia principal de dois compassos do primeiro Allegro, o qual, primeiramente em uníssono nem mesmo define a tonalidade para o ouvinte. O caráter apreensivo, de ânsia inquieta contido neste movimento se faz mais claro pelo tema subsidiário melódico. O seio que é oprimido e alarmado pelas intimações de coisas monstruosas, destrutivas e sibilos ameaçadores para o ar com suspiros deturpados, mas então uma amigável, figura luminosa aparece e traz luz para a noite escura (o tema adorável em Sol maior [c.180-] que anteriormente tinha sido intimidado pela trompa em Mi bemol maior). (HOFFMAN, 1908)⁷

Questionando a numerosa presença das metáforas, não somente na crítica musical do século XIX, mas em toda tradição do ensino do piano e em relatos de consagrados pianistas, conclui-se que ela funciona como uma expressão do

⁷ How irresistibly does this wonderful composition (Beethoven, 5th Symphony) transport the listener through ever growing climaxes into the spiritual realm of the infinite. Nothing could be simpler than the two-measure main idea of the first Allegro, which, in unison at first, does not even define the key for the listener. The character of apprehensive, restless longing contained in this movement is made even plainer by the melodious subsidiary theme. The breast that is oppressed and alarmed by intimations of things monstrous, destructive, and threatening wheezes for air with wrenching gasps, but just then a friendly, luminous figure appears and brings light into the dark night (the lovely theme in G major [m. 180-] that earlier had been intimidated by the horn in Eb major).

empirismo. O uso consciente da metáfora faz parte do cotidiano do artista e é uma ferramenta de expressão que é ao mesmo tempo intuitiva e intelectual.

Uma pergunta fundamental a fazer é: qual é a função dessa crítica? Parece contraditório, considerando a atitude freqüente de entender a valorização da expressão individual romântica como uma entrega de arroubos criativos, mas a crítica romântica procura justamente “denunciar o empirismo de uma psicologia de faculdades estéticas” e “denunciar uma teoria da arte [...] construída a partir da pura genialidade e os acasos do entusiasmo”. A obra de arte é apresentada, então, não como resultado de arrebatamento genial, mas como produto de uma mente autoconsciente e crítica. A obra de arte é formada, num processo que envolve a formação do próprio artista. A crítica de arte tem como tarefa “o conhecimento do médium-de-reflexão da arte”. (VERMES, Monica. 2007 p.28 e 29)

O compositor Robert Schumann também fez parte do cenário da crítica musical do século XIX. Na sua primeira crítica “Um opus 2” sobre a obra de Chopin *Variações sobre “Là ci darem la mano”* Op.2 publicado no dia 7 de dezembro de 1831 no *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Schumann cria uma cena descrevendo a reação dos personagens Eusebius e Florestan sobre a obra.

Eusebius entrou calmamente pela minha porta um instante atrás. Você conhece o sorriso irônico em sua face pálida; que ele usa quando quer provocar a curiosidade de alguém. Eu estava sentado com Florestan ao piano. Como você sabe, Florestan é uma das raras pessoas da música que já viram tudo de novo e extraordinário há muito tempo; coisas estranhas não os estranham mais que num momento; o não usual imediatamente se torna sua propriedade. Eusebius, por outro lado, uma pessoa extremamente fantasiosa, colhe uma flor de cada vez. Atribui a si mesmo com mais dificuldade, mas ao mesmo tempo mais firmemente; desfruta das coisas mais raramente, mas mais completamente e mais duradouro; por causa disso ele é um aluno melhor que Florestan, e suas performances ao piano são mais singulares, tenras e tecnicamente mais perfeitas. Com as palavras “Tirem os chapéus, cavalheiros, um gênio”, Eusebius apresentou uma peça de música, aparentemente publicada por Haslinger. (SCHUMANN, 1831)⁸

Tal linguagem, transmitida pela pedagogia do piano através dos séculos, se aproxima à linguagem de Almeida Prado em sua tese de doutorado “Cartas

⁸ Eusebius entered quietly through my door a while ago. You know the ironic smile on his pale face; the one he wears when he wants to excite one's curiosity. I was sitting with Florestan at the piano. As you know, Florestan is one of the rare musical people who have already foreseen everything new and extraordinary long ago; strange things are not strange to them for more than a moment; the unusual immediately becomes their property. Eusebius, on the other hand, an exceedingly fanciful person, picks one flower at a time. He attaches himself with more difficulty, but at the same time more firmly; enjoys things more rarely, but more thoroughly and more enduringly; because of this he is a better student than Florestan, and his performances at the piano are more unique, tenderer and technically more perfect. With the words “Hats off, gentlemen, a genius”, Eusebius brought out a piece of music, apparently published by Haslinger.

Celestes: Uma uranografia geradora de novos processos composicionais”. Ao descrever os acordes criados para seu processo composicional, o autor utiliza diversas metáforas.

Lambda. Ressonâncias: 1ª. Quinta justa – depois oscilações de mi bemol e dá – acorde suntuoso, sem oitava, como um grande espectro ultra-violeta, um acorde de alto poder dramático. Cria um clima de infinitude cósmica. [...] Phi. Predomina a tríade de fá menor 6/4, com ressonâncias dos harmônicos inferiores. Acorde trágico, soturno, pesante. (ALMEIDA PRADO, 1985 p.21-23)

Ainda explicitando suas relações com a linguagem escrita metafórica da crítica musical, Almeida Prado discorre sobre sua idéia de ressonância através da relação de sua obra com outros compositores. Além de mostrar sua relação e consideração com a tradição do piano, através de conversa com Guiomar Novaes.

Eu estive com a Guiomar Novaes num jantar oferecido por seu cunhado, o Arnaldo Ribeiro Pinto. Ela havia me ouvido tocar a “Carta Celeste” (nº1) e disse: “Ah! Eu faço isso há anos na quarta Balada... Chopin não disse pra eu segurar o pedal, mas eu dou aquele dó [o acorde de Dó maior no compasso 203, antes do andamento rápido final] e faço os acordes”, que tem ressonância de dó, “E não fica feio. O senhor fez isso na Via Láctea”. Então é algo que eu já havia pensado inconscientemente e que estava no ar. No fundo, os pais das minhas “Cartas Celestes” são: Chopin, Beethoven em algumas ressonâncias, Debussy e Messiaen. Mas, mais do que Messiaen, Chopin. No Prelúdio em Fá maior, aquele Mi bemol não é modulação, nem uma dominante para o Si bemol, é ressonância – ali está o germe. Beethoven quando escreve “com muito pedal e ‘molto confuso’, na reexposição da Aurora quer que tenha aquele fuá, que não da pra escrever e que só o piano pode dar. (MOREIRA, 2002 p.63-64)⁹

2.3 Indicações metafóricas

Podem ser consideradas indicações metafóricas de partitura *Allegro*, *Andante*, *Grave*, *Cantabile*, entre muitas outras encontradas na música ocidental. Podem ser entendidas como simples indicações de andamentos, mas revelam através de palavras conteúdos subjetivos que indicam não somente o andamento da obra em questão, mas também decisões expressivas do compositor. Por exemplo, a indicação *Grave* que em italiano significa “sério”, mesmo tido como referência a um

⁹ Entrevista concedida por Almeida Prado à Adriana Lopes no dia 1 de maio de 2002, na residência do compositor, em São Paulo.

andamento muito lento também faz referência ao interprete de uma expressão séria e sombria.

Indo além de indicações relacionadas a andamento, a presença de epígrafes revela um conteúdo subjetivo cuidadosamente registrado pelos compositores nas partituras. Na *Fantasia* Op.17 de Schumann (figura 6), além da indicação *sempre fantástico e de modo apaixonado* o compositor adiciona a epigrafe de Schlegel “Retumbante através de todas as notas / No sonho colorido da Terra / Ali soa uma silenciosa nota longa / Para aquele que ouve em segredo”

ROBERT SCHUMANN.
Op. 17.
Franz Liszt gewidmet.

Motto: Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.
Fr.Schlegel.

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. M.M. $\text{♩} = 80$. Composit 1836.



Figura 6. Schumann – Fantasia Op.17 – Primeiro Movimento. c.1-3

Já na música do século XX, outras indicações presentes na obra de Debussy e Messiaen, através de evocações de imagens, se aproximam das indicações encontradas no *Noturno para Piano* nº12 de Almeida Prado. Evocam imagens a partir de determinadas temáticas e que contribuem para a elaboração expressiva da performance da obra.

Na obra de Oliver Messiaen (1908-1992), que foi professor de composição de Almeida Prado, também estão presentes indicações de partitura metafóricas como, no *Quatuor pour La fin Du temps* (Quarteto para o Fim dos Tempos), composto em 1941. No segundo movimento *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (Vocalise, para um Anjo que anuncia o fim dos tempos) o compositor apresenta indicação *Presque lent, Impalpable, lointain* (Quase lento, impalpável, distante). E exclusivamente na parte do piano *gouttes d'eau en arc-em-ciel* (gotas d'água no arco-íris) (figura 7).

D Presque lent, impalpable, lointain ($\text{♩}=50 \text{ env.}$)

sourdine

pp

v on

sourdine

pp

v elle

Presque lent, impalpable, lointain ($\text{♩}=50 \text{ env.}$)

ppp gouttes d'eau en arc-en-ciel

Figura 7. Messiaen, Quarteto pelo Fim dos Tempos, Segundo Movimento. c.19 e 20

Sobre os reflexos da formação de Almeida Prado com Oliver Messiaen o autor Tadeu Morais Taffarello em sua tese de doutorado “O Percurso da Interseção Oliver Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La fauvette des Jardins e Cartas Celestes” sobre as relações entre os processos composicionais dos compositores.

Almeida Prado tem uma visão própria sobre o que é a intersecção no processo de formação de um compositor. Em metáfora à biologia, ele a comparou à genética, criando a expressão da “genética de sons”. Ou seja, no desenvolvimento que se tem ao longo de um processo de aprendizado, um compositor pauta-se nas diversas experiências de outros para formar uma personalidade própria. [...] Na segunda entrevista concedida, Almeida Prado afirma que um dos principais fatores de atração para que estudasse com Messiaen foi a liberdade enxergada por ele na obra do compositor francês, justamente por não ser serial, e também a possibilidade de trabalhar com ele a música com uma temática religiosa. Almeida declara também ser a peça para piano solo Cartas Celestes I a primeira em que se sentia pronto pelo grande preparo que teve com Messiaen. (TAFFARELLO, 2010 p.54 e 55)

Claude Debussy (1862-1918) apresenta nos seus *24 Prelúdios* títulos apresentados entre parênteses e antecedidos por reticências no fim de cada um (figura 8). Compostos entre 1909 e 1913, apresentam indicações de partituras relacionadas a imagens.



(... Danseuses de Delphes)

Figura 8. Debussy, Prelúdio nº1, livro 1, c. 27-31

No Prelúdio nº6 do primeiro livro *...Des pas sur Le neige* (...Passos sobre a neve) o compositor escreve indicação *Ce rythme doit avoir valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* (Este ritmo deve ter valor sonoro de um fundo de paisagem triste e congelado) referente à expressividade desejada para o ritmo que predominará na obra através de relação com à pegadas num ambiente gelado, como sugerido no título (figura 9).

.VI.



Figura 9. Debussy – Prelúdio nº6, livro 1. c. 1-3

3 NOTURNO PARA PIANO Nº12 DE ALMEIDA PRADO

3.1 Considerações sobre o gênero Noturno para Piano

O gênero Noturno já contém uma metáfora no título. No *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* o termo é definido como peça que sugere a noite, normalmente de caráter silencioso e meditativo. No século XVIII encontramos a primeira alusão ao termo na Pequena Serenata Noturna de Mozart que caracteriza sua recorrência na época em obras para conjuntos de instrumentos constituídas de vários movimentos. Porém, o gênero Noturno foi consolidado no século XIX por Frederic Chopin, tendo sido concebido anteriormente por John Field.

Chopin trouxe para o piano, principalmente através de seus 21 *Noturnos para Piano*, uma ornamentação característica do *bel canto*¹⁰ para as melodias líricas com acompanhamentos de padrões contínuos. Na figura 10 temos o exemplo de tal ornamentação na ária *Casta Diva* da ópera *Norma* de Bellini e na figura 11 figuração parecida no Noturno Op. 27 nº2 de Chopin.

¹⁰ De acordo com *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bel Canto é expressão geralmente usada para se referir ao elegante estilo vocal italiano dos séculos XVII a XIX, caracterizado pela beleza de timbre, emissão floreada, fraseado bem feito e técnica fácil e fluente.

a piacere 69

N
ciel, tu fa - i

O
ciel, tu fa - i

ciel, tu fa - i

ciel, tu fa - i

ciel, tu fa - i

Figura 10. Bellini – Ópera Norma – Aria: Casta Diva p.69.

con forza

Figura 11. Chopin – Noturno Op.27 nº2 p.40

Sua expressão possivelmente evoca a noite através de cenários musicais ora românticos, ora melancólicos e misteriosos. Tal descrição também se aplica aos 14 *Noturnos* de Almeida Prado (figura 12), porém com uma linguagem musical diferente.

No século 18 o Noturno (peça noturna) era uma serenata para um grupo de instrumentos pequeno, frequentemente instrumentos de sopro, a serem tocados ao ar livre. Geralmente tinham três ou cinco movimentos. Porém, nas mãos de Chopin essa forma poética, primeiramente concebida pelo aluno mais famoso de Muzio Clementi (1752-1832), John Field (1782-1837), foi desenvolvido em um dos melhores meios de expressão musical de

sofrimento e romântica. A idéia básica manteve-se a mesma: uma melodia simples, lírica, sobre um acompanhamento baseando em um padrão particular. A melodia era freqüentemente ornamentada, escalas, e elaboradas figuras ornamentais, assim como terças paralelas, sextas e oitavas. Como a noite, os Noturnos de Chopin são cheios de mistério e melancolia, com estrelas e romance, agitação e remorso. (PALMER, 2000 p.4)¹¹

A Lucinha Andreotti Tojal 3

Noturno Nº 1 ALMEIDA PRADO

Lento $\text{♩} = 88$

Figura 12. Almeida Prado Noturno nº1. c.1-4

Posteriormente o noturno para piano foi adotado por Fauré e no século XX por Scriabin, Britten, Copland, Barber, Schoenberg, entre outros.

O lirismo efusivo que caracterizou muitos dos noturnos de Field e Chopin foi substituído por uma tentativa de capturar as visões fervorosas e sonhos sobre a noite ou para evocar o som natural do mundo em termos musicais, características essas buscadas por compositores como Hindemith na *Suíte* 1922 para piano. Na suíte para piano *Out of Doors* (1926), Bartók mostrou domínio extraordinário das técnicas composicionais com sons naturais no

¹¹ In the 18th century the Nocturne ("night piece") was a serenade for a small ensemble, often wind instruments, to be played outside. It usually had three to five movements. However, in Chopin's hands this poetic form, first devised by Muzio Clementi's (1752-1832) most famous pupil, John Field (1782-1837), was developed into a most effective means of sorrowful and romantic musical expression. The basic idea remained the same: a simple, lyrical melody over an accompaniment based on particular pattern. The melody was often ornamented with grace notes, scales runs, and elaborate ornamental figures, as well as parallel thirds, sixths and octaves. Like the night, Chopin's Nocturnes are filled with mystery and melancholy, with stars and romance, agitation and remorse.

movimento intitulado “The Night’s Music”, com sua imitação do cantar de pássaros e o som das criaturas noturnas. (COSTA, 2010 p.83)

No Brasil esse gênero foi adotado por compositores como Henrique Oswald, Leopoldo Miguêz, Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Ernesto Narareth, Heitor Villa-Lobos, Amaral Vieira e Almeida Prado. De maneira geral, os noturnos brasileiros apresentam estreitas similaridades com os noturnos europeus ainda que estejam de acordo com as inovações na linguagem de cada compositor (COSTA, 2010).

Almeida Prado, em seus 14 noturnos para piano escritos entre 1985 e 1991, apresenta diferentes técnicas composicionais baseadas em sua fase composicional autodenominada pós-moderna. Utiliza com liberdade novos e antigos estilos de estruturação musical através de paráfrases, colagens e citações.

3.2 Sobre Almeida Prado e sua obra para piano

Almeida Prado destaca-se pela sua criatividade e vasta obra. Sua formação como pianista reflete na sua escrita um pianismo de alta sofisticação.

Prado é um compositor excelente que demonstra grande comando de todas as possibilidades do instrumento. [...] Portanto, a performance das obras para piano de Almeida Prado requerem treinamento rítmico específico e um enorme controle técnico sobre o instrumento combinados com imaginação e fantasia. [...] Prado manifesta em suas composições para piano um interesse especial para cores e timbres. De fato, ele investiga timbres especiais misturando diferentes intervalos ou tocando o mesmo motivo musical em diferentes registros do piano. (CORVISIER, 2000 p.21)¹²

O compositor aborda diferentes gêneros fazendo referências temáticas variadas como aos astros em suas *Cartas Celestes*, à cultura africana como na Sonata nº5 “*Omulú*”, diferentes lugares do mundo nos *Poesilúdios*, e inúmeras outras temáticas com as metafóricas indicações de partitura sempre presentes. No

¹² Prado is an accomplished composer who demonstrates great command over all the possibilities of the instrument. [...]Therefore, the performance of Almeida Prado’s piano works requires specific rhythmic training, and an enormous technical control over the instrument combined with imagination and fantasy. [...]Prado manifests in his piano compositions a special concern for colors and timbres. In fact, he investigates special timbres by mixing different intervals or by playing the same musical motive in different registers of the piano.

Poesilúdio nº9 “Noites em Amsterdam” apresenta a indicação de partitura metafórica *Erótico* relacionada à dedicatória “À Lucia Ribeiro e seus quadros sensuais” (figura 13).

À Lúcia E. F. Ribeiro
 e seus quadros sensuais

Poesilúdio Nº9
 Noites de Amsterdam

ALMEIDA PRADO

Erótico
Rápido

Figura 13. Almeida Prado, *Poesilúdio* nº9, *Noites em Amsterdam*. c. 1

As obras para piano de Almeida Prado ocupam um lugar importante na literatura musical para piano brasileira. Elas variam de peças simples para crianças até obras para piano complexas como as dez sonatas para piano. A extensa lista de obras para piano de Prado engloba uma ampla variedade de temáticas incluindo assuntos religiosos, místicos e lendários. Os numerosos humores contrastantes de muitas das suas obras para piano prefiguram um caráter sensível e pessoal resultando num ecletismo estilístico. (CORVISIER, 2000. p.22)¹³

Nasceu em Santos em 8 de fevereiro de 1943 e faleceu em São Paulo em 21 de novembro de 2010. O compositor teve em sua formação mestres Dinorá de Carvalho em aulas de piano, Osvaldo Lacerda em aulas de harmonia e Camargo Guarnieri em aulas de composição. Ganhando prêmio oferecido pela Secretaria de Educação e Cultura de São Paulo teve a oportunidade de ainda jovem estudar na Europa com Gyorgy Ligeti, Lukas Foss, Nadia Boulanger e Oliver Messiaen.¹⁴

¹³ Almeida Prado's piano works occupy an important place in Brazilian piano music literature. They range from simple pieces for children to such complex works as the ten piano sonatas. Prado's extensive list of piano works encompasses a wide thematic range including religious, mystical, and legendary subjects. The numerous contrasting moods of many of his piano work foreshadow a sensitive and personal character resulting in a rich stylistic eclecticism.

¹⁴ YANSE, Carlos Alberto da Silva. O Concerto Fribourgeois de Almeida Prado para piano e cordas: um estudo para interpretação. P.19.

Sua obra vem sendo pesquisada especialmente por pianistas nos programas de pós-graduação no Brasil.¹⁵ Até 2010, ano de seu falecimento, colaborou generosamente com entrevistas detalhadas sobre sua obra. Sobre sua expectativa quanto à expressividade na execução de sua obra, o compositor diz:

Sempre emocional! Logicamente lírica. É naturalmente claro que eu exijo que os interpretes saibam que 5 por 4 não são 4 por 4, que uma colcheia pontuada seguida por duas fusas soa como tal. Mas não fica nisso. O intérprete tem que ter um emocional violento, um grande lirismo, essa coisa da respiração interrompida para poder passar pra quem ouve. Ou então é inútil. (MOREIRA, 2002, p.73)¹⁶

Cartas Celestes é seu álbum mais célebre. O primeiro álbum da série foi encomendado pelo Planetário do Ibirapuera, em São Paulo, e posteriormente completou 14 volumes. A temática astronômica e os processos composicionais utilizados se refletem em diversas obras subseqüentes, sobretudo no seu *Noturno para piano nº12*.

Eu acho a obra mais importante para piano da literatura mundial, não só nacional. É uma das mais importantes porque é a obra mais longa para piano que existe, nem Messiaen tem uma obra assim, feita com o mesmo material. Na verdade ela é um grande afresco, um grande mural cósmico que mudou muita coisa no discurso do piano e influenciou muito a música brasileira, todos os compositores jovens foram beber lá. Todos os que compõem para piano foram beber nas Cartas Celestes. Como também as Cartas Celestes tem influencia de Messiaen, Debussy, Villa Lobos, mas enfim ela é uma coisa nova.¹⁷

3.4 Aspectos morfológicos do Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado

Este aqui [noturno 12] quando eu fiz, é como se eu tivesse compondo uma nova carta celeste, como se isso aqui fosse uma galáxia, não uma constelação, mas uma galáxia... mas virou noturno. O noturno 12 é muito multifacetado. (COSTA, 2011, p.134)¹⁸

¹⁵ GROSSO (1997), YANSE (2005), BENNETTI (2008), CHIN (2009), MOREIRA (2002), COSTA (2010), GOMES FILHO (2010), TAFFARELO (2010), YANSE (2010), FONTANA (2012).

¹⁶ Entrevista concedida por Almeida Prado à Adriana Lopes no dia 1 de maio de 2002, na residência do compositor, em São Paulo.

¹⁷ Entrevista publicada com cortes na revista Artes de novembro/dezembro de 1988 e janeiro de 1989 <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>

¹⁸ Entrevista como o compositor concedida em 6 de novembro de 2009 a Thiago de Freitas C. Costa.

Dedicado a César Suzigam, o *Noturno* nº12 possui 44 compassos com a predominância de dinâmicas em *p*, *pp* e *ppp*. Apresento a minha análise sobre aspectos morfológicos da obra a partir de conceitos de Kofi Agawu (2009) no livro “Music as Discourse”. Divido a obra em 3 partes a partir do conceito de começo, meio e fim. O começo do compasso 1 ao 20, o meio do 21 ao 30 e fim do 31 ao 44.

Um começo é entendido ontologicamente como algo que inaugura o grupo de eventos constituintes, final como o que demarca a completude da estrutura e meio como a ponte necessária entre o começo e o fim. O começo é um evento (ou grupo de eventos) que decreta a função normativa de começo. Não é necessariamente o que alguém ouve no começo (pelos menos freqüentemente), mas o que define a estrutura qualitativamente como começo. O meio é um evento (ou grupo de eventos) que prolonga o espaço entre o fim do começo e o começo do fim. Recusa o perfil construtivo de iniciação, peroração, adota atrasos e difere como estratégias retóricas do núcleo. Finalmente, o final é um evento (ou conjunto de eventos) que desempenha as funções associadas ao fechamento da estrutura. (AGAWU, 2009, p.53)¹⁹

É possível dividir a obra em 5 seções a partir do conceito de periodicidade do autor. A primeira do compasso 1 ao 8, a segunda do 9 ao 20, a terceira do 21 ao 30, a quarta do 31 ao 39 e a última do 40 ao 44. A divisão levou em consideração a localização das indicações de partitura metafóricas.

Um período é uma armação regulamentar para organização do conteúdo musical. Toda expressão musical em grande escala precisa ser desmembrada em pedaços menores para assegurar a comunicação e compreensão. Como sentenças, frases e parágrafos na composição verbal, períodos servem como um nível médio contruindo blocos, marcadores do senso de unidade de uma composição. (AGAWU, 2009 p.75)²⁰

¹⁹ A beginning is understood ontologically as that which inaugurates the set of constituent events, ending as that which demarcates the completion of the structure, and middle as the necessary link between beginning and ending. A beginning is an event (or set of events) that enacts the normative function of beginning. It is not necessarily what one hears at the beginning (although it frequently is that) but what defines a structure qualitatively as a beginning. A middle is an event (or set of events) that prolongs the space between the end of the beginning and the beginning of the ending. It refuses the constructive profiles of initiation and peroration and embraces delay and deferral as core rhetorical strategies. Finally, an ending is an event (or set of events) that performs the functions associated with closing off the structure.

²⁰ A *period* is a regulating framework for organizing musical content. Every largescale musical utterance needs to be broken down into smaller chunks in order to assure communication and comprehensibility. Like sentences, phrases, or paragraphs in verbal composition, periods serve as midlevel building blocks, markers of a composition's sense units.

Seções	Começo		Meio	Fim	
	1-8	9-20	21-30	31-39	40-44
Indicações metafóricas	<i>Como estrelas, como suaves cintilações no céu noturno, luminoso</i>	<i>como uma constelação,</i>	<i>como uma nebulosa, como uma galáxia</i>	<i>como uma constelação, como um canto sideral</i>	<i>Rápido, fulturante, luminoso, cheio de paz!</i>

Tabela 1 – Divisão do Noturno para piano nº12 de Almeida Prado em começo, meio e fim; e cinco seções.

A divisória entre a primeira e a segunda seção é delimitada pela mudança de ritmo. Pela primeira vez são apresentadas tercinas antecidas pelo efeito de aumento dos valores rítmicos visto nas semínimas que dão característica de fechamento ao compasso 8. No início dessa segunda seção há a indicação *como uma constelação* no compasso 9 (figura 14).

A consideração mais importante para análise é o sentido de periodicidade, quanto ao que eu digo sobre a tendência do material sonoro de implicar continuação e atingir um grau de fechamento. [...] Pontuações podem ser regulares ou irregulares, mas mesmo nos contextos mais regulares, há freqüentemente mais para o senso de periodicidade do que é conferido por agrupamento. (AGAWU, 2009, p.76 e 77)²¹

²¹ The most important consideration for analysis is the *sense of periodicity*, by which I mean the tendency of the sonic material to imply continuation and to attain a degree of closure. [...] Punctuations may be regular or irregular, but even in the most regular contexts, there is often more to the sense of periodicity than what is conferred by grouping.

8 (8^{va}) - in loco *p* *pp*

pp *ped. até o sinal* * *como uma constelação*

Figura 14. Almeida Prado – Nocturno para Piano nº12. c.8-11

As duas primeiras seções podem ser vistas juntas como o começo da obra, a partir do conceito de começo, meio e fim segundo Agawu. Da segunda para terceira, também fica clara a mudança de ritmo, porém desta vez da polirritmia entre semicolcheias e tercinas para o retorno das colcheias (figura 15). Justifico a seção central da obra (o meio) ser a terceira seção pelo maior número de gestos cromáticos com pedais longos que formam ressonâncias de cluster e pela agitação das figuras rítmicas.

19 *ped.* *

Figura 15. Almeida Prado – Nocturno para Piano c.19 e 22

Da terceira seção para a quarta, minha análise leva em conta a ambigüidade do texto. A finalização do material da mão direita da terceira seção se finaliza ao mesmo tempo em que o material da mão esquerda da quarta seção é apresentado (figura 16).

Figura 16. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.29-30

A quarta seção é caracterizada por uma textura de melodia acompanhada da indicação *como uma constelação* e *um canto sideral* (figura 17).

Figura 17. Almeida Prado – Noturno nº12. c.31-32

Entre a quarta e a última existe um *acelerando* no compasso 39 que culmina nas figurações em fusas do compasso 40, ponto culminante da obra onde há a indicação metafórica *rápido, fulgurante* (figura 18).

Um ponto culminante é um momento superlativo. Pode ser um momento de grande intensidade, um ponto de extrema tensão, ou lugar de liberação de tensão. Normalmente marca ponto de virada na forma. Pontos culminantes transmitem um aspecto de perfil dinâmico para a composição. Sua pertinência pode variar de obra para obra e de contexto para contexto. Eles

podem iluminar a dimensão expressiva ou da forma de uma obra. (AGAWU, 2009, p.61 e 62)²²

Figura 18. Almeida Prado – Noturno para Piano n.º12. c.39-40

6.4 Reflexão sobre a execução das indicações metafóricas

As indicações de partitura com contextos extra-musicais no Noturno para Piano n.º12 de Almeida Prado são: *como estrelas, como suaves cintilações no céu noturno, luminoso, como uma constelação, como um canto sideral, cheio de paz!, como uma nebulosa e como uma galáxia.*

Dentro da poética pós-moderna de Almeida Prado, o *Noturno n.º 12* encontra-se em um momento de saturação de sua temática astronômica. É a prova de que o compositor não se desprende completamente de sua temática anterior. Além disso, esse noturno demonstra a fusão do uso das técnicas aprendidas com Guarnieri e Messiaen e a concepção do sistema de organização das ressonâncias. (COSTA, 2011, p.136)

Na sua tese de doutorado “*Cartas Celestes: Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*” Almeida Prado descreve através de

²² A high point is a superlative moment. It may be a moment of greatest intensity, a point of extreme tension, or the site of a decisive release of tension. It usually marks a turning point in the form. High points convey one aspect of the dynamic profile of a composition. Their pertinence may vary from work to work or from context to context. They may illuminate the expressive dimension or the form of a work.

diversas evocações de imagens sua inspiração para compor a partir da temática astronômica.

Imaginei, com a audácia da fantasia, poder colocar num pentagrama, a música das estrelas, o discurso sonoro das constelações.
 Diz o poeta Olavo Bilac: “ora direis ouvir estrelas...”.
 Não tinha ele razão?
 A luz é vibração. O som é vibração
 Precisava tentar o absurdo do impossível, colocar em música o canto das moradas celestes, o céu que o homem sempre desejou como objeto de suas transcendências, a possibilidade de materializar em sons o Inatingível.
 (ALMEIDA PRADO, 1986, p.16)

Na primeira indicação metafórica do Noturno nº12 o compositor pede dinâmicas diferentes para as duas mãos, *p* na mão direita e *ppp* na mão esquerda. Na busca de como realizar a indicação *como suaves cintilações no céu no turno* notei que o efeito seria alcançado se a diferença de dinâmica entre as duas mãos fosse a maior possível. E vendo a peculiaridade da distribuição das indicações, *como estrelas* está escrito logo acima do pentagrama superior. Assim, criando outra metáfora em que as estrelas seriam a mão direita e só teriam a cintilação suficiente mantendo a mão esquerda mais escura representando o céu noturno (figura 19).

Figura 19: Almeida Prado – Noturno para Piano nº12 c.1-2

Tal distribuição de notas alternadas no registro agudo com pedal inteiro é encontrada no Prelúdio de Debussy *...Les Collines d'Anacapri* (figura 20). Esse gesto musical permite que se crie uma mesma metáfora para as duas obras. A palavra colinas junto às notas alternadas em andamento lento com dinâmica pianíssimo remete à idéia de distância também aplicável a distância das estrelas na indicação metafórica do *Nocturno* nº12 de Almeida Prado.

Vif (

Très modéré

pp

quittez, en laissant vibrer

Figura 20. Debussy, Preludio nº5 c.1-3

E no segundo compasso do Noturno nº12 de Almeida Prado, Thiago Costa, em sua dissertação “Edição crítica e revisada dos Noturnos para Piano de Almeida Prado”, encontra acordes relacionados às estrelas pelo próprio compositor no seu procedimento composicional das *Cartas Celestes*.

Os materiais aqui empregados estão presentes nos 24 acordes utilizados nas *Cartas Celestes*. [...] constata-se que as notas do compasso 2 refere-se à estrela Gama (γ) do catálogo de acordes; já o compasso 3, à estrela Pi (π), ambos transpostos. (COSTA, 2011, p.135)

No compasso 4 há a indicação *luminoso*, momento onde as duas mãos têm a mesma dinâmica com acordes cromáticos ascendentes na mão esquerda e um desenho semelhante na mão direita, porém não sempre cromático. É de grande importância o cluster no registro grave do instrumento no compasso anterior. Pelo pedal ainda ter que se manter abaixado desde o primeiro compasso, é imprescindível a sustentação do cluster para a sonoridade do compasso 4. A principal dificuldade do compasso 4 é equalizar os acordes de direcionamento cromático. E é justamente a clareza destes acordes e sustentação das notas longas agudas, aliados ao cluster do compasso anterior bem sustentado que darão maior brilho ao gesto musical e remeterão à metáfora *luminoso* (figura 21).

Figura 21. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.3-4

No *Poesilúdio* nº6 “Noites em Tóquio” de Almeida Prado há um cluster no registro grave em situação parecida, acompanhando figurações no registro agudo (figura 22).

Figura 22. Almeida Prado – Poesiludio nº6. c.13

No compasso 5 há a indicação *cantabile*. Esta indicação, muito comum na literatura instrumental, também é uma metáfora por trazer uma ação vocal para música instrumental. Através da tradição disponível em gravações de, por exemplo, Noturnos de Chopin, a voz em destaque é colocada em um patamar superior de dinâmica com variações rítmicas através de *rubato* (figura 23).

Figura 23. Noturno para Piano nº12 c.6.²³

Almeida Prado usou este mesmo conceito para representar a Lua, no volume III das *Cartas Celestes*. Segundo o compositor, o sistema de ressonância criado em suas obras seria "... uma tentativa de colocar juntas as experiências atonais com o uso racional dos harmônicos superiores e inferiores, criando zonas de percepção das ressonâncias" (ALMEIDA PRADO, 1986, p. 559). Aqui se constata a textura do noturno, ou seja, a melodia acompanhada com indicação de cantabile, que, nesse caso por um ostinato rítmico, e não arpejos. (COSTA, 2011, p.136)

A partir do compasso 9 o compositor constrói um material de características melódicas na mão esquerda ressaltando-o com a dinâmica *p*, enquanto na mão direita, *pp*. A indicação *como uma constelação*, aliada à indicação de pedal longo apresentada no compasso 8, exige uma experimentação de toques em busca de timbres para a construção de uma longa ressonância, considerando que o pedal indicado pelo compositor dura 12 compassos. Porém, as inúmeras possibilidades de profundidade do pedal, e também as trocas de pedal sem perder a ressonância podem ajudar a construir o efeito pedido pelo compositor respeitando o grande pedal desejado sem perder a clareza dos contornos musicais (figura 24).

²³ Figura retirada do manuscrito, pois na edição estava faltando a indicação "cantabile".

Figura 24. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.8-11

No compasso 16 é possível uma pedalização sem perder a ressonância por ter o Si Bemol no registro grave mantendo as dinâmicas *p* e na mão direita *pp* indicadas anteriormente (figura 25).

Figura 25. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.15-17

No trecho que vai do compasso 9 até o 19 nota-se a existência de agrupamentos de 3 em 3 compassos. Pela longa duração das indicações de dinâmica *p* e *pp*, uma possível interpretação para as ligaduras que duram compassos inteiros seria a realização de micro cesuras entre os compassos, aliadas a um discreto direcionamento com a dinâmica organizado na idéia de agrupamentos de 3 compassos. Tal necessidade de respiração entre pequenos segmentos foi encontrada nas Cartas Celestes por Eduardo Monteiro e Adriana Moreira (2007) no artigo “Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre Performance e Análise Musical” (figura 26).

O compositor associa esse longo trêmulo a uma espécie de mantra cósmico. Acreditamos que seja importante que, na entrada desse segmento (Fig. 6), se faça uma respiração, a fim de que esse intervalo de 5J soe puro,

sem nenhuma outra ressonância, de maneira a valorizar essa qualidade reflexiva buscada pelo autor. (MOREIRA e MONTEIRO, 2007 p.5)

Figura 26. Almeida Prado – Cartas Celestes nº1 c.

No compasso 21 há um forte contraste de ressonância. É o fim de uma indicação de pedal que dura 12 compassos. Nesta passagem surge um ostinato na mão direita que dura até o compasso 23. A nitidez desse ostinato em contraste com as linhas intermediárias é importante para o direcionamento do movimento cromático que resultará desse ostinato no compasso 24 (figura 27).

Figura 27. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.19-22

No compasso 23, com a indicação *como uma nebulosa*, é apresentado um gesto cromático que com o acúmulo de ressonância da pedalização, indicando um pedal inteiro desde o compasso 21, causa efeito de cluster. O efeito de clareza e ao mesmo tempo de mistura de sons gera várias questões quanto à pedalização e toques. Mesmo que o pedal tenha sido indicado para ser abaixado desde o compasso 22, o efeito de uma ressonância longa pode ser alcançado com pequenas e rápidas trocas de pedal. Já na ligadura da linha cromática de acordes da mão direita na região mais aguda do instrumento, em alusão a luminosidade proposta, é possível adotar toques menos legato para conseguir maior brilho (figura 28).

A partir do compasso 23, Almeida Prado traz a indicação de *nebulosa*, que de acordo com o dicionário *Priberam*, caracteriza-se por um “reflexo esbranquiçado de um numeroso agrupamento de estrelas distantes, misterioso, enevoado”⁶⁵. A definição do dicionário em comparação com as reais intenções de Almeida Prado conectam-se se por meio da ambientação de uma progressão apoiada em trítomos consecutivos (compasso 24). (COSTA, 2010 p.136)

Figura 28. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.23-24

Com a indicação *como uma galáxia*, e também com indicação de um pedal longo que deve durar 5 compassos, o compasso 26 aparece limpando todo o acúmulo de ressonância dos compassos anteriores, além de surgir como ponto culminante, resultado do movimento cromático iniciado no registro grave do instrumento que leva até o agudo. Tal limpeza de pedal, considerando a mudança de metáfora de *nebulosa* para *galáxia* é importante de ser feita em uma troca rápida. Uma troca lenta acumularia sons que deixariam pouco nítidas as figurações de semicolcheias em quiálteras de 5. A característica de oscilação rítmica das quiálteras exprime um aspecto improvisatório, uma vez que os acordes da mão esquerda sempre aparecem em momentos diferentes a cada compasso (figura 29).

Figura 29. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12 c.25-26

As quiálteras resultam em um ostinato no compasso 29. Com a nota Si Bemol no registro grave do piano no compasso seguinte é apresentada uma seqüência de acordes que servirá de acompanhamento para o *canto sideral* (figura 30).

Figura 30. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.29-30

Esse curto ostinato remete novamente à obra de Debussy, neste caso *Estudo nº11 Pour Le Arpegeés composés*. A realização dos trechos tanto na obra de

Almeida Prado quanto na de Debussy é parecida pela localização no teclado sendo importante a qualidade sonora das notas intermediárias do harpejo (figura 31).

Pour les Arpèges composés

XI

dolce e lusingando

Figura 31. Debussy – Estudo para Piano nº11. c.1

Com a constante ocorrência do Si Bemol no baixo em diferentes oitavas do registro grave do instrumento, o acompanhamento de acordes continuará por 9 compassos enquanto a linha no registro agudo cria uma melodia que extrapola os limites da voz humana dando sentido à indicação *como um canto sideral* (figura 32).

31

Menos, sereno [♩ = 72]
como uma constelação

pp

m.d.

m.d.

p

como um canto sideral

m.e.

cantabile

And.

Figura 32. Almeida Prado – Noturno para Piano nº12. c.31-32

E no compasso 40 temos a única aparição de dinâmicas em *f* e *ff*. Antecedido por um *acelerando* com os acordes dos compassos anteriores, o segmento com fusas acompanhado da indicação *rápido, fulgurante* possui indicação metafórica indireta à temática astronômica (figura 33).

The image shows a musical score for Almeida Prado's Nocturno para Piano nº12, measures 39-40. The score is in G major and 8/16 time. It features a piano part with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a fermata at the end of measure 39, followed by a rapid, bright passage in measure 40. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'accel.', 'f', 'luminoso', 'ff', 'm.d.', and 'mf'. The tempo is marked 'Rápido, fulgurante'.

Figura 33. Almeida Prado – Nocturno para Piano nº12. c.39-40

Porém, a palavra *fulgurante* juntamente com a indicação *luminoso* escrita logo abaixo do crescendo na segunda pauta ainda se aproxima da temática apresentada. Tratando-se do único momento de intenso contraste de dinâmica, as imagens que me surgem espontaneamente são de cometas e meteoros.

Figuração semelhante apresentada em glissando aparece nas *Cartas Celestes* com a seguinte descrição de Monteiro e Moreira (2007) (figura 34).

Os nove *glissandi* (conjunto 8) de *Meteoros* são verdadeiros riscos de luz. Uma longa fermata separa *Meteoros* da *Constelação I (Hércules)* (comp. 48-75), de sonoridade pétrea, angulosa, poderosa, plena de ressonâncias, bem ao caráter do arquétipo que lhe empresta o nome.

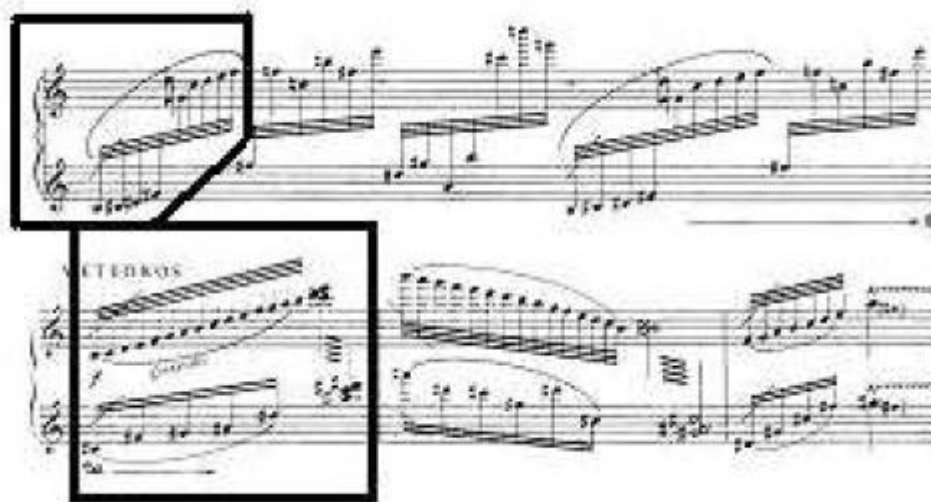


Figura 34. Almeida Prado – Cartas Celestes nº1 c.48-50

Ao final do noturno, o compositor apresenta notas alternadas no compasso 41 semelhantes ao trecho dos primeiros compassos da obra. Antecedidas pelos ataques fortíssimos do compasso anterior, que também associa a uma estrela cadente, elas formam um acorde de Si bemol maior. As notas do acorde de Si bemol maior notadas com duração maior na mão esquerda (Ré em mínima, Si bemol em semínima e Fá em colcheia pontuada ligada com outra semínima no compasso seguinte) deixam explícita a vontade do compositor que esse acorde seja bem claro (figura 35).

41 [♩ = 100] *cheio de paz!*

pp p p sonoro

43 *mf p p pp*

Figura 35. Almeida Prado – Noturno para Piano n°12. c.41-44

A diferença mais marcante dos últimos 3 compassos em comparação com os compassos iniciais é o surgimento do Si bemol maior em contraste a todas as acordes dissonantes formados anteriormente. Em nenhum outro momento existe um acorde maior perfeito distribuído em vários compassos possível de se ouvi-lo claramente. Finaliza a obra com a indicação *cheio de paz!* como um repouso à tensão dos *f* e *ff* do compasso 40. Sensação de repouso também causada pela presença do acorde de Si bemol maior, em contraste à grande tensão dos dissonantes acordes formados anteriormente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre o Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado tornou possível o conhecimento aprofundado da obra, ressaltando seus aspectos subjetivos, aprimorando o conhecimento sobre a escrita de Almeida Prado e assim ampliando meu repertório abrangendo a música da segunda metade do século XX.

A leitura sobre as teorias sobre metáfora ampliou o conhecimento das suas definições, assim tendo mais embasamento para interpretar as metáforas da partitura e entender melhor o que sempre foi dito com linguagem metafórica na tradição do piano deixada em sua pedagogia, relatos de grandes pianistas e na crítica musical do século dezanove.

A localização estrutural das indicações metafóricas revelou as estreitas relações entre os aspectos objetivos e subjetivos do Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado. Tais aspectos se mostraram indissociáveis uma vez que a reflexão sobre as metáforas indicadas na obra favoreceu a realização das indicações objetivas, como dinâmica, pedalização e articulação.

Os inúmeros significados possíveis a serem dados para as indicações metafóricas incluíram novas metáforas. Tal criação de novas metáforas se revelou como um reflexo espontâneo favorecido pela amplitude de interpretações que uma metáfora pode ter.

Foram encontradas diversas relações entre o Noturno para Piano nº12 de Almeida Prado com obras escritas para piano anteriores ao compositor. O grande conhecimento pianístico do compositor se reflete em sua obra apresentando materiais muito semelhantes a obras de Chopin, Debussy e Messiaen. Essas semelhanças estimularam a pesquisa sobre a obra desses compositores e suas possíveis conexões com Almeida Prado.

A contextualização da busca de significados para as indicações metafóricas de partitura, a pesquisa sobre outras obras do compositor e a busca de conexões com obras de outros compositores juntamente com as teorias sobre metáfora embasaram a interpretação, favorecendo sua coerência e a individualidade do interprete. Sobretudo, a presença das metáforas como indicações de partitura mostraram outro lado da individualidade de uma interpretação, uma vez que o

significado que se dá a essas metáforas é único. Dessa forma pode-se constatar que não há uma interpretação ideal e também que não é possível estabelecer uma leitura única e correta das metáforas. A busca de significados para as metáforas, tanto nas indicações de partitura quanto as metáforas criadas a partir delas, mostram como é amplo o caminho da preparação de uma obra para a performance, uma vez que essa busca de significado é individual e relativa.

Para pesquisas futuras foram levantadas questões quanto à criação de metáforas do pianista para a interpretação das metáforas da partitura e quanto às diferentes percepções que o público pode ter ouvindo a execução da obra. A individualidade dessa criação de metáforas ainda pode ser investigada em outros repertórios e com mais interpretes em busca da maior compreensão do papel da metáfora no processo de preparação da performance. A pesquisa sobre percepção do público pode conter dados importantes quanto à comunicação dessas metáforas que pode compartilhar da mesma individualidade e relatividade de significados dados às metáforas por um interprete.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. **Music as discourse: semiotic adventures in romantic music**. New York: Oxford University Press, 2009
- ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende. “**Cartas Celestes: Uma uranografia geradora de novos processos composicionais**”. 1985. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas, Programa de Pós-graduação em Música, Campinas, São Paulo.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 17a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BRUHN, Siglind. **Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen**. Pendragon Press, 1997
- CORVISIER, Fernando Crespo. **The ten Piano Sonatas of Almeida Prado: The Development of his Compositional Style**. 2000. Tese de Doutorado. University of Houston, Houston, Texas
- COSTA, Thiago de Freitas C. **A Edição Crítica e Revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Escola de comunicações de Artes: USP, São Paulo, 2011.
- FONTANA, Taiur Agnoletto. **Opções Interpretativas nas Cartas Celestes I de Almeida Prado: A flexibilidade na Realização da Notação**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- HOFFMAN, E. T.. **Beethoven’s Intrumental Music**.1913.Disponível em <http://academic.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms_DEMO/assets/ITW/7273_INT_07_ITOW_Hoffmann.pdf> Acesso em: 26/10/2012.
- LAKOFF, George e JOHNSEN, Mark. **Metaphors we live by**. London: The University of Chicago Press, 2003
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre performance e análise musical**. XVII CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo 2007. Anais. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007
- MOREIRA, Cristiane Fernandes; **Um estudo preliminar sobre o conceito de metáfora na língua de especialidade da pesca da comunidade de Baiacu-Vera Cruz-Bahia**.VII Congresso Internacional da Abralín, Curitiba 2011. Anais. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2002.

MÓR, Renato. **A metáfora no ensino de instrumentos musicais**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2004.

PALMER, Willard A.. Exploring **Piano Masterworks: Nocturnes (4 selections)**. Houston: Alfred Music Publishing, 2000.

SCHUMANN, Robert. **An Opus II. 183**. Disponível em <<http://www.pianostreet.com/blog/files/schumann-article-on-chopin-opus-2.pdf>> Acesso em: 26/10/2012.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho, São Paulo: Moderna, 2003.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. **O Percurso da Interseção Oliver Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette dès Jardins e Cartas Celestes**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2010.

VERMES, Monica. **Crítica e Criação. Um estudo da Kreisleriana Op.16 de Robert Schumann**. São Paulo: Atelier Editorial, 2007.

RINK, John e SAMSOM, Jim. **Chopin Studies 2**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

WITTEN, David. **Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis**. New York: Routledge, 1997.

YANSE, Carlos Alberto Silva. **Concerto *Fribourgeois* de Almeida Prado para piano e cordas: um estudo para a interpretação**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2010.

YANSE, Carlos Alberto Silva. **Almeida Prado: Estudos para Piano, Aspectos técnico-interpretativos**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2005.

Partituras

BEETHOVEN, Ludwiv van. **Piano Sonatas**. New York: Dover Publications, 1975

BRAHMS, Johanes. **Klavier-werke, band II**. Leipzig: C. F. Peters, 1910.

CHOPIN, Frédéric. **Preludes Op.28, Edition du Travail Alfred Cortot.** Paris, Salabert 1930.

CHOPIN, Frédéric. **Nocturnes, Edition du Travail Alfred Cortot.** Paris, Salabert 1930.

DEBUSSY, Claude. **Preludes, livre 1.** Paris, Durand 1910.

FAURÉ, Gabriel. **Nocturnes.** Paris: J. Hamelle, 1883.

MESSIAEN, Olivier. **Quartet pour Le fin de temps.** Paris, Durand, 1942.

RAVEL, Maurice. **Miroirs.** Paris, E. Demets, 1906.

SCHUMANN, Robert. **Roberts Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen.** Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1879-1912

Anexo A - Almeida Prado, Noturno para piano nº12.

Manuscrito

Fonte: COSTA, Thiago de Freitas C. **A Edição Crítica e Revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado. Escola de comunicações de Artes: USP, São Paulo, 2011.

Almeida Prado

Noturno nº 12

para piano

Ao César Suzigan

Campinas 23/06/91

Ao César Suzigan

Noturno n.º 12

2

Almeida Prado
Campinas 22/23/06/

Como estrelas [♩ = 100]

cantabile

①

10 8 p

10 8

ppp como suaves
cintilações no céu noturno

ped.

③

8 8

pp luminoso

ppp

⑤

12 8

pp

* ped. ped. ped.

8

7

Musical score for measures 7 and 8. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 7 contains a melodic line with eighth notes and a chordal accompaniment of eighth notes. Measure 8 continues the melodic line with a trill-like figure and a chordal accompaniment. A circled number 8 is written above the second measure.

8

9

in loco

10

p

pp

3

3

** pp ped. ale Simul**

como uma constelação

Musical score for measures 9 through 12. Measure 9 is marked with a circled 9 and the instruction "in loco". Measure 10 has a circled 10 and a dynamic marking of "p". Measure 11 has a circled 11 and a dynamic marking of "pp". Measure 12 has a circled 12. The score includes melodic lines with triplets and chordal accompaniment. A handwritten note at the bottom reads "* pp ped. ale Simul*" and a phrase "como uma constelação" is written across measures 11 and 12.

13

14

15

Musical score for measures 13 through 15. Measure 13 has a circled 13. Measure 14 has a circled 14. Measure 15 has a circled 15. The score features melodic lines with triplets and chordal accompaniment.

16

17

18

19

Musical score for measures 16 through 19. Measure 16 has a circled 16. Measure 17 has a circled 17. Measure 18 has a circled 18. Measure 19 has a circled 19. The score includes melodic lines with triplets and chordal accompaniment.

Handwritten musical score for measures 20-23. The system includes a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with chords and bass notes. Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are circled. Above measure 20, there are markings for triplets: "3" over a group of notes and "3" over another group. Below the bass staff, there are chord diagrams for two measures: $b \overset{\#}{\circ}$ and $b \overset{\#}{\circ}$. A handwritten instruction "* ped." is written below the second measure.

Handwritten musical score for measures 24-25. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 24 and 25 are circled. The dynamic marking "pp" is written below the treble staff in measure 24. A handwritten instruction "#0. como una nebulosa" is written below the treble staff in measure 24. The dynamic marking "pp" is also written below the bass staff in measure 25.

Handwritten musical score for measures 26-27. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 26 and 27 are circled. The dynamic marking "pp" is written below the bass staff in measure 26. A handwritten instruction "inteco" is written below the bass staff in measure 27. A handwritten instruction "* como una galaxia ped." is written below the system.

Handwritten musical score for measures 28-29. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 28 and 29 are circled. The dynamic marking "M.d." is written below the bass staff in measure 29. There are several large hand-drawn circles and lines connecting notes across the staves, indicating specific musical relationships or phrasing.

8c. ...

30 *rall...*

31

7/8

7/8

pp

in loco

*

como uma canto sideral

Menos, serêno [$\text{♩} = 72$]

como uma constelação

32 *pp*

M.d.

33 *p*

M.E. *cantabile*

ped.

34

35

M.d.

6

(36)

(37)

(38)

(39)

(40)

ff

Rápido, fulgurante!

Tras...

aux

accl...

Luminoso!

f

M.d.

M.E.

M.F.

(42) $\left[\begin{matrix} b \\ 0 \\ b \\ 0 \\ b \\ 0 \end{matrix} \right] \quad [\text{♩} = 100]$ *cheio de paz!* (43)

9:6

pp P

M.d.

Sonoro

M.E.

(44) (45)

mf

P P

pp

Almeida Prado
Campinas 23/06/91

Anexo B – Almeida Prado, Noturno para Piano nº12

Edição: Thiago de Freitas C. Costa.

Fonte: COSTA, Thiago de Freitas C. **A Edição Crítica e Revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado. Escola de comunicações de Artes: USP, São Paulo, 2011.

Almeida Prado

Noturno n.º 12 para piano

*À César Suzigan
Campinas, 23/06/91*

Noturno n.º 12

Ao César Suzigan

Almeida Prado

23/06/91

Como estrelas [♩ = 100]

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 10/8 time signature, starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef with a 10/8 time signature, starting with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The music is characterized by a slow, flowing melody with a mix of eighth and sixteenth notes. A large slur encompasses the first two measures of both staves. Below the lower staff, the text "como suaves cintilações no céu noturno" is written.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 10/8 time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef with a 10/8 time signature, starting with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The music continues with a similar melodic style. A large slur encompasses the first two measures of both staves. Below the lower staff, the text "luminoso" is written. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 10/8 time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef with a 10/8 time signature, starting with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The music continues with a similar melodic style. A large slur encompasses the first two measures of both staves. Below the lower staff, the text "luminoso" is written. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

6 *8^{va}*

8 *(8^{va}) in loco* *p* *pp*

pp

*Led. até o sinal ** *como uma constelação*

12

15

Noturno n.º 12

4

19

pp *pp* *pp* *pp* *

Ped.

23

pp *pp* *pp* *pp*

o. *como uma nebulosa*

8va

25

pp *pp* *pp* *pp*

8va

5

in loco

Ped. *como uma galáxia*

27

pp *pp* *pp* *pp*

8va

5 *5*

m.d.

29 *8va*

rall.

pp *in loco*

*

31 **Menos, sereno** [$\text{♩} = 72$]

como uma constelação

p *como um canto sideral*

m.d.

m.e. *cantabile*

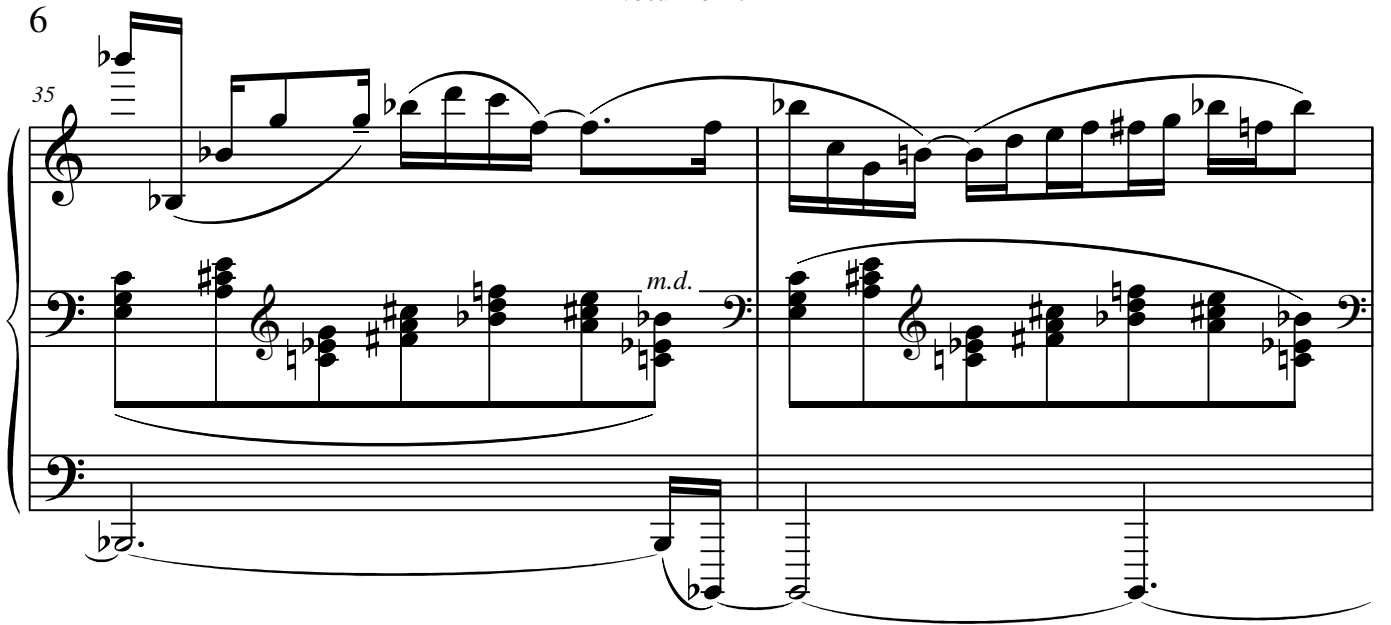
pp

And.

33

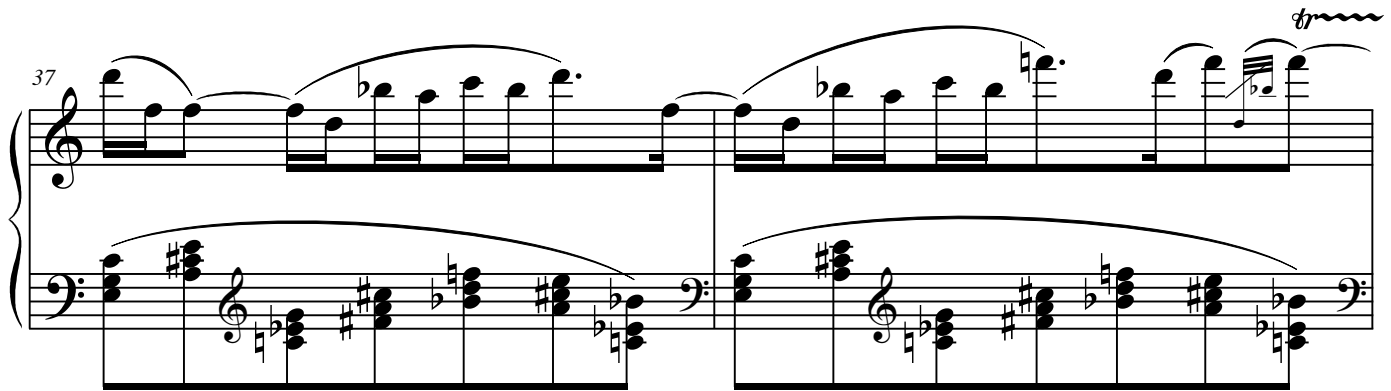
Noturno n.º 12

6
35



m.d.
ff

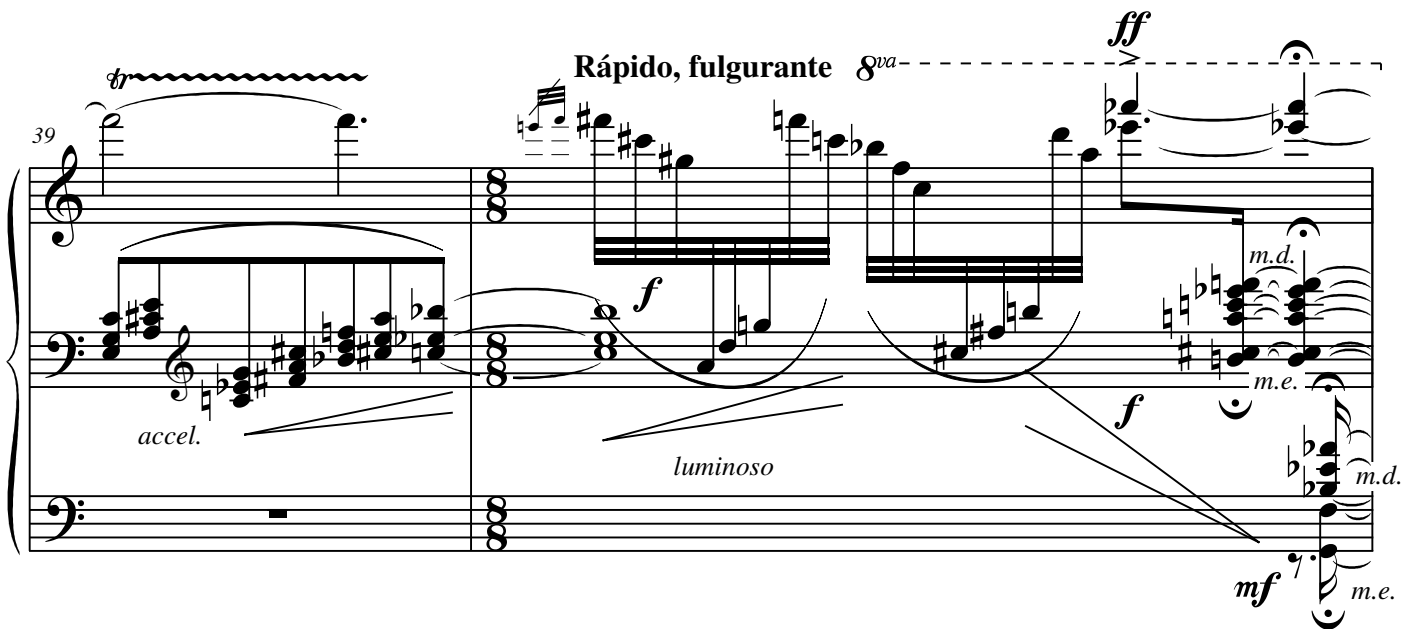
37



m.d.
ff

39

ff
Rápido, fulgurante *8va*



accel.
f
luminoso
f
m.d.
m.e.
m.d.
m.e.
mf

41 [♩ = 100] *cheio de paz!*

pp *p* 9:6 *p* *sonoro*

43

p *p* *pp* *cresc.* *mf*