

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**O LIVRO DAS DUAS MENINAS DE ALMEIDA PRADO:
UMA OUTRA LEITURA**

ELISA MARIA ZEIN FRAGA

CAMPINAS - 1995

F842L

23733/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

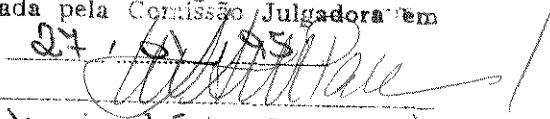
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

O LIVRO DAS DUAS MENINAS DE ALMEIDA PRADO:
UMA OUTRA LEITURA

ELISA MARIA ZEIN FRAGA

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial para
obtenção do grau de mestre em Música.
Orientação da Prof. Dra. Maria Lúcia
Senna Machado Pascoal

Este exemplar é a relação final da tese
defendida por ELISA MARIA
ZEIN FRAGA
e aprovada pela Comissão Julgadora em

27 / 01 / 95

Prof. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
CAMPINAS - 1995

ÍNDICE	PAG.
Dedicatória	2
Agradecimentos	3
Resumo	4
Abstract	5
Introdução	
1) Preâmbulo para uma paixão à primeira audição	6
2) Plano do Trabalho	7
I. UMA LEITURA	
• Análise das Peças	
01 - O galinho canta de manhã bem cedinho	11
02 - As meninas no Jardim	18
03 - A aritmética da Aninha	24
04 - O desenho de Constancinha	28
05 - A cachorrinha Dadá	33
06 - A ciranda das bonecas	37
07 - O bem-te-vi	44
08 - O sapinho de mola	52
09 - Parabéns a você	56
10 - Aninha faz sua bonequinha "naná"	60
11 - Constancinha leva sua boneca a passear	64
12 - O saci de pano	68
13 - O gatinho no telhado	75
14 - Os peixinhos no aquário	81
15 - Ikon, o cachorrão	86
16 - A bailarina da caixinha de música	89
17 - O palhacinho de corda	93
18 - Os anjinhos pintam no céu o arco-íris	97
• Conclusão	103
II. UMA OUTRA LEITURA	
Fita Cassete	
Bibliografia	107

*Therezinha, minha mãe.
Isabel, minha filha.
Dedico a vocês este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Ana Maria Jover, Antonio Tavares de Oliveira Neto, Constantino José Gonçalves Fraga Filho, Elisabeth Pinheiro de Souza, Fábio Arantes, Heloisa Zani, Hermelino Neder, Isabel Zein Gonçalves Fraga, José Antonio de Almeida Prado, José Carlos Prandini, José Eduardo de Paiva, José Miguel Wisnick, Kátia Secassi, Lucy Rangel Fraga, Luiz Henrique Zein, Maria Alice Zein, Maria Aracy de Pádua Lopes da Silva, Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, Maria Lucy Fraga Tedesco, Maria Therezinha Galvão de França Zein, Nelson Zein, Newtom Carneiro, Ricardo Breim, Sebastião José Silva e Ulisses Rocha L. da Silva.

- Ao FAEP - Fundo de Auxílio ao Ensino e à Pesquisa.

- À UNICAMP.

RESUMO

Partindo das dezoito peças que constituem o *Livro das Duas Meninas*, do compositor Almeida Prado, este trabalho apresenta uma leitura analítica, na qual são estudadas as estruturas musicais em seus aspectos macro, médio e micro. Dessa maneira toma-se contato com a linguagem do autor na organização da composição quanto a altura, ritmo, dinâmica, timbre e textura. Na conclusão, é feito um agrupamento das peças em cinco ciclos, segundo os recursos técnicos utilizados. A análise prepara, então, a outra leitura, uma expansão do piano nos instrumentos: clarineta, fagote, trompete, trombone, bateria, violino, contrabaixo e vibrafone, o que é apresentado na gravação em fita que acompanha o volume.

ABSTRACT

This paper has started from the eighteen pieces called *Livro das Duas Meninas*, of the Brazilian composer Almeida Prado. It develops one first approach with micro, middle and macroanalysis of musical structures. So, it is possible to understand the composer's language and the general organization in the aspects of pitch, rythm, dynamic, timbre and texture. At the end of this part, it concludes by grouping the pieces in five cycles, according with the resources that have been practiced. This analysis prepares, then, to a second approach, an expansion of the piano at the instruments: clarinet, bassoon, trumpet, trombone, drums, violin, bass and vibraphone. It is presented at the cassette-band that integrates the work.

INTRODUÇÃO

1) Preâmbulo para uma paixão à primeira audição

primavera em cada peça de música".

"...sempre deveria haver algo de

Schumann

Quando ouvi pela primeira vez *Kinderszenen* de Almeida Prado tocada ao piano pelo próprio compositor, senti que aquela obra sintetizava, como um microcosmo, a linguagem composicional do autor. Desde então, venho estudando esse conjunto de peças curtas, tentando entender o porquê da minha "paixão à primeira audição".

Kinderszenen (Cenas Infantis) foi composta em 1981-1982, a pedido de uma pianista, que notou a ausência de peças didáticas no repertório de Almeida Prado. Inicialmente, ele criou sete peças possíveis de serem tocadas por iniciantes. Mas, a partir de então, abandonou essa diretriz e passou a compor as suas *Kinderszenen* mais livremente.

O compositor, sempre inspirado em suas filhas Ana Luiza e Maria Constança, apresenta dezoito cenas, nas quais "musicaliza" momentos das personagens "Aninha e Constancinha", com seus bichinhos, brincadeiras, bonecas, caixinha de música e fantasias.

Quando pronto, o álbum foi denominado pelo autor como *O Livro das Duas Meninas*. Acompanhavam os originais aquarelas do próprio compositor ilustrando as partituras. Para facilitar a divulgação do material na Europa, seu editor alemão propôs a mudança do título para *Kinderszenen*, acatada pelo autor. (Mesmo assim, prefiro me reportar à obra com seu nome original, *O Livro das Duas Meninas*.)

Simultaneamente à composição das referidas peças, Almeida Prado trabalhou também nos volumes II a VI de *Cartas Celestes*¹, para piano, completando o ciclo iniciado em 1974, data do primeiro volume. Segundo o próprio compositor², "o pianismo utilizado (em *Cartas Celestes*) parte das experiências de Chopin,

¹ ALMEIDA PRADO, *Cartas Celestes*. Darmstadt: Tonos, 1982.

² Comunicação pessoal, fev. 94.

Liszt, Albeniz, Villa-Lobos, Messiaen, Stockhausen e coloca novos procedimentos a serviço de uma nova linguagem".

Reconheço em *O Livro das Duas Meninas* o mesmo gesto composicional deste ciclo, em dimensões reduzidas, mas sem perder sua complexidade.

O material sonoro básico que Almeida Prado usa para construir *Cartas Celestes* é composto de uma sequência de 24 acordes, designados pelo alfabeto grego. Com esse material, o compositor descreve as constelações do céu brasileiro, utilizando várias técnicas: expansão, retração, explosão, concentração, superposição, contraste, estilhaçamento, coagulação, e petrificação³.

Em *O Livro das Duas Meninas*, não existe um material sonoro pré-fixado. No entanto, observando as duas obras, verifica-se certa similaridade de procedimentos como os acima descritos e uso de materiais como superposição de intervalos, superposição de acordes, harmonia e escalas tonais e modais, politonalidade, clusters, glissandos, apojaturas, ostinatos, ressonâncias, ressonâncias a partir do pedal tonal totalmente abaixado, uso exclusivo das regiões do teclado, harmonia percussiva e intensa exploração dos recursos dinâmicos do instrumento.

Podemos ainda reconhecer em *O Livro das Duas Meninas* traços vindos de outra fase de Almeida Prado. Algumas das dezoito peças são ambientadas no folclore brasileiro (influência de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri⁴, de quem foi aluno durante seis anos), em melodias, levadas rítmicas e formas que nos lembram temas populares. Contudo, tais peças não assumem contornos nacionalistas, pois Almeida Prado encontra sempre uma saída que inova e nos remete a uma concepção universal de música.

2) Plano do Trabalho

O presente estudo está dividido em duas partes:

³ ALMEIDA PRADO, *Cartas Celestes: uma uranografia sonora*. Tese de Doutorado. UNICAMP, 1986. Original, Biblioteca do IA.

⁴ Comunicação pessoal, fev. 94.

I- "UMA LEITURA"

Para Jean Molino, analisar é descobrir como é feito, desmontando e montando novamente⁵. A presente leitura analítica é uma tentativa de desmontar e compreender a linguagem utilizada pelo compositor, para em seguida fundamentar uma remontagem em versão instrumental.

A fim de organizar o trabalho, utilizei critérios propostos por John D. White em *The Analysis of Music*⁶. White divide a análise musical em três níveis: microanálise, média-análise e macroanálise.

Na microanálise, destacam-se elementos como: células rítmicas e melódicas, intervalos, tessitura, cadências, técnicas contrapontísticas, detalhes harmônicos, detalhes de dinâmica, timbre e textura.

Na média-análise: estrutura métrica e rítmica das frases ou outras unidades formais, estrutura melódica das frases ou outras unidades formais, materiais escalares, qualidades afetivas, efeitos harmônicos, textura, dinâmica, timbre e outros.

Na macroanálise: forma, tempo, estilo harmônico, estilo rítmico e estilo melódico. White porém adverte que "nem sempre determinados conceitos e métodos são aplicáveis para a nova música"⁷. *O Livro das Duas Meninas*, como música produzida neste século, o qual se caracteriza por um conjunto de linguagens individualizadas, sem um padrão analítico que as definam, pressupõe um roteiro de análise particularizado, que por sua vez permita um exame minucioso da linguagem utilizada pelo compositor.

Nesse sentido, cada análise vem organizada em duas partes:

Mapa:

- **Macroestrutura:** descrição da forma.

⁵ "O analista constrói um modelo para seu objeto de análise, a partir da combinação dos elementos. Nisso, é só explícita um modo de pensar natural, que corresponde à pergunta colocada sempre pelas crianças: *Como é feito?*"

MOLINO, Jean. *Analyser. Analyse Musicale*. 16. Paris: (SFAM). 3o Trimestre 1989, pg 12.

⁶ WHITE, John. *Analysis of Music*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1984.

⁷ Idem, p. 7-8.

- **Média-estrutura:** dados relevantes sobre Altura, Ritmo, Tempo, Dinâmica, Timbre e Textura .
- **Microestrutura:** células fundamentais (rítmica, harmônica e melódica).

Sua finalidade é facilitar a visão conjunta das dezoito peças.

Estudo: articulação dos três níveis estruturais.

Sua finalidade é organizar os dados levantados, numa tentativa de explicar a linguagem da composição.

II- "UMA OUTRA LEITURA"

Voltando à minha experiência da primeira audição da obra, fiquei surpresa ao me perceber associando-a à *História do Soldado* de Stravinsky⁸. Um estudo comparativo das duas obras mostraria verdades e mentiras dessa minha aventura estética. E é por isso que, após uma análise de *O Livro das Duas Meninas*, arrisco-me a enumerar alguns pontos em comum:

- a) acompanhamentos em ostinato;
- b) texturas modais e diatônicas;
- c) policordes;
- d) modal superposto ao tonal e vice-versa;
- e) politonalidade;
- f) tonalidade + sons anexos;
- g) ambiguidade harmônica (maior-menor)
- h) elementos do jazz (*História do Soldado*), elementos da música brasileira (*Livro das Duas Meninas*)
- i) mudança de compassos.

Mas, para além da identificação puramente técnica - o que seria insuficiente-, o parentesco se dá na esfera delicada da percepção, que aponta para uma convergência semântica dentro do mesmo ambiente estético.

⁸ STRAVINSKY, Igor. *L'Histoire du soldat*. (1818). London: J. & W. Chester. Ltd.

Para conferir esta convergência, só haveria um meio: experimentar a expansão do piano de *O Livro das Duas meninas* para a formação camerística da *História do Soldado*, ou seja, clarineta, fagote, trompete, trombone, bateria, violino e contrabaixo. Acrescentei um vibrafone para dar conta de certos momentos extremamente pianísticos que algumas das dezoito peças trazem.

Devo dizer ainda que, com total anuência do compositor, interfeiri em alguns elementos da composição (repetição de partes da música, inclusão de levadas rítmicas). Tal interferência se justifica pela necessidade de explicitar conteúdos insinuados, mas muito presentes, na própria obra.

Os resultados se encontram no produto final deste trabalho, deflagrado por uma paixão à primeira audição da música de um grande compositor brasileiro.

I. " UMA LEITURA "

1- O galinho canta de manhã bem cedinho...

Macroestrutura:

Introdução: comp.1-4

Seção A: comp. 5-29

Transição: comp. 30-31

Seção B: comp.32-47

Coda: comp.48-51

Médiaestrutura:

Altura:

- escalas modais/ tonais
- harmonia de quartas e segundas
- superposição de acordes

Ritmo:

- *ostinato*

Tempo:

- superposição métrica

Dinâmica:

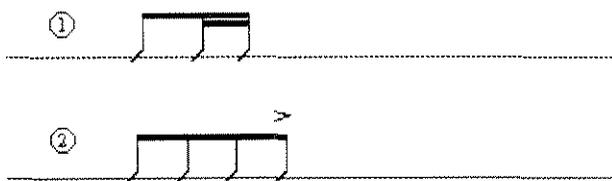
- *pp p ff*
- acentos

Textura:

- *ostinato*
- linha melódica

Microestrutura:

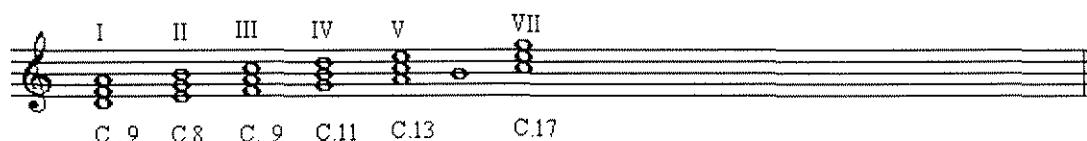
- trítono
- células rítmicas:



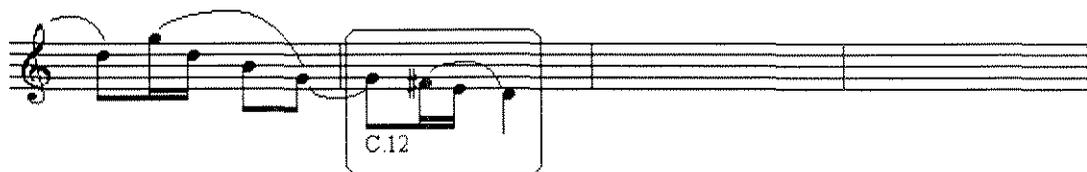
O compositor exhibe logo na abertura, o principal material intervalar utilizado na peça: o tritono. Nessa introdução, o efeito que recria o canto do galo (comp.1-4), é conseguido por uma superposição de tritons. A dinâmica, *forte* e *pianissimo*, nos remete a um eco desse canto.

A seção A (comp.5-29) está estruturada em dois planos superpostos. O plano superior é composto de frases melódicas em centro Sol modal-tonal (até o compasso 16) e centro Dó tonal(comp.17-21). O plano mais grave é constituído de texturas harmônicas extraídas das notas brancas do teclado¹, que progridem numa linha ascendente e paralela.

As frases melódicas dessa seção são construídas a partir de arpejos dos acordes primários e secundários do modo Sol mixolídio:



Entretanto, há uma interpolação tonal no compasso 12 com o aparecimento do Fá#, fazendo surgir, por um momento, um centro tonal de Sol:



¹ PISTON, Walter. *Harmony*. N.York (W.W.Norton & Company)1987, p.508 e DALLIN, Leon, *Techniques of Twentieth Century Composition*, Dubuque (WM. C. Brown Company Publishers)1974, p. 117.

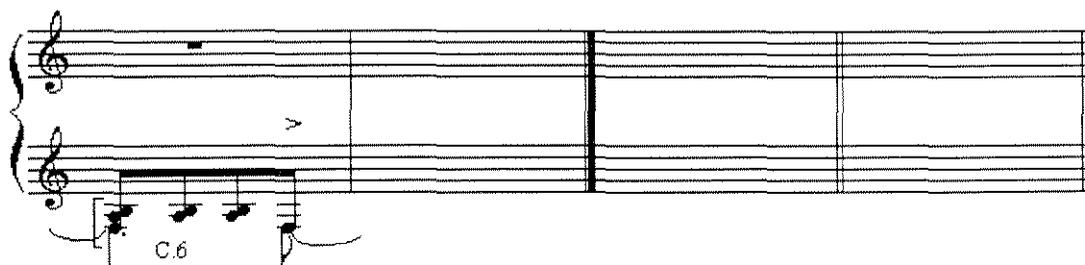
No compasso 16, a junção da nota Fá da linha melódica e mais Sol e Si no grave, pressupõe um Sol como dominante, preparando a entrada do centro Dó. Nos compassos 17-20, uma transposição das frases iniciais da seção A para as tríades de Dó, Fá e Sol, traz o território tonal de Dó. Porém, a presença da textura modal do plano inferior relativiza sua força:

As texturas harmônicas (teclas brancas) vêm sob a forma de um *ostinato* rítmico de quatro colcheias.

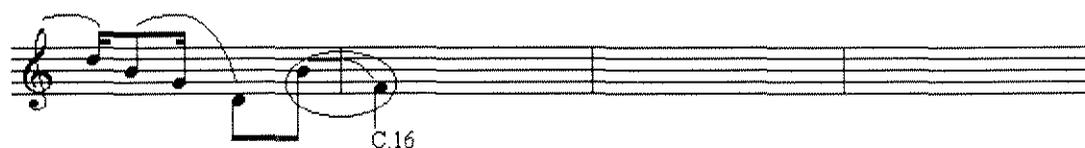
Segundo o próprio compositor², essas quatro colcheias formam também um segundo motivo do canto do galo. Ele torna a aparecer, enfatizado por segundas acentuadas, nos compassos 30 e 31 (transição) e nos compassos 48 e 49 (coda), com marcações dinâmicas *fortissimo* (30-31) e *crescendo até forte* (48-49):

O tritono está presente no ostinato, compassos 5-12, entre os extremos Fá e Si:

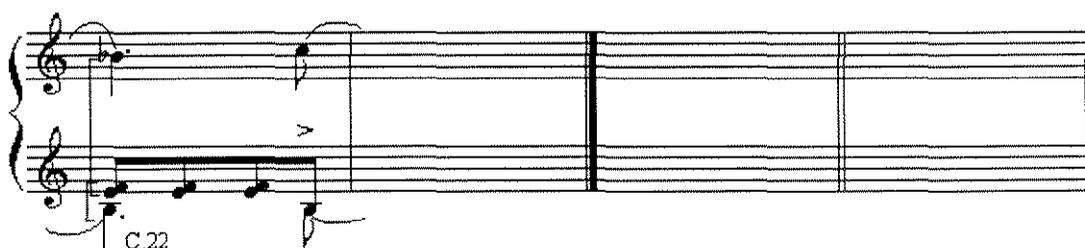
² Comunicação pessoal (fevereiro de 1994).



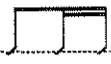
Ele está também na linha melódica, nos compassos 15-16:



No momento que antecede o ponto culminante da peça, reaparece disposto em duas quartas justas, comp. 22-24):



O tritono pode também ser ouvido no final da seção B, na relação da nota Sol # da voz inferior (comp.39) e o Ré da voz superior, no *ritornello* (comp.40).

A rítmica das frases melódicas é gerada a partir da célula  do motivo do canto do galo exposto na introdução .

Há uma superposição de métricas em toda a Seção A, com defasagem de acentuação entre o *ostinato* de quatro colcheias e as frases da linha superior:

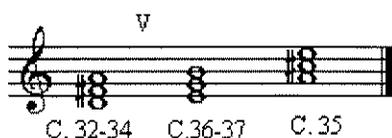
Após o silêncio do compasso 25, aparece o ponto culminante da peça, com a exposição modificada do primeiro motivo do canto do galo:

O segundo motivo do canto do galo aparece na transição (comp.30 e 31) e traz dois acordes superpostos, sem a terça, sintetizados em intervalos de segunda. São eles: acorde subV 7 de V ($A \# 7$)³, e acorde de dominante (A7). O compositor superpõe duas dominantes para preparar o contexto tonal que entrará a seguir:

³ A terminologia "dominante substituta" é usada na análise harmônica jazzística. Este acorde (subV de V) equivale à Sexta Germânica na análise harmônica tonal (Sib-Ré-Fá-Sol#, aqui enharmonizado A #7).

ANGER-WELLER, Jo. *Clés pour L' Harmonie*. Paris (Michel Musique) s/d, p. 50. Ver também CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*, Volume I. Rio de Janeiro (Lumiar Editora) 1986, p.98.

A melodia que surge na seção B (comp.32-47), é original, mas calcada no universo da cantiga infantil. Como se fosse um folclore "inventado", essa melodia *cantabile* faz contraste com a da seção A, mais sinuosa e difícil de se reproduzir. No entanto, as duas guardam um processo similar de construção, ou seja, a partir de arpejos de acordes. Mas se a da seção A é feita no centro Sol-Dó, esta é construída no centro tonal de Ré:



Note-se também o forte contraste timbrístico entre a seção B, de textura menos densa, dinâmica estável e doçura de sua canção tonal, e a outra, de linguagem mais seca, por conta de superposição de quartas e segundas, progressividade de frases, texturas e dinâmicas.

O acompanhamento da linha melódica na seção B, também é feito em ostinato. Ele começa com a tríade da tônica (comp.32-34) e muda depois para uma montagem com segundas, que traz uma certa desagregação ao forte ambiente tonal proposto pela linha superior.

Na coda (comp.48-51), o segundo motivo do canto do galo é reexposto, tal como na transição, preparando novamente o centro tonal Ré.

Os dois acordes finais formam o que Persichetti chama de mecanismo cadencial⁴, pois ainda que o primeiro acorde Si Maior, não pertença ao campo tonal de Ré (o segundo acorde), o ritmo harmônico confirma a força cadencial.

⁴ Sobre mecanismo cadencial: "Uma cadência é uma organização de melodia e harmonia ao mesmo tempo, tendo uma conotação de repouso. Harmonicamente, a cadência se cria através de um modelo de acordes e melodicamente, através da direção de cada parte. Ambas as forças são positivas, quando confirmadas ritmicamente.(...) Na cadência final pode acontecer que um material proveniente de um centro tonal diferente, traga um acorde de uma nova tonalidade, provocando assim uma cadência que envolve duas ou mais tonalidades simultâneas".

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia Del Siglo XX*. Madrid (Real Musical)1985, p.208.

Ao propor um final com o acorde de Ré em *fortissimo*, o compositor abre mão da ambiguidade da peça e reforça o ambiente tonal expresso na seção B.

O uso de ostinato, harmonia de quartas e segundas, defasagem métrica, textura com notas brancas⁵, melodias simples e complexas, centros ambíguos, modalidade e tonalidade, fazem dessa peça de abertura um trailer do conjunto da obra. A maneira como a natureza (o galo, a manhã) vem retratada aqui (seção A), em linguagem mais livre, feita da mistura de materiais (modal-tonal, superposições), de instabilidade na dinâmica, de texturas mais densas, se opõe ao contexto mais ajustado, mais simples e como o próprio Almeida Prado escreveu, "*feliz !*" (seção B) , da criança da cantiga de roda. Esse contraponto também estará presente em outras peças de *O Livro das Duas Meninas*.

⁵ Texturas com material diatônico.

2- As meninas no jardim

Macroestrutura:

Seção A: comp.1-28

Seção B: comp.29-56

Seção A*: comp.57-71

Médiaestrutura:

Altura:

- superposição modal
- intervalos de nona menor
- *ostinatos*
- harmonia de teclas brancas
- escala pentatônica
- policordes
- polimodalidade

Dinâmica:

- *p cresc. ff*
- acentos

Timbre:

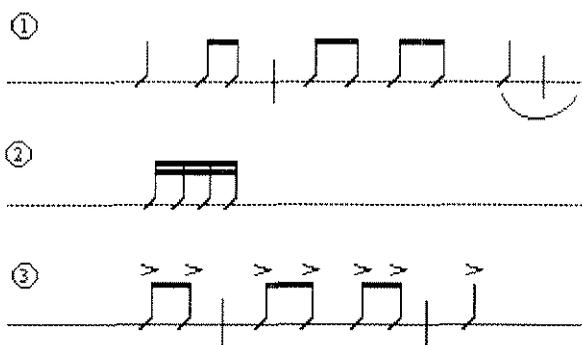
- pedal/ ressonância do piano

Textura:

- melodia acompanhada
- *ostinato*

Microestrutura:

- células rítmicas:



Se na primeira peça fica claro a predominância do modal na seção A e do tonal na seção B, aqui os territórios se multiplicam e se interpenetram.

Na linha do acompanhamento da seção A (segunda peça), o compositor usa novamente teclas brancas, organizadas em tríades, numa longa descida em movimento paralelo. O padrão rítmico de valsa é rigidamente repetido, estabelecendo uma cama sonora que não respira e que dá sustentação para as frases da linha superior caminharem com liberdade métrica.

As frases melódicas, também trabalhadas em notas brancas, acompanham o movimento de descida (até comp.7), dando a sensação para quem toca, que as mãos estão "brincando de descer" no teclado.

No comp. 7, a inércia da descida é quebrada com a forte dissonância de nona menor que se forma entre o Fá da melodia e o Mi do acompanhamento. Para contornar essa desestabilização, a melodia sobe, num movimento contrário à linha inferior. Aparecem cromatismos melódicos (comp. 9-10) e novamente uma nona menor desestabilizadora (comp.11). Uma progressão harmônica de dominantes (comp.11-13) no acompanhamento que agora sobe, procura resolver o impasse e anuncia a repetição da seção A:

C.11

(V7 de V) V7 Si lócrio-Sol

A insistência da tríade diminuta de Si, no começo e no fim deste trecho, faz pensar se não estaríamos num terreno de Si lócrio. No entanto, a nota Sol que aparece várias vezes como passagem e também ao final das três frases constantes dessa Seção (comp.2-5, 6-9, 10-13), nos leva a um Sol mixolídio. O trecho com a progressão harmônica, faz alusão a um Sol Maior, com a cadência dominante da dominante, e depois dominante. Podemos considerar então, um centro ambíguo de Si-Sol, modal-tonal.

Na Casa 2, após o ritornello(comp.24), há uma pequena transição para a Seção B, onde vemos que a "ordem" de trabalhar o acompanhamento com notas brancas muda, surgindo uma tríade de Sib. Logo em seguida, o Sib fica menor, com formação de segundas, criando expectativa para a Seção B.

A densidade de texturas da Seção B (comp.29-56) contrasta fortemente com a delicadeza da Seção A. Almeida Prado superpõe notas pretas às brancas, tornando a brincadeira bem mais excitante.

A primeira parte da Seção B(comp.29-43) é bimodal: um pentacórdio de Mi frígio (com dinâmica *piano*) que se repete na linha inferior e a escala Fá# pentatônico na linha superior(*forte*).

Esse *ostinato* em Mi frígio, segue a métrica binária proposta, enquanto a melodia pentatônica rompe com ela, acentuando cada uma das colcheias (nos fazendo lembrar de algum lenga-lenga rítmico infantil):

Na segunda parte (comp.44-56), sai o F# pentatônico e entra um *ostinato* com o pentacórdio de F#. Enquanto a linha superior mantém esse pentacórdio, a linha inferior, que estava em Mi frígio, começa uma descida paralela pelas notas brancas, chegando até um F# lídio, criando um espectro de politonalidade horizontal¹. A primeira semicolcheia de cada grupo é sempre acentuada e a dinâmica que já é *forte*, passa a crescer mais. A partir do comp. 45 o pedal deve ser acionado sem troca, até quase o final da seção. O resultado é um turbilhão de ressonâncias que culminam em um policorde² com as tríades de F#, F# e Sol(comp.55).

Há uma respiração no compasso 56, para a volta do clima da Seção A (que por vir um pouco modificada, será chamada de A*).

A valsa é retomada (comp.57) e as tríades com notas brancas vão agora numa linha paralela ascendente. A melodia começa repetindo a primeira semifrase da Seção A, e depois caminha mais cromaticamente.

No compasso 60, chegamos novamente à nona menor Mi-F#. Esta dissonância deflagra várias cromatizações e a partir daí, com uma indicação de apressar o andamento, há uma procura ansiosa por um "porto seguro". A estabilização chega no compasso 65, com a tríade diminuta de Si³ no acompanhamento, e um jogo

¹ PISTON, Walter. [Op. cit. p.512.

² Vincent Persichetti define Policorde como "**combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes áreas harmônicas**". PERSICHETTI, Vincent. [Op. cit.p. 137.]

³ Parece paradoxal dizer que a estabilização chega com essa tríade, que é instável por excelência. No entanto, sua repetição (a tríade diminuta de Si está treze vezes no texto musical), nos faz tomá-la como referência, levando-se em conta o contexto híbrido (tonal- modal) da peça.

melódico com a terça Dó- Lá na linha superior. A terça melódica se repete, cada vez mais devagar, até encontrar um Si agudo.

O último momento é uma quinta Sol-Ré, em *pianissimo*. O pedal acionado desde o compasso 66, nos mostra que o compositor não quer se decidir entre os centros Si e Sol. Ele quer os dois reunidos, finalizando a peça:

The image shows a musical score for the final of a piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a C.69 chord with a melodic line. The bottom staff is in bass clef and shows a Si lócrio chord with a bass line. The piece ends with a Sol-Ré chord marked *pp*. There are annotations for 'C.69', 'Si lócrio', and 'Sol'.

A peça número dois está costurada à peça número um. No final de **O galinho**, o acorde de Ré com quartas superpostas prepara o início da segunda peça, pois a melodia de **As meninas** começa na nota Lá, chegando até Ré, sendo estas as mesmas notas agudas do acorde final da primeira peça:

The image shows a musical score for the final of 'O Galinho' and the beginning of 'As Meninas'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and shows a melodic line. The bottom staff is in bass clef and shows a bass line. The final of 'O Galinho' is marked 'Final "Galinho"' and the beginning of 'As Meninas' is marked 'início "as meninas"'. There are annotations for 'Final "Galinho"' and 'início "as meninas"'.

O acorde de Si, que soou antes do acorde de Ré, anuncia, de certa maneira, a entrada da tríade de Si (mesmo que diminuta). Claro que não se tratâ de alguma cadência tonal, mas, ao estarem próximos, esses materiais guardam uma identidade suficiente para serem relacionados num mesmo segmento:

The image shows a musical score with two staves. The first staff is labeled "C. 50 'galinho'" and the second staff is labeled "início 'as meninas'". Both staves have circled sections of music, and there are "v" markings above the notes.

Ostinatos, harmonia de notas brancas e superposição métrica são outros pontos de contato entre as duas peças.

Finalmente, quando se toca a segunda peça logo após a primeira, tem-se a impressão que o clima da Seção A, o qual a palavra "*delicadamente*" expressa tão bem, se liga fortemente ao clima "*feliz!*" da Seção B da peça anterior.

3. A aritmética da Aninha

Macroestrutura:

Seção Única: comp. 1-24

Coda: comp. 25-29

Médiaestrutura:

Altura:

- superposição de intervalos de terça
- acordes de nona

Ritmo:

- motor da peça

Dinâmica:

- *f p pp*
- acentos

Timbre:

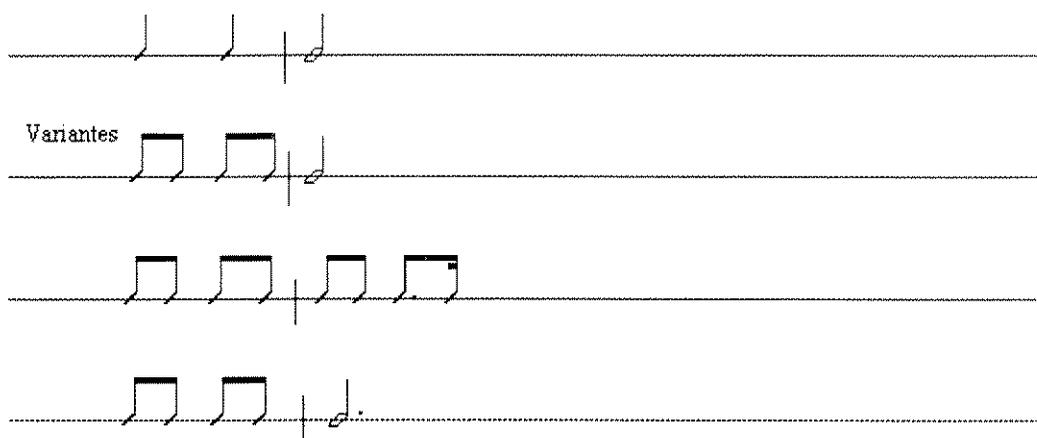
- regiões aguda, média e grave do piano

Textura:

- Terças simples e/ou superpostas

Microestrutura:

- intervalo de terça M/m
- célula rítmica :



Esta peça, uma das mais bem humoradas de *O Livro das Duas Meninas*, faz com a "**aritmética da Aninha**" uma tremenda confusão.

A linha rítmica do lenga-lenga infantil "**um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, para doze faltam três**", está na base da construção da peça¹.

Essa frase rítmica de oito compassos é tratada aqui de maneira fragmentada, com processos diversos.

A métrica binária que o lenga-lenga imprime às frases é quebrada com o compasso de três tempos, ao final de cada frase (compassos 8, 16, 24).

A frase rítmica é repetida três vezes, trazendo subdivisões à peça:

A primeira frase (comp.1-8) é composta de três segmentos:

Primeiro Segmento: um, dois, três, quatro, cinco, seis (comp.1-4)

Intervalos de terça alternados, em progressão tonal, partindo de Lá (tônica), indo para Mi (dominante) e finalizando em Ré (subdominante), com dinâmica *forte*.

Segundo Segmento: sete, oito,nove, (comp. 5-6)

Intervalos de terça superpostos, em movimento contrário, com dinâmica *piano*, fazendo contraste com o primeiro segmento.

¹ O compositor faz menção de um lenga-lenga rítmico também na peça dois(comp.29-44). Esse elemento aproxima aquela peça a esta.

Terceiro Segmento: para doze faltam três (comp.6-8)

Linha melódica com rítmica modificada em relação aos outros dois segmentos, tocada com alternância das mãos, notas acentuadas e dinâmica *forte*, tendo uma segunda menor, em compasso ternário, como final de frase.

A segunda frase(comp.9-16) está dividida em dois segmentos:

Primeiro Segmento: um, dois, três, quatro, cinco, seis (comp.9-12).

Segundas menores na linha inferior, com dinâmica *piano*, fazendo um pedal para terças menores em *pianissimo*, na linha superior. Movimento oblíquo.

Segundo Segmento: sete, oito, nove, para doze faltam três (comp.13-16).

Terças superpostas, resultando acordes de nona, em movimento paralelo, cromático e descendente, dinâmica *pianissimo*.

Na terceira frase (17-24), há três segmentos:

Primeiro Segmento: um, dois, três, quatro, cinco, seis (comp.17-20).

Muito semelhante aos compassos 1-4 (primeiro segmento da primeira frase), mas cromático e trabalhado na região grave.

Segundo Segmento: sete, oito, nove (comp.21-22).

Semelhante ao segmento anterior, incluindo terças em região ainda mais grave.

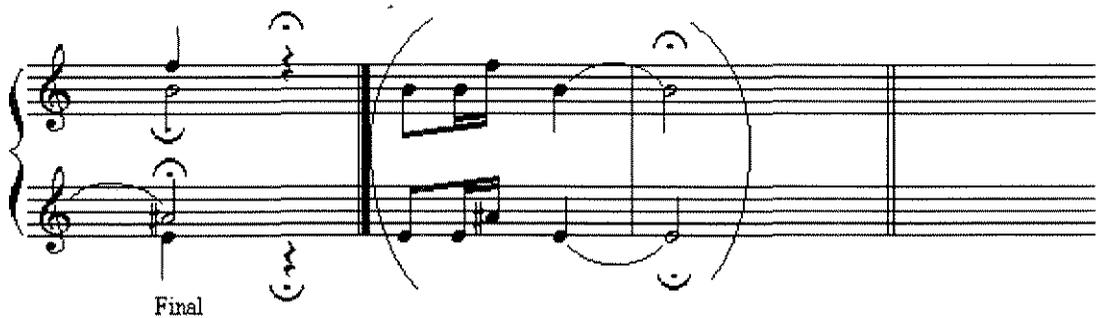
Terceiro Segmento:para doze faltam três (comp.22-24).

Semelhante ao terceiro segmento da primeira frase.

Coda:

Segundo o próprio compositor², a linha rítmica da Coda é extraída do lenga-lenga "unidunitê". Ao intervalo de segunda com as notas Lá#-Si (no centro da pauta que vêm ligadas do compasso 24), são agregadas a nota Mi, mais grave e Fá mais agudo, fazendo soar uma superposição, onde se ouve trítonos, e mais intensamente, o intervalo das pontas de nona menor Mi-Fá.

Este intervalo (nona menor) também foi usado em momentos importantes da peça número 2, como já mostrado anteriormente. Por outro lado, se arpejarmos todas as notas da superposição de intervalos da Coda, teremos uma possível versão do canto do galo da primeira peça, como que fechando um ciclo:



² Comunicação pessoal (fevereiro de 1994).

4- O desenho de Constancinha

Macroestrutura:

Seção A: comp.1-14

Seção B: 15-22

Transição: 23-32

Seção A*: 33-36

Coda: 37-40

Médiaestrutura:

Altura:

- melodia diatônica
- defasagem harmônica
- tríades arpejadas
- transposição
- intervalos de quinta
- modo lídio
- superposição de acordes

Ritmo:

- *ostinato*

Tempo:

- compasso de cinco tempos 3+2

Dinâmica:

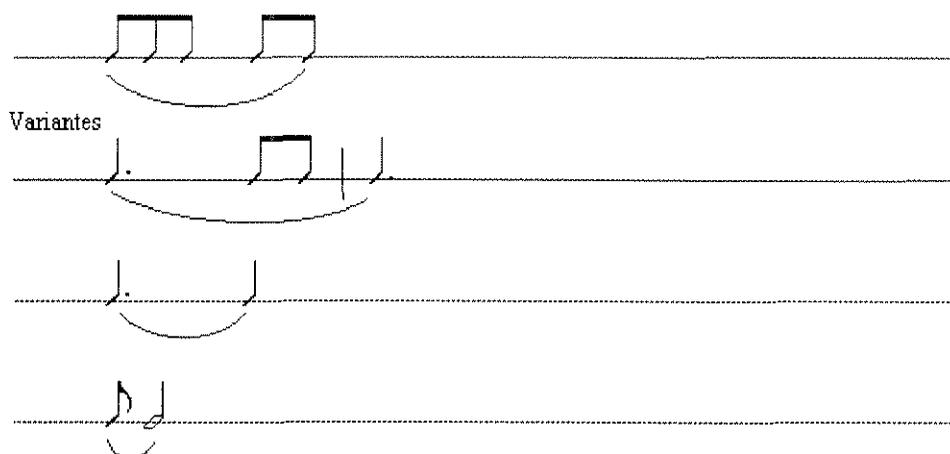
- *p*

Textura:

- Duas vozes

Microestrutura:

célula rítmica:



O desenho de *Constancinha* pertence a um contexto diferente das três primeiras peças, relacionadas por mim em um mesmo ciclo¹.

A peça vem escrita a 2 vozes. A seção A (1-14) está centrada em Dó. A progressão tonal I-V aparece como elemento estruturador importante.

O *ostinato* da linha inferior é orientado para repetir arpejadamente a tríade de Dó (segunda inversão) e o acorde de Sol, com a nota Sol como pedal. A linha superior traz uma melodia incontestavelmente diatônica. No entanto, uma certa desobediência interna fragiliza a sensação de tonalidade. Vejamos:

Há uma defasagem no relacionamento harmônico das duas linhas²:

¹ Os aspectos coincidentes que me permitiram relacionar as três primeiras peças em um mesmo ciclo foram os seguintes: textura (linha melódica com acompanhamento de ostinato rítmico), intervalos (trítonos), ritmo (ostinatos, lenga-lenga rítmico), tempo (superposição métrica) regiões (final da primeira peça e início da segunda), afeto (*feliz*, peça um e *delicado*, peça dois).

² Uma harmonização convencional da melodia, pressuporia um ritmo harmônico bem diferente daquele que vem expresso. A primeira frase (comp. 3-6) estaria sob o domínio harmônico da tônica; a segunda (comp. 7-10), sob o domínio da dominante e haveria uma evidente resolução na tônica, no compasso 10. Neste caso, o compositor estaria trabalhando de maneira previsível com a tonalidade. Aqui, ao contrário, Almeida Prado propõe um tonalismo de cunho próprio.

C. 3

p

I V I V I V I V

Uma única indicação de pedal em cada compasso mistura a tônica e a dominante em um só gesto:

C. 1

Ped. *Ped.* *Ped.*

I V

O compasso de cinco tempos chama excessiva atenção sobre si, ajudando a encobrir a progressão tonal instalada pelo ostinato.

Por último, o compositor, ao colocar a nota Sol no primeiro tempo e Fá no quarto tempo, partes definidoras do compasso de cinco tempos, pode estar superpondo o modo Sol mixolídio, criando mais ambiguidade para a peça³.

Nos compassos 11-13 o *ostinato* deixa sua condição coadjuvante para desempenhar um papel melódico, preparando a seção B (comp.15). Nesta seção, o *ostinato* é uma transposição do anterior, para o centro Lá. A linha superior descende da seção A, mas se apresenta com alguma modificação rítmica e melódica.

³ A ausência da nota Si pode afastar essa possibilidade. Mas por outro lado, as duas notas características do modo Mixolídio, SOL e Fá, estão presentes.

A passagem da seção A para B fica quase imperceptível, pois a dinâmica que permanece o tempo todo no mesmo patamar (*piano*) e o *ostinato* rítmico desenhado em toda a peça, unificam o texto musical (contrastando com as primeiras peças, principalmente com a fragmentada **Aritmética da Aninha**).

A partir do compasso 23 (transição), há um cruzamento das mãos. A mão direita faz um caminho modulatório, percorrendo o teclado cromaticamente rumo à região grave, através de intervalos de quinta. A mão esquerda mantém o *ostinato* em Lá. No compasso 28, o *ostinato* se transforma numa ponte melódica, para chegar em Si b lídio (comp.32). Estamos na seção A**(comp.33).

A linha superior reexpõe o primeiro motivo melódico da seção A (apoiada pelo *ostinato* em Sib lídio) e encerra a frase com um intervalo melódico de quarta aumentada descendente Lá-Mib(comp.34-36). Este Mib, dissonante em relação à linha inferior, cumpre um papel da sensível enharmonizada de Mi (terça do acorde de Dó), evidenciado somente na coda.

O ambiente tonal-modal instaurado neste trecho, traz um momento novo, de certa tensão, levando o ouvinte a especular sobre o final da peça.

Na coda (comp.37), o *ostinato* é interrompido, e a partir do arpejo das tríades de Sib e Fá# menor, chegamos à um Mi agudo, resolvendo a tensão do Mib colocado antes:

A peça termina com uma cadência, que resgata o gesto do *ostinato*, somando a dominante e a tônica. Temos num mesmo acorde de Dó, a terça (Mi) e a quarta (Fá):

The image displays a musical score for a piece labeled 'C.39'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a simple, flowing style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is marked with a piano dynamic (*p*) at the beginning of both staves. There are several phrasing slurs and accents throughout the piece. A double bar line is present in the middle of the score, indicating a section change. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

O desenho de *Constancinha* não apresenta variação de andamento, nem de dinâmica, e não há cortes entre uma seção e outra. A música flue sem hesitação, recuperando talvez o movimento ininterrupto do desenhar de *Constancinha*.

5- A cachorrinha Dadá

Macroestrutura:

Seção Unica: comp.1-27

Médiaestrutura:

Altura:

- superposição de segundas
- intervalos de quartas
- acordes de segundas (*clusters*)
- escala multi-oitava
- teclas brancas/pretas

Ritmo:

- frases rítmicas
- grupos alterados

Tempo:

- preciso/impreciso
- mudança de compasso

Dinâmica:

- *p f fff*
- acentos

Timbre:

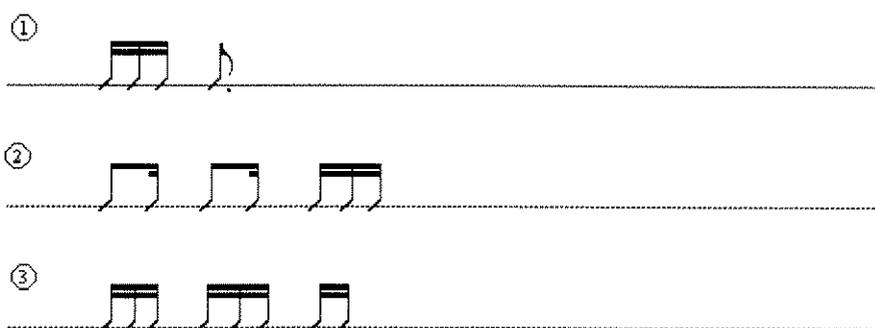
- *clusters*
- harmonia percussiva

Textura:

- imitação

Microestrutura:

- segunda M/m
- células rítmicas:



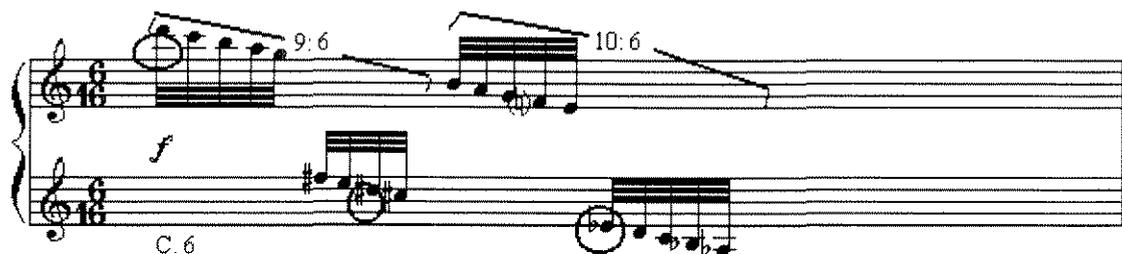
A linguagem mais livre de *O Livro das duas meninas* está nesta peça. As alturas (segundas menores, escalas multi-oitavas, arpejos em quartas), o tempo (preciso/impreciso) e a dinâmica (com alternâncias e superposições de *piano*, *forte* e *forte fortissimo*), são os elementos sonoros explorados.

Ao se tocar **A cachorrinha Dadá**, sente-se que as mãos fazem um percurso geográfico pelas teclas pretas e brancas do piano. Essa sensação é de tal maneira forte, que parece ser possível trocar a partitura por um mapa com marcações gráficas das regiões a serem tocadas no teclado.

O primeiro e segundo compassos cumprem um papel de introdução, apresentando com imprecisão do tempo (*hesitando um pouco*), uma formação de segundas e sua transposição. Do terceiro ao quinto compassos, já *a tempo*, aparece um material motivico composto por arpejo ascendente de quartas e terças que culmina em um intervalo de segunda (sempre pelo caminho das teclas pretas e brancas), seguido de uma imitação em sentido contrário. Esse material é apresentado em frases rítmicas, sob forma de pergunta e resposta.

No compasso 6, uma escala multi-oitava¹, com grupos alterados, propõe a continuação da peça numa região mais grave:

¹ Conforme PERSICHETTI (op. cit. p. 46), novas escalas podem ser construídas com tetracordes similares, sem que se repita a tônica na primeira oitava. Essas escalas, onde a oitava desaparece e os tetracordes permanecem, são chamadas *multi-oitava*.



Nos compassos 7-10, há uma ampliação do que foi proposto nos compassos 3-5, mas com andamento hesitante. A partir daí, surge um período de pura harmonia percussiva (comp.11-17)², com mudança de compassos (9/16, 8/16, 11/16, 13/16, 6/16), oposição de teclas pretas e brancas e crescendo de dinâmica e tempo.

O ponto culminante da peça (comp.18-20) está nos acordes por segundas (clusters) arpejados, em *forte fortissimo*. Esses acordes recriam perfeitamente latidos de cachorro³.

Um longo arpejo de quartas, *piano* e em andamento mais lento(comp.22-23), nos leva até um Lá grave. Esta nota, que se alonga por dois compassos, dilue um pouco o clima anterior de tensão, mas cria, ao mesmo tempo, uma expectativa para o fechamento da peça.

O final (comp.25-27), vem com uma subida escalar vertiginosa (escala multi-oitava), que nos leva a um intervalo de segunda (Láb-Sib) agudo. Este intervalo se contrapõe ao Lá grave dos compassos 23-24, apagando uma possível polarização tonal, que aquela nota pudesse ter exercido.

Há no perfil desta peça movimentos ascendentes compensados por movimentos descendentes em espelho. A lenta descida dos compassos 21-24, precede a rápida subida dos compassos 25-27. Em proporções diferentes, acontece a mesma estrutura nos compassos 3- 5 e nos compassos 6 -10:

² O uso percussivo da harmonia se dá, segundo Persichetti (op. cit. p. 223) nos momentos em que o ritmo é o elemento principal da composição. Nesse caso, um acorde pode funcionar percussivamente, atendendo à figura rítmica proposta.

³ Almeida Prado informou-me (fevereiro, 1994), que esse efeito de latido conseguido com clusters arpejados, é uma citação de quatro compassos do final da peça de VILLA-LOBOS , *Prole do Bebê n.2, IV- O cachorrinho de borracha*. Paris (Éditions Max Eschig)1921.



A pretexto de seguir o movimento irrequieto de uma cachorrinha, Almeida Prado mergulha na linguagem mais radical de *O Livro das Duas Meninas* e constrói uma peça que nos reporta a uma trilha de desenho animado. Como Webern, o compositor compensa a densidade de informação com a brevidade da peça. Essa "cachorrinha dadaísta", deliciosamente dissonante, é uma verdadeira iniciação à música pianística criada no século XX.

6. A ciranda das bonecas

Macroestrutura: Rondó

A1 (tema principal): comp.1-8

B (primeiro episódio): comp. 9-15

A2:comp. 16-20

C (segundo episódio): comp.21-46

A3: comp.47-50

D (terceiro episódio): comp.51-60

A4: comp. 61-66

E (quarto episódio): comp. 67-82

A5: comp. 83-88

Médiaestrutura:

Altura:

- melodias diatônicas
- ciclo de terças
- notas da melodia distribuídas em várias regiões
- glissandos
- harmonia triádica
- cadências tonais
- apojaturas
- *ostinato*
- *trilos*

Ritmo:

- deslocamento rítmico
- poliritmia

Tempo:

- variação de andamento

- mudança de compasso

Dinâmica:

- *fp cresc. pp ff subito pp*
- acentos

Timbre:

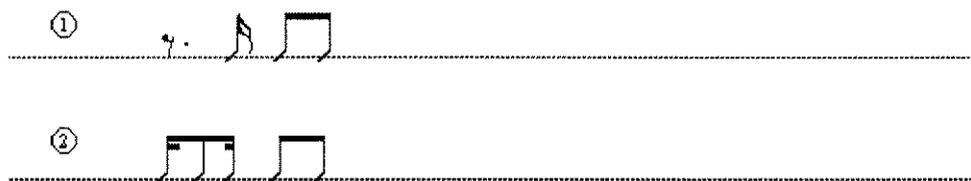
- tratamento percussivo do tema principal

Textura:

- melodia acompanhada
- contraponto
- *ostinato*

Microestrutura:

- células rítmicas:



A **Ciranda das bonecas** de Almeida Prado reverencia o Villa Lobos das **Cirandas** e **Cirandinhas**¹. Das **Cirandas**, temos aqui o mesmo gesto de rearmonização das melodias, e das **Cirandinhas**, o pianismo simples, mas caprichado, que ambienta cantigas brasileiras de roda.

A peça, assumidamente tonal, começa e termina em Dó, embora passe por vários tons no decorrer dos temas e episódios.

O tema principal (ou refrão) do rondó, é constituído da segunda parte da canção *a canoa virou*. No A1 (comp.1-8-Dó maior), a melodia tem um tratamento percussivo, alcançado através de notas acentuadas e distribuídas pelas duas mãos,

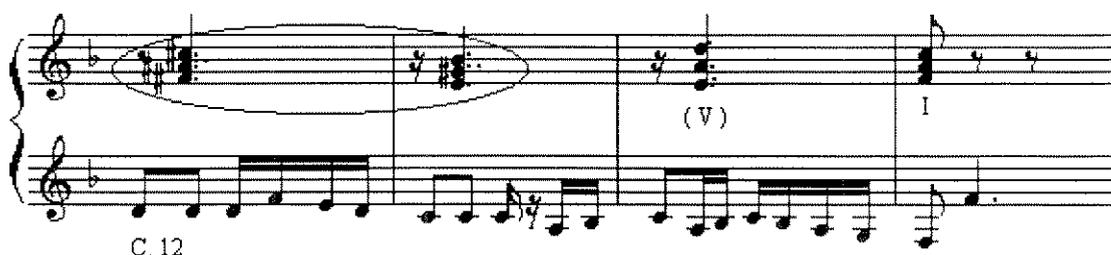
¹ VILLA-LOBOS, *Cirandas*. Rio de Janeiro (Fermata)1926. *Cirandinhas*. Rio de Janeiro(Fermata)1925.

com um mínimo de complementação harmônica . Essas características irão se manter no retorno dos outros refrões. O primeiro refrão termina com glissandos (elemento que reaparecerá em outros momentos da peça), preparando a entrada do B.

O primeiro episódio (B-comp.9-15) traz um delicioso *atirei um pau no gato*, com um acompanhamento em tríades deslocadas ritmicamente, colocadas mais como texturas do campo de Fá, do que acompanhamento harmônico propriamente dito (se bem que as tríades resultam em uma reharmonização):



Nos compassos 12-13, aparecem duas tríades "out", ou seja, fora do contexto tonal de Fá, com movimento de tons inteiros, substituindo as funções de subdominante e tônica. O episódio é finalizado por uma cadência (V-I), com o primeiro acorde em intervalos de quarta e o último com a tríade da tônica:



No A2 (comp.16-20), em Ré Maior, há uma explosão da sequência de notas da primeira frase (comp.16-18) da melodia, para distribuí-las em várias regiões do teclado²:

² É como se o compositor tomasse a melodia como uma série de notas e as fosse distribuindo, na sequência em que aparecem, porém nas diversas regiões do teclado. É uma técnica serial curiosamente adotada nesta peça tonal, aproximando-a das peças atonais vizinhas (peça cinco e sete).



Na segunda frase, o tema principal (comp.19-20) é apresentado em oitavas, mas com um deslocamento rítmico que causa uma defasagem de um tom. Tal defasagem traz um certo ruído à reexposição do tema. As apojaturas presentes introduzem um gesto que será constante no episódio que segue este refrão.

No C, segundo episódio (comp.21-46), a cantiga *minha gatinha parda* (também em Ré Maior), é trabalhada horizontalmente, com uma linha contrapontística baseada na escala de Ré, ornamentada de cromatismos. As apojaturas da melodia, segundo o próprio compositor³, descrevem o miado do gato⁴. Os quatro compassos finais desta seção(comp.43-46) fazem uma conexão para a reexposição do tema, apresentando a nota Ré como um pedal (com apojaturas) e um glissando pelas notas brancas do teclado(comp. 46).

O A3(comp.47-50) está escrito em Si Maior, e reproduz, numa região aguda, o tratamento percussivo realizado em A1.

O terceiro episódio (D-comp.51-60), também em Si Maior, resgata, em andamento lento, a primeira parte de *a canoa virou*, que havia faltado ao refrão. A melodia é executada pelo baixo, enquanto a voz aguda faz um ostinato com as notas Dó#, Fá# e Si, complementando ritmicamente a melodia, mas de maneira assimétrica.

³ Comunicação pessoal (fevereiro de 1994).

⁴ Villa Lobos, em seu *Guia Prático*, Rio de Janeiro (Irmãos Vitale)1932, coloca um miado de gato, em seu arranjo de *minha gatinha parda* para coro a 2 vozes, feito também com apojaturas, antes da entrada da canção propriamente dita.

Almeida Prado recupera esse gesto, incorporando-o na própria melodia.

Essa assimetria se radicaliza no final da seção, com a inclusão de um fragmento em

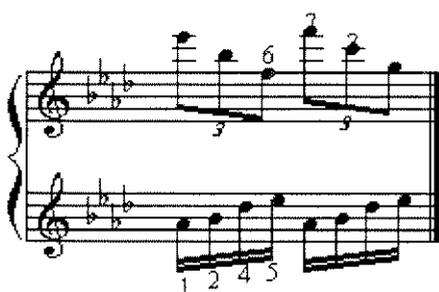
$$\frac{3}{16}$$

(lembrando-se que a peça está em

$$\frac{2}{4}$$

No A4 (comp.61-66), o tema está em Lá b Maior. A melodia é rerepresentada em *fortissimo*, com notas acentuadas e acompanhadas por um pedal em *trilo*.

O quarto episódio (E-comp.67-82) mantém a tonalidade de Lá b e apresenta a *ciranda* em andamento rapidíssimo e em dinâmica *piano*. As frases da melodia são executadas alternadamente e acompanhadas por um pedal em *trilo* (elemento antecipado pelo refrão A4). Como em C, há no final da seção (comp.79-82) uma conexão para o último refrão. Nesses compassos finais, estão envolvidas todas as notas da escala de Lá b Maior, sendo que a linha superior faz arpejos em quartas e a inferior um *ostinato* com as notas Lá, Si, Ré e Mi bemóis:



No compasso 82, aparece um Sol em oitavas, *fortissimo*, com a clara função de dominante, para introduzir o Dó Maior da última parte.

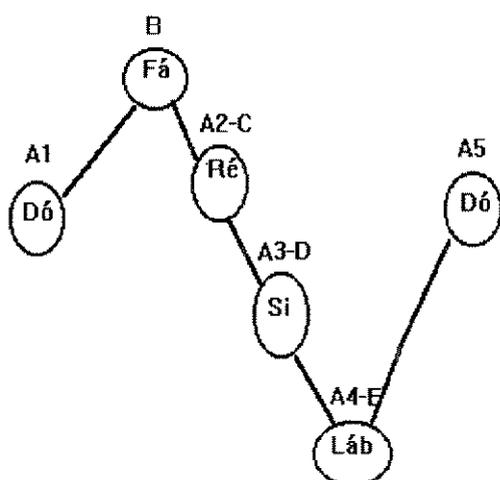
O A5 (comp.83-87-Dó maior), apresenta, como no refrão A2, as notas da primeira frase do tema distribuídas em várias regiões. A frase final (comp.85-86)

resgata o mesmo gesto da segunda frase de A2, mas o ruído é causado aqui pela superposição de quintas e quartas (com as notas da melodia das pontas separadas por duas oitavas). O penúltimo compasso traz um Dó triplicado na região mais grave do teclado, respondendo ao Sol-dominante proposto pelo compasso 82, confirmando, com *fortissimo*, a vocação tonal desta peça. O longo glissando, que vem logo a seguir, varre todo o teclado, trasferindo para a região aguda os instantes finais desta *ciranda*.

A forma rondó é muito oportuna, pela possibilidade que oferece de trabalhar materiais temáticos diferentes, arranjados em uma mesma estrutura. Mas o compositor não se fixa no rondó clássico, onde os episódios contrastam com o refrão, o qual é reexposto sempre na mesma tonalidade. Neste rondó transformado, o refrão antecipa o episódio, adiantando vários elementos que serão desenvolvidos na seção seguinte, funcionando quase como uma introdução ao novo material.

Os episódios não estão em tonalidades vizinhas ao tema principal (ou refrão). Almeida Prado apresenta um ciclo de terças, sem realizar qualquer processo de modulação.

Poderemos visualizar melhor o ciclo proposto com este esquema:



O intervalo entre Si e Lá b é de segunda aumentada, mas, de qualquer maneira, soa uma terça menor como nos outros casos.

Há entre as peças cinco e seis um contraste absoluto. A primeira é atonal, a segunda é tonal. Mas se olharmos as duas peças juntas, encontraremos similaridades entre elas:

No início de **A cachorrinha Dadá** há movimentos alternados de mãos com intervalos de segunda. Em **A ciranda das bonecas**, esse gesto se repete com as notas da melodia.

Uma escala descendente no compasso 6 da primeira peça, se assemelha aos glissandos descendentes dos compassos 5-7 da segunda.

O glissando final de **A ciranda**, culminado no agudo por um intervalo de quarta, lembra a longa escala dos três últimos compassos de **A cachorrinha**, que traz o mesmo gesto de finalização (uma segunda acentuada).

Para mim, existe um tríptico composto das peças cinco, seis e sete. O atonalismo (e o desconhecido) da **cachorrinha Dadá** prepara o tonalismo (e o conhecido) da **ciranda da bonecas**. Após esse "movimento" tonal da **ciranda**, volta a atonalidade da peça seguinte, **O bem-te-vi**, que veremos a seguir.

7. O bem-te-vi

Macroestrutura:

Seção Única: comp.1-18

Médiaestrutura:

Altura:

- tríades
- tétrades
- acordes por superposição de quartas, quintas e segundas

Ritmo:

- pedal rítmico descontínuo

Tempo:

- mudanças de compasso

Dinâmica:

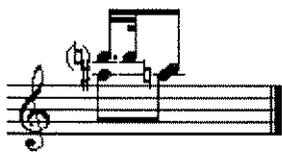
- *p pp*

Textura:

- harmonia a três partes + pedal superposto

Microestrutura:

motivo rítmico-harmônico:



O bem-te-vi é um coral lento e introspectivo. Não há uma melodia ou um *cantus firmus*, mas sim harmonia a três partes.

No final de cada frase, formadas por acordes, o compositor superpõe um motivo que recria o canto do bem-te-vi. Esse motivo sintetiza em uma terça e uma segunda um acorde de Si menor, com sétimas maior e menor:

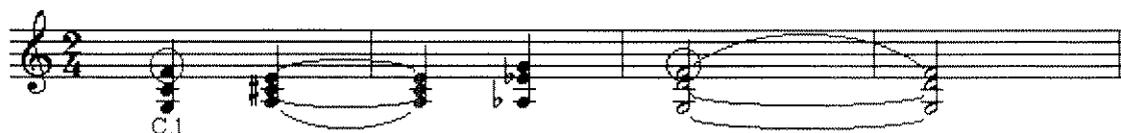


O canto do bem-te-vi forma um pedal rítmico descontínuo, que nunca incide sobre algum acorde, mas sim sobre sua ressonância. Com exceção do final da peça, o motivo vem sempre colocado na parte fraca do compasso, e em *pianissimo*.

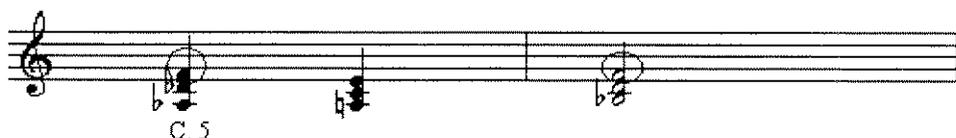
A métrica irregular, devido às diferentes dimensões das frases, está expressa na frequente mudança de compasso.

Ao separarmos a voz mais aguda dos acordes, vemos que a nota Fá (com exceção da última frase) é o eixo na construção das frases:

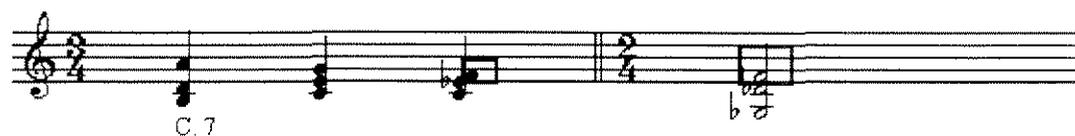
Frase I (comp.1-4):



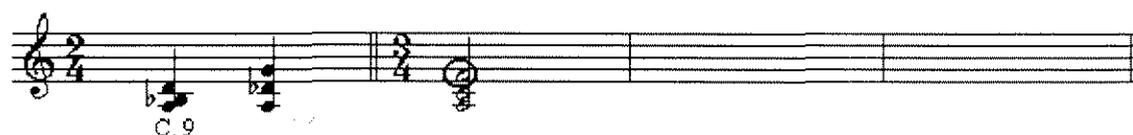
Frase II (comp.5-6):



Frase III (comp.7-8):



Frase IV (comp.9-10):



Frase V (comp.11-12):

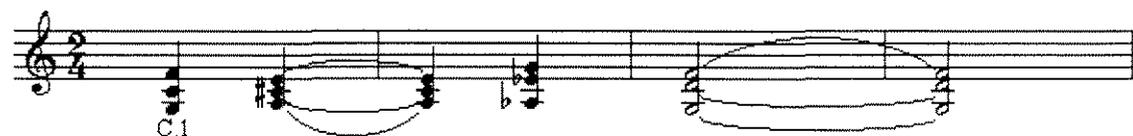


Frase VI (comp.13-14):



Se observarmos os encadeamentos harmônicos e as posições dos acordes, veremos que o compositor escolheu procedimentos diferentes para cada frase:

Frase I: aberto, fechado, aberto, aberto:



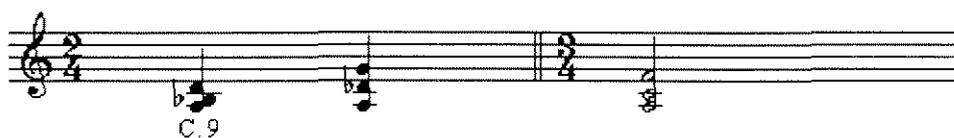
Frase II: aberto, fechado, fechado:



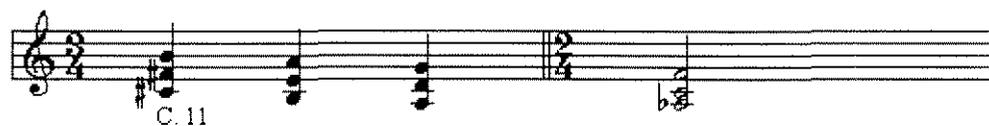
Frase III: aberto, fechado, fechado, aberto:



Frase IV: fechado, aberto, aberto:



Frase V: aberto, aberto, aberto, fechado:



Frase VI: fechado, fechado, aberto, aberto, aberto, fechado:

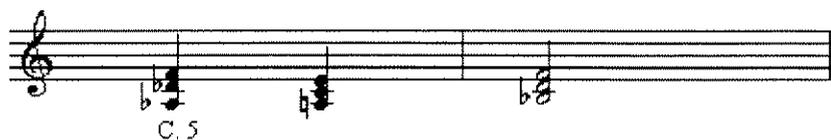


Outro aspecto interessante é o tipo de material utilizado: tríades (em estado fundamental ou invertido), acorde de sétima Maior ou menor, superposições (quartas, quintas, segundas):

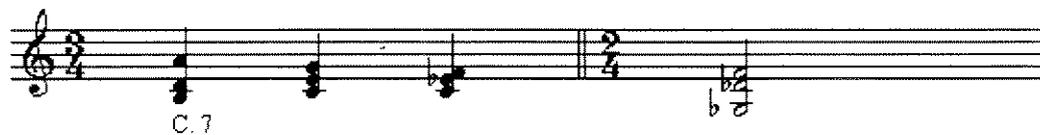
Frase I: superposição (s), tríade(t), s, acorde de sétima (a s):



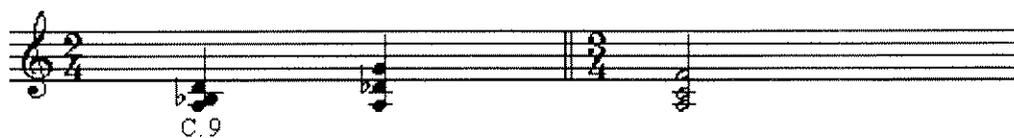
Frase II: t, t, t:



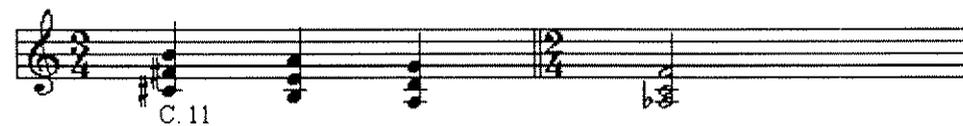
Frase III: as, t, s, as:



Frase IV: s, s, t:



Frase V: s, s, s, t:

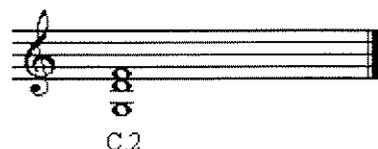


Frase VI: s, s, t, t, t, a s:



Nos últimos acordes de cada frase, onde nos Corais estão normalmente colocadas as fermatas, temos diferentes harmonizações para a nota Fá:

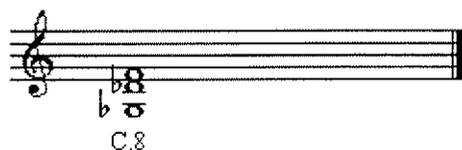
Final 1: acorde de Sol com sétima menor (G7):



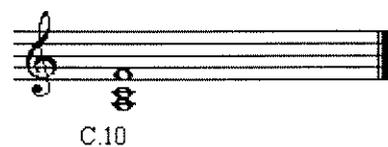
Final 2: tríade de SibMaior (Bb):



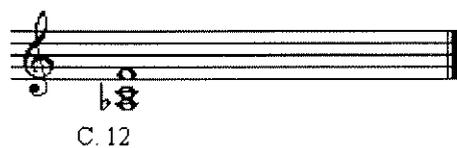
Final 3: acorde de Sol b com sétima Maior (Gb 7+):



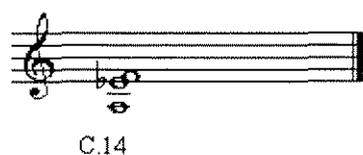
Final 4: tríade de Fá Maior, primeira inversão (F/A):



Final 5: tríade de Fa menor, primeira inversão (Fm/Ab)

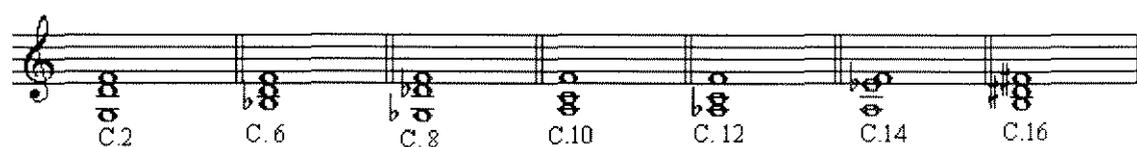


Final 6: acorde de Fa com sétima menor, primeira inversão (F 7/ A):

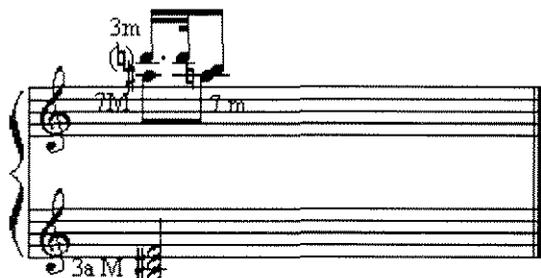


O compositor reserva-nos uma surpresa na última frase, ao encaminhá-la para uma tríade de Si Maior, com o Fa # na ponta. Na verdade, a nota Fá, enfatizada todo o tempo, carregava a missão de ser a sensível de Fa#.

Ao juntarmos todos os finais de frase, minha afirmação ganha sentido. Vejamos:



Somando-se a tríade de Si Maior e o motivo do bem-te-vi, temos um acorde de Si Maior com as duas terças e duas sétimas:



Ainda que o compositor utilize tríades e acordes de sétima e mesmo com o final em um acorde Maior (fazendo-nos pressupor o caminho da sensível-resolução), **O bem-te-vi** não pode ser conceituada como uma peça tonal. A ausência de progressões tonais e a constante superposição do motivo do canto do bem-te-vi, relativizam qualquer sensação de tonalidade.

Os dois planos superpostos (do canto e dos acordes) têm contribuições complementares. O plano mais grave (dos acordes) é progressivo, possui textura densa e procura uma resolução. O plano mais agudo (do bem-te-vi), é estático,

transparente e se repete inercialmente. Os dois se compensam, num ajuste perfeito.

Segundo minha proposição, **O bem-te-vi**, com seu caráter atonal, fecha o tríptico iniciado na peça cinco. Mas se ouvirmos o *Livro das duas meninas* do começo até aqui, perceberemos que esta peça fecha um ciclo ainda maior, composto de peças de linguagem musical mais complexa.

O recolhimento proporcionado pelo **Bem-te-vi** prepara também o momento de expansão que virá em seguida.

8- O sapinho de mola

Macroestrutura:

Seção Única: comp.1-20

Coda: comp.21-26

Médiaestrutura:

Altura:

- escala maior
- escala pentatônica
- intervalos melódicos de trítono, quinta, sexta, sétima e nona

Tempo:

- métrica ambígua

Dinâmica:

- *f p pp*

Textura:

- duas vozes
- imitação
- movimento contrário

Articulação:

- *legato/ staccato*

microestrutura:

- graus conjuntos/saltos
- célula rítmica:



O **sapinho de mola** possui uma estrutura mais simples que as peças anteriores, permitindo sua execução por pianistas iniciantes¹.

A peça é centrada em Dó e está escrita a 2 vozes.

Duas escalas básicas são usadas na sua construção: escala de Dó Maior e a escala pentatônica de Fá#.

Temos um segmento tonal nos primeiros quatro compassos, com a exposição da escala de Dó e uma progressão delineada em intervalos melódicos, que se expandem em *staccato*:

A maneira como o trítono é usado no final deste segmento (comp.4), já anuncia a intenção do compositor de se afastar da tonalidade. Esse gesto se confirma nos compassos 5-6, com a superposição da pentatônica de Fá#, sobre a nota Si:

Os compassos 7-10 trazem novamente a escala de Dó.

Na coda (comp. 21-26) encontramos intervalos melódicos com alturas provenientes dos dois materiais:

¹ Na contracapa da edição de *Kinderszenen*, há uma nota informando que, dentre as dezoito peças, sete são fáceis. São elas: peças 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17.

Musical score for C. 21. The score consists of two staves. The first staff has dynamic markings *p*, *f*, and *pp*. The second staff has dynamic markings *pp*, *f*, and *pp*. There are two circled phrases in the first staff, one starting with *p* and another with *f*.

A métrica proposta traz ambiguidade:

Musical score for C. 1. The score consists of three staves. The first staff has a dynamic marking *f* and a circled phrase with an accent (>). The second and third staves also have circled phrases with accents (>).

A partir dos acentos, poderíamos reorganizar o mesmo trecho com outra divisão de compassos:

Musical score for C. 1, reorganized. The score consists of two staves. The first staff has a dynamic marking *f* and three circled phrases with accents (>). The second staff also has a circled phrase with an accent (>).

O recurso da alternância é o principal meio composicional que estrutura a peça. Vejamos:

Alternância de graus conjuntos e saltos melódicos:

compassos 1-2 e 3-4;

compassos 5-6 e 7-10;

compassos 17-20 e coda

Alternância de legato e stacato:

mesmas referências do item acima

Alternância de materiais (escala de Dó e pentatônica de Fá#):

comp.1-4 e 5-6

comp.5-6 e 7-10

Alternância de mãos (em toda a peça, com exceção dos compassos 7-10)

Alternância de movimentos:

movimento oblíquo-comp3-6

movimento contrário-comp.8-10

Alternância de dinâmica:

compassos 21-22, 23-24 e 25-26

Através do gancho descritivo (saltos do sapinho), Almeida Prado mostra materiais da música do século XX. O procedimento de alternância e a facilidade de sua execução, revelam uma preocupação didática do compositor.

O sapinho de mola abre um ciclo de peças fáceis. Nele, Almeida Prado (como Béla Bartok em *Mikrokosmos*²), apresenta de maneira acessível a linguagem deste século, incluindo ainda elementos da música brasileira.

² BÉLA BARTOK, *Mikrokosmos*. Londres (Boosey & Hawkes)1987, vol. I e II.

9- Parabéns a você

Macroestrutura:

Seção A: comp.1-16

Seção B: comp.17-31

Seção A*: comp.32-38

Médiaestrutura:

Altura:

- melodia tonal
- progressões harmônicas
- modo lídio
- modo mixolídio

Ritmo:

- *ostinato*

Tempo:

- valsinha

Dinâmica:

- *p f p*
- acentos

Textura:

- duas vozes
- *ostinato*

microestruturas:

- células rítmicas:



Esta peça, segundo o compositor¹, foi inspirada em *Parabéns a você*, de Villa Lobos², apresentada por este como alternativa brasileira à canção americana.

A peça está centrada em Dó. A seção A é estruturada com a progressão tonal I- V- I- IV- V -I.

A linha superior da seção A (comp.1-16) apresenta uma rítmica que permite cantar o *parabéns a você* e a linha inferior contrapõe outra rítmica, usando síncopes, além dos elementos propostos na linha superior.

A seção B (comp.17-31) contrasta com a A, tanto do ponto de vista da textura, quanto dos materiais utilizados.

A linha inferior faz um pedal em Dó. A superior apresenta formações em terças. As duas linhas juntas soam próximas daquela famosa brincadeira pianística de origem europeia, o *Chopsticks* (nosso famoso *Bife*).

Nos compassos 17-21, temos um segmento com notas diatônicas:

C.17

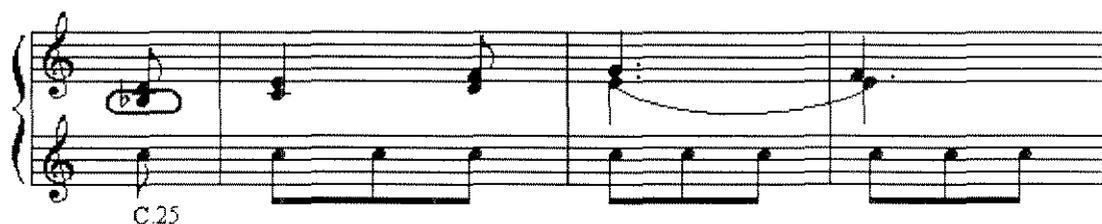
Em 22-24, um segmento em Dó lídio:

C. 21

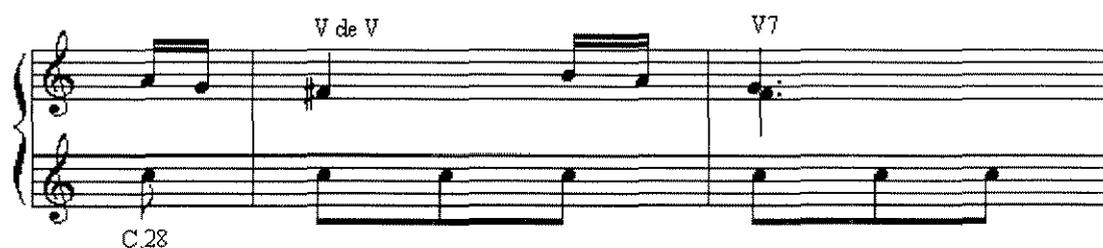
Em 25-28, um segmento em Dó mixolídio:

¹ Comunicação pessoal (fevereiro de 1994).

² VILLA-LOBOS, *Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro (Irmãos Vitale)1940.



Em 26-28, a progressão V de V e V (com a presença da terça de D7 e a sétima de G7) é insinuada, preparando a volta de A:



Há em A*(comp.32-38), um contraponto a 2 vozes, que deixa transparecer progressões mais elaboradas que as apresentadas na seção A:

A linha cromática da voz inferior deste mesmo trecho, se tocada separadamente, revela um conteúdo mais denso em relação ao todo da peça:

Do ponto de vista didático, a peça apresenta dois desafios técnicos ao pianista iniciante: a defasagem de articulação (seção A) e o cruzamento das mãos (seção B).

Em **Parabéns a você**, o compositor recupera a valsinha e *O Bife*, típicos do repertório infantil, mas insere novidades nesse discurso, como materiais modais e cromáticos.

10- Aninha faz sua bonequinha "naná"

Macroestrutura:

Seção Única: comp.1-15

Médiaestrutura:

Altura:

- centro tonal
- notas repetidas
- defasagem harmônica

Ritmo:

- *ostinato*
- ampliação rítmica

Dinâmica:

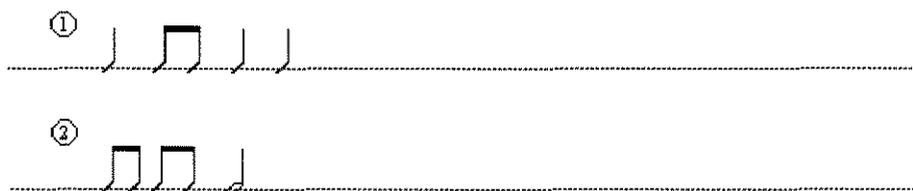
- *pp p*

Textura:

- linha melódica
- *ostinato*

Microestruturas:

- células rítmicas:

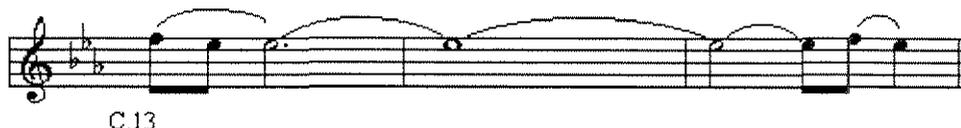


Esta *berceuse* está centrada em Mib. A melodia é acompanhada por um *ostinato* de quatro semínimas, trabalhado em terças alternadas com um baixo.

A linha melódica é composta das seguintes alturas: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Sib.



Nos últimos três compassos, a métrica é modificada com a diluição da célula:



Toda a quadratura da melodia é alterada por uma defasagem na marcha harmônica do acompanhamento. Se isolarmos essa linha harmônica, veremos que ela se desenvolve singelamente, em cima de acordes de tônica e dominante. (Só no compasso 10 aparece uma tríade do VI grau.)

Mas ao ouvirmos as duas linhas juntas, podemos sentir a "sabotagem" que essa superposição traz. Muitas vezes, a dominante aparece no lugar da tônica e vice-versa:

Quando perguntado sobre esse procedimento, o compositor respondeu que o acompanhamento já trazia dentro dele o erro habitual dos alunos iniciantes ².

Esta *berceuse* para ninar boneca, possui um humor refinado que nos remete ao de Erik Satie.

² Almeida Prado contou um fato engraçado sobre esse "erro incorporado". Sua filha Aninha, quando pequena, aprendia piano em São Paulo. Uma vez Aninha lhe telefonou para dizer que essa peça, segundo sua professora, teria erros que precisavam ser corrigidos. O compositor se viu obrigado a dar explicações para convencer sua filha a tocar a música conforme foi composta. (Comunicação pessoal - abril de 1994).

Musical score for piano, page 63. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The piece is marked *p* (piano). The top staff contains a melodic line with slurs and fingering numbers (I, V, I). The bottom staff contains a harmonic accompaniment with chords and fingering numbers (V, I, I, V, V). There are decorative flourishes under the bottom staff.

11- Constancinha leva sua boneca a passear

Macroestrutura:

Seção Única: comp.1-17

Coda: comp.18-25

Médiaestrutura:

Altura:

- superposição tonal-modal
- movimentos melódicos ascendentes e descendentes

Ritmo:

- *ostinato*

Dinâmica:

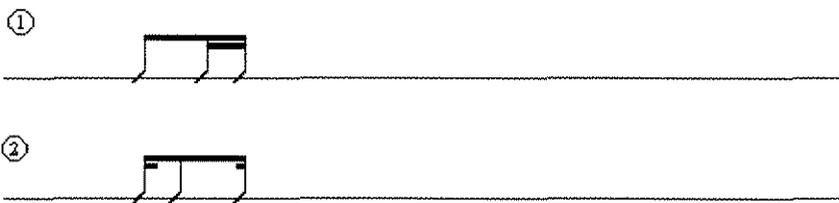
- *mf*

Textura:

- duas vozes

microestrutura:

- células rítmicas:



Almeida Prado trabalha mais uma vez com superposição.

A peça está centrada em Sol. A voz superior da seção única (comp.1-17) traz uma linha melódica em Sol Maior, constituída de movimentos ascendentes

compensados por movimentos descendentes, num desenho oscilante. Os limites dessa linha se dão num âmbito de intervalos de sexta:



A rítmica da melodia se revera com células de colcheias-semicolcheias e células com síncopes, numa disposição também equilibrada. Esta linha nos remete ao ritmo do maxixe.

A voz inferior (comp.1-17) trabalha com o modo Sol mixolídio. O acompanhamento traz um *ostinato* rítmico reto, feito de quatro colcheias, que apóia a levada de maxixe da voz superior, mas numa dinâmica mais suave. A nota Sol é recorrente, enquanto as outras alturas (modo mixolídio) se alternam em diferentes arranjos:



A coda (comp.18-25) está estruturada em Sol mixolídio. Essa passagem, de Sol Maior-Sol mixolídio para Sol mixolídio nas duas vozes, se dá a partir do último compasso da seção única (17). Este segmento, contextualizado em Sol mixolídio, "contamina" a coda, que passa a reproduzir no *ostinato* a célula Sol, Fá, Mi, Ré. O modo mixolídio se instala:



Nos compassos 18-21, a linha superior reproduz os movimentos melódicos utilizados na seção única, mas numa proporção mais expandida: dois compassos para a subida (com síncofes) e dois para a descida (com semicolcheias). Um acento e uma ligadura na nota mais aguda, preparam a descida. A nota mais grave da escala vem também acentuada, finalizando esse segmento (e marcando a entrada de um material melódico novo):

Nos compassos 22-24 há um encaminhamento melódico para a nota Si (comp.24), que somada ao *ostinato*, resulta num acorde de G7(13), dominante:

No último compasso, temos a complementação da cadência com um acorde de Dó Maior:

A surpresa que esse acorde nos causa, pode fazer pensar que toda a peça está desenvolvida na região da dominante Sol e que seu centro (revelado no final) é Dó Maior. No entanto, essa é uma possibilidade. A outra é a superposição Sol-Dó, mixolídio- Maior.

12- O saci de pano

Macroestrutura:

Seção A: comp. 1-13

Seção B: comp. 14-26

Seção A: comp. 27-39

Médiaestrutura:

Altura:

- centro tonal
- *ostinato* com oitavas e quintas + quartas aumentadas agregadas
- transposição
- superposição de modo mixolídio
- modalização
- cromatismos
- cadência do modo lídio

Ritmo:

- *ostinato*
- grupos alterados

Tempo:

- mudança de andamento
- mudanças de compasso

Dinâmica:

- *f p*
- *p ff*
- acentos

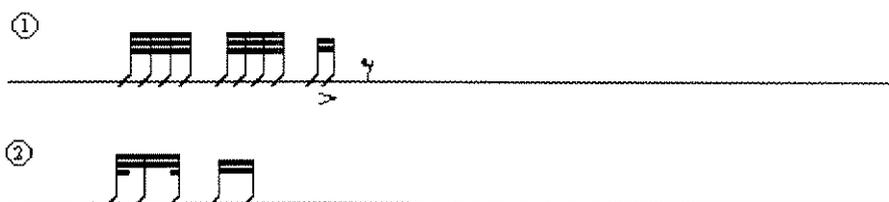
Textura:

- linha melódica

- *ostinato*
- escrita pianística

Microestrutura:

células rítmicas:



A série de peças fáceis é interrompida para um novo ciclo.

Esta peça foi composta em 1953, quando o compositor tinha dez anos¹. Em 1981, Almeida Prado resolveu incluí-la no *Livro das duas meninas*. Recuperou-a de memória, pois havia perdido a partitura original². Recentemente foi encontrado o manuscrito. A partir de sua cópia (incluída no final do texto), podemos constatar como Almeida Prado, aos dez anos, já era capaz de produzir uma linguagem musical elaborada.

Este **Saci de pano** traz algumas modificações em relação ao original³.

O centro é Dó. Na seção A, nos compassos 1-2, um *ostinato* estruturado em oitavas e quintas, com uma quarta aumentada agregada, acompanha a melodia:

¹ Segundo Almeida Prado, essa peça foi composta depois de o compositor ler *O Saci* de Monteiro Lobato (comunicação pessoal, abril de 1994).

² Comunicação pessoal (fevereiro de 1994).

³ As modificações constatadas foram as seguintes:

Na primeira versão, a fórmula de compasso usada é 2/4. Não há mudanças de compasso, nem modalização do tema para Sol menor. A cadência final soa mais dissonante, pois o autor superpõe o acorde da tônica ao acorde do segundo grau do modo lídio. Na segunda versão, o compasso é quaternário. Algumas marcações dinâmicas foram trocadas. A linha que acompanha a melodia da seção B, tem o mesmo gesto encontrado na primeira versão, mas se apresenta com alguma modificação. As diferenças apontadas, contudo, não alteram a estrutura básica, que se mantém igual nas duas versões.

C.1-2



Nos compassos 3-4, temos uma transposição desse *ostinato*:

C.3-4



No compasso seguinte, uma mistura dos dois anteriores:

C.5



A melodia reproduz o desenho do *ostinato*, mas em retrógrado e numa proporção rítmica maior, ornamentada pela escala de Dó:



A quinta aumentada colocada no final do compasso 1, é resolvida na sexta no próximo compasso:

Nos compassos 3-4 temos uma complementação do tema exposto.

A voz superior faz um espelho do *ostinato* (comp.5):

O tema é retomado nos compassos 6-7.

No compasso 8, há uma transposição do compasso 1, para o centro Sol. A partir daí, a coda da seção A.

A voz inferior (comp.9-19) faz um desenho melódico que nos remete a uma progressão de I m e V, no centro Sol:

A voz superior superpõe uma longa escala descendente em Sol mixolídio:

C. 9 Sol mixolídio

A seção B(comp.14-26), centrada em Sol, faz contraste com a seção A, tanto na textura, quanto na dinâmica apresentada. O tema lírico que surge (comp.14-18), em Sol Maior, lembra alguma melodia do cancionero infantil. No entanto, as mudanças de compasso distorcem a quadratura previsível nesse gênero.

A voz inferior faz um contraponto, situando a melodia na seguinte progressão tonal:

C.14

I VI V I VI+

Sol M

Nos compassos 19-21, o compositor resgata elementos da seção A, que aparecem na melodia e no andamento. Este segmento vem acompanhado por uma linha cromática. Um trítone melódico, no final do segmento (comp.21), sugere um Ré dominante com a quinta diminuta:

C.19

3a

v(5b)

O tema da seção B é retomado no compasso 22, mas modalizado para menor. A partir daí, temos um caminho cromático que desmancha o centro Sol instalado. A transição para a seção A, surge após um corte(comp.26), com escalas de seis notas, que aparecem como extensão da dominante Sol:

The image shows a musical score snippet. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a chromatic scale starting on G4, moving up stepwise. Above the staff, the tempo markings 'apressando', 'a tempo', and 'rall' are indicated. A measure marked 'C.26' contains a six-note scale starting on G4. Below the staff, a chord is indicated as 'G 7 13 (#9) (#11)'. A box labeled 'Sol m' is drawn around the first few notes of the chromatic scale.

A seção A é retomada, completando a forma em três partes.

Uma cadência, formada por um acorde arpejado sobre o quarto grau do modo Dó lídio (comp.37-38)⁴ e um acorde de Dó com a quarta aumentada agregada, finaliza a peça:

The image shows a musical score snippet. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). A circled section is labeled 'C. 37' and 'IV grau- Lídio'. The bottom staff shows a chord labeled 'C (#4) 8#'. The music concludes with a final chord in the bass staff.

Superposição, movimentos em espelho, transposição, tonalidade-modalidade, são algumas das técnicas composicionais empregadas nas peças de *O Livro das duas meninas*, compostas em 1981-82. *O Saci de pano* se harmoniza perfeitamente a

⁴ O compositor alertou-me sobre um erro na partitura, no compasso 13. Na verdade, esse acorde deve constar somente da volta da seção A, finalizando a peça. (Comunicação pessoal- maio de 1994).

essas peças, mostrando que o compositor desde cedo compõe com tendências estilísticas próprias.

13- O gatinho no telhado

Macroestrutura:

Seção A: comp. 1-8

Seção B: comp. 9-14

Seção A*: comp. 15-20

Médiaestrutura:

Altura:

- *clusters* arpejados
- glissando
- *trilos*
- cromatismos

Ritmo:

- irregular/regular

Tempo:

- impreciso/preciso
- mudanças de compasso

Dinâmica:

- *p cresc. f mf decresc. pp*
- acentos

Timbre:

- ressonâncias

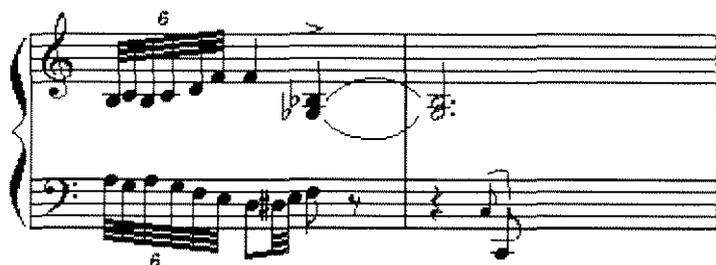
Textura:

- nuvens¹
- cânone a duas vozes

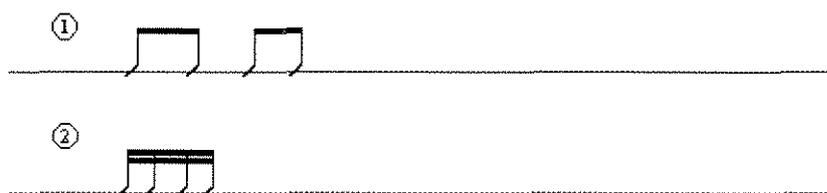
¹ Murray Schafer chama uma textura difusa de "Nuvens". Segundo ele, "seus sons se sobrepõem, penduram-se na memória do público, com reverberação real ou imaginária. O objetivo seria dar uma qualidade embaçada a todos os sons." A seção A dessa peça apresenta tal qualidade. SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo (Unesp) 1991, p.252.

Microestrutura:

motivo rítmico-harmônico:



células rítmicas:



Esta peça foi composta um ano depois do **Saci de pano**, ou seja, em 1954. Comparando-se as duas, nota-se mais experimentação e mais ousadia n' **O gatinho no telhado**.

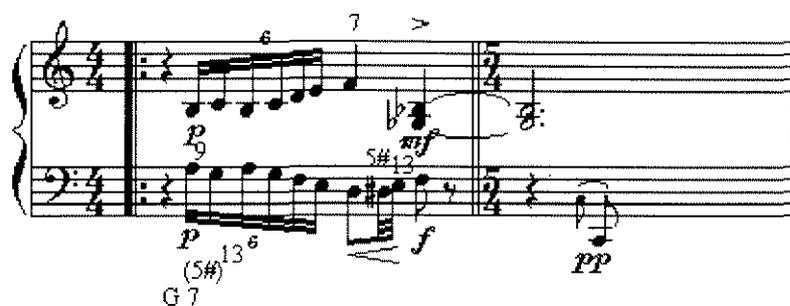
As seções A e A* foram recuperadas de memória pelo autor, pois o manuscrito se perdeu. Só a seção B é de 1981-82².

A seção A trabalha com climas, efeitos e ressonâncias, que procuram reproduzir em sons, um gato se movimentando no telhado.

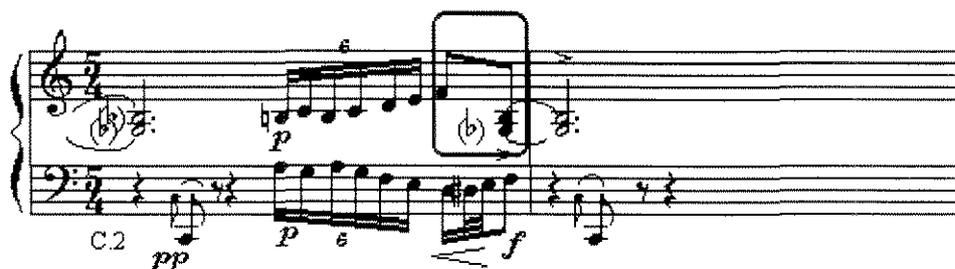
No compasso 1, as duas vozes partem de um intervalo de segunda e caminham em movimento espelhado, pelas teclas brancas, abarcando uma décima, em um *cluster* arpejado. Temos em seguida, após uma apojatura, uma formação com intervalos de segunda e terça (Fa-Solb-Sib). Pausas na voz inferior limpam as ressonâncias, deixando permanecer só a terça (Solb- Sib). Um Dó curto e grave

² Comunicação pessoal (fevereiro de 1994).

é tocado. Esse primeiro momento da peça insinua um centro Dó, pois as alturas do *cluster* são extensões do acorde dominante Sol, resolvido em seguida na tônica Dó. A terça Solb-Sib, uma alteração cromática da terça Sol-Si, traz cores mais fortes para o acorde, sem causar mudança de função³. Esse material cromático se transforma em superposição, ao ressoar sobre a nota Dó. É interessante observar que o compositor não inclui marcação de pedal na peça, preferindo trabalhar apenas com as ressonâncias naturais do piano:



O segmento é repetido, mas dentro de um compasso de 5, mudando sutilmente a métrica apresentada antes:



Um longo glissando pelas notas brancas (comp.3), transfere para uma região mais aguda o próximo momento climático. O compasso seguinte, em 7, traz *trilos* cromáticos que se somam. Este novo clima, desvia a sensação de tonalidade e

³ Segundo Persichetti, "o efeito primário da alteração no acorde é uma troca de cor harmônica sem troca de função. A dissonância pode ser intensificada ou suavizada pela alteração". [Op. cit. pg. 239.]

prepara a volta da seção A. Depois do *ritornello*, os *trilos* funcionam como transição para a seção B.

A seção B (comp.9) contrasta fortemente com o ambiente de efeitos da seção A, pois apresenta um cânone estruturado em 2 vozes. Este cânone aberto (uma oitava entre as vozes), centrado em Dó, só não é exato no compasso 9, ou seja, em seu início:

C. 9

O fato de o compositor imitar à risca a primeira voz, traz momentos áridos, onde ouvimos intervalos de nona Maior e menor, como nos compassos 10-11:

C. 10

No compasso 12, uma sucessão de quartas justas encerra o cânone, desmanchando o ambiente de tonalidade instalado.

A partir daí, uma transição é realizada (comp.13-14) com elementos que lembram os *clusters* da seção A, mas trabalhados em imitação, resultando numa síntese das duas seções:

C. 12

rall

p

pp

A seção A é reproduzida na seção A* identicamente até o glissando. No compasso 18, um novo material, fora do centro Dó, superpõe uma segunda Maior a uma quarta justa:

C. 18

As ressonâncias desse novo material são zeradas por uma pausa com fermata. Em seguida (comp.19), numa região aguda e com a marcação dinâmica *forte*, é resgatado o mesmo gesto de *cluster* arpejado, com extensões da dominante, resolvidas por um Dó na voz superior. Se opondo a este segmento de polarização tonal, soa em *fortissimo* uma superposição do tritono Si-Fá e da terça Solb-Sib. No último compasso, um material escalar híbrido, de tons inteiros e notas da escala de Dó, finalizado delicadamente pela nota Dó, vem resolver as oposições colocadas em **O gatinho no telhado**:

C. 19

f

ff

p

Dó maior

tons inteiros

Dó maior

A peça revela a sutileza e, ao mesmo tempo, a engenharia com que o autor mescla materiais tonais e atonais. Essa tendência, que pode ser considerada como estilística, já se apresentava ao compositor aos onze anos e foi extensamente desenvolvida em sua obra adulta⁴.

⁴ A peça *Cartas Celestes* de Almeida Prado, em seis volumes, Darmstadt (Tonos), de 1974 a 1982, caracteriza magnificamente essa linha de trabalho.

C.1

Mi frigio MI lídio

Ped. até o fim

Nos primeiros dois compassos da peça, o compositor exhibe somente o *ostinato*¹. A marcação pedal (que deve ser acionado sem troca até quase o fim da peça) e a dinâmica que não ultrapassa o limite do *piano*, geram sonoridades que nos remetem aos timbres da água em movimento.

Sobre essa estrutura modal do *ostinato*, o autor superpõe diferentes escalas (comp.3-12):

Escala de Ré maior, comp. 2-3 (O Mib, que fecha a escala, interrompe o movimento ascendente-comp. 5):

Ré maior Sax

pp p p

C.3

Escala de Dó maior, comp. 6-7.(Outra vez uma nota fora da escala (Sib), corta o gesto reiniciado de subir-comp.8):

Dó maior Sax

p p

C.6

¹ O gesto de exhibir o *ostinato* isoladamente nos primeiros compassos, aparece também nas peças 2, 4, 10, 11. O autor talvez queira com isso, dar um *status* maior a esse plano, geralmente relegado.

Um longo movimento cromático descendente (comp. 9-12), anuncia a entrada de outro material.

A nova idéia surge no compasso 13, com uma linha melódica cunhada a partir de vários elementos. Em contraste com as linhas em grau conjunto expostas até aqui, esta melodia é feita inteiramente de saltos melódicos. Nos compassos 13-14, ela é trabalhada em cima de Dó mixolídio; em 15-19, em Lá mixolídio:

C. 13

A melodia cessa no compasso 19. Nesse momento, se inicia um *ostinato* na voz superior, fazendo um movimento espelhado em relação à voz inferior. Este novo *ostinato*, em centro Ré, é formado por um pentacorde de Ré menor e por outro derivado deste, mas alterado:

C. 21

No compasso 24, o *ostinato* da voz superior é interrompido por um fragmento que traz a memória da melodia de saltos exposta anteriormente:

C.24

No compasso seguinte começa uma longa descida cromática, finalizada no compasso 29 por um acorde de segundas na região grave do piano (oitava -1 a 1)².

Depois de um glissando para o agudo (comp.30), surgem intervalos de quarta, com as notas Sib-Mib. Essas notas, que foram utilizadas no início da peça para interromper as escalas de Ré e Dó, reaparecem aqui como uma espécie de sensíveis (inferior e superior) do intervalo de quinta Mi-Si, o qual finaliza a peça:

C.31

Quando destaca esse intervalo (precedido de uma pausa que limpa todas as ressonâncias somadas), o compositor quer reafirmar o material gerador de um plano significativo de **Os peixinhos no aquário**: o *ostinato* em centro Mi.

Esta peça se relaciona com **O desenho da Constancinha** (peça 4), não no aspecto tonal, mas no gesto do movimento contínuo e de pouca intensidade dinâmica.

² Esse momento (comp.25-29), pelo movimento descendente terminado com notas longas no registro grave, me sugere um mergulho.

Naquela peça, o compositor teve como ponto e partida o desenhar de Constancinha. Aqui, é recriado a movimentação dos peixinhos no aquário e as sonoridades da água que resultam desse vai-e-vem.

15- Ikon, o cachorrão

Macroestrutura:

Seção A: comp.1-17

Coda: comp.18-22

Médiaestrutura:

Altura:

- centro tonal
- *clusters* arpejados
- tríade perfeita

Tempo:

- deslocamento métrico

Dinâmica:

- *f ff*

Timbre:

- região grave do piano
- *clusters*
- efeito percussivo

Textura:

- cânone a duas vozes

Microestrutura:

célula rítmica:



Esta peça e as próximas duas, complementam o ciclo de sete peças fáceis iniciado com as de nos. 8,9,10 e 11.

Ikon, o cachorrão, apresenta na seção A (comp. 1-17) um cânone a duas vozes.

A melodia criada pelo compositor, caberia perfeitamente no cancionero

infantil brasileiro. A tonalidade, Lá Maior, vem expressa na armadura de clave, fato que ocorre só em mais duas peças: **A Ciranda das bonecas** e **Aninha faz sua bonequinha "naná"**¹.

Almeida Prado usa dois recursos composicionais para enfraquecer a tonalidade definida:

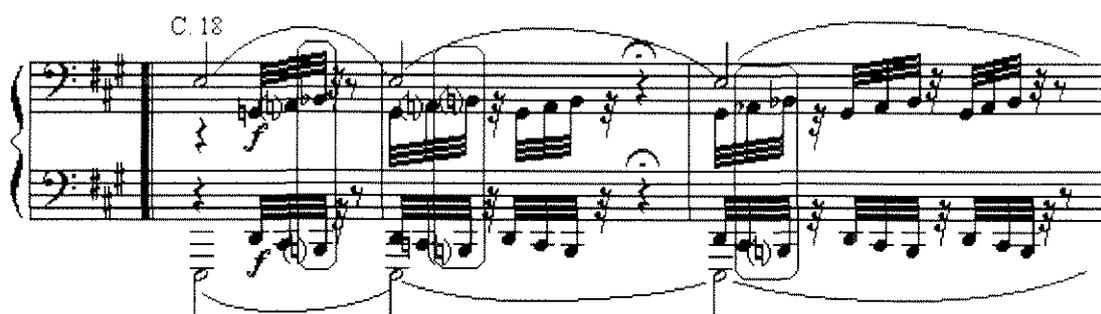
- 1) As duas vozes devem ser executadas em região grave do teclado (oitavas -1 a 2), região esta que dificulta a percepção precisa das alturas, fragilizando, conseqüentemente, a justeza harmônica que o cânone apresenta².
- 2) O sutil deslocamento métrico das duas vozes (a inferior começa no tempo forte e a superior em anacruse), propõe duas interpretações rítmicas da mesma linha melódica, diminuindo sua previsibilidade:

The image shows a musical score for a piece labeled 'C. 1'. It consists of two staves. The upper staff begins with an anacrusis (labeled 'anacruse') and contains a melodic line. The lower staff begins on a strong beat (labeled 'tempo forte') and contains a more rhythmic accompaniment. Both staves are marked with a forte dynamic (f). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Na coda (comp. 18), o mesmo gesto utilizado na **Cachorrinha Dadá** para reproduzir latidos, é superposto a uma longa nota Mi- pedal de dominante. Só que aqui, os *clusters* arpejados executados em região grave, soam mais assustadores. As sutis alterações dos *clusters* contribuem para a composição do efeito:

¹ Mesmo sabendo que muitas das peças se encontram centradas em Dó, o que evidentemente dispensa o uso de armadura de clave, vemos que em alguns casos o compositor deliberadamente não arma a clave. A peça 11 (**Constancinha leva sua boneca a passear**) por exemplo, se viesse armada em Sol Maior, perderia seu sentido ambíguo de Sol Maior/Sol mixolídio- Dó maior. Nas peças nos. 6, 10 e 15, no entanto, o compositor quer ficar dentro da tonalidade, propondo apenas alguns "desvios", sem abandonar a referência estabelecida.

² As duas vozes estabelecem uma progressão de I IV V VI II V I. Essa progressão é facilmente constatável, se tocarmos o cânone duas oitavas acima do que está escrito.



Uma tríade perfeita de Lá maior, colocada na região mais grave do teclado e em *fortissimo*, termina a peça. O timbre que resulta é de pura percussão:



Ikon, o cachorrão, mesmo sendo uma peça fácil, desafia o executante com sua superposição métrica, seus recursos timbrísticos e sua dinâmica proposta.

16- A bailarina da caixinha de música

Macroestrutura:

Seção A: comp. 1-17

Seção B: comp. 18-23

Coda: comp. 24-30

Médiaestrutura:

Altura:

- bitonalidade
- apojaturas

Ritmo:

- *ostinato*
- *rallentando* rítmico

Tempo:

- segmento aleatório

Dinâmica:

- *pp p*

Timbre:

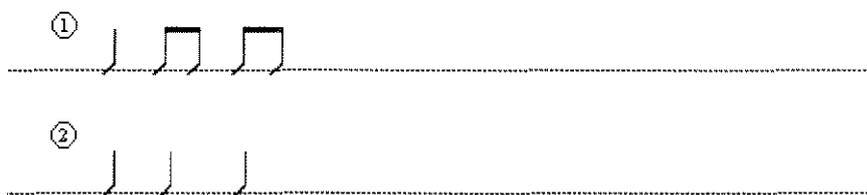
- região aguda do piano
- pedal / ressonância do piano
- bitonalidade

Textura:

- melodia acompanhada

Microestrutura:

células rítmicas:



Após uma peça apresentada exclusivamente em região grave, segue-se uma outra, que explora só os agudos¹.

Almeida Prado recria o som de uma caixinha de música, trabalhando em quatro direções:

1)Timbre:

A região agudíssima do teclado (oitavas 4,5,6) e mais o pedal, que deve ser acionado sem troca até o final da música², geram timbres e ressonâncias que se aproximam das qualidades de produção sonora da caixinha de música.

2)Altura :

O compositor centra a cantiga "Constança, minha Constança" em Fa# Maior e seu acompanhamento em Dó Maior. A melodia é ornamentada com apojeturas do campo tonal de Dó.

A bitonalidade que se estabelece, quer talvez recriar a desafinação de uma caixinha de música, ou, mais que isso, inventar um novo brinquedo sonoro, mais instigante para os nossos ouvidos.

¹ Não pude encontrar em vários álbuns didáticos escritos nesse século, uma só peça que apresentasse características semelhantes. Consultei os seguintes álbuns:

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos*. Londres(Boosey e Hawkes) 1987.

PROKOFIEV, Sergei. *Music for Children*, opus 65. N. York (International Music Company) 1952.

SHOSTAKOVICH, Dimitri. *Seis Piezas para Ninõs*. Buenos Aires(Ricordi) s.d.

KABALEWSKY, Dimitri. *Easy Classics to Moderns*. N. York (Consolidated Music Publishers) 1956.

STRAVINSKY, Igor. *Les Cinq Doigts for Piano*. Londres (J & W Chester/ Edition Wilhelm Hansen London Ltd.) 1922.

WIDMER, Ernest. *Ludus Brasiliensis*. São Paulo (Ricordi) 1966.

² Almeida Prado quiz contemplar os iniciantes, ao pedir um pedal até o final da música. Segundo ele, ter a "permissão" de não usar o pedal dentro dos moldes tonais, propiciaria um grande prazer aos alunos. (Comunicação pessoal, abril de 1994).

As duas vozes da peça trabalham encadeadas. O fluxo harmônico implícito na melodia em Fa # vem expresso na voz inferior, ou seja, em Dó Maior:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in the treble clef, marked 'Fa # M', and a piano accompaniment line in the bass clef, marked 'C.1'. The piano accompaniment has a bass line with chords labeled 'I' and 'V7'. The second system also has a vocal line in the treble clef, marked 'Dó maior', and a piano accompaniment line in the bass clef. The piano accompaniment has a bass line with chords labeled 'I' and 'V'. The vocal lines are marked with 'Sforz' and 'V'.

3) Intensidade:

As caixinhas de música mantêm a mesma intensidade na reprodução dos sons. Encontramos também aqui uma única marcação dinâmica: *piano* para a voz superior e *pianissimo* para o acompanhamento.

4) Tempo:

Na seção B (comp. 18-23), aparece um segmento aleatório, com a indicação "repetir várias vezes". Essa repetição pedida pelo autor, remonta aos pequenos defeitos de reprodução das maquininhas. Para conseguir esse efeito, Almeida Prado fragmenta a melodia, corta sua resolução e a remete diretamente para o início do trecho:

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves. The top staff has a melodic line with a 'Sforz' marking. The bottom staff has a bass line. The score is labeled 'C.18' and 'rep. várias vezes'.

Na coda (comp. 24-30), ouvimos a repetição maquinal de um último fragmento. Nos últimos dois compassos, o mesmo fragmento é apresentado num *rallentando* rítmico, como se a corda da caixinha estivesse no fim:

The musical score shows two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a dashed line above it labeled 'Str.' indicating a string effect. The left staff (bass clef) contains a piano accompaniment. The piece concludes with a double bar line. The measure number 'C.29' is written below the first staff.

17- O palhacinho de corda

Macroestrutura:

Seção A: comp. 1-14

Seção B: comp.15-31

Transição: comp. 32

Seção A: comp.33-46

Médiaestrutura:

Altura:

- centro tonal
- transposições
- apojaturas
- alternância de regiões
- zonas bitonais

Dinâmica:

- *f p*
- *ff mf p*
- acentos

Timbre:

- efeitos percussivos

Textura:

- linha melódica com alternância de dinâmicas contrastantes
- melodia acompanhada

Microestrutura:

motivos rítmico-melódicos

O *palhacinho de corda*, que encerra o ciclo de peças fáceis do Livro, tem como assunto principal a mobilidade das mãos, que caminham através de frases espacializadas nas diversas regiões do teclado e a alternância de materiais, criando um ambiente de brincadeira. O compositor expressa a intenção desse caráter com a palavra *brincalhão* no início da peça.

A seção A (comp. 1-14) está centrada em Lá.

A peça inicia com uma proposição melódica em *forte*, feita no campo tonal de Lá, com cromatismo. A seguir, um material semelhante, transposto para Dó, responde ao anterior, em *piano*:

The image shows a musical score for the first section of 'O palhacinho de corda' (C.1). It consists of two staves. The first staff is labeled 'Lá maior' and the second 'Dó maior'. The first staff starts with a forte (f) dynamic and ends with a fortissimo (ff) dynamic. The second staff starts with a piano (p) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. A circled section of the second staff is highlighted.

O que se segue (comp.4-6) reproduz os anteriores, em centro Dó, com regiões e dinâmicas alternadas:

The image shows a musical score for the second section of 'O palhacinho de corda' (C.4). It consists of two staves. The first staff is labeled 'centro Dó' and the second 'centro Dó'. The first staff starts with a forte (f) dynamic and ends with a fortissimo (ff) dynamic. The second staff starts with a piano (p) dynamic and ends with a piano (p) dynamic.

O próximo segmento (comp.7-10) desenvolve a primeira idéia, apresentando materiais no campo de Si b, Mib e Reb, este com com notas alteradas:

C. 7

Sib maior

Mi b maior

Ré b maior

alteração

Uma longa escala sobre o acorde de dominante de Lá (Mi, comp. 11-12) e acordes de Lá Maior, resolvem tonalmente a seção:

C. 12

Lá maior

ff

alteração

A seção B (comp. 15-31) está centrada em Sib. Este centro se relaciona com o centro Lá, pois Sib é uma dominante substituta de Lá (sub V de I)¹. O acompanhamento alterna dois materiais do campo de Sib, em ostinato:

①

②

Na melodia, uma mesma idéia rítmico-melódica é constantemente transposta, gerando zonas de bitonalidade, pois o acompanhamento se mantém no campo de Sib. Complementa essa idéia um arpejo de escala, que cria um efeito percussivo:

¹ Ver pg. 15.

Três tríades arpejadas fazem a transição para a seção A (comp.32). A célula rítmica  (recorrente na seção A) aparece aqui invertida:

Almeida Prado traz a alegria do palhaço sem recorrer à descritividade². Sua principal referência é a própria linguagem musical circense, expansiva, exuberante e muito pouco acadêmica, traduzida em células curtas, variação dinâmica e transposições, formando um discurso de fragmentos.

² Há, porém, uma exceção no compasso 10, com a citação de uma "buzinada" de palhaço, traduzida no intervalo de sétima maior (comunicação pessoal, abril de 1994).

18- Os anjinhos pintam no céu o arco-íris

Macroestrutura:

Seção A: comp.1-17

Seção B: comp. 18-38

Seção A*: comp.38-57

Médiaestrutura:

Altura:

- escala maior
- notas repetidas
- policordes
- intervalos de quarta
- melodia diatônica
- politonalidade
- pentacordes-*clusters*
- cadência

Ritmo:

- grupos alterados
- figurações em fusas

Tempo:

- mudança de andamento
- mudanças de compasso

Dinâmica:

- *p pp*

Timbre:

- regiões média e aguda do piano
- notas repetidas
- *clusters*

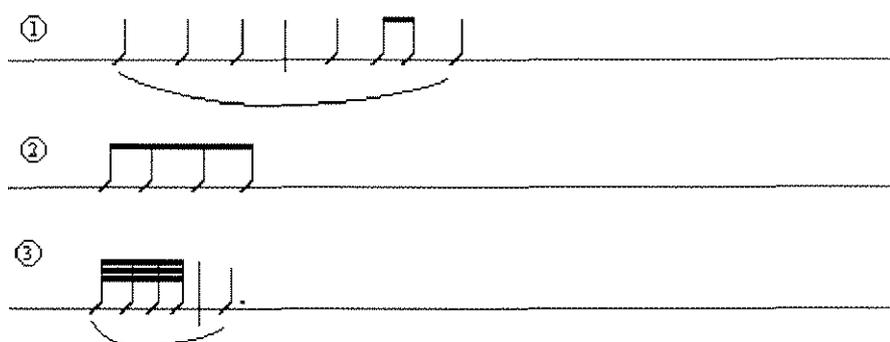
- pedal/ ressonância do piano

Textura:

- linha melódica feita de acordes
- pentacordes em contraponto à melodia

Microestrutura:

células rítmicas:



Timbre, dinâmica, textura e ressonância são os atores principais da 18a peça, que fecha *O Livro das Duas Meninas*. A harmonia, o ritmo e a melodia são os coadjuvantes.

A dinâmica é trabalhada nos limites do *piano* e do *pianissimo*. Os timbres criados advém da utilização das regiões aguda e média do teclado e do uso do pedal (que deve permanecer abaixado por longos segmentos).

Na seção A (comp.1-17), os sons tocados um de cada vez formam uma textura cristalina. As ressonâncias aparecem com o pedal.

Uma escala de Ré maior iniciada pela nota Lá, funcionando como dominante de Ré, abre a composição. A nota Ré, repetida insistentemente, primeiro em colcheias e depois em semínimas, enquanto estabelece o centro Ré, parece procurar a pulsação adequada para começar de fato a música:

Musical score for piano, measures 6-13. The first measure (C.1) is circled and contains a complex chord with notes C, E, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C. The score includes dynamics like *pp* and markings for fingerings (6, 5) and pedal (A7 9).

A partir daí, há uma sucessão de tríades arpejadas, que se somam (com a ajuda do pedal abaixado), resultando em policordes (comp.6-13)¹.

Nos compassos 14-17 aparecem intervalos de quarta arpejados.

Segundo o compositor², esse segmento, que começa no compasso 6 e termina no 17, apresenta as sete cores do arco-íris, como se segue:

Primeira cor, policorde (comp.6-7)

Musical score for piano, measures 6-7. The first measure (C.6) is circled and contains a chord with notes B, D, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B. The score includes dynamics like *pp* and markings for chords (Bm, A).

Segunda cor, policorde (comp.8-9):

Musical score for piano, measures 8-9. The first measure (C.8) is circled and contains a chord with notes B \flat , D, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B. The score includes dynamics like *pp* and markings for chords (B \flat , G).

¹ Ver pg. 90.

² Comunicação pessoal (abril de 1994).

Terceira cor, policorde (comp. 10-11):

Musical notation for the third voice part, polychord (comp. 10-11). The notation is in two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. A box labeled "Am" is positioned below the first measure of the lower staff, with a "C" below it. A second box labeled "C#" is positioned below the second measure of the upper staff. A slur connects the first measure of the upper staff to the second measure of the lower staff.

Quarta cor, policorde (comp. 12-13):

Musical notation for the fourth voice part, polychord (comp. 12-13). The notation is in two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. A box labeled "C.12" is positioned above the first measure of the upper staff. A box labeled "B" is positioned above the second measure of the upper staff. A box labeled "Bb" is positioned below the first measure of the lower staff. A slur connects the first measure of the upper staff to the second measure of the lower staff.

Quinta cor, intervalos de quartas (comp. 14):

Musical notation for the fifth voice part, intervals of fourths (comp. 14). The notation is in two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. A box labeled "C.14" is positioned below the first measure of the lower staff. A slur connects the first measure of the upper staff to the second measure of the lower staff. A dashed line labeled "8va" is positioned above the first measure of the upper staff.

Sexta cor, intervalos de quarta (comp. 15):

Musical notation for the sixth voice part, intervals of fourths (comp. 15). The notation is in two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. A box labeled "C.15" is positioned below the first measure of the lower staff. A slur connects the first measure of the upper staff to the second measure of the lower staff.

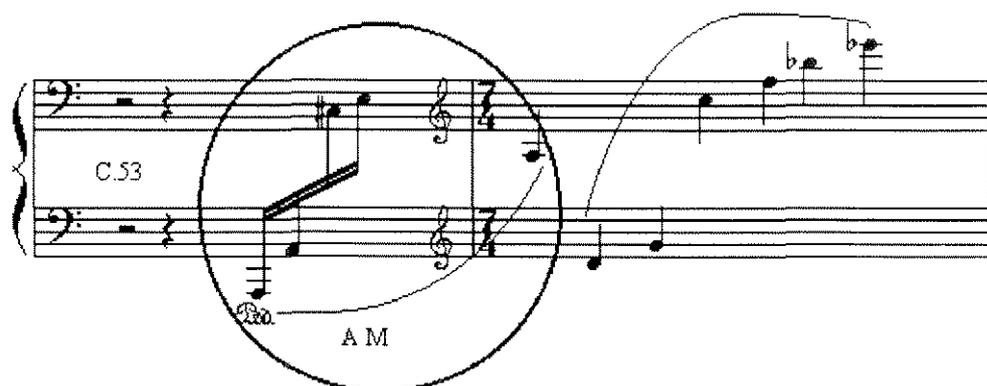
Sétima cor, intervalos de quarta (comp.16-17):

No final desse segmento (comp.17), uma escala de Sol mixolídio anuncia a entrada de um centro Sol.

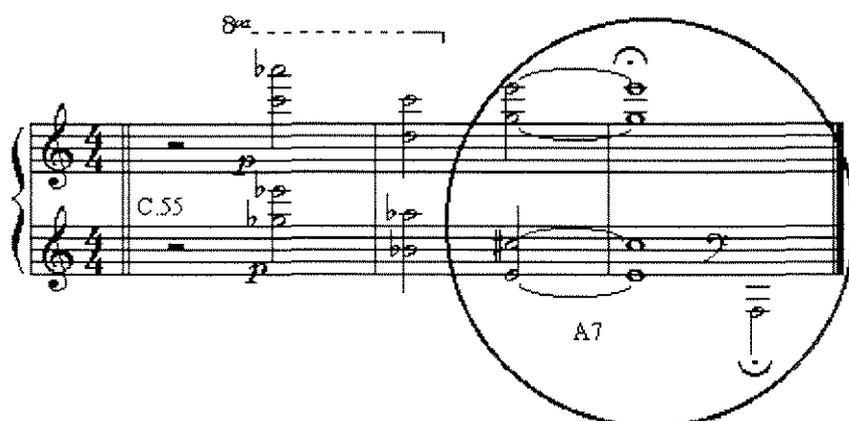
A voz superior da seção B (comp. 18-38), apresenta uma melodia em Sol Maior, em região aguda (oitavas 5 a 7), com as características das peças do cancionero infantil, mas criada pelo compositor.

Essa melodia é acompanhada por pentacordes trabalhados quase como *clusters*, devido à rítmica empregada. Além de pentacordes do próprio centro Sol, surgem outros, oriundos de centros diferentes, criando politonalidade:

A somatória dos pentacordes-*clusters* em constante transformação, a região agudíssima e o pedal abaixado, criam uma textura muito mais densa e um timbre mais brilhante em relação à seção A. No final do compasso 38, com o retorno da escala de Ré, a seção A é retomada quase inteira, com quinze compassos idênticos. Seis cores são rerepresentadas. Uma "nova" sétima cor surge nos compassos 53-54, com um arpejo do acorde de Lá maior, complementado por um outro arpejo de quartas:



Os três compassos finais trazem um mecanismo cadencial, composto de intervalos de sétimas e sextas que preparam o acorde de La com sétima menor. É o acorde que encerra a peça, deixando-a suspensa, pois ouvimos um acorde de dominante:



O Livro das Duas Meninas termina com a peça que mais explora certo tipo de sonoridade do piano, na qual o timbre e a dinâmica são os principais componentes, constituindo-se assim como parte da estrutura³.

³ No ciclo *Cartas Celestes*, Almeida Prado explora extensa e profundamente essa proposta composicional. [Op. cit.]

Conclusão:

Ouvindo e analisando a estrutura das peças de *O Livro das Duas Meninas*, percebe-se a presença de princípios opostos na organização de sua linguagem¹.

Considerando-se o parâmetro Altura, verifica-se que o compositor trabalha com materiais sonoros provenientes do modalismo, polimodalismo, tonalismo, politonalismo, atonalismo e de outras estruturas, como por exemplo, o conjunto de teclas pretas ou teclas brancas do piano. No entanto, sua perspectiva é quase sempre a da tonalidade². Uma tonalidade, porém, expandida, pois permite a fusão de diversos materiais, sempre fixa um centro, raramente apresenta progressões tonais tradicionais.

No aspecto do Ritmo, o discurso musical apresenta linhas rítmicas bem delineadas (*ostinatos*, figurações rítmicas simétricas, levadas) opostas a estruturas assimétricas. No parâmetro Tempo, simetria e precisão convivem (às vezes numa mesma peça) com assimetria e imprecisão. Quanto à Textura, há um equilíbrio entre peças mais densas (1,2,3, 5, 6, 12, 13, 15 e 17) e peças mais leves (4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 16 e 18).

Do ponto de vista do Timbre, Almeida Prado usa o potencial total do teclado, trabalhando todas as regiões, criando efeitos percussivos, recriando sons da natureza e explorando ressonâncias através de formações harmônicas em conjunto com o pedal tonal.

No parâmetro Intensidade, há peças com dinâmicas complexas (como por exemplo a superposição de pianíssimo e fortíssimo) e outras com construções mais básicas (como por exemplo um mesmo nível de Intensidade mantido do começo ao fim).

¹ Já foram apontados na análise individual das peças, a existência e o relacionamento das seguintes oposições: repetição-progressão, simetria-assimetria, sincronia-defasagem, densidade-leveza, aridez-doçura, estabilidade-instabilidade, conhecido-inusitado.

² As únicas exceções são as peças *A cachorrinha Dadá* (5) e *O bem-te-vi* (6).

O compositor utiliza os seguintes recursos técnicos para organizar seus materiais sonoros: superposição, interpolação, alternância, contraste, defasagem, transposição, variação, modalização, imitação e contraponto livre. Vejamos no conjunto das peças, como essas técnicas aparecem combinadas:

Ciclo I (1-O galinho canta de manhã bem cedinho..., 2-As meninas no jardim, 3-A aritmética da Aninha):

Superposição:

- modal-tonal (peças 1e 2)
- métrica (1e 2)
- intervalos (1, 2 e 3)

Interpolação:

- tonal (no modal) (1 e 2)

Contraste:

- entre seções A e B (1 e 2)

Ciclo II (4-O desenho de Constancinha e 14-Os peixinhos no aquário):

Superposição:

- material modal e tonal (4 e 14)
- acordes (4)

Transposição:

- tema (4)
- ostinato (4 e 14)

Defasagem:

- relacionamento harmônico (4)

Ciclo III (5-A cachorrinha Dadá, 6-A ciranda das bonecas e 7-O bem-te-vi):

Variação:

- tratamento do tema (6)

Superposição:

- intervalos (5 e 7)
- planos sonoros (7)
- teclas pretas-brancas (5)

Imitação e Contraponto livre (5 e 6)

Alternância:

- material harmônico (7)
- compassos (5, 6 e 7)
- andamentos (5 e 6)
- dinâmica (5)
- melodias (6)

Ciclo IV (8-O sapinho de mola, 9-Parabéns a você, 10- Aninha faz sua bonequinha "naná", 11-Constacinha leva sua boneca a passear, 15-Ikon, o cachorrão, 16-A bailarina da caixinha de música e 17-O palhacinho de corda):

Defasagem:

- métrica (8 e 15)
- articulação (9)
- relacionamento harmônico (10)

Alternância³ :

- região (17)
- articulação (8)
- dinâmica (9)
- movimentos melódicos (11)
- materiais (8 e 17)

³ O processo de Alternância foi largamente utilizado na peça 8. Ver p. 54-55

Superposição:

- diferentes tonalidades (16 e 17)
- modal-tonal (8 e 11)

Transposição (17)**Imitação (15)****Ciclo V (12- O saci de pano e 13-O gatinho no telhado):****Transposição (12)****Modalização (12)****Superposição:**

- modal-tonal (12)
- teclas pretas -brancas (13)
- ressonâncias (13)

Alternância:

- compassos (12 e 13)
- andamentos (12 e 13)

Imitação (13)**Contraste:**

- texturas (12 e 13)
- dinâmicas (12)

Peça final (Os anjinhos pintam no céu o arco-íris):**Superposição:**

- tríades
- tonalidades
- ressonâncias

Alternância:

- compassos
- andamentos
- texturas

BIBLIOGRAFIA

- ANGER-WELLER, Jo. *Clés pour L'harmonie*. Paris: Michel Musique, s/d.
- ALMEIDA PRADO. Catálogo de Obras. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, out. 1976; Relação de obras publicadas pela Tonos Musikverlag, Darmstadt, 1977-1989.
- Analyse Musicale*. n.16. Paris: Societé Française d'Analyse, 3e. trimestre, 1989
- Art.* [1-14], Salvador, UFBA, 1981 - 85.
- BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton, 1987
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987
- BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Translated from the French by Martin Cooper. London: Victor Gollancz, 1987
- BUCKHART, Charles. *Anthology for Musical Analysis*. New York: Rinehart, Winston, 1972.
- Bulletin of the Council for Research in Music Education*, School of Music, Un. of Illinois
- Cadernos de Estudo*, Análise Musical [1 - 5], S.P: Atravez, 1989 - 93.
- Cadernos de Estudo*, Educação Musical [1 - 3], Belo Horizonte: Atravez, 1989 - 91.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*. Volume I. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. 2nd. ed. Dubuque: W.C. Brown, 1988.
- DAVIE, Cedric Thorpe. *Musical Structure and Design*. New York: Dover, 1966.
- Em Pauta*, [1 - 6], Porto Alegre: UFRGS, 1989-92.
- Encontros de Pesquisa em Música*, [Anais I - III], Belo Horizonte, UFMG, 1985-1989
- GANDELMAN, Saloméa. A obra para piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música*.v. 19. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991, p.115-120.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music: a concise history*. Tradução: Clovis Marques. A Música Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- HENRY, Earl. *Music Theory (II)*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985.
- In Theory Only*, Journal of the Michigan Music Theory Society, Ann Arbor, Michigan.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.
- L'Education Musicale*, Paris: Charles Negiar, 1988-91.
- MELCHER, Robert et Allii, *Music for Study* [3rd. Ed.], Englewood-Cliffs: Prentice-Hall, 1988.
- MORAES, J.Jota de. *Música da Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORGAN, Robert. *Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1991.

- Music Analysis*, Oxford, Basil Blackwell, 1988 - 91.
- Opus*, Revista da Anppom, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, [1-2], Porto Alegre, Instituto de Artes, UFRGS, 1989 - 90.
- OTTMAM, Robert W. *Advanced Harmony. Theory and Practice*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1992.
- PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. 5th. ed. Berkeley: Un. of California Press, 1981.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*. New York: Norton, 1961.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: Norton, 1980.
- Revista Brasileira de Música*, [14-19], Rio de Janeiro, UFRJ, 1986 - 91.
- Revista da Abem*, Associação Brasileira de Educação Musical, [1], Salvador, Escola de Música, UFBA, 1992.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6 ed. London: Macmilian, 1980.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982.
- SCHENCKER, Heinrich. *Five Graphic Musical Analyses*. Ed. Felix Salzer. New York: Dover, 1969.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.
- SHAFER, Murray. *The Thinking Ear*. Tradução: Marisa Fonterrada, M. Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.
- SIEGMEISTER, Elie. *Harmony and Melody*. Belmont: Wadsworth, 1987.
- STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. New York, London: 1959. Tradução: Stella Rodrigo Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- TUREK, Ralph. *Analytical Antology of Music*. New York: Alfred Knopf, 1984.
- WHITE, John. *The Analysis of Music*. Metuchen: Scarecrow Press, 1984.
- ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicais*. Barcelona: Labor, 1979.

O Saci

Bem Vivo!

Almeida Prado

The musical score is a handwritten manuscript for a piece titled "O Saci" by Almeida Prado. It begins with the tempo marking "Bem Vivo!". The score is arranged in 12 systems, each containing two staves. The first system is marked with a 2/4 time signature. The music is primarily written in treble clef, with some bass clef notation in the lower systems. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of 12 systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes slurs and accents. Dynamic markings such as mf and f are present throughout. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass clef. The overall impression is that of a complex, expressive musical composition.