

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

**ALMEIDA PRADO: ESTUDOS PARA PIANO, ASPECTOS
TÉCNICO-INTERPRETATIVOS.**

Carlos Alberto Silva Yansen

Campinas – 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

**ALMEIDA PRADO: ESTUDOS PARA PIANO, ASPECTOS
TÉCNICO-INTERPRETATIVOS.**

Carlos Alberto Silva Yansen

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação da Profª. Drª. Aci Taveira Meyer e co-orientação da Profª. Drª Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Campinas - 2005

Dedicatoria

À grande amiga Yara Bernette (*in memoriam*)

Agradecimentos

Ao compositor **José Antonio Resende de Almeida Prado**, pela generosidade, carinho e acolhida durante toda a pesquisa, pela atenção e amizade, pelos bons momentos onde conversamos e trocamos idéias sobre sua obra, que tanto enriqueceram este trabalho.

À **Orientadora Profª Drª Aci Taveira Meyer**, pelo apoio, estímulo, paciência e compreensão sempre dispensados a mim durante a pesquisa. Minha sincera gratidão.

À **Co-orientadora Profª. Draª Maria Lúcia Senna Machado Pascoal**, motivo pelo qual passei a admirar e gostar da música contemporânea, pelos seus ensinamentos e orientação nas análises, pela profundidade de seus conhecimentos aliados a sua generosidade, dedicação e carinho, sempre me estimulando a seguir em frente, apesar dos resvalos durante a pesquisa. Minha sincera admiração.

Aos professores doutores, **Adriana Giarola Kayama, Carlos Fernando Fiorini e Mauricy Matos Martin** pelas valiosas sugestões por ocasião da qualificação.

A **Isabella** pela paciência, **Rita** pelo companheirismo e **Gleide** pelo estímulo.

Aos amigos **Luiz Guilherme, André, Jairo, Clenice, Davi, Robson e Maria Lucila**, que sempre me incentivaram a seguir em frente e trabalhar com afinco.

À **Profª Drª Olga Kiun**, que sempre soube dirigir minha vida pianística com seriedade e profissionalismo.

Aos profissionais **José Adriano Vendemiatti, Danilo Machado de Souza, e Maurício Del Bianco Santini** pela ajuda na digitalização, revisão dos Estudos e edição deste trabalho.

Aos funcionários da Biblioteca do IA, em especial ao **Wallace e Genésio**, pela ajuda sempre imediata.

Ao compositor **Cristiano Melli** e aos funcionários do CDMC pela cessão dos originais para a pesquisa.

À amiga **Maria do Rocio** pelo incentivo e ajuda na revisão dos textos.

Resumo

Este trabalho tem como objetivo principal propor soluções Técnico-Interpretativas para a execução dos “14 Estudos para Piano de Almeida Prado”. Visa o estudo, a análise e a divulgação da música contemporânea brasileira, contribuindo para a bibliografia sobre o assunto. A metodologia abrange o estudo do material utilizado, através da análise e a execução das peças. A pesquisa tem como base um breve histórico sobre o gênero Estudo, a localização do conjunto das peças de Almeida Prado dentro de sua obra, a visão do mesmo sobre os Estudos, a análise e as sugestões para interpretação. A bibliografia trata de assuntos relacionados à análise e aos princípios da técnica pianística, além das Dissertações e Teses que apresentam referências à obra do compositor Almeida Prado. A conclusão da dissertação utiliza a análise, os dados pessoais do compositor relacionados às peças e as experiências adquiridas durante o estudo da obra, resultando em possíveis soluções para uma interpretação segura e fiel dos Estudos. O trabalho possui como complemento a digitalização dos originais, realizadas em *software* de editoração de partituras musicais.

Résumé

Le but de ce travail est la proposition d'un ensemble de procédés et de méthodes pour l'exécution des " 14 Etudes pour Piano d'ALMEIDA PRADO " d'après l'étude et l'analyse des oeuvres parce qu'il n'y avait pas de bibliographie sur ce sujet ; par conséquent viendra la diffusion de la musique brésilienne . La méthodologie a été celle de l'analyse et de l'exécution des pièces. La recherche est composée par une proposition de l'évolution de l'Etude dans le temps; l'identification des 14 Etudes de l'auteur dans les périodes de son oeuvre ; l'opinion de l'auteur de son oeuvre ; l'analyse et les suggestions d'interprétation des Etudes au piano. L'analyse et les principes de la technique du piano constituaient la bibliographie choisie à côté des publications d'autres étudiants de l'oeuvre d'Almeida Prado. La conclusion de ce travail est fondée sur l'analyse , les données de l'auteur à propos de son oeuvre en question , l'expérimentation acquise pendant l'étude des 14 Etudes emmenant en direction de propositions possibles pour l'exécution de ces Etudes. Ce travail présente aussi l'impression des originaux par le logiciel éditeur de partitions musicales.

SUMÁRIO – DIVISÃO EM CAPÍTULOS

LISTA DE TABELAS	01
LISTA DE EXEMPLOS	02
LISTA DE ABREVIATURAS.....	07
INTRODUÇÃO.....	08

CAPÍTULO 1: O ESTUDO PARA PIANO

1.1. Considerações gerais sobre o Estudo para piano.....	13
1.2. Estudos na Música Brasileira.	25

CAPÍTULO 2: ALMEIDA PRADO E OS ESTUDOS PARA PIANO

2.1 Os Estudos para piano dentro da obra de Almeida Prado.	28
2.2 Os Estudos pelo compositor.	36

CAPÍTULO 3: ALMEIDA PRADO: 14 ESTUDOS PARA PIANO: ANÁLISE E ASPECTOS RELACIONADOS À TÉCNICA PIANÍSTICA E À INTERPRETAÇÃO.

3.1 Estudo nº 1 – Embolada.....	47
3.1.1 Análise da Estrutura	49
3.1.2 Sugestões para a Interpretação	53
3.2 Estudo nº 2.....	56
3.2.1 Análise da Estrutura	58
3.2.2 Sugestões para a Interpretação	61

3.3 Estudo nº 3.....	63
3.3.1 Análise da Estrutura	65
3.3.2 Sugestões para a Interpretação	70
3.4 Estudo nº 4.....	73
3.4.1 Análise da Estrutura	75
3.4.2 Sugestões para a Interpretação	79
3.5 Estudo nº 5 -Três Profecias em forma de Estudo – Profecia 1.....	81
3.5.1 Análise da Estrutura	83
3.5.2 Sugestões para a Interpretação	88
3.6 Estudo nº 6 - Três Profecias em forma de Estudo – Profecia 2.....	92
3.6.1 Análise da Estrutura	95
3.6.2 Sugestões para a Interpretação	100
3.7 Estudo nº 7 - Três Profecias em forma de Estudo – Profecia 3.....	103
3.7.1 Análise da Estrutura	105
3.7.2 Sugestões para a Interpretação	108
3.8 Estudo nº 8 - Tríptico de Claude Monet - Arcos Melodias e ressonâncias	112
3.8.1 Análise da Estrutura	114
3.8.2 Sugestões para a Interpretação	118
3.9 Estudo nº 9 - Tríptico de Claude Monet – Vibrações e Ondulações	120
3.9.1 Análise da Estrutura	122
3.9.2 Sugestões para a Interpretação	125

3.10 Estudo nº 10 - Tríptico de Claude Monet – Sombras e Luzes - Florações.....	127
3.10.1 Análise da Estrutura	129
3.10.2 Sugestões para a Interpretação	135
3.11 Estudo nº 11 - As Begônias do Quintal Celeste	137
3.11.1 Análise da Estrutura	139
3.11.2 Sugestões para a Interpretação	142
3.12 Estudo nº 12 - Moto Perpétuo – Toccata.....	143
3.12.1 Análise da Estrutura	145
3.12.2 Sugestões para a Interpretação	148
3.13 Estudo nº 13 - Étude de Couleurs en forme de “patchwork” pour le piano	152
3.13.1 Análise da Estrutura	156
3.13.2 Sugestões para a Interpretação	170
3.14 Estudo nº 14 – A Maneira de Siciliana.....	179
3.14.1 Análise da Estrutura	181
3.14.2 Sugestões para a Interpretação	184
CONCLUSÃO.....	188
GLOSSÁRIO.....	193
BIBLIOGRAFIA.....	203
ANEXOS.....	205

Lista de Tabelas

Tabela 1	Compositores brasileiros e Estudos para piano	25
Tabela 2	Almeida Prado – Estudos para piano e as dificuldades técnico-interpretativas de outras obras para piano do mesmo autor.	31
Tabela 3	Almeida Prado - Estudo nº 1 – “Embolada”. Gráfico da Estrutura	48
Tabela 4	Almeida Prado - Estudo nº 2 – “Para as oitavas” – Gráfico da estrutura	57
Tabela 5	Almeida Prado - Estudo nº 3 – “Da polirritmia” – Almeida Prado	64
Tabela 6	Almeida Prado - Estudo nº 4 – “Estudo em 3 ressonâncias”. Gráfico da Estrutura ..	74
Tabela 7	Almeida Prado - Estudo nº 5 – “Profecia 1” (Estudo de Ressonâncias) – Gráfico da Estrutura	82
Tabela 8	Almeida Prado - Estudo nº 6 – “Profecia 2” – Gráfico da Estrutura.....	93
Tabela 9	Almeida Prado - Estudo nº7 – “Profecia 3” – Gráfico da Estrutura.....	104
Tabela 10	Almeida Prado – Estudo nº 8 – “Arcos de Melodias & ressonâncias” – Gráfico da Estrutura	113
Tabela 11	Almeida Prado – Estudo nº 9 – “Vibrações e Ondulações” – Gráfico da Estrutura	121
Tabela 12	Almeida Prado – Estudo nº 10 – “Sombras e Luzes - Florações”	128
Tabela 13	Almeida Prado - Estudo nº 11 – “As Begônias do Quintal Celeste” – Gráfico da estrutura	138
Tabela 14	Almeida Prado Estudo nº 12 – “Moto Perpétuo –Toccatà” – Gráfico da Estrutura	144
Tabela 15	Almeida Prado - Estudo nº 13 – “À la Manière de Alexander Scriabine” – Gráfico da Estrutura.....	153
Tabela 16	Almeida Prado –Estudo nº 14 – “A maneira de uma Siciliana”. Gráfico da Estrutura	180

Lista de Exemplos

Ex. 1	Girolamo Diruta – “Toccata” da obra “Il Transilvano” c. 1 a 24	14
Ex. 2	Clementi – Estudo nº 1 c. 1-3	16
Ex. 3	Clementi – Estudo nº 10 c. 1- 6	17
Ex. 4	Clementi – Estudo nº 8 c.1-5	18
Ex. 5	Clementi – Estudo nº 16 c. 1	19
Ex. 6	Clementi – Estudo nº 17 c.1	19
Ex. 7	Almeida Prado – Estudo nº 1 c. 1 a 5 - frase a	49
Ex. 8	Almeida Prado – Estudo nº 1 - Modificações da frase a.	50
Ex. 9	Almeida Prado – Estudo nº 1 c. 23 a 25	51
Ex. 10	Almeida Prado – Estudo nº 1 – Variações rítmicas das vozes.....	52
Ex. 11	Almeida Prado – Estudo nº 1 c.1 ao 4 – Estudo da voz do soprano	54
Ex. 12	Almeida Prado – Estudo nº 1 c.1 ao 4 – Estudo da voz do soprano em <i>legato</i> e <i>staccato</i>	54
Ex. 13	Almeida Prado – Estudo nº 1 - Variações rítmicas.....	54
Ex. 14	Almeida Prado – Estudo nº 2 c. 13, 7, 21, 37 e 63	59
Ex. 15	Almeida Prado – Trabalho com oitavas	61
Ex. 16	Almeida Prado – Trabalho com oitavas II.....	62
Ex. 17	Almeida Prado – Variações rítmicas das oitavas.....	62
Ex. 18	Almeida Prado – Estudo nº 3 – Alterações do material original.	66
Ex. 19	Almeida Prado – Estudo nº 3 – Material dos acordes na voz inferior	66
Ex. 20	Almeida Prado – Estudo nº 3 – c 1 a 5 - Polirritmia soprano e contralto	67
Ex. 21	Almeida Prado – Estudo nº 3 – c 43 a 48 - Polirritmia soprano e contralto – inversão...67	
Ex. 22	Almeida Prado – Estudo nº 3 – c 27 a 32 - Polirritmia soprano e contralto – inversão...68	

Ex. 23	Almeida Prado – Estudo nº 3 – Variações do ritmo do baixo.	68
Ex. 24	Almeida Prado – Estudo nº 3 – Coda – Redução da textura.....	69
Ex. 25	Almeida Prado – Estudo nº 3 – Execução da polirritmia	70
Ex. 26	Almeida Prado – Estudo nº 3 – Variação de toque na polirritmia.....	71
Ex. 27	Almeida Prado – Estudo nº 3 – Independência dos dedos. Exercício preparatório.....	71
Ex. 28	Almeida Prado – Estudo nº 4 c. 14 a 22.	76
Ex. 29	Almeida Prado – Estudo nº 4 c. 18 a 25	76
Ex. 30	Almeida Prado – Estudo nº 4 c. 49 a 54	77
Ex. 31	Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 1 sobre as alturas das seções	83
Ex. 32	Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 2 sobre as alturas das seções	84
Ex. 33	Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 3 sobre as alturas das seções	84
Ex. 34	Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 4 sobre as alturas das seções	84
Ex. 35	Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 8 a 11 – Variações de intensidade	85
Ex. 36	Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 7, 9, 11, 13 e 15	86
Ex. 37	Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 64 e 65	87
Ex. 38	Almeida Prado – Estudo nº 5 – Dinâmicas diferenciadas	89
Ex. 39	Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 38 a 40	89
Ex. 40	Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 98 e 99 – Trecho original.....	90
Ex. 41	Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 98 e 99 – Variações	90
Ex. 42	Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 70e 71 – Alteração de dinâmica	91
Ex. 43	Almeida Prado – Estudo nº 6 – <i>Modo de Transposição Limitada</i> de Messiaen – Modo 3 em dó	95
Ex. 44	Almeida Prado – Estudo nº 6 – Escala Cromática.....	95
Ex. 45	Almeida Prado – Estudo nº 4 – c. 5 a 7 e c.11 a 19.....	97
Ex. 46	Almeida Prado – Estudo nº 4 – c. 68 a 72	97

Ex. 47	Almeida Prado – Estudo nº 4 – c.162 a 169	98
Ex. 48	Almeida Prado – Estudo nº 6 – c. 11 a 17	101
Ex. 49	Almeida Prado – Estudo nº 6 – c. 104 a 108 – Diferenças de dinâmica.....	101
Ex. 50	Almeida Prado – Estudo nº 6 – c. 145 e 146 – Troca de dedilhado	102
Ex. 51	Almeida Prado – Estudo nº 7 “ <i>Profecia nº 3</i> ” c. 12 a 14.....	105
Ex. 52	Almeida Prado – Estudo nº 7 “ <i>Profecia nº 3</i> ” c. 44 e 45.....	106
Ex. 53	Almeida Prado – Estudo nº 7 “ <i>Profecia nº 3</i> ” c. 66 a 68.....	106
Ex. 54	Almeida Prado – Estudo nº 7 “ <i>Profecia nº 3</i> ” c. 57 e 58.....	106
Ex. 55	Almeida Prado – Estudo nº 7 “ <i>Profecia nº 3</i> ” c. 33 e 34.....	107
Ex. 56	Preparação para os trêmulos	109
Ex. 57	Almeida Prado – Estudo nº 7 “ <i>Profecia nº 3</i> ” c. 24 a 26.....	109
Ex. 58	Almeida Prado – Estudo nº 7 “ <i>Profecia nº 3</i> ” c.53 a 55	110
Ex. 59	Sugestão para preparação do trêmulo	110
Ex. 60	Almeida Prado – Estudo nº 8 c. 1 – Motivo A	114
Ex. 61	Almeida Prado – Variações rítmicas do Motivo A.....	115
Ex. 62	Almeida Prado – Motivo A e suas variantes.	117
Ex. 63	Alterações de dinâmica.....	118
Ex. 64	Indicação de acentuação na voz superior	119
Ex. 65	Almeida Prado – Estudo nº 9 – c. 3 Material B.....	123
Ex. 66	Almeida Prado – Estudo nº 9 – c. 1	123
Ex. 67	Almeida Prado – Estudo nº 9 – Célula rítmica principal e variantes.....	124
Ex. 68	<i>Modo de Transposição Limitada</i> de Olivier Messiaen Modo 5 em si	126
Ex. 69	Almeida Prado – Estudo nº 10 – Intervalos dos materiais 1, 1.1 e 2.....	130
Ex. 70	Almeida Prado – Estudo nº 10 – c. 7 a 9 - Modo de Transposição Limitada 5 em si ...	130
Ex. 71	Almeida Prado – Estudo nº 10 – c. 30 e 31 – Utilização das ressonâncias	131

Ex. 72	Almeida Prado – Estudo nº 10 – Textura das seções.....	132
Ex. 73	Almeida Prado – Estudo nº 10 – Motivo 2 – Polirritmia.....	133
Ex. 74	Almeida Prado – Estudo nº 10 – Acordes da <i>coda</i> – Motivo 1.	134
Ex. 75	Almeida Prado – Estudo nº 10 – Ressonâncias do pedal do instrumento.....	135
Ex. 76	Almeida Prado – Estudo nº 10 – Exercício para os arpejos iniciais.....	136
Ex. 77	Almeida Prado – Estudo nº 11 – c. 1	139
Ex. 78	<i>Ostinato</i>	140
Ex. 79	Almeida Prado – Estudo nº 11 – c. 36 a 38	140
Ex. 80	Almeida Prado – Estudo 12 – Material Harmônico.....	145
Ex. 81	Almeida Prado – Estudo nº 12 “ <i>Toccata 3</i> ” c. 49 a 52.....	146
Ex. 82	Almeida Prado – Estudo nº 12 “ <i>Toccata 3</i> ” c. 43 e 44.....	146
Ex. 83	Variações rítmicas	148
Ex. 84	Almeida Prado – Estudo nº 12 “ <i>Toccata 3</i> ” c. 1 a 3.....	149
Ex. 85	Almeida Prado – Estudo nº 12 “ <i>Toccata 3</i> ” c. 19 e 20 - Trecho original.....	149
Ex. 86	Almeida Prado – Estudo nº 12 “ <i>Toccata 3</i> ” c. 19 e 20 - Variações para o estudo dos arpejos.....	150
Ex. 87	Almeida Prado – Estudo nº 13 c. 1 a 3	158
Ex. 88	Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 1	158
Ex. 89	Almeida Prado – Linha melódica do soprano.....	159
Ex. 90	Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 2	160
Ex. 91	Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 3	161
Ex. 92	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Simetria de intensidade na seção 4.....	162
Ex. 93	Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 4	163
Ex. 94	Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 5	164
Ex. 95	Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 6	165

Ex. 96	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Agrupamentos do <i>ostinato</i> seção 7.....	166
Ex. 97	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Agrupamentos do <i>ostinato</i> seção 7A.....	167
Ex. 98	Almeida Prado – c. 109 a 113 – voz do baixo – Acorde de Scriabin	169
Ex. 99	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Tabela das dificuldades e seções.....	171
Ex.100	Almeida Prado – Estudo nº 13 – c. 41 e 42.	173
Ex.101	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Variações rítmicas para trabalhar a seção 5	174
Ex.102	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Variações rítmica para execução dos saltos	174
Ex.103	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Indicações de acentuação e intensidade	175
Ex.104	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Trabalho com as notas do soprano seção 7A	176
Ex.105	Almeida Prado – Estudo nº 13 – Trabalho com <i>legato e staccato</i> seção 7ª	176
Ex.106	Almeida Prado – Estudo nº 13 – variação para execução do baixo ma seção 7A	176
Ex.107	Almeida Prado – Estudo nº 13 – variação para execução do baixo ma seção 7A	177
Ex.108	Almeida Prado – Estudo nº 13 – variação para execução do baixo ma seção 7A	177
Ex.109	Almeida Prado – Estudo nº 14 – Frases da seção B	182
Ex.110	Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 20 e 21	182
Ex.111	Almeida Prado – Estudo nº 14 – c.1 – resolução.....	184
Ex.112	Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 2 – indicação de frase.	185
Ex.113	Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 7 – indicação de frase.	185
Ex.114	Variações para execução do trinado	185
Ex.115	Notas timbradas no trinado.....	185
Ex.116	Indicação de como trabalhar as notas duplas.....	187

Lista de Abreviaturas

A – Aumentado

c. – Compasso

cit – citada

Ex – Exemplo

J – Justo

M – Maior

m – Menor

Op. – opus

T – Transposição

Introdução

O objetivo principal deste trabalho é a busca de soluções Técnico-Interpretativas para a execução dos “*14 Estudos para piano de Almeida Prado*”.

Esta pesquisa tem como objetivos gerais valorizar a música contemporânea brasileira, através da divulgação de um dos compositores de maior projeção no cenário musical brasileiro e internacional: Almeida Prado, pretende contribuir para a ampliação da literatura pianística contemporânea ao adicionar a este trabalho as partituras digitalizadas e revisadas dos originais.

A pesquisa se justifica pela necessidade do intérprete em conseguir subsídios para que sua execução esteja o mais próximo da idéia original do compositor. Há ainda que ressaltar o crescente interesse em se valorizar a produção da música brasileira nos meios acadêmicos, divulgando e desenvolvendo estudos técnicos para a difusão de novos repertórios.

Espera-se com este trabalho que os interessados no idioma pianístico atual possam adquirir algum proveito no que se refere à construção e à execução desta obra.

Os “*14 Estudos para piano*” apresentam em sua estrutura diversas tendências da música do século XX: atonalismo, modalismo, politonalismo, ritmos irregulares, polirritmia, utilização de ressonâncias, timbre, acentos isolados, variações de compasso e dinâmica fazendo parte da estrutura. As possibilidades timbrísticas do piano, os diversos tipos de toque, o uso de uma enorme gama de sonoridades, a utilização do pedal direito e as ressonâncias são particularmente explorados nestas peças. Nestes Estudos são encontradas sonoridades diversas do instrumento associadas a uma linguagem musical que reflete a universalidade da obra de Almeida Prado. Estes Estudos foram concebidos em duas fases de criação distintas do compositor: na 1ª fase,

chamada Nacionalista (1960-1965) e a 4ª (1983 em diante), chamada pelo compositor de Pós-Moderna. Os Estudos nº1 “*Embolada*”, nº 2 “*Para as oitavas*” e o nº 3 “*Da Polirritmia*” foram escritos no ano de 1962. São obras compostas durante período de estudos com Camargo Guarnieri. Após este período, Almeida Prado só voltou a escrever o gênero na década de 80. Todas as peças foram dedicadas a pianistas, exceção feita para os Estudos nº 4 e 11.

- Estudo nº 1 – 1962 – *Embolada*. Não foi originalmente escrito com a finalidade de um Estudo, segundo o compositor, mas devido às dificuldades apresentadas pela peça caracterizavam o gênero. Foi dedicado a Eudóxia de Barros;
- Estudo nº 2 – 1962 – *Para as oitavas*. Foi composto com o intuito de trabalhar oitavas alternadas. Também dedicado a Eudóxia de Barros;
- Estudo nº 3 – 1962 – *Da Polirritmia*. Dedicado ao pianista João Carlos Martins, tem como dificuldade principal polirritmia na mesma mão acompanhada por contratempos;
- Estudo nº 4 – 1984. Como o primeiro, não foi escrito como Estudo. Almeida Prado compôs esta peça com o título de “*Prelúdio em 3 ressonâncias*” em memória de Benjamin Britten. A idéia de alterar o título partiu do compositor, pois a grande quantidade de notas repetidas e o fato do prelúdio não se enquadrar na série composta por ele neste gênero, levou-o posteriormente a classificá-lo como Estudo;
- Estudos nº 5, 6 e 7 -1989. Foram escritos como um conjunto intitulado “*Três Profecias em forma de Estudo*” com dedicatória para o José Eduardo Martins;
- Estudos nº 8, 9 e 10 - 1989. Fazem parte de um mesmo ciclo chamado “*Tripitico de Claude Monet*”. Em seu prefácio, o compositor faz alusão ao pintor impressionista. Foram dedicados a Max Barros;

- Estudo nº 11 – 25/ 03/ 96 - “*As Begônias do Quintal Celeste*”, foi dedicado aos pais do compositor. Nele predominam ressonâncias e um movimento rítmico constante e ininterrupto.
- Estudo nº 12 – 02/ 02/ 98 - “*Toccata*”. Dedicado a Ana Cláudia Assis;
- Estudo nº 13 – 01/ 11/ 99 – “*A la manière d’Alexander Scriabine*” é uma série de colagens com desenhos rítmicos do compositor homenageado. Foi dedicado a José Eduardo Martins;
- Estudo nº 14 – 2003 – “*A maneira de uma Siciliana*”. Encerra o conjunto das peças. É dedicado a Carlos Yansen.

Para a análise dos Estudos optou-se por uma leitura adaptada do modelo sugerido por John D. White em “*Comprehensive Musical Analysis*”¹. Nesta perspectiva, as análises evidenciam os seguintes itens da organização estrutural dos Estudos:

- Macro Análise – seções ou partes;
- Média Análise – abordando frases, suas derivações (seqüências, imitações e outros processos), as inter-relações entre as diversas vozes; altura, que descreve o sistema de organização predominante na peça; ritmo (agrupamentos principais, células, particularidades rítmicas entre as frases), métrica, andamento, articulação (referente ao tipo de toque), intensidade e textura.
- Micro Análise – motivos, células rítmicas, ocorrências intervalares predominantes, particularidades de cada peça como, ressonâncias e timbre.

¹ WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press., 1994.

Na análise melódica, recorreu-se à terminologia utilizada por Arnold Schoenberg em “*Fundamentos da Composição Musical*”².

Este trabalho foi desenvolvido em três capítulos e uma conclusão.

O primeiro capítulo trata de um breve histórico sobre o gênero Estudo e seus principais compositores.

O segundo capítulo está subdividido em dois itens: no primeiro, procura-se localizar os Estudos dentro da obra para piano do compositor Almeida Prado, enfocando quais os trabalhos realizados para o instrumento no mesmo período e, quando pertinente, localizando possíveis semelhanças no que se refere ao material utilizado na escrita, que possam ajudar na busca de soluções para a interpretação dos Estudos. O segundo é composto por uma entrevista com o compositor onde ele detalha quais as circunstâncias da composição das peças, quais aspectos o motivaram e quais eram suas intenções no momento da criação.

O terceiro capítulo trata de uma análise dos Estudos que, somada ao capítulo anterior, possibilita o item Sugestões para Interpretação, que poderão oferecer ao executante algumas idéias sobre as várias dificuldades da obra.

Na conclusão, pretende-se demonstrar a importância dos vários aspectos encontrados nos dois capítulos como um consenso para uma interpretação segura e fiel do texto musical.

² SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. (trad. Eduardo Seincmam). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

CAPÍTULO 1: O ESTUDO PARA PIANO

CAPÍTULO 1: O ESTUDO PARA PIANO

1.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O GÊNERO ESTUDO

Segundo o Dicionário Grove, o gênero Estudo possui a seguinte definição:

*“Peça instrumental, geralmente de alguma dificuldade, e mais freqüentemente para um instrumento de teclado, tendo como prioridade explorar e aperfeiçoar um determinado aspecto da execução técnica”.*³

Apesar do Estudo ter se consolidado como gênero instrumental com Muzio Clementi (1752 – 1832), já no século XVI alguns compositores escreveram peças com reconhecido caráter didático. Neste período, o termo Estudo se aplicava a um desenho ou passagem que sem alteração utilizava as várias tonalidades. Deste modo uma grande variedade de composições instrumentais podem ser considerada Estudo. Girolamo Diruta (1554? – 1613?) em sua obra *“Il Transilvano”* (1593) inclui *Toccatas* que se assemelhavam muito a Estudos, como pode ser observado no exemplo 1. Matthew Locke (1621 –1677), fez o mesmo em *“Melothesia”* (1673), incluindo Árias e danças, assim como os Prelúdios de François Couperin (1688 – 1733), em *“L’art de toucher le clavecin”* (1716).

³ SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 1980. Vol 24, p. 622.

+ Il Transilvano Toccata di grado del primo tuono MDXCIII
 GIROLAMO DIRUTA 1554 7-1613 7

Ex. 1 - Girolamo Diruta – “Toccata” da obra “Il Transilvano” c. 1 a 24

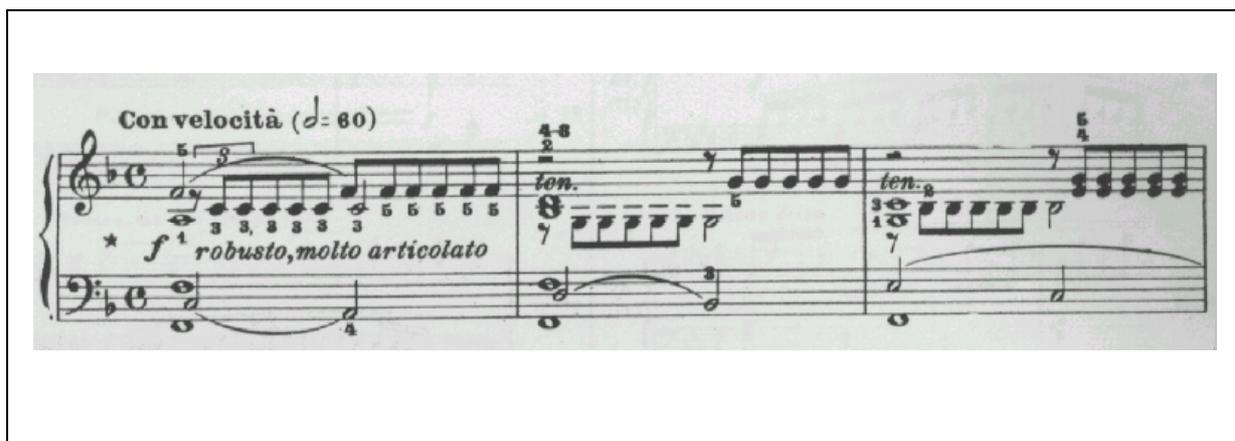
Outras peças ainda com caráter pedagógico são “*Il primo libro di capricci, canzon francese e ricercari*” (1626) de Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), alguns prelúdios do “*Das wohltemperierte Klavier*” de J. S. Bach (1685 – 1750) também podem ser considerados Estudos para teclado pelas dificuldades de execução e insistente escrita abordando determinado problema técnico.

No século XVIII, o termo Estudo passou a ser utilizado com maior liberdade. A “*Sonate per cembalo divisi in studi e divertimenti*” (1737) de Francesco Durante (1684 – 1755) é constituída de movimentos contrapontísticos, dissociados dos problemas específicos da técnica para teclado, enquanto que os “*30 Exercizi per gravicenbalo*” (1738) de Domenico Scarlatti (1685-1757) não diferem em importância, neste aspecto das suas 525 sonatas.

A rápida popularidade e o aprimoramento do piano no século XIX trouxeram consigo uma grande quantidade de material didático dedicado ao instrumento, incluindo vários volumes de Estudos que geralmente possuíam maior proveito técnico do que musical. Exemplos típicos são os Estudos de Jean Baptiste Cramer (1771 - 1858), publicados entre 1804 e 1810, os primeiros Estudos do “*Gradus ad parnassum*” de Muzio Clementi (1752-1832) e muitos dos volumes de Carl Czerny (1791-1857). Os últimos Estudos de Clementi apresentam maior interesse musical. Isso se deve ao fato de que a técnica pianística aplicada por Clementi em suas obras difere muito da utilizada, na mesma época, por outros compositores, possuindo um toque sólido, menos leve que a escola vienense, ainda ligada ao estilo do cravo e do clavicórdio, representada pelas primeiras sonatas de Mozart. Para execução das sonatas de Clementi, por exemplo, é necessária uma técnica poderosa, na qual as oitavas e, especialmente, as terças são fundamentais, pedindo velocidade e brilho nas escalas, e buscando plenitude de som desconhecida até então. Quase podemos dizer que esta escola pianística vai ser a linha mestra do desenvolvimento da técnica deste instrumento no século XIX, pois alguns compositores que o sucederam utilizaram-se de alguns dos princípios técnicos utilizados no “*Gradus ad Parnassum*”, um compêndio de estudos que o manteve ocupado por 10 anos, entre 1817 e 1827. Podemos sintetizar seus valores na área da técnica pianística em quatro pontos:

1. Importância do jogo polifônico:

Neste primeiro aspecto, implica uma abordagem essencial da forma de tocar piano, é próprio do estilo clássico maduro⁴, onde a presença de distintas vozes necessita de um toque minucioso para que sejam notadas com clareza. Há um diálogo em que ambas as mãos utilizam o material temático em contraposição às típicas texturas “melodia-acompanhamento”, estando tudo em conexão com o desenvolvimento do fraseado e do cantabile, pois ao lado das partes mais desenvolvidas tecnicamente, que normalmente não são as condutoras da idéia musical, se cria um tecido polifônico que requer a atenção. Pode-se verificar isto em alguns trechos do Estudo nº1⁵. Um estudo especialmente concebido para a polifonia e independência dos dedos como vemos no exemplo 2.



Ex 2- Clementi – Estudo nº 1 c. 1-3

2. Gestos que implicam o manejo consciente do peso:

⁴ O final do século XVIII representa o término do período Clássico e início do período de transição entre o classicismo e o romantismo representado por Beethoven. Clementi sintetiza o final deste período e já antecipa a técnica pianística utilizada por Beethoven em suas obras.

⁵ A numeração corresponde à seleção revisada por Tausig da Editora Peters.

Este ponto é talvez o mais controvertido, pois entram em jogo aspectos visuais da escritura musical como ligaduras, *sforzato*, entre outros. Podemos dizer que estes Estudos parecem mais pianísticos porque as passagens técnicas permitem visualizar com facilidade o gesto correspondente, relacionados a impulsos e pontos de relaxamento. No Estudo nº 10, “Andante, *quasi Allegretto con espressione*”, podemos observar nas passagens de figuras de menor valor, quando a cada certo número de tempos, são precedidas por uma pausa que permite o impulso necessário à execução. Desta forma pode-se tirar a mão do teclado por um instante e, voltando a mão ao teclado, colocar um peso mais consciente, execução técnica mais difícil em passagens sem este corte. Além disso, muitos Estudos estão escritos com motivos de um ou dois compassos, repetidos em várias posições, possibilitando a divisão do Estudo em pequenas unidades, que nos permitem entender melhor e mais facilmente o objetivo técnico da peça como pode ser visto no exemplo 3.

5. *mf* *rilevato il tema*

Andante, quasi Allegretto, con espressione. (♩ = 66.)

Ex. 3 - Clementi - Estudo nº 10 c. 1- 6

3. Estudos mais sistemáticos e exaustivos:

Uma vez que Clementi apresenta o desenho que vai ser o ritmo motor do Estudo, ele o faz em todas as posições, buscando várias combinações possíveis. O Estudo nº 8, escrito para a independência dos dedos, e os estudos 16 e 17, típicos para os cinco dedos à maneira do nº 1 op. 740 de Czerny são exemplos disso. O primeiro para a direita e, o segundo, para a esquerda, desenvolvendo-se pelas teclas brancas, utilizando-se de todos os tons maiores e menores com suas dominantes, obrigando a troca de posição, constantemente, e não sempre com facilidade para a anatomia da mão. Veja os exemplos 4, 5 e 6.

Allegretto moderato e con grazia. (♩ = 76)
(Tema con variazioni)

mf sempre legatiss. *p*

semplice ma espr.

4 3 2 2 3 2 3

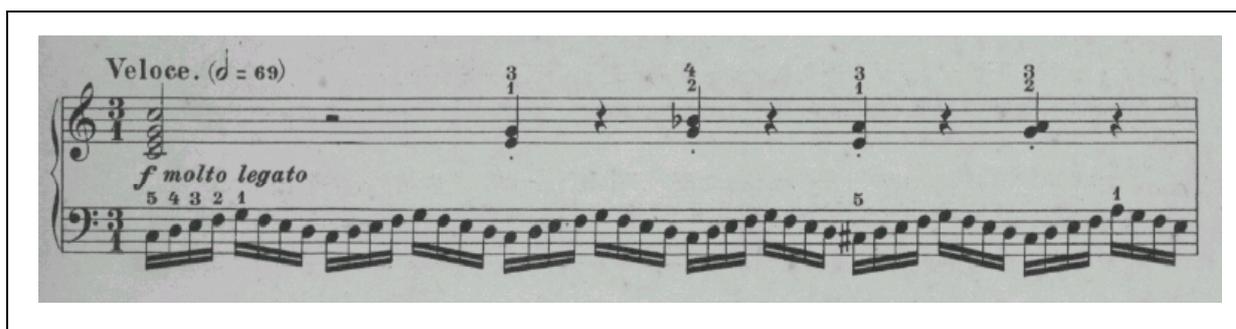
2 2 3 3 4 5 5

ped. *ped. *ped. *ped. *ped. *

Ex 4 – Clementi – Estudo nº 8 c.1-5



Ex. 5 – Clementi – Estudo nº 16 c. 1



Ex. 6 - Clementi – Estudo nº 17 c.1

4. Maior densidade e substância musical:

Estes pontos vêm a ser, de certo modo, consequência dos anteriores; tanto a polifonia como a abundância de elementos de técnica pianística, vêm aumentar substancialmente o aspecto musical dos Estudos. De forma geral, em se tratando disto, estão mais perto dos Estudos de Cramer, podendo-se dizer que possuem um estilo mais sério que Czerny, os quais parecem mais leves e alegres, como se tivessem a idéia musical mais diluída em favor do estilo pianístico.

Podemos ainda crer que são mais densos tecnicamente e que, menos longos, englobam um maior número de problemas.

Contemporâneo de Clementi, Ignaz Moscheles (1794 - 1870) em seus “*Charakteristische Studien*” op. 95 (1836 – 1837) mostram claramente a intenção de serem executados com o intuito de resolver problemas técnicos, como também possuir uma equivalência musical, sendo tratados como peças de concerto. Os últimos são de fato exemplos de um novo gênero mais desenvolvido: o Estudo de Concerto.

A tensão entre estes dois aspectos, o técnico e o musical, não foi completamente resolvida até os Estudos de Chopin (1810 – 1849), sendo que os 12 Estudos op. 10 (1833) e os 12 Estudos op. 25 (1837) foram os primeiros a serem executados como obras de importância no repertório de concerto. Embora muitos dos Estudos de Chopin se concentrem em um único problema técnico à maneira de Carl Czerny, Charles Mayer (1799-1862) e Henri Bertini (1798 – 1876), a exploração das dificuldades pianísticas vai muito além das de seus predecessores. Sua sofisticação harmônica permite um excelente trabalho técnico despertando maior interesse musical. As novas harmonias de Chopin forçam algumas vezes posições incomuns das mãos. Contemporâneos dele acharam os Estudos extremamente difíceis para a época. De fato estas obras são uma inovação, pois além de trabalhar a técnica digital, partiam para a exploração do piano sob inéditos ângulos de sonoridade e de expressividade. Do ponto de vista técnico, inovaram definitivamente assuntos relacionados ao uso do pulso e mesmo da digitação. Essa nova concepção virtuosística incluía, entre outras dificuldades, arpejos de enorme extensão, passagem do terceiro dedo sobre o quarto e quinto, intervalos de terças e de sextas rápidas em tonalidades pouco comuns, e desenhos melódicos amplos e de recorte desconhecido, explorando o teclado em toda a sua extensão. Além disso, os Estudos possuíam maior variedade de acentuações rítmicas, a maior flexibilidade dos dedos, do

pulso e até mesmo do antebraço. De fato, Chopin admitiu que o único músico apto a executá-los era Liszt (1811 – 1886), para quem os op. 10 foram dedicados.

Os próprios Estudos de Concerto de Liszt são de maior magnitude que os de Chopin. A gênese dos seus Estudos Transcendentais reflete o desenvolvimento do gênero, no século XIX. Eles possuem com base os 12 Estudos publicados como “Estudos em 12 exercícios” (1825-1826). Liszt os reescreveu em 1837 sob o título de “Grandes Estudos”, transformando-os em peças de dificuldade até então não abordada por outros compositores. Em 1852, foi feita uma última revisão, com o título de “Estudos de Execução Transcendental”. Quase todos passaram a ter títulos; nestes Estudos, o elemento didático das peças, antes completamente dedicado à dificuldade técnica, passa a ser submisso a seu caráter programático. Enquanto é possível usar muitos dos Estudos de Chopin como peças para a prática de um desenvolvimento técnico específico, as dificuldades dos Estudos de Liszt variam muito de seção para seção e resultam em um trabalho final mais completo do que um problema particular.

O mesmo acontece com os Estudos de Charles Valentin Alkan (1813 – 1888), a maioria deles publicada em dois volumes: “*Douze Etudes dans les tons majeurs*” op 35 (1848) e “*Douze Etudes dans les tons mineurs*” op 39 (1857). Os Estudos de Alkan tem particular interesse pela estrutura de sua escrita. O op. 39 possui um conjunto de variações, quatro movimentos de sinfonia, um concerto para piano (com solista e orquestra representados por estilos pianísticos diferentes). Também de importância para o gênero Estudo são seus “Três grandes Estudos op 76” (1838), pois estão entre os exemplos de trabalho exclusivamente para mão direita ou esquerda, embora a abertura do Estudo em sol bemol menor de Liszt, em sua versão de 1837, seja apenas para a mão esquerda, este tipo de composição ainda não havia sido explorada com maior interesse. Este tipo de Estudo de concerto foi escrito raramente sendo talvez os exemplos mais conhecidos os de Alexander Scriabin (1872 - 1915) e Felix Blumenfeld (1863 – 1931).

Embora quase todos os pianistas-compositores do século XIX tenham escrito Estudos, relativamente poucos destes trabalhos tem lugar preponderante no repertório pianístico. Os Estudos Sinfônicos op 13 (1834-1837) de Schumann (1810 – 1856), em forma de Tema com Variações, e possuindo um extenso final, são executados com frequência. Em contrapartida os Estudos baseados nos caprichos de Paganini (1782-1840), os op. 3 e op. 10 foram praticamente esquecidos, sofrendo comparações com os exemplos de Liszt (1839), revisados em 1851), e as Variações sobre um tema de Paganini op. 35 (1862-1863) de Brahms (1833 – 1897). Brahms ainda escreveu cinco Estudos em forma de transcrições de peças de Bach, Weber (1786 - 1826) e Chopin, inclusive uma versão para mão esquerda da *Chacona* em ré menor de Bach, da *Partita* para violino solo BWV 1004.

O que Brahms escreveu de mais importante neste gênero foram os 51 exercícios para piano. Neles estão contidas todas as dificuldades técnicas usadas em suas composições. O interessante é notar que Brahms aborda os mesmos princípios técnicos já encontrados nos compositores anteriores, mas de forma pessoal, como se fossem escritos como preparação obrigatória para executar sua obra.

No século XX, os Estudos de concerto de maior relevância e significado são os escritos por Alexander Scriabin, Claude Debussy (1862-1918), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Bela Bartók (1881-1945), Olivier Messiaen (1908 - 1992) e Gyorgy Ligeti (1923), três cadernos: 1985 – 1995, dentre outros. Destes, Debussy, pelo fato de ser o primeiro compositor a escrever este gênero no século XX, chama a atenção pelas inovações e nova linguagem musical.

Debussy compôs rapidamente seus 12 “Estudos para Piano” que, segundo suas próprias palavras contêm “(...) mil maneiras de tratar os pianistas como merecem⁶(...)”, agrupando todos

⁶ GIL-MARCHEX, Henri – *Três Músicos Franceses – Rameau, Berlioz e Debussy*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1945 p. 501.

os procedimentos pianísticos de suas obras. Em 1915, Debussy se expressa da seguinte forma: “(...) *estou satisfeito por ter terminado felizmente uma obra que deverá ocupar lugar proeminente na literatura pianística(...)*”⁷. Além das dificuldades técnicas, estes Estudos “(...) *preparam os pianistas para compreender a necessidade de penetrar nesta música armados de mãos muito bem preparadas(...)*”⁸.

Os Estudos, dedicados à memória de Chopin, são estruturas sonoras que dão finalização às experiências harmônicas de Debussy. Uma exaustiva investigação das possibilidades da técnica pianística de forma extremamente pessoal. Englobam novos ritmos e melodias, uma associação de liberdade formal e coerência originais. Isto ocorre na citação de um exercício de Czerny no primeiro Estudo ou ainda nos Estudos para os oito dedos, para terças, para quartas, sextas e oitavas. No segundo livro, há uma preocupação maior com seus efeitos sonoros. A técnica pianística empregada aqui por ele jamais tinha sido usada desta forma. Os Estudos de Debussy são criações sobre registros de sonoridade, cores, dinâmicas, tempo, estilo e densidade de sons. Os Estudos possuem títulos indicando a dificuldade técnica a ser vencida. Observando o primeiro caderno de Estudos, nota-se o aspecto mais técnico, preocupando-se mais com a habilidade manual e velocidade dos dedos, enquanto os títulos do segundo volume abordam mais os timbres e a sonoridade.

Scriabin possuía uma carreira como pianista, e isto com certeza o estimulou a escrever Estudos. Grande parte de suas obras foram feitas para piano, mais precisamente 74 peças. Seus trabalhos, segundo James Friskin e Irwin Freundlich⁹, mostram ainda a influência de Chopin e de Liszt (Estudos op. 8), mas seu contato com a obra de Wagner modificou sua linguagem

⁷GIL-MARCHEX, Henri, 1945. Op. Cit. p. 501.

⁸Idem, p. 501.

⁹FREUNDLICH, Irwin. FRISKIN, James. *Music for the piano*. New York: Dover Publications Inc. 1973. p 240.

musical, passando a abandonar a tonalidade (a partir do op. 65). Os Estudos inovam principalmente no campo da harmonia e do ritmo. Suas últimas composições são atonais e contêm freqüentemente superposição de ritmos. Scriabin escreveu 26 estudos assim distribuídos: Estudo op.2 nº 1, 12 Estudos op.8, 8 Estudos op.42, Estudo op.49 nº1, Estudo op.56 nº 4 e 3 Estudos op.65. Destes, o op 65 possui maiores inovações. Utiliza intervalos singulares: quintas, sétimas e nonas, como Chopin nos op. 25 que tratou os intervalos de terças, sextas e oitavas nos Estudos.

1.2 Estudos na Música Brasileira

No Brasil, poucos compositores dedicaram-se a escrever o gênero Estudo. Os de maior importância são: Mozart Camargo Guarnieri, com 20 Estudos, Osvaldo Lacerda, 12 Estudos e Almeida Prado, 14 peças. Podemos observar no quadro abaixo, uma relação de alguns compositores brasileiros que escreveram composições neste gênero Estudo.¹⁰

Compositor	Nascimento	Morte	Obra
Brasílio Itiberê da Cunha	1846	1913	<i>Etude de Concert d'après Ph. E. Bach op 33</i>
Henrique Oswald	1852	1931	“Trois Etudes pour piano” Estudo para mão esquerda Estudo (póstumo) Estudo Scherzo
Luisa Leonardo	1859	1926	“ <i>Appassionato</i> ” – Estudo para piano
Ernesto Nazareth	1863	1934	Improviso - Estudo para Concerto
Alexandre Levy	1864	1892	“ <i>Étude</i> ”
Paulo Florence	1864	1949	Dez estudos para piano
João Itiberê da Cunha	1870	1953	Estudo para piano
Joaquim Antonio Barroso Netto	1881	1941	Estudo Estudo de Concerto Exercícios para passagem do polegar
Aloysio de Castro	1881	1959	Estudo para piano op 23 Estudo em mi bemol menor op 33 Estudo op 53
H. Villa Lobos	1887	1959	Ondulando - Estudo op 31
José Otaviano Gonçalves	1892	1962	Estudos para piano
Luciano Gallet	1893	1931	Doze Estudos Brasileiros
Jayme Ovalle	1894	1955	Estudo nº 1 op 9
João Octaviano Gonçalves	1896	1962	Berceuse e Estudo Estudo nº 2
Brasílio Itiberê	1896	1967	Seis Estudos
Oscar Lorenzo Fernandez	1897	1948	Três Estudos em forma de Sonatina
Francisco Mignone	1897	1986	Seis Estudos Transcendentais
Virginia Salgado Fiuza	1897	1987	Improviso em forma de Estudo para piano
João de Souza Lima	1898	1982	Estudo Fantasia
Octávio Maul	1901	1974	Estudo em fá suspenido

¹⁰ Pesquisa realizada na “Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro” por intermédio da Senhora Marta Maria Duboc em 27 de setembro de 2005.

Mozart Camargo Guarnieri	1907	1993	Vinte Estudos para piano
José Vieira Brandão	1911	2002	Estudo nº 1
Lourdes França	1912		Estudos Transcendentais
Antônio Sergi	1913	2000	Estudo em Forma de Variações Estudo Romântico
Cacilda Borges Barbosa	1914		Estudos Brasileiros para piano
Najla Jabor	1915		Cinco Estudos Estudos para o 3º, 4º e 5º dedos
Clarisse Leite	1917		Minuano - Estudo de Concerto
Cláudio Santoro	1919	1989	Dois Estudos
Diva Lyra Coelho	1921		Sete Estudos para piano
Heitor Alimonda	1922	2002	Estudo nº 1
Gilberto Mendes	1922		Estudo Magno
Oswaldo Lacerda	1927		Doze Estudos para piano
Edino Krieger	1928		Estudo Seresteiro
Clodomiro Caspary	1932		Estudos Concretos I e II
Luiz Otávio Teixeira de Souza	1933		Estudo em sol menor
Sergio Vasconcelos Correa	1934		Três estudos baseados em temas de Luiz Gonzaga
Almeida Prado	1943		14 Estudos para piano
Amaral Vieira	1952		Onze exercícios para piano
Rubens Ricciardi	1954		Estudo nº 1
Paulo Libanio	1960	1989	Três Estudos Estudo em mi bemol maior
Paulo Álvares	1960		Estudos 1 a 5

Tabela 1 – Compositores brasileiros e Estudos para piano.

CAPÍTULO 2: ALMEIDA PRADO E OS ESTUDOS PARA PIANO

2.1 OS ESTUDOS PARA PIANO DENTRO DA OBRA DE ALMEIDA PRADO.

Os “*14 Estudos para Piano*” de Almeida Prado, foram criados como obras avulsas sem qualquer catalogação, escritas em diversas fases da vida do compositor, mas consideradas por ele como uma parte de um conjunto maior.

Em 2003, foi feita uma pesquisa juntamente com Almeida Prado para se encontrar todas as obras intituladas Estudos e por fim reagrupá-las, configurando-se, assim, um ciclo importante dentro de seu conjunto de obras. Foram encontradas três peças do ano de 1962. O compositor escreveria novamente este gênero nos anos 1988/89 com “Três Profecias em forma de Estudo” e “Trípico de Claude Monet”. Nota-se uma mudança na sua linguagem musical. Nos primeiros Estudos trabalha-se prioritariamente a técnica pianística. Na 2ª fase, Almeida Prado prioriza os aspectos musicais, utilizando-se de ressonâncias, maior liberdade na escrita, na utilização do pedal do instrumento e dinâmica, além de concentrar maior atenção às possibilidades acústicas do piano.

A partir de 1996, surgem novas composições intituladas Estudos; são escritos em três anos que se seguem: “As Begônias do Quintal Celeste”, “Toccata” e “Estudo de cores em forma de patchwork”.

No decorrer desta pesquisa e conseqüente catalogação dos Estudos, com o compositor, foram incluídas três obras que não possuíam o título de Estudo, em função de abordarem mais acentuadamente aspectos técnicos do instrumento e assemelharem-se muito ao gênero. “Embolada” (1962), um Estudo rítmico, um “Prelúdio” datado de 1984, cujo nome foi alterado posteriormente para Estudo, abordando a técnica de notas repetidas e, finalmente uma “Siciliana”

(2003) que como declarou o compositor, “*coloca um fim aos Estudos pois, meus ciclos de obras são sempre em número de quatorze*”¹¹.

O resultado desta pesquisa foi a reunião, em um conjunto, de pequenas peças de grande valor técnico-pianístico, tanto no âmbito do mecanismo quanto da interpretação.

Os primeiros Estudos foram escritos na Primeira Fase¹² do compositor. Neste período Almeida Prado integrou-se à classe de composição de Camargo Guarnieri (1960 a 1965):

“Tornei-me um verdadeiro aprendiz. Aprendiz dos conceitos nacionalistas de Mário de Andrade, através da leitura do Guarnieri. (...) Aprendi a manejar o folclore, e a respeitar a música brasileira, e a amá-la”.¹³

Nesta fase foram compostos três Estudos. O primeiro, “*Embolada*”, fazia parte de uma Suíte intitulada “*Cinco peças brasileiras para piano à maneira de Camargo Guarnieri*” e que pelo grau de dificuldade na execução passou a ser chamado de Estudo¹⁴. O segundo é uma peça para oitavas alternadas; e o terceiro tem como título “*da Polirritmia*”. Nestas peças, transparecem o folclore e o conceito estético de nacionalismo desenvolvido por Mário de Andrade “*É a fase nacionalista tipicamente marcada pelo modalismo folclórico*”¹⁵.

Além dos Estudos descritos nesta fase podemos citar, também como obras de importância: *A saudade é matadoura – Modinha nº 1*, para soprano e piano (1961), *Variações sobre o tema “Onde vaes Helena”*, para piano, com versão para clarinete e piano (1961), *Rua Timbiras nº 11* –

¹¹ Entrevista com o compositor abril de 2003.

¹² MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002. Dissertação (Mestrado).

¹³ PRADO, José Antonio Resende de Almeida. *Modulações da memória: um memorial*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985, p.42.

¹⁴ Entrevista concedida pelo compositor em 07/09/2005.

¹⁵ GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 1997. Dissertação de mestrado. p. 50.

Valsa Urbana, para piano (1962), *Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte*, para piano (1963), *Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte*, para piano e orquestra (1963), *A minha voz é nobre*, com texto de Hilda Hilst, para soprano e piano (1964), *Toccata*, para piano (1964), *Trem de ferro*, com texto de Manuel Bandeira, para soprano, tenor ou barítono e piano (1964), *Ave Maria*, para coro misto a quatro vozes e órgão (1965), *Três lapinhas da Boa Vista*, para coro (1965), *Microtema e duas variações*, para piano (1965), *Momento Raga*, para piano (1965), *Missa a Três vozes* (1965) e *Sonata nº 1*, para piano (1965).

Nas duas fases seguintes, Almeida Prado não escreveu nada pertencente ao gênero Estudo, são elas; 2ª Fase – Pós- tonal (1965-1973) e a 3ª Fase, chamada pelo compositor como Síntese (1974-1982). O compositor só voltaria a escrever Estudos em 1984, na Fase denominada Pós – moderna (1983 até hoje).

Em 1973, Almeida Prado voltou para o Brasil, após sua permanência de seis anos na Europa. Posteriormente, à sua volta, sua obra reflete o domínio das técnicas de composição aprendidas na Europa, e da liberdade no uso das mesmas; fusão de conceitos e concepção do “sistema de organização de ressonâncias”¹⁶.

A temática utilizada nestas obras é predominantemente livre, à exceção das “*Três Profecias em forma de Estudo*”, que possuem temática religiosa. As peças abordam principalmente a questão da sonoridade do instrumento e as várias dificuldades técnicas a serem vencidas pelo intérprete. Muitas destas dificuldades são encontradas nas diversas peças para piano do compositor. A partir desta observação conclui-se que os Estudos são um compêndio musical, abrangendo uma quantidade considerável das dificuldades técnico-interpretativas da obra pianística de Almeida Prado. À exceção das “*Cartas Celestes*”, que em sua série possuem todas

¹⁶ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. 2002. Op. Cit.p. 46.

as principais dificuldades técnico-interpretativas do instrumento, a grande maioria das obras para piano possuem algum tipo de problema tanto no âmbito técnico como musical encontrado nos Estudos. Observa-se nos exemplos seguintes, uma síntese das dificuldades encontradas nos Estudos, as quais também são abordadas pelo compositor em algumas de suas obras para piano. A tabela abaixo mostra algumas dessas obras.

ESTUDO	DIFICULDADES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS	OUTRAS OBRAS DE ALMEIDA PRADO
<p>Estudo nº 1 “Embolada” 1962</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Polifonia; - Igualdade rítmica; - Notas duplas; - Extensão 	<p>Variações , recitativo e fuga(1968) VIII Variações obre um tema do Rio Grande do Norte(1963) Variações para piano sobre um tema afro-brasileiro(1961) Exercícios polifônicos sobre temas folclóricos brasileiros (1962-64 /1985)) 5 peças brasileiras para piano “À maneira de Camargo Guarnieri”(1962) Sonata 1(1965) Prelúdio 13(1991) Poesilúdio 7(1985) Poesilúdio 12(1985)</p>
<p>Estudo nº 2 “Das oitavas alternadas” 1962</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Execução de oitavas intercaladas; - Igualdade rítmica; - Saltos. 	<p>Variações para piano sobre um tema afro-brasileiro(1961) Sonatina nº 2(1998) Rapsódia(1998) Prelúdio 8 Prelúdio 14(1991) Poesilúdio 3(1983)</p>
<p>Estudo nº 3 “Da polirritmia” 1962</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Polirritmia; - Técnica polifônica; - Independência dos dedos; - Execução de acordes. 	<p>Variações para piano sobre um tema nordestino(1961) Fantasia Ecológica(1996) Sonata 2(1969) Sonata 9(1992) Prelúdio 1 Prelúdio 6 Prelúdio 13(1991) Prelúdio 25 Poema (1994) Dinorá Radiosa (1995)</p>

<p>Estudo nº 4 “Em três ressonâncias”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Repetição rápida da mesma nota com alternância de dedos; - Igualdade na troca de mãos; - Saltos de mais de 8ª; - Deslocamentos rítmicos com <i>sforzato</i>; - Alterações súbitas de dinâmica; - Controle de sonoridade. 	<p>Sonetos(1984-1999) Prelúdio 13(1991) Prelúdio 23(1991) Poesilúdio 6(1985) Poesilúdio 11(1985) Savanas(1983)</p>
<p>Estudo nº 5 “Profecia 1” 1988</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Execução de notas e oitavas alternadas; - Acentos e modificação de dinâmica; - Trêmulos - Arpejos com substituição de mãos; - Utilização do pedal; - Sonoridade. 	<p>Savanas (1983) Raga(1984) Sonata 9(1992) San Martin – Memorial lírico e heróico(1978) Guarânia(1991) Prelúdio 3 Prelúdio 13(1991) Prelúdio 14(1991) Prelúdio 24(1991) Poesilúdio 13(1985) Lírica 1 (1994) Lírica 4 (1994) 15 Fashes Sonoros de Jerusalém (1989)</p>
<p>Estudo nº6 “Profecia 2” 1988</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Execução de <i>ostinato</i>; - Igualdade; - Notas repetidas; - Sonoridade. 	<p>Savanas(1983) Sonata 5(1985) Sonata 10(1996) Sonetos(1984-1999) Prelúdio 19(1991) Poesilúdio 3(1983) Poesilúdio 9(1985) Toccata da Alegria (1996) Ilhas (1973)</p>

<p>Estudo nº7 “Profecia 3” 1988</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Trêmulos; - Trinados sucessivos ligados; - Trinado e nota <i>tenuta</i> na mesma mão; - Notas repetidas; - Dinâmica constante; - Polifonia. 	<p>Variações,, recitativo e fuga (1968) Halley – Uranografia Sonora(1986) O Rosário de Mediugorie(1987) Ta’aroad(1971) Rios(1976) San Martin – Memorial lírico e heróico(1978) Sonata 2(1984) Sonata 8(1989) Sonata 9(1992) Prelúdio e variações sobre um tema da Sócrates Nasser(1986) Capricho(1990) Prelúdio 16(1991) Prelúdio 19(1991) Poesilúdio 2(1983) Poesilúdio 4(1983) 15 Fashes Sonoros de Jerusalém (1989) Poesilúdio 12(1985) Poesilúdio 13(1985) Lírica 2 (1994) 15 Flashes Sonoros de Jerusalém (1989) Cores & Construções & Textura: Sonora Arquitetura(1996)</p>
<p>Estudo nº 8 “Arcos de melodias & ressonâncias” 1989</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sonoridade; - Rigor rítmico; - Controle de dinâmica. 	<p>Noturnos Momentos Sonata 8(1989) Sonata 9(1992) Prelúdio 4 Prelúdio 15(1991) Prelúdio 16(1991) Prelúdio 20(1991) Prelúdio 22(1991) Poesilúdio 10(1985) Poesilúdio 16(1985) Ilhas (1973) 15 Fashes Sonoros de Jerusalém (1989) Cores & Construções & Textura: Sonora Arquitetura(1996) Savanas(1983)</p>
<p>Estudo nº9 “Vibrações & Ondulações” 1989</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Igualdade absoluta; - Polirritmia; - Acentuação diferenciada; - Sonoridade constante. 	<p>Ta’aroad(1971) Sonetos(1984-1999) 2 Esquisses d’um Voyage (1989) Prelúdio 4 Prelúdio 10 Prelúdio 17(1991) Prelúdio 21(1991) Prelúdio 23(1991) Poesilúdio 5(1983) Poesilúdio 8(1985) Poesilúdio 14(1985) Poesilúdio 16(1985) Recordare (1995) Cores & Construções & Textura: Sonora Arquitetura(1996)</p>

<p>Estudo nº10 “Sombras & Luzes - Florações” 1989</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sonoridade; - Velocidade em dinâmica <i>forte</i> - Arpejos com alternância de mãos; - Polirritmia. 	<p>Halley – Uranografia Sonora(1986) San Martin – Memorial lírico e heróico(1978) Sonetos(1984-1999) Raga(1984) 3 croquis de Israel(1990) Sonatina nº 2(1998) Prelúdio 6 Poesilúdio 6(1985) Poesilúdio 15(1985)</p>
<p>Estudo nº11 “As Begônias do Quintal Celeste” 1996</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Igualdade rítmica; - Controle de sonoridade; - Rigor na manutenção da indicação metronômica. 	<p>Noturnos Momentos Sonetos(1984-1999) Sonata 10(1996) Paisagem Sonora(1991) In Paradisum(1974) Prelúdio 2 Prelúdio 4 Prelúdio 10 Prelúdio 17(1991) Prelúdio 21(1991) Poesilúdio 1(1983) Poesilúdio 5(1983) Poesilúdio 10(1985) Poesilúdio 14(1985) Poesilúdio 16(1985) Recordare (1995) Savanas (1983)</p>
<p>Estudo nº12 “Moto Perpétuo – Toccata” 1998</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Igualdade; - Arpejos com deslocamento da mão; - Deslocamento rítmico; - Polirritmia; - Alterações diferenciadas de dinâmica; - Controle de sonoridade; - Alternância das mãos; - Observação rigorosa da pedalização. 	<p>Sonata 7(1989) Sonatina nº 2(1998) Rapsódia(1998) Prelúdio 5 Prelúdio 6 Prelúdio 12 Prelúdio 18(1991) Prelúdio 22(1991) Prelúdio 24(1991) Toccata da Alegria (1996) Lírica 1 (1994) Lírica 3 (1994) Lírica 4 (1994) Ilhas(1973) Cores & Construções & Textura: Sonora Arquitetura(1996)</p>

<p>Estudo nº13 “à la manière de Alexander Scriabine” 1999</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Execução de oitavas; <li style="padding-left: 20px;">- Velocidade; - Execução de acordes; <li style="padding-left: 20px;">- Polirritmia; <li style="padding-left: 20px;">- Igualdade; <li style="padding-left: 20px;">- Extensão; <li style="padding-left: 20px;">- Saltos; <li style="padding-left: 20px;">- Polifonia. 	<p>Rios Sonata 6(1986) Sonata 7(1989) San Martin – Memorial lírico e heróico(1978) Guarânia(1991) Prelúdio 7 Prelúdio 8 Prelúdio 11 Prelúdio 18(1985) Prelúdio 24(1991) Poesilúdio 2(1983) Poesilúdio 7(1983) Poesilúdio 9(1985) Poema (1994) Lírica 3 (1994) Lírica 4 (1994) Cores & Construções & Textura: Sonora Arquitetura(1996)</p>
<p>Estudo nº14 “À maneira de Siciliana” 2003</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Controle de sonoridade; <li style="padding-left: 20px;">- Precisão rítmica; <li style="padding-left: 20px;">- Trinados; - Execução de notas duplas. 	<p>Rios(1976) Balada 1(1984) Sonatina nº 1(1966) Prelúdio 9 Prelúdio 22(1991) Prelúdio 24(1991) Poesilúdio 13(1985) Lírica 2 (1994) 15 Fashes Sonoros de Jerusalém (1989)</p>

Tabela 2 – Almeida Prado – Estudos para piano e as dificuldades técnico-interpretativas de outras obras para piano do mesmo autor.

2.2 OS ESTUDOS PELO COMPOSITOR¹⁷

Carlos Yansen: Almeida Prado: Na dissertação de mestrado sobre os Estudos para piano há um tópico intitulado “Os Estudos pelo compositor”. Gostaria que você discorresse sobre cada um deles.

Almeida Prado: *Falemos então sobre os 14 Estudos, objeto de estudo de Carlos Yansen em sua tese. O primeiro Estudo, chamado “Embolada”, é dedicado a Eudóxia de Barros. Foi composto em 1962, quando eu tinha 19 anos, era parte de uma suíte para piano, “Suíte Brasileira”, onde havia um Chorinho, uma Toada, uma Valsa, um Romance, um Baião e terminava com a Embolada, que é também uma Toccata. Camargo Guarnieri, meu professor, pediu que eu retirasse a peça da Suíte, porque achava que ela era mais difícil que as outras. Tornou-se então uma Toccata. Nunca foi tocada desde 1962. Tivemos então a idéia, eu e o Carlos de colocar na seqüência dos 14 Estudos, sendo este o primeiro, abrindo a série dos Estudos. Ele possui uma escrita pós-Guarnieri, no sentido de aproveitar as constantes melódicas e rítmicas do folclore brasileiro, sobretudo do nordeste que é, neste caso a “Embolada”, ou Martelo, uma dança com notas repetidas. A Bachiana nº 5 de Villa Lobos termina com uma “Embolada”, ela vem do folclore. O “recheio” é a “Embolada”. A nota superior faz uma outra coisa, é um outro canto, um contraponto, a voz do contralto é o ostinato, a “Embolada”, depois há ainda o tenor e o baixo, são quatro andares de ritmos diferentes sobrepostos. Na verdade é um Estudo sobre polifonia e ritmos sobrepostos. O pianista que pretende estudar tem que ter uma grande independência dos dedos para fazer ressaltar, ora a voz superior, ora a do meio, ora a inferior,*

¹⁷ Entrevista concedida por Almeida Prado a Carlos Yansen no dia 08 de setembro de 2005, na residência do compositor, em São Paulo.

como se fosse um contraponto “Bachiano”. Todo ele, com raras exceções, é interrompido por acordes secos para que se inicie uma nova seção, como se fosse uma cadência. Ele vai desenvolvendo este ostinato nesse frenesi de notas repetidas, até chegar ao clímax, onde o piano soa quase como uma orquestra, é quase um tutti sinfônico, terminando em direção à luminosidade do agudo com um tecido de terças nos penúltimos compassos. É encerrado com um acorde bitonal, através da ressonância seca no mais grave. Terminei de compor no dia 15 de abril de 62.

O segundo estudo veio logo depois, em julho de 62, “das oitavas alternadas”, foi também dedicado a Eudóxia de Barros. Porque eu dediquei à Eudóxia? Não só porque eu a admiro como uma grande pianista, mas porque Guarnieri a considerava a única pianista na época, a se interessar seriamente pela música brasileira e pelos jovens compositores. Pense bem, a obra de um compositor de 19 anos, ela, uma pianista já notória, dar-se ao trabalho de estudá-lo, é porque ela admirava a música brasileira. Foi nesta ocasião em que Guarnieri apresentou em um festival jovens compositores paulistas, sendo que o mais velho era Osvaldo Lacerda, com trinta e poucos anos na época. Eudóxia na ocasião tocou minhas “14 Variações sobre Xangô”, Sergio Vasconcellos, Osvaldo, a minha pessoa, Percio, não me recordo o sobrenome dele, enfim, os alunos da época de Guarnieri, e foi feito um disco pelo selo Ricordi, deste recital: Jovens Compositores Paulistas. Na ocasião, eu dediquei estes dois Estudos a ela. O Estudo número 2 tinha o título de Estudo mesmo, era um Estudo de oitavas, alternadas, em que a dificuldade é o deslocamento das duas mãos, sem parecer que isto ocorra, na verdade não existe contraponto, existe uma linha melódica contínua com acompanhamento de oitavas no baixo. Desta forma ele é muito simples como textura, no fundo é uma melodia acompanhada. A dificuldade está na velocidade das oitavas. Termina em si bemol, mais ou menos em torno de si bemol menor.

Em agosto de 62, eu havia conhecido o grande pianista João Carlos Martins em uma situação interessante. Ele havia tocado no Teatro Municipal um concerto de Carlos Seixas, ao piano, Carlos Seixas foi um cravista e compositor, que possui obras de rara beleza, quase “Scarlatiano”. Após o concerto, o pai de João Carlos, que tinha uma bela casa em Santo Amaro, convidou todas as pessoas presentes, inclusive a Dinorá de Carvalho e o marido, Antonieta Rudge, Menotti Del Picchia, Yara Bernette, Caio Pagano, para uma festa em sua residência. Estando lá, João Carlos começou a tocar trechos do concerto de Ginastera que ainda estava sendo composto na época, isso foi em 61, e que João Carlos iria estreiar em Washington, a composição não estava acabada ainda. Eu fiquei tão maravilhado com a textura que o piano de Ginastera tencionava, sendo tão mais avançada do que Guarnieri, muito mais um Villa Lobos serial do que Guarnieri, que tive vontade de ser um Ginastera, não mais compor como Guarnieri, mas como Ginastera. Conversando com João Carlos e ele me disse: faça-me um Estudo, como o Guarnieri fez, recentemente e o Osvaldo está fazendo. Chegando de Santos, meses depois, não foi logo, quando eu soube do sucesso do Ginastera, eu compus um Estudo, caprichando em ser difícil, porque eu sabia que João Carlos tocava tudo que se escrevia para piano. Ele tem um propósito de polirritmia, sendo que a voz superior faz a melodia, novamente através do “nordestilismo”, a outra voz, possui outra melodia, um contraponto, e a mão esquerda contratempos de acordes “quartais” que raramente estão escritos tem “tesis” sempre “arsis”. “Arsis” contra três e dois, sendo que, a dificuldade está em que você nunca se sente à vontade, está sempre flutuando. Este Estudo nunca foi tocado. O João Carlos me disse que tinha gostado muito dele, mas não tocou. Durante anos ficou escrito a lápis, em uma pasta, até que em 1996, em Campinas, durante um ano eu fiquei compondo sem dar aulas, (foi um ano que eu pedi, um ano sabático a que eu tinha direito, para eu ficar apenas compondo, não precisava nem

estar na Unicamp, eu me licenci) aproveitei então para passar a limpo nos “Jardins Sonoros”, tudo aquilo que estava a lápis, tudo aquilo que nunca tinha sido passado a limpo. Esta foi uma das peças, que continuou sendo um Estudo para piano.

Depois de vários anos, você chega em 1984. Eu fui convidado, através do Professor Doutor Ubiratan D'Ambrósio, que era Pró-Reitor, juntamente com o Professor Pinotti na época para eu ficar quatro meses em Bloomington, Indiana, como compositor residente para compor e para dar aulas sobre música brasileira, e aceitei. Fiquei de janeiro a abril de 84. Nesta época eu compus minhas Sonatas de número 3 e 4 para piano, “Las Américas” que foi uma encomenda de Caio Pagano, sendo dedicada a ele. Esta peça possui temas latino americanos, que pesquisei na Biblioteca Latino-Americana de Bloomington, temas que eu não saberia conhecer se não fosse através da pesquisa. Honduras, Cuba, Guatemala, Venezuela, inclusive Brasil. Enquanto estas obras estavam sendo compostas e no intervalo entre elas, em uma tarde, um dia, eu escrevi o Estudo nº 4. Era um Prelúdio, na verdade, sobre as ressonâncias transtonais das Cartas Celestes, os harmônicos, superiores e inferiores¹⁸. Dei nome de Prelúdio, em memória de Britten, porque eu adoro Britten, pois ele também tinha esta preocupação neo-tonal. Ficou guardado na gaveta, nos “Jardins Sonoros”, onde fomos garimpar. Desta forma disse ao Carlos que esta peça era mais um Estudo que um Prelúdio. Quando eu compus os 25 Prelúdios tomando como base

¹⁸ A série harmônica invertida está fundamentada na ressonância dos sons harmônicos inferiores:



O teórico Edmund Costère, no livro *Lois et Styles des Harmonies Musicales* (1954), baseia-se no princípio matemático de simetria para justificar a adoção do dualismo e da série harmônica invertida. Costère “identifica a sucessão ascendente dos sons harmônicos como o “gênero maior”, e a apresentação da série harmônica invertida, sou seja, a sucessão descendente dos harmônicos, como “gênero menor”. Afirma que, “a agregação formada pelos três primeiros sons que, na série harmônica ascendente, formam o acorde perfeito maior, corresponde uma agregação exatamente invertida, que forma o acorde perfeito menor”. Ramires, Marisa. *A teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embriform, 2001, pp. 38 – 48.

Chopin, dó maior, lá menor, sol maior, mi menor, esse não se enquadrava, não entrou no ciclo, por este motivo resolvi transformar em Estudo porque a preocupação dele são as ressonâncias e as notas repetidas, ele tem uma característica também de Toccata.

Passaram-se alguns anos, não tantos, quando José Eduardo Martins me pediu um Estudo, para a série que ele estava encomendando para vários compositores de Estudos, inclusive Gilberto Mendes, um compositor alemão, outro Porto-riquenho, não me recordo se o Willy¹⁹ também fez algo. Eu havia recém chegado de Mediugórie²⁰. Estando lá conheci uma vidente chamada Vicka que me disse que o acontecimento de Mediugórie, e outros acontecimentos, estavam previstos em uma profecia da Bíblia, porque Mediugórie está localizado entre duas montanhas. Nesta Profecia consta que destas montanhas saíram carros que são os profetas, as profecias, foi quando eu resolvi fazer um Tríptico de Estudos, onde o primeiro tem por base ressonâncias do princípio das Cartas Celestes, percebe-se que o piano é uma grande máquina de ressonâncias, o segundo é de fato um Estudo rítmico, porque eu coloco os compassos 5/2, 5/4, 5/8 e 5/16 como uma modulação rítmica de figuras e de valores, e o intérprete não pode acelerar, porque é necessário tomar por base as quatro semicolcheias que vão ser a subdivisão da mínima, é uma modulação rítmica, neste caso a dificuldade é você manter a coerência das figuras. Não é quiáltera, não há nenhuma quiáltera. Ele se desenrola em uma constante, que volta novamente aos valores do começo, e termina brilhantemente na codeta. O último Estudo desta série, Profecia nº 3, é um Tema com Variações. Todo ele tem a armadura de mi maior, porque na verdade ele é um mi maior livre, mas não é um mi atonal, é um mi maior mesmo, como

¹⁹ Trata-se de Willy Correia de Oliveira, compositor. Foi professor da ECA/USP.

²⁰ Mediugórie é um vilarejo situado em uma esplanada dominada por dois pedregosos montes, na região da herzegóvina croata, desconhecido do mundo até 24/06/81, início das aparições da Virgem Maria. A palavra Mediugórie significa "entre colinas" (em croata escreve-se Medjugorje ou Medugorje). www.mediugorie.com.br/texto_historia.cfm?idTexto=18, acessado em 08/09/2005.

Beethoven faz mi maior na Sonata op. 109, há uma lembrança de Beethoven aqui neste Estudo. O primeiro tema é um coral, a primeira Variação são trêmulos e trinados, a segunda Variação volta o coral com notas repetidas também. A Variação três tem um imenso pedal na mão esquerda e figuras de “Triolets”, de tercinas, arpejos e trinados, um festival de trinados, como existe na op. 109. Ele termina com este arco de quintas justas que vão subindo, um arco de quintas finalizando em mi maior. Foi dedicado a José Eduardo o que tocou na Europa, em vários lugares, e quem gravou foi a Ana Cláudia de Assis em um disco da Unirio chamado “O som de Almeida Prado” onde ela incluiu estes Estudos como um “Tríptico”.

Logo após, passando três meses em Nova York, no ano de 1989 (eu pretendia ficar em Nova York muito mais tempo, mas fiquei doente, com um começo da diabetes. Na época eu não sabia que ia ficar diabético, mas já era um sinal e eu acabei interrompendo esta viagem), eu tive a oportunidade de compor naquele ano a minha Sonata nº 7 e Sonata nº 8 para piano, e em seguida as “Palavras de Cristo na Cruz” para barítono e piano. Escrevi também, “Water Lilazes”, tomando por base um quadro de Claude Monet, que está no Museu de Arte Moderna. Eu ficava fascinado com as cores de azul, roxo, verde, azul escuro, azul claro, era um festival de azuis, e eu quis passar para música, para o piano aquilo que eu me emocionava ao ver. Max Barros já morava nos Estados Unidos e tinha sido muito meu amigo na fase em que eu não estava bem de saúde. Um dia eu levei de presente para ele este Estudo 8, que também é dividido em três partes, 8, 9 e 10, são três que fazem um todo. Tudo que você pode imaginar de efeitos de acústica tem neste Estudo, eu diria que também ele possui a influência do piano de Debussy, ele seria um pós-impressionismo, não Ravel, mas Debussy, um pós-Debussy, não tanto o Debussy dos tons inteiros, mas um pós Debussy, dos Estudos talvez, das últimas obras.

O número 11, “As Begônias do Quintal Celeste”, foi escrito em 96, no ano que eu fiquei compondo, foi um ano muito rico, surgiram muitas obras. Obras para orquestra, de câmara, para piano, foi uma floração escandalosa. Certa noite eu fiz este desenho melódico no pentagrama como um primeiro compasso, não sei porque, saiu este desenho, eu o escrevi e disse: vou brincar de transformar este desenho com notas que vão mudando, alternadas, sem repetir nenhuma. Vai ser um “minimalismo rítmico” e um “maximalismo harmônico”, e fiz. Quando eu terminei, eu comecei a observar que havia um compasso que se repetia, não porque eu queria, foi um ato falho, eu deixei. Porque que eu deixei? Porque Messiaen uma vez analisando o “Modes des valeurs d'Intensité” na classe disse: “Vejam só, tem um erro aqui na impressão, isso aqui deveria ser uma figura, (vamos dizer uma mínima) e saiu uma colcheia mas eu achei que desestruturou tão bem, que ficou de repente um “sal, uma pimenta” e “chegou do nada” ele não quis corrigir. Eu deixei como está. A dificuldade deste Estudo não é técnica, porque você fica sempre com a “forma” da mão igual. Uma hora você tem dó #, uma hora dó natural, uma hora você tem mi# com dó, nunca você tem três compassos iguais, mesmo quando este volta no final, já se passaram tantos outros que você não se recorda que ele é igual ao apresentado no início. É de uma dificuldade de decorar impossível. Talvez alguém decore, mas eu não aconselho, porque ela vai ter um “stress”. O Estudo termina com as ressonâncias totais de dó maior, que poderia ser muito bem lá bemol, pelo que está andando, poderia ser qualquer coisa, eu coloquei dó maior, porque como Villa Lobos em muitas coisas complexas que ele compunha, ele acabava com um “tutti” em dó e dizia: “mas é tão fácil, está no meio do piano”.

Posteriormente vem o Estudo 12, em 98, que eu dei o nome de “Moto Perpétuo”. É um Estudo “Toccata”, dedicado à Ana Cláudia de Assis que concluiu sua tese na Unirio sobre as minhas obras “Ilhas” e “Savanas”, pelo timbre que ela gravou no disco “O som de Almeida

Prado”. Ele parte de uma série de acordes de sétimas, que a Nádia fazia como exercício para você conseguir utilizar todas as teclas havendo uma nota “pivô” no baixo. É necessário decorar. Ela fazia em dó maior, e aí você tinha todas as possibilidades. Sempre com a mão fixa no dó. Eu achava isso tão bonito, que eu não estava prestando atenção no que ela propunha. Ela mostrava uma visão da harmonia tonal cromática, pois acaba ficando cromático, mas com um pedal. Passados muitos anos, revendo os cadernos da Nádia, pensei: vou fazer uma coisa tomando por base isto. Tanto que ele abre com aquela “tabula”, uma bula, para o aluno, ou o pianista treinar a forma dos acordes. Ele começa com o que é importante, que é o ré, depois o ré – lá – ré. Deste ponto em diante acontece uma novidade onde eu desloco a acentuação, não faço quiáltera. Dentro da pulsação de semicolcheia, você tem em 5/4, cinco porções de semicolcheias que não é quiáltera de 4/4, há desta forma um desequilíbrio que e vai andando, como se um trem estivesse hesitado um pouco sobre o trilho, retomando depois. Existe nele uma espécie de contínua variação de textura, seguindo a bula, o roteiro. É de uma riqueza imensa de ritmo, de harmonia e de timbre. O Estudo pode ser repetido, muitas vezes, mas eu acho o ideal duas vezes. Termina desaparecendo no ré, porque não tem começo nem fim.

No ano de 1999 José Eduardo Martins, novamente, com aquele projeto de Estudos que ele encomendou pede que eu faça um Estudo “Scriabiniano”. Eu estava nesta época experimentando um tipo de trabalho em que eu utilizava, por exemplo, o esqueleto rítmico de uma sonata de Clementi e alterava as notas. Depois eu escolhia uma Suíte de Bach, e pedia para que um aluno observasse tudo que Bach havia feito em relação ao ritmo e fizesse uma escrita atonal, a qual eu chamava de clonagem, clonagem sonora. Desta forma eu fiz uma clonagem, quer dizer, o material da seqüência harmônica, que está no final do Estudo, foi escrito por mim, são acordes “Scriabinianos” colocados à minha maneira. Eu fiz esta seqüência, no estilo de “Scriabin”,

sendo que os acordes são meus e onde escrevo uma marcha harmônica 6 vezes. Selecionei o esqueleto rítmico de alguns dos Estudos, Sonatas e Prelúdios, (sendo que coloco de onde foram retirados), mas coloco os meus acordes. Desta forma realizo uma coisa que dá a impressão que foi “Scriabin” que escreveu, sendo que foi eu que escrevi em cima, faço como o que Picasso fez com a tela de Velásquez, “As Meninas”, ele vai deformando, é uma espécie de re-leitura de um material que não é totalmente seu mas que você coloca como seu. José Eduardo gostou muito, eu acho também que você gosta, ele soa maravilhosamente bem porque ele soa “Scriabin”, eu peguei o “bonde andando”, o recheio é meu, mas a “torta” é de “Scriabin”. Desta forma, a concepção acaba ficando minha, e dá uma grande unidade.

O último Estudo, dedicado a você, é “A maneira de uma Siciliana”. Na verdade a Siciliana é um ritmo composto de 12/8, sendo que a rítmica é uma colcheia pontuada, uma semicolcheia e uma colcheia, isso é o “clichê” rítmico da Siciliana. Eu suprimo uma colcheia e faço com que a Siciliana tenha uma articulação ternária composta, agregada de uma cadência rítmica de duas colcheias, que dá um “charme”. Fiz isso para não fazer como fez Bach, Albinoni, que não interessava. Qual o objetivo deste Estudo? É a mudança das harmonias, que eu chamo de harmonia de acordes cambiantes alterados, ou como diz a Maria Lúcia Pascoal, harmonia peregrina que possui um eixo de mi maior, mas que pode ser mi maior, si bemol menor, o quarto grau pode ser lá menor, lá maior, lá bemol, lá sustenido. Eu altero ao meu “bel” prazer tudo que tem em mi maior, então ele acaba sendo cromático, mas não é um cromático explícito, é andarilho. Ele possui uma parte A, e no final do A eu coloco apenas dois compassos como a Siciliana, 12/8. Logo após escrevo “da capo” dando seqüência ao B com as figuras de semicolcheias rápidas, não havia aparecido antes, e é aonde o Estudo alcança a grande sonoridade do piano que ao final repousa em um acorde dissonante. A “coda”, ou a

“codeta” lembra o começo do A, mas na verdade a forma é A – B – Codeta, (lembrança do A). Termina em mi maior. Desta forma em vez de eu fechar o ciclo dos Estudos com um brilhantismo, eu faço um Estudo que conclui suave para descansar deste turbilhão todo. Durante 41 anos, de 1962 a 2003, são 41 anos, um bom tempo, que Mozart não teve na vida toda, nem Chopin, nem Mendelsshon, muito menos Schubert, eles ficaram dispersos. Agora, é como eu disse, você reuniu as “ovelhas dispersas” num rebanho, que são os 14 Estudos, e que possuem em comum a busca da originalidade de cada um, sendo que não há um fio condutor, porque são épocas distintas da minha vida e que na verdade poderiam ser o retrato da minha trajetória estética, o Almeida Prado que começa “Guarnieriano” e termina puro Almeida Prado. Na verdade, sem querer eles são um diário de uma vida toda, porque quando eu compus o Estudo nº 1 eu estava começando a escrever seriamente, não como criança, “compondo escrevendo”, foi o início da minha obra. Em 2003 eu estou na maturidade. Tudo aqui é a minha vida em 14 Estudos. Sem querer, acabou como os “Ponteios” de Guarnieri. Ele me disse uma vez, que quando a pianista Isabel Mourão gravou os 50 ele foi até o estúdio, e ao ouvir sua obra caiu em prantos tão grande, porque ele viu sua vida inteira passar através da sua música, porque o primeiro “Pontείο” é de 1929 ou 1930 e o último é de 1959, praticamente toda uma existência. Foram os casamentos, os filhos, a segunda guerra mundial, foi tudo aquilo, como um diário de uma viagem musical estética que mesmo os que mais se aproximam são diferentes, é curioso...

**CAPÍTULO 3: ALMEIDA PRADO: 14 ESTUDOS PARA PIANO: ANÁLISE
E ASPECTOS RELACIONADOS À TÉCNICA PIANÍSTICA E À
INTERPRETAÇÃO.**

3.1 Almeida Prado – Estudo nº 1
“Embolada”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

3.1.1 Considerações sobre Tabela 1.

Almeida Prado - Estudo nº 1 – “Embolada”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 1, “Embolada”, possui 77 compassos, divididos em 3 seções, existindo duas pontes entre as seções e *coda*. As seções são intercaladas por acordes de tríades sobrepostas funcionando como divisão. O material utilizado na seção **A** é re-exposto na seção **B** e na *coda* onde a textura é intensificada pela inclusão de intervalos de 3ª. O motivo encontrado nas seções anteriores aparece no baixo com intervalos harmônicos de 7ª. A peça termina com os intervalos de 3ª sobrepostos e 5ª no baixo.

Média Análise

O Estudo apresenta, no c. 1 a 5, o material que será utilizado durante a peça. Pode-se considerar este material como sendo a frase **a**, principal, no exemplo 7. Aparece modificada, como pode ser observado no exemplo 8.



Ex. 7– Almeida Prado – Estudo nº 1 c. 1 a 5 - frase a

Frase a' c. 6 a 9	
Frase a T4 Com alteração de compasso c.9 a 14	
Fragmento da frase a c. 69 a 71	
Fragmento da frase a c. 71 a 73	
Fragmento da frase a c. 77	
Frase a no baixo c. 56 a 58*	

Ex. 8 – Almeida Prado – Estudo nº 1 - Modificações da frase a.

* A linha melódica do baixo aparece modificada a cada 4 compassos.

A peça possui uma textura polifônica a quatro vozes, com exceção da seção B, quando a linha superior é suprimida. As seções A e A' possuem um material melódico modal em Lídio-mixolídio²¹ na linha superior, que está transposto melodicamente e com variações rítmicas, como foi visto nos exemplos 1 e 2. Na seção B, o compositor utiliza a Escala Cromática²².

²¹ KOSTKA, Stefan M. *Materials and technics of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1999. capítulo II pp. 30 e 31.

²² Idem, p. 35.

Nota-se na seção B, que mesmo não havendo a linha superior, o compositor utilizou o *ostinato* rítmico como linha melódica. Levando-se em consideração apenas as notas assinaladas, temos os mesmos padrões rítmicos que eram utilizados na linha superior da seção A, como se vê no exemplo 9.

The image shows a musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with stems pointing downwards, indicating a descending melodic line. Two red arrows are present: one points from the word "Ostinato" to the notes, and another points from the notes to the text "Material da linha melódica".

Ex. 9– Almeida Prado – Estudo nº 1 c. 23 a 25

É interessante observar que na *coda*, este material melódico modal passa para as linhas do baixo e tenor.

A métrica oscila entre os compassos 2/4 e 5/8 nas seções A e A'. Há um único compasso em 7/8 e na *coda* 3/8. O andamento é constante com indicação *Animado bem ritmato* ♩ = 100. A partir do c.68 está anotado *apressando* sendo que no c. 76, retorna ao andamento inicial com indicação *a tempo*.

A articulação é legato com acentuações de *sforzato* na linha melódica superior durante toda a peça e, a partir do compasso 56, passa para as vozes de tenor e baixo. O Estudo se inicia com intensidade *p*. Esta intensidade a partir do c. 10 através de um crescendo atinge *mf*. No c.17, também com indicação de *crescendo*, chega-se até *ff* com anotação de *seco*. Esta mesma anotação surge novamente no c.29 e no c.77, sendo que este último em *fff*. A *coda* possui anotações em *f* e *ff*.

Micro Análise

Podemos afirmar que o aspecto predominante desta obra é o rítmico. O *ostinato* do contralto estabelece um movimento contínuo que acompanha todas as modificações rítmicas das vozes restantes. Estas vozes, à exceção do contralto, possuem um ritmo motor que está constantemente variado como mostra o exemplo 10:

<p>Soprano - com variações.</p> 
<p>Contralto - Ostinato</p> 
<p>Tenor - (com variações rítmicas no segundo tempo de cada compasso).</p> 
<p>Baixo - (com variações rítmicas no segundo tempo de cada compasso).</p> 

Ex. 10– Almeida Prado – Estudo nº 1 – Variações rítmicas das vozes

3.1.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Polifonia;
- Igualdade rítmica;
- Notas duplas;
- Extensão.

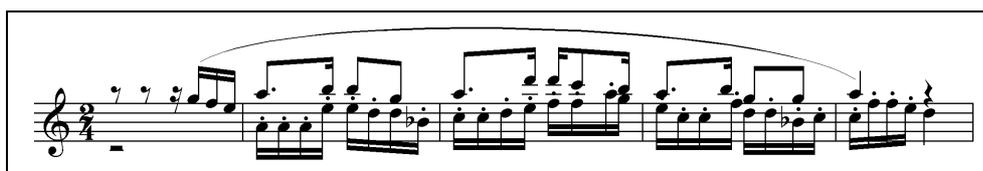
O Estudo nº 1 é um dos mais difíceis da série porque engloba dificuldades na textura polifônica a quatro vozes. Esta textura exige do intérprete equilíbrio entre as vozes e observância no que se refere ao material da linha melódica.

Para o intérprete, é importante manter a constância do andamento (M.M. $\bullet = 100$) quase como uma *Toccata*, suas acentuações, dinâmica que oscila entre *p* e *fff* e articulação em legato. Apesar de se tratar de um Estudo rítmico, o intérprete deve mostrar todos os aspectos que a peça pode oferecer para uma execução interessante e rica. Assim, a linha melódica superior e suas variações devem ser reconhecidas pelo ouvinte, e o ritmo da linha do baixo, que é constante, deve caminhar para uma execução firme e precisa. Tecnicamente, por se tratar de polifonia, é necessário um trabalho preparatório para que a execução possa soar com nitidez nas duas vozes. Sugere-se a repetição da nota da voz do soprano em dinâmica *f*, e em contrapartida executar a voz do contralto em *p* como, pode-se observar no exemplo 11.



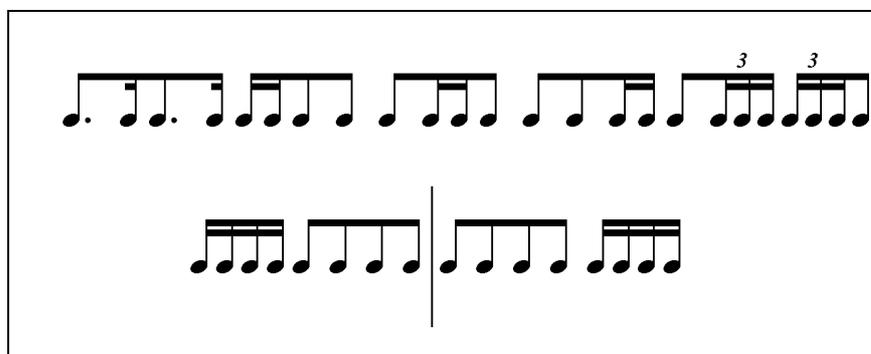
Ex.11– Almeida Prado – Estudo nº 1 c. 1 ao 4 – Estudo da voz do soprano

Também com o estudo da voz do soprano, em *legato*, e a voz do contralto, em *staccato*, podem-se conseguir bons resultados, como se vê no exemplo 12.



Ex.12– Almeida Prado – Estudo nº 1 c. 1 ao 4 – Estudo da voz do soprano em *legato* e *staccato*

No *ostinato* da voz do contralto, o intérprete deve buscar regularidade sem que esta movimentação possa-se sobrepor às demais vozes, mas ao mesmo tempo ser responsável pela unidade da obra. Esta regularidade pode ser adquirida trabalhando toda esta voz com variações rítmicas sugeridas no exemplo 13.



Ex.13– Almeida Prado – Estudo nº 1 - Variações rítmicas

As oscilações de dinâmica devem ser gradativas. Nos trechos onde se encontra a expressão “*seco*”, o *sforzato* aliado à dinâmica *ff* deve resultar em uma sonoridade áspera e incisiva. Na *coda*, responsável pela textura intensificada, o intérprete deve observar a indicação de apressando, sua atenção deve ser voltada para a linha melódica que passa para o baixo. O Estudo termina em *fff*, sendo a maior intensidade durante toda a peça, novamente com indicação de *seco*. Deve-se lembrar, portanto, que as dinâmicas utilizadas durante a execução não podem se exceder à realizada no final.

O ritmo neste Estudo é questão de suma importância. Sugere-se que o intérprete isole os ritmos do baixo. Como se observou na análise, o baixo possui sempre o primeiro tempo igual, variando o segundo. Feito este trabalho, haverá a possibilidade de se estudar melhor este desenho e então facilitar a execução. A peça não possui indicação de pedal, ficando a critério do intérprete esta questão. No entanto, sugere-se trocar a cada tempo. Nos c. 22 e 30 a utilização de um pedal rítmico, sobre as notas, e não sincopado, possibilitará maior intensidade. A partir do c. 56, algumas vezes o baixo é *tenuto* com figura longa, neste caso o pedal deve ser mantido durante todo o compasso.

O Estudo tem duração aproximada de 1 minuto e 50.

3.2 Almeida Prado – Estudo nº 2
“Para as Oitavas Alternadas”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Seções	A	B	A'	Coda
	Compassos	1 – 21	22 – 41	41 - 61	62 - 73
	Frases	A indicação de fraseado está presente apenas nos 2 compassos iniciais. A frase começa em anacruse a cada subdivisão de 4 e permanece durante toda a peça.			
Média Análise	Altura	Escala cromática nas oitavas.			
	Ritmo	Ostinato em intervalos de oitavas alternadas. Pedal utilizando  variação na ordem.			
	Métrica	Regular 2 e 3 4 4	Todos os compassos em 2; à exceção dos compassos 41, 45 – 47, 61, 64 e 67.		
	Andamento	Animado, sofrido  = 96 – Indicação de “com pouco rubato”			
	Articulação	Legato nos intervalos harmônicos de oitava. <i>Sforzato</i> nos baixos.			
	Intensidade	<i>mf</i> - <i>ff</i>	Indicação de <i>sforzato</i> nos baixos durante toda a peça, excetuando-se quando aparecem em colcheias.		
	Textura	Homofônica – intervalos de oitavas alternadas e ostinato com baixo pedal			
Micro Análise	Baixo pedal com <i>sforzato</i> como marcação de tempos. Os baixos nos compassos 62 a 64 intensificam a textura.				

Tabela 4 – Almeida Prado - **Estudo nº 2** – “Para as oitavas” –Gráfico da estrutura

3.2.1 Considerações sobre Tabela 2.

Almeida Prado - Estudo nº 2 – “Para as oitavas”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 2, “Para as oitavas”, possui 73 compassos, está dividido em três seções e uma *coda*. As seções são contínuas, sem interrupções para separá-las. A re-exposição se encontra no c. 41, onde surge uma fermata. A intensificação da textura por meio de inclusão de oitavas, na linha do baixo, em figuras curtas, precede esta re-exposição que é levada diretamente à *coda*.

Média Análise

A indicação de fraseado está nos dois primeiros compassos, começando em anacruse, no agrupamento de . Como não há mais indicações, e o Estudo se mantém constante ritmicamente, subentende-se que este fraseado é igual para toda a peça.

As alturas estão no âmbito da Escala Cromática²³, nas oitavas intercaladas. O ritmo é um ostinato na linha superior, com pedal em figuras de maior valor, que muitas vezes interfere nesta linha, ou na construção de uma linha melódica independente. As figuras longas são mais constantes, como se verifica no exemplo 14.

²³ PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century Harmony, creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961. p. 43.

Pedal em 	
Pedal em 	
Pedal em 	
Pedal em 	
Pedal em 	

Ex.14– Almeida Prado – Estudo nº 2 c. 13, 7, 21, 37 e 63

A métrica é irregular em 2/4 a exceção dos c. 41,45 a 47, 61, 64 a 67, quando se altera para 3/4.

Toda a peça possui andamento constante, *Animado, Sofrido*  = 96. Há indicação de *Um pouco rubato* no c. 1. Não há anotação de alterações deste andamento durante a peça. A

articulação é toda em *legato*. Os baixos possuem acentos de *sforzato* que sugerem linha melódica.

A intensidade parte de *mf* atingindo ao final do Estudo *ffff*. A textura é homofônica, sendo que a linha melódica se forma a partir da seqüência das oitavas. Ela se intensifica após o c.34, quando o baixo apresenta figuras de menor valor. É interessante observar que no c. 72 há *sforzato* nas oitavas da voz superior, o que não ocorre na peça toda.

Micro Análise

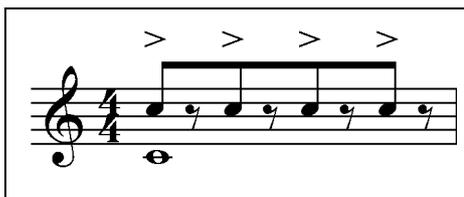
O baixo possui pedal com *sforzato*, marcando os primeiros e segundos tempos. No c.7, este *sforzato* é apresentado como contratempo, pois ele se altera para 3/4 e é empregado na metade do segundo tempo. Há uma intensificação da textura pela diminuição de valores das figuras nos baixos que dão início a *coda*. Apesar de não haver indicação de intensidade, toda a peça esta em intensidade *mf* e nos c.72 e 73 surgem *fff* e *ffff*.

3.2.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

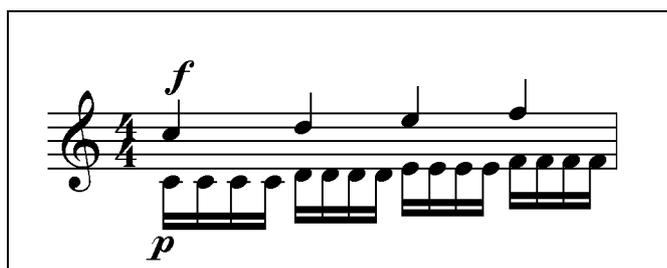
- Execução de oitavas intercaladas;
- Igualdade rítmica;
- Saltos.

A dificuldade em se executar oitavas é grande em qualquer circunstância. No entanto há algumas considerações a respeito da técnica pianística sobre como trabalhar esta dificuldade. Primeiramente é necessário lembrar que qualquer, não importa qual seja o intervalo harmônico a se tocar, deve-se observar onde está a linha melódica. Neste caso, a nota superior da oitava possui esta linha. Deve-se timbrá-la mais que a linha inferior. Sugere-se prender a nota inferior e repetir por algumas vezes a superior com o intuito de adquirir força nos dedos que executam esta voz, como podemos ver no exemplo 15.



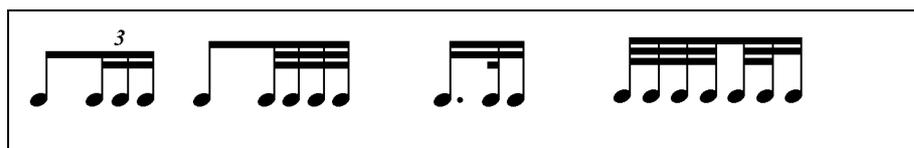
Ex. 15 – Almeida Prado – Trabalho com oitavas

Outra forma de se adquirir força e poder salientar a voz superior seria trabalhar com dinâmicas diferentes as vozes, sendo a superior em *f* e tenuta e a inferior *p* com repetição de notas como no exemplo 16.



Ex. 16– Almeida Prado – Trabalho com oitavas II

Para se obter igualdade, recomenda-se utilizar variações rítmicas. Estas variações ajudam a obter firmeza de toque e ao mesmo tempo uniformidade. Podemos observar estas variações no exemplo 17.



Ex. 17– Almeida Prado – Variações rítmicas das oitavas

Ao surgirem as notas do baixo, outro problema é imposto ao intérprete: os saltos. A utilização de reflexo neste caso seria o mais adequado. Lançar a mão sobre a oitava do baixo e tocá-la seguidamente, contribuem para que haja uma idéia de espaço entre a nota tocada e a que virá posteriormente do salto.

O Estudo possui a duração de 1 minuto e 50 segundos.

3.3 Almeida Prado – Estudo nº 3
“Da Polirritmia”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

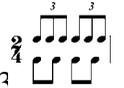
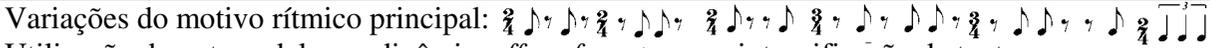
Macro Análise	Seções	A	Intermediária	A ₁	Intermediária	A ₂	Coda
	Compassos	1 - 26	27 - 42	43 - 70	71 - 76	77 - 103	104 - 116
	Material	Material apresentado nos c. 1 a 9	Seção A com elementos invertidos em fragmentos.	Inversão	Seção A com elementos invertidos em fragmentos	Seção A acrescentando pedal no baixo.	Seção A contralto e baixo com intervalos de 7 ^a .
Média Análise	Altura	Soprano e contralto - Escala Cromática ----- Voz inferior - Acorde de 4 ^a J e A. Acorde final sobreposições de quartas.					
	Ritmo	Polirritmia  e inversão 2 x 3  Célula Rítmica  motívica					
	Métrica	Regular - 2 e 3 nos c. 13, 35, 53 e 89. 4 4					
	Andamento	Enérgico, selvagem θ - 100					
	Articulação	Sem indicação. Presume-se legato. <i>Sforzato</i> na linha melódica nos c. 1 a 3. Acentos de <i>tenuto</i> <i>Sforzato</i> nas notas longas - 					
	Intensidade	<i>pp</i> - <i>p</i> - <i>mf</i> - <i>f</i> - <i>ff</i> - <i>fff</i>					
	Textura	Polifônica. Polirritmia no soprano e no contralto. Acordes em contratempos na voz inferior.					
	Micro Análise	Variações do motivo rítmico principal:  Utilização de nota pedal com dinâmica <i>ff</i> e <i>sforzato</i> para intensificação da textura. Figuras longas com <i>sforzato</i> . Nota pedal c. 65 - 80, 96, 98 e 100					

Tabela 5 – Almeida Prado - **Estudo nº 3** – “Da polirritmia” – Almeida Prado
A₁ e A₂ - *Modificações da seção A

3.3.1 Considerações sobre Tabela 3.

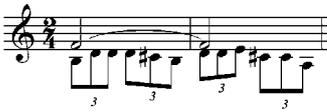
Almeida Prado - Estudo nº 3 – “*Da Polirritmia*”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 3, “*Da Polirritmia*”, possui 116 compassos, e o material está dividido em 6 seções, sendo a última uma *coda*. Há seções intermediárias intercalando as seções principais. São chamadas intermediárias porque apresentam o motivo principal fragmentado, funcionando como preparação para a re-exposição do material integral, na seção seguinte. A *coda* apresenta o motivo principal na voz do contralto, com textura menos densa.

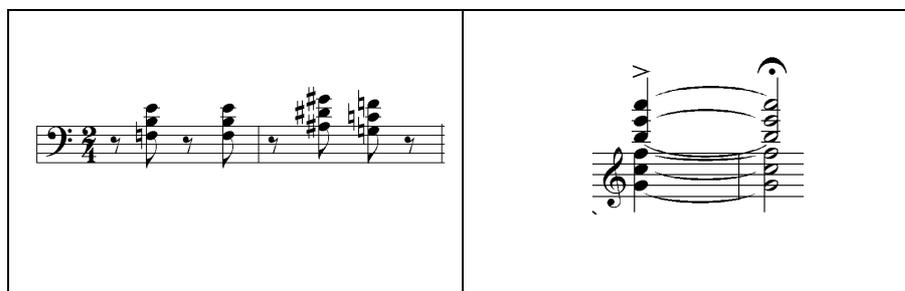
Média Análise

O Estudo nº 3 possui um material que dá unidade à peça toda. Este material é composto de uma frase melódica apresentada pelo soprano nos c. 1 a 9. A frase indicada surge durante todo o Estudo variada, transposta, fragmentada, invertida e em imitação na voz do contralto como pode ser visto no exemplo 18.

Material original c. 1 a 9	
Material transposto c. 21 a 24	
Fragmento do Material c. 27 e 28	
Material na voz do contralto c. 43 a 48	
Material variado com alteração de algumas notas c. 90 a 95	

Ex. 18 Almeida Prado – Estudo nº 3 – Alterações do material original

O material da voz baixo é formado por intervalos de 4ª J e 4ª A²⁴ sobrepostos. O acorde final também é uma sobreposição destes mesmos intervalos como se observa no exemplo 19.



Ex.19 Almeida Prado – Estudo nº 3 – Material dos acordes na voz inferior

²⁴ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op. cit. pp. 101 – 108.

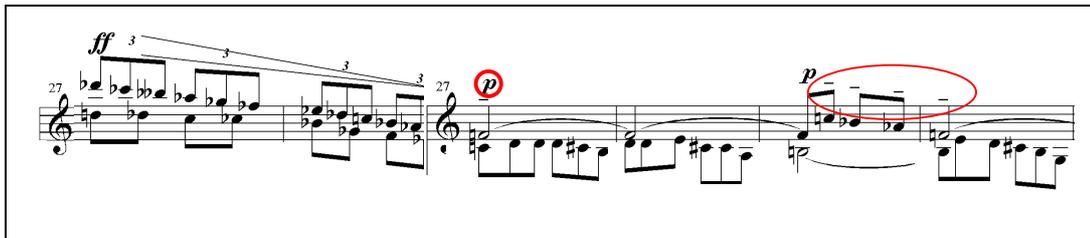
O ritmo é agrupado de duas formas. O soprano e contralto estão escritos em polirritmia como pode se observar no exemplo 20 e 21. A voz do baixo utiliza figuras e pausas intercaladas produzindo várias combinações rítmicas.

Ex. 20 Almeida Prado – Estudo nº 3 – c 1 a 5 - Polirritmia soprano e contralto

Ex. 21 Almeida Prado – Estudo nº 3 – c 43 a 48 - Polirritmia soprano e contralto - inversão

A métrica é regular, utiliza compasso binário, à exceção dos c. 13, 35, 53 e 89, onde passa a ser ternária. O andamento é “*Enérgico, selvagem*” $\text{♩} = 100$, e não possui alteração durante a peça. A articulação é *Legato*, apesar de não haver indicação pelo compositor. Há indicações de *sforzato* em toda a voz do soprano. Observa-se que no c. 27, com a diminuição da intensidade, as figuras passam a ter apenas sinais de *tenuto*. Nas figuras longas, onde há necessidade de

sustentação do som, surgem novamente as indicações de *sforzato* como pode ser visto no exemplo 22.



Ex. 22 Almeida Prado – Estudo nº 3 – c 27 a 32 - Polirritmia soprano e contralto - inversão

A intensidade oscila entre *pp* e *fff*. Há indicações de *crescendo* e *diminuendo* que variam a dinâmica durante toda a peça. A textura é polifônica. O soprano e contralto possuem duas vozes e o baixo faz uma textura acordal.

Micro Análise

O Estudo possui um ritmo motor, utilizando a polirritmia entre as vozes. O baixo é formado por textura de acordes de intervalos superpostos de 4ª J e 4ª A. Estes intervalos estão escritos ritmicamente com pausas e notas intercaladas em variados grupos rítmicos como pode ser visto no exemplo 23.



Ex. 23 Almeida Prado – Estudo nº 3 – Variações do ritmo do baixo.

Nos c. 64 a 80 são incluídas oitavas no baixo, como pedal, que novamente são utilizadas nos c. 96, 98 e 100. A textura se reduz no c. 103 onde a voz do baixo suprime a nota intermediária dos acordes com intervalos de 7^a m como se observa no exemplo 24.

107

3 3 3 3 3 3

p *pp* *pp* *pp* *p* *pp*

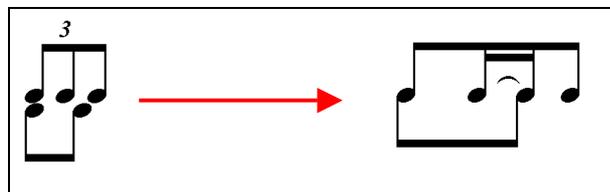
Ex. 24 Almeida Prado – Estudo nº 3 – Coda – Redução da textura.

3.3.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

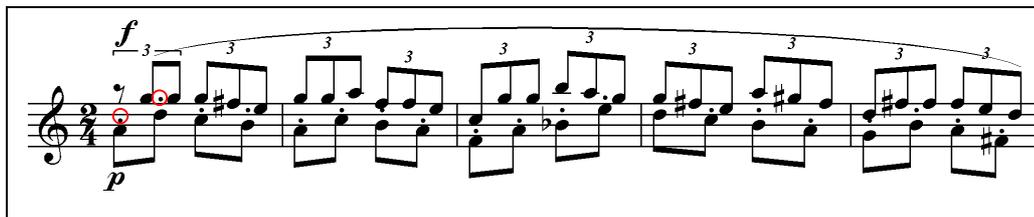
- Polirritmia;
- Técnica polifônica;
- Independência dos dedos;
- Execução de acordes.

O Estudo nº 3 “*Da Polirritmia*” é um dos mais tecnicamente recompensadores da série, pois trabalha a polirritmia na mesma mão. Em contrapartida há exemplos de sincopas variadas na outra mão. O primeiro problema técnico encontrado é a polirritmia na mesma mão. A indicação de dinâmica escrita dificulta mais a execução: soprano em *f* e contralto em *p*. Sugere-se o estudo lento de cada voz com as respectivas dinâmicas anotadas. O som esperado na união das duas vozes deve obedecer ritmicamente o que se segue no exemplo 25.



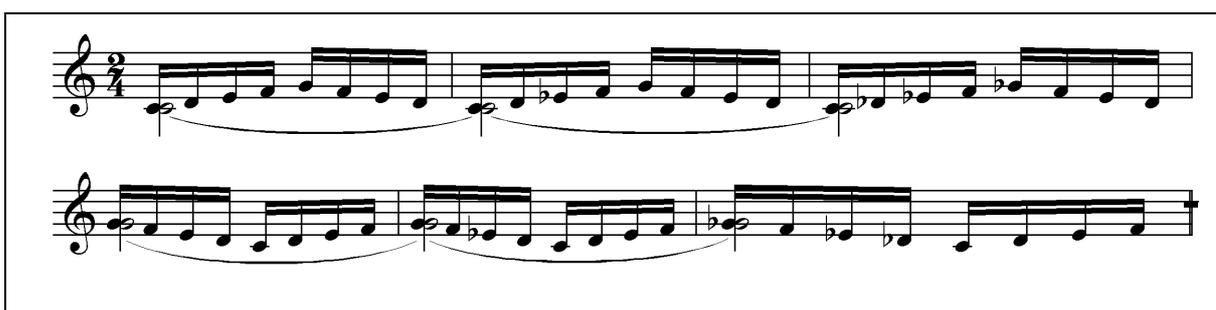
Ex. 25 Almeida Prado – Estudo nº 3 – Execução da polirritmia

Estudar as vozes com articulações diferentes poderá ajudar a independência entre elas como se observa no exemplo 26.



Ex.26 Almeida Prado – Estudo nº 3 – Variação de toque na polirritmia

A técnica polifônica surge no c. 26, quando uma das vozes não se movimenta, pois está com uma figura longa *tenuta*, enquanto a outra trabalha fazendo o desenho melódico. Isto ocorre com frequência neste Estudo. O compositor anota sempre uma acentuação sobre esta nota, pois ela deve durar o tempo necessário à movimentação da outra. O intérprete deve possuir boa independência dos dedos. Para isto, sugerem-se exercícios preliminares onde um dos dedos é seguro enquanto os outros se movem. Pode-se variar utilizando os pentacordes maiores, menores e diminutos nas diversas tonalidades ascendentes e descendentes cromaticamente. Veja-se o exemplo 27.



Ex.27 Almeida Prado – Estudo nº 3 – Independência dos dedos. Exercício preparatório.

Para a execução dos acordes, sugere-se que o intérprete compreenda bem as várias combinações rítmicas que foram encontradas na análise. (Veja exemplo 17). Como foi verificado

também na análise, os acordes são formados por intervalos de 4ª. Isto contribui para que o executante utilize uma “forma” na mão, o que pode facilitar bastante a execução.

Em se tratando da sonoridade, observar os contrastes de dinâmica bruscos, tal como se apresentam na passagem do c. 80 para o c.81, e as alterações por *crescendo*, que devem valorizar a execução. O intérprete deve observar também que as vozes nem sempre permanecem com a indicação de *f e p* respectivamente, muitas vezes possuem a mesma indicação de intensidade.

O Estudo possui a duração aproximada de 2 minutos.

3.4 Almeida Prado – Estudo nº 4
“Estudo em Três Ressonâncias”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Seções	1	2	3
	Compassos	1 - 16	17 - 42	43 - 62
Média Análise	Frases	As frases estão escritas a cada compasso; subdivisões dentro do mesmo compasso em c. 13, 16, 17, 23 e 24.		
	Altura	 Modo de transposição limitada de Messiaen – Modo 3 em sib.	 Modo de transposição limitada de Messiaen – Modo 6 em la b.	Escala cromática 
	Ritmo	Ostinato com agrupamentos em 		
	Métrica	Irregular - sem indicação de compasso.		
	Andamento	 = 168		
	Articulação	Legato. Sforzato – c. 16, 26, 33, 40, 51 e 54 como deslocamento de acentuação rítmica.		
	Intensidade	<i>ppp – pp – ff</i>		
	Textura	Homofônica . Acordal : c. 60 a 62.		
	Indeterminação	Indicação de “repetir muitas vezes” c. 58.		
	Ressonâncias	Pedal do instrumento - c. 1 – 16; 17 – 27; 28 – 33; 34 – 41; 42 – 48; 49 – 54 e 55 – 62.		
Micro Análise	Célula rítmica motívica  com variações de quantidade. Intervalos melódicos de 2ª M, 2ª m, 3ª M, 4ª J, 5ª J, 6ª M, 7ª M e 8ª J.			

Tabela 6. – Almeida Prado - **Estudo nº 4** – “Estudo em 3 ressonâncias”. Gráfico da Estrutura.

3.4.1 Considerações sobre Tabela 4.

Almeida Prado - Estudo nº 4 – “*Estudo em 3 ressonâncias*”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 4 para piano de Almeida Prado possui 62 compassos divididos em 3 seções. Cada uma das seções possui uma divisão bastante peculiar: à exceção da terceira, as anteriores se dividem através das ressonâncias dos harmônicos, utilizando-se para isto o pedal do instrumento. Possuem simetria na construção, apresentando números de compassos semelhantes. A última seção possui caráter de *coda*, concluída com movimentos ascendente e descendente de figuras curtas, até o acorde final de **dó**, sem, no entanto possuir conotação tonal.

Média Análise

Cada seção possui um caráter diferenciado, devido às alturas, mas estão unidas por um ritmo motor que consiste de grupos de 2, 3, 4, 5 e 6 figuras, sendo que o agrupamento predominante é o de 3.

Foram encontradas, nas seções 1 e 2, linhas melódicas nos Modos de Transposição Limitada de *Olivier Messiaen*,²⁵ como se pode observar nos exemplos 28 e 29:

²⁵ TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. New York: The MacGraw-Hill Companies Inc. 1996. p.361. A relação dos *Modos de Transposição Limitada* se encontram no anexo 1 p. 207.

Seção 1 – Modo de transposição limitada 3 em si b.

Musical score for Ex. 28, Almeida Prado - Estudo nº 4 c. 14 a 22. The score is in treble and bass clefs. It features a sequence of chords and melodic lines. Dynamics include *ff*, *pp*, and *ppp*. A *ped.* marking with an asterisk is present at the end of the sequence.

Ex. 28 – Almeida Prado – Estudo nº 4 c. 14 a 22

Seção 2 – Modo de transposição limitada 6 em lá b.

Musical score for Ex. 29, Almeida Prado - Estudo nº 4 c. 18 a 25. The score is in bass clef. It features a sequence of chords and melodic lines. The score is divided into two systems, with measures 18-22 and 23-25.

Ex. 29 – Almeida Prado – Estudo nº 4 c. 18 a 25

A seção 3 é composta integralmente pela escala cromática como se observa no exemplo 30.

Ex. 30– Almeida Prado – Estudo nº 4 c. 49 a 54

A métrica irregular, sem indicação de compasso, possui subdivisões de frases de acordo com as ligaduras, que ocorrem a cada compasso, com raras mudanças. Nos compassos 13, 16, 17, 23 e 24 são separadas em dois grupos menores. Apesar da indicação escrita $\text{♩} = 168$, já nos compassos 3 e 4 há outra figura como referência para o pulso: $\text{♩} = \text{♩}$

A textura é homofônica, utilizando o recurso de alternância das mãos, formada por intervalos melódicos de 2ª M, 2ª m, 3ª M, 4ª J, 5ª J, 6ª M, 7ª M e 8ª J e com dinâmica entre *ppp* – *pp* – *ff* através de sinais de crescendo e diminuindo. Surge *sforzato* nos compassos 16, 26, 33, 40, 51 e 54 como deslocamento de acentuação rítmica.

No compasso 58, está assinalado “*repetir muitas vezes*”, sempre com a mesma dinâmica, indicando que o intérprete decide sobre o número das repetições.

O subtítulo “Estudo em 3 ressonâncias” se justifica pela explicação anotada no prefácio da peça, onde há uma breve explicação do compositor sobre o sistema utilizado²⁶. A pedalização é usada como forma de manter estas ressonâncias.

Micro Análise

O material rítmico utilizado é um motivo de três notas com variações de quantidade em ostinato.

Foram utilizados intervalos melódicos, em uma 8ª, à exceção de 3ª m e 6ª m.

²⁶ O sistema de ressonâncias utilizado pelo compositor encontra-se no anexo 3 p. 211.

3.4.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Repetição rápida da mesma nota com alternância de dedos;
- Igualdade na troca de mãos;
- Saltos maiores que 8ª;
- Deslocamentos rítmicos com *sforzato*;
- Alterações súbitas de dinâmica;
- Controle de sonoridade.

Analisando suas dificuldades técnicas, é importante salientar as soluções sugeridas ao intérprete, para que possa através disto, adquirir algum proveito técnico e executar os Estudos com a maior perfeição possível.

Começando pelo aspecto principal, notas repetidas, é necessário resolver qual o tipo de dedilhado a ser usado durante a execução. Para isto, a troca de dedos, de acordo com o número de notas, incorreria em uma interpretação mais igual e controlada. A princípio, o intérprete deverá usar a fusa como pulso para obter uniformidade rítmica e observar os deslocamentos de acentos durante a peça. É importante ouvir a sonoridade quando há alternância de mãos, para que este recurso se torne imperceptível.

No âmbito da sonoridade, as dificuldades se concentram nas graduações de dinâmica que ocorrem muitas vezes em curto espaço de tempo (c. 27, 47, 50) e na identificação da linha melódica. Esta, apesar de não possuir marcação escrita, deve estar em evidência (c. 13, 25, 32, 45 e 46). A utilização do pedal do piano em um certo número de compassos determinados, juntamente com esta métrica irregular, permite ouvir as ressonâncias indicadas pelo compositor

no título. Com a mudança do pedal, inicia-se um outro grupo, como novas ressonâncias. Os acentos de *sforzato* em dinâmica *ff* intensificam a textura, estão colocados em compassos onde a finalidade é reforçar as notas usadas na ressonância, ou mostrar um som que não faz parte da seqüência de notas. Nota-se que esta indicação de intensidade surge sempre ao final do trecho onde entra a próxima ressonância, sendo que no restante, a exceção do final, são utilizadas dinâmicas de pouca intensidade. É importante para o intérprete mostrar com atenção este recurso usado pelo compositor.

Nota-se que no c. 39 há um deslocamento rítmico, em síncopas. Este deslocamento mostra a troca de oitavas na repetição das notas. Por fim, na passagem do c. 53 para o 54, deve-se observar a brusca mudança de *ff* para *pp*, sendo que a segunda se mantém até a repetição do Estudo, anotada pelo compositor através da indicação - *repetir muitas vezes*.

A peça dura aproximadamente 2 minutos e 30.

3.5 Almeida Prado – Estudo nº 5
“Profecia nº 1”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Seções	A	B	C	D	E (coda)
	Compassos	1 - 19	20 – 56	57 – 83	84 - 95	96 - 109
Média Análise	Altura	Escala cromática  presente em todas as seções.				
	Ritmo	Agrupamentos em  Divisões da unidade de tempo em 4 e 8 partes. Quiálteras de 3 – 5 e 7. 				
	Métrica	Irregular – sem indicação de compasso.				
	Andamento	Igneo  = 132 Indicações de rallentando e a tempo nos compassos 7 a 15. Compassos 84 e 86, anotação de tempo livre.				
	Articulação	Legato. Sforzato.				
	Intensidade	<i>ppp</i> – <i>pp</i> – <i>p</i> – <i>mf</i> – <i>ff</i> – <i>fff</i> Compassos 94 e 95, crescendo sem indicação de intensidade, a critério do intérprete.				
	Ressonâncias	Utilização ampla do pedal de sustentação do piano provocando ressonâncias. Uso de <i>sforzato</i> com ostinato rítmico e melódico.				
	Textura	Homofônica c. 1 ao 33. Polifônica c. 46 – acordal. Cânone c. 55-58 e 69-79.				
Micro Análise	Introdução c.. 1-3 Motivo ostinato c.. 4-6 Motivo principal ampliado, intercalado ao ostinato c. 7-10	Reexposição da introdução modificada e ampliada c. 20-31 Intervalos em trêmulos sugerindo linha melódica c. 32-56	Cânone a 2 partes em intervalo de 8 ^a	Ostinato percussivo em acordes c.87 Recitativo Toda a seção. Indicação de tempo livre	Policordes. Ostinato percussivo de acordes	

Tabela 7 – Almeida Prado - **Estudo nº 5** – “Profecia 1” (Estudo de Ressonâncias) – Gráfico da Estrutura

3.5.1 Considerações sobre Tabela 5.

Almeida Prado - Estudo nº 5 – “Profecia nº 1”. Gráfico da Estrutura.

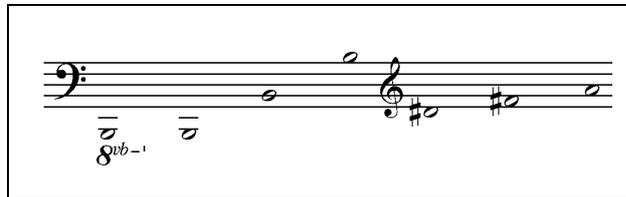
Macro Análise

O Estudo nº 5, “Profecia nº 1”, está dividido em 5 seções. Todas as seções possuem como material das alturas, a Escala Cromática. As seções **A** e **B** são semelhantes quanto ao ritmo, possuem sempre agrupamentos de figuras curtas. A seção **C** é diferenciada por apresentar um cânone no c. 57, que se repete no c. 71. O restante da seção se assemelha às anteriores. A seção **D** é uma preparação para a *coda*, possuindo ritmo com figuras mais longas e indicações de *tempo livre*. A coda utiliza material das seções **A**, **B** e **D**.

Média Análise

O Estudo está escrito com base na Escala Cromática. No entanto, o compositor indica que as seções se constroem como demonstram os exemplos 31 a 34:

Seção A – em Torno de **si**²⁷



Ex. 31 – Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 1 sobre as alturas das seções

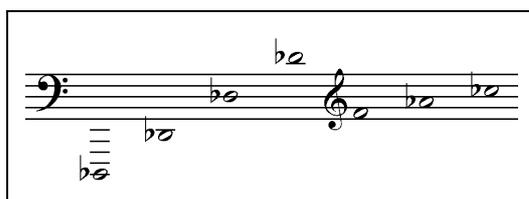
²⁷ A palavra “em torno” é indicada pelo compositor na explicação das ressonâncias do Estudo. No entanto, entende-se por esta indicação “centro”.

Seção B – em Torno de fá



Ex.32 – Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 2 sobre as alturas das seções

Seção C – em Torno de ré b



Ex. 33 – Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 3 sobre as alturas das seções

Seção D – em Torno de Sol



Ex 34 – Almeida Prado – Estudo nº 5 – Apêndice 4 sobre as alturas das seções

O ritmo motor possui como base os ritmos  e  que aparecem ampliados ou reduzidos. Isto se deve ao fato da métrica ser irregular, e não haver indicação de compasso. Os compassos são modificados de acordo com o material utilizado. O andamento Ígneo  = 132 possui oscilações nos c. 7 a 15, através de *rallentando* e *a tempo*. Nos c. 86 a 88, está indicado *tempo livre* alternando com *a tempo*.

Todo o Estudo possui articulação em *Legato*. Há indicações através de ligaduras em alguns compassos, com o objetivo de tornar mais visíveis os grupos de figuras que devem ser divididos ou ainda como aparecem nos c. 57 a 60 e 71 a 81 para indicar o cânone.

Há *sforzato* em algumas figuras durante a peça, que se apresentam em contratempo como o é possível ser visto nos c. 1 a 3, 17 a 19, 38, 49, 51 e 52, 61 e 82 a 85. Já nos c. 87, 101, 105 e 106 a função destes acentos é timbrística e tem como objetivo provocar ressonâncias.

As intensidades variam abruptamente. Elas possuem o âmbito de *ppp* a *fff*. Esta diferença de dinâmica pode ser observada no exemplo 35.

Ex.35– Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 8 a 11 – Variações de intensidade

Observa-se que no c. 98 o compositor indica “*num crescendo vertiginoso*”, deixando a critério do intérprete a graduação da intensidade.

A utilização das ressonâncias é evidente neste Estudo. Isso se verifica no emprego da indicação de pedal anotada pelo compositor, que vai do c.1 ao c.19 e seguidamente do c.20 ao 48. Esta aplicação de pedal é feita desta forma, por vários compassos em toda a peça.²⁸

A textura é homofônica. A partir do c. 48 são inseridos acordes e no início da seção C, c. 57 a 60 e 71 a 81, torna-se polifônica com a inserção de um cânone a duas vozes e a 8ª.

²⁸ Explicação sobre as ressonâncias do Estudo é dada pelo compositor como apêndice. “*Este Estudo tem como objetivo trabalhar as ressonâncias e o uso do pedal, criando cores e figurações novas através dos harmônicos*”. Retirado do manuscrito original.

Micro Análise

Há uma introdução nos c.1 a 3, que reaparece nos c 20 a 31, na seção B, modificada e ampliada através da inserção e notas. Nos c. 4 a 16, surge o primeiro motivo da seção A. Um *ostinato* que se alterna com este motivo, ele é ampliado a cada vez que aparece, como podemos observar no exemplo 36. Os c. 16 a 19. O material apresentado utiliza a escala cromática como base. Há uma intensificação na textura, que se inicia com uma voz, passando a intervalos de oitavas intercaladas com esta voz, e por fim tornam-se oitavas intercaladas entre as vozes, indo da intensidade *pp* a *fff*.

Motivo Principal	
Var. 1	
Var. 2	
Var. 3	
Var. 4	

Ex. 36 - Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 7, 9, 11, 13 e 15

A seção B, como já foi dito, possui a introdução ampliada e modificada. Novamente há um *ostinato* com trêmulos sugerindo linha melódica. Nesta seção pela primeira vez surge textura acordal. A seção C possui um cânone que se repete por duas vezes, nos c. 57 a 60 e 71a 81. Entre os cânones há um material semelhante ao encontrado na seção B: trêmulos que sugerem linha melódica, desta vez sendo acompanhado por escalas ascendentes e descendentes em sol b M, mi M, lá M como se observa no exemplo 37.

Ex. 37- Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 64 e 65

A seção D é constituída por um *ostinato* percussivo, intercalado por linha melódica com pequena intensidade. É a seção mais curta e que possui menor material. Trata-se aqui de um recitativo, pois há fermatas e linha melódica com *tempo livre*. As ressonâncias são evidentes. A indicação de pedal permanece durante toda a seção e a colocação de pausas entre o conjunto de intervalos harmônicos reforça a intenção de ouvirem-se estas ressonâncias.

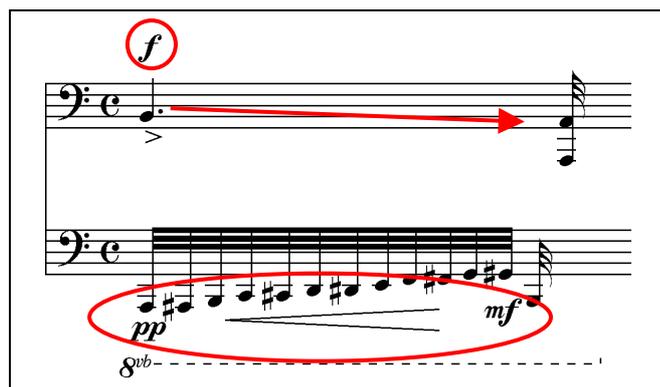
A seção E, também designada pelo compositor como *coda*, utiliza material da seção anterior. Observa-se o *ostinato* percussivo, mas com acordes desmembrados em diversas alturas. Têm como base: 1º voz **fá M** ascendente e **sol M** descendente; 2ª voz **si M** ascendente e **re b M** descendente. Novamente as pausas são inseridas para que se possam ouvir as ressonâncias com clareza.

3.5.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

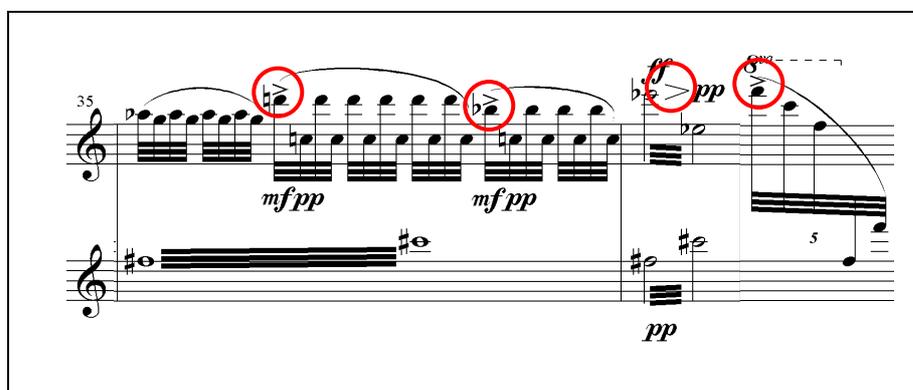
- Execução de notas e oitavas alternadas;
- Acentos e modificação de dinâmica;
- Trêmulos;
- Arpejos com substituição de mãos;
- Utilização do pedal;
- Sonoridade.

O Estudo nº 5, “*Profecia I*”, possui uma grande variedade de aspectos técnico-interpretativos a serem observados. O primeiro é a execução de notas e oitavas alternadas que se inicia no c.3. Neste compasso, é a sonoridade da alternância das mãos, que não deve ser notada. Por se tratar um agrupamento só, todas as notas precisam soar igualmente. Como o polegar é um dedo forte, e dá início às notas na mão direita há uma leve tendência à acentuação que não pode ocorrer. Todo o trecho deve soar em *ppp* e uniforme. Surge no c.7 o primeiro acento em *ff*. Este acento dá início ao trecho que varia por inserção de notas. Observar o *rallentando* a cada grupo, e seguidamente o *a tempo* mantendo o mesmo andamento anterior. No final do c.16, as duas vozes possuem dinâmica oposta. O efeito desejado pelo compositor só será alcançado pelo crescendo na voz inferior. Há um *f* na primeira voz superior com acento de *sforzato* que resolve na primeira oitava do tempo seguinte como se pode ver no exemplo 38.



Ex. 38- Almeida Prado – Estudo nº 5 – Dinâmicas diferenciadas

Para os estudo das oitavas que se seguem, sugere-se utilizar variações rítmicas e observar que no c.18 a dinâmica recomeça em *p* para novamente crescer. Como se observou na análise, há acentos de *sforzato* com o objetivo de mostrar a linha melódica. Isso ocorre no c.38. As notas **ré**, **si b**, **mi b** e **fá** devem ficar em evidência como se vê no exemplo 39.



Ex. 39- Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 38 a 40

Nota-se que todos os trêmulos estão escritos em intensidade *pp*. Para que esta intensidade seja alcançada sugere-se o menor movimento possível da mão. Os trêmulos têm a finalidade de manter as ressonâncias, sendo que a utilização do pedal deve ser como está no texto.

Nos c. 98 a 100 e 104, o compositor utiliza arpejos com substituição de mãos. Tecnicamente recomenda-se o trabalho com variações rítmicas. Pode-se ainda trabalhar por acordes como é comum neste tipo de dificuldade, como pode ser visto no exemplo 40 e 41.

The image shows a musical score for two measures, 98 and 99. Measure 98 is marked 'in loco' and 'p'. It features a complex arpeggiated pattern in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. Measure 99 is marked 'repetir umas 7 vezes mais cresc. vertiginoso' and shows a more intricate arpeggiated pattern in the right hand with a similar accompaniment in the left hand.

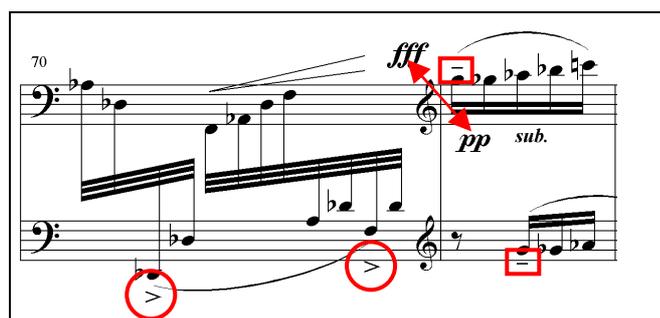
Ex. 40- Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 98 e 99 – Trecho original.

Varição 1	
Varição 2	
Varição 3	
Varição 4	
Varição 5	

Ex 41- Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 98 e 99 – Variações

É muito importante utilizar corretamente o pedal neste Estudo. Ele é responsável pelas ressonâncias, que completam a idéia musical do compositor no subtítulo empregado por ele - “*Estudo de Ressonâncias*”. O pedal escrito deve ser seguido como anotado no manuscrito do compositor. Para o intérprete, parece estranho utilizar este recurso por tanto tempo, no entanto, no c. 82 há anotação de “*ped continua*” e as trocas de pedal são raras.

Por fim, a questão de sonoridade. A peça possui muitas alterações de dinâmica e acentos. Deve-se estar atento para isso. Elas podem não ser notadas pelo executante, pois muitas vezes são sutis, como se observa no exemplo 42, onde há a entrada do cânone com acento de *tenuto*, saindo de uma sonoridade em *fff* e *sforzato* em contratempo. Observa-se ainda uma ligadura nos *sforzato* que indicam a articulação.



Ex. 42- Almeida Prado – Estudo nº 5 – c. 70e 71 – Alteração de dinâmica

Por fim, nos c. 88, há um recurso timbrístico, em que acordes estão escritos com *sforzato* e dinâmica em *ff*. Isto se repete nos c.101 e 105 com intervalos de 8ª J e segundas acrescentadas. Deve-se sempre manter o pedal, pois este som aparentemente áspero, é responsável pelas ressonâncias que se intensificam no c. 99 onde há indicado – “*repetir umas 7 vezes num crescendo vertiginoso*”. De acordo com o instrumento e havendo a possibilidade, pode-se repetir mais vezes, a critério do executante.

O Estudo possui a duração aproximada de 5 minutos

3.6 Almeida Prado – Estudo nº 6
“Profecia nº 2”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Seções	A – A1 - A2	B	C	D	Codeta	
	Compassos	A - 1 a 10 A1 - 58 a 67 A2 – 134 a 143	11 - 57	68 - 134	144 - 195	196 - 201	
Média Análise	Altura	Motivo 1 utilizando o modo 3 dos <i>Modos de Transposição Limitada</i> de Olivier Messiaen.	Motivo 2 - Escala cromática.			Motivo 1 utilizando o modo 3 dos <i>Modos de Transposição Limitada</i> de Olivier Messiaen.	
							
	Rítmo	Motivo Rítmico 1 Intervalos harmônicos com redução rítmica de Alteração de compasso. A A1 A2 Coda			Motivo rítmico 2 – Ostinato com linha melódica. B C D		
	Métrica	Irregular 5 e 5 2 16	Regular 5 16	Regular 5 16	Irregular - Variação de compasso com aumento de figuras. Ampliação rítmica.	Regular 4 4	
	Andamento	Com Jubilante Dinamismo ♩ = 112					
	Articulação	Legato					
Intensidade	<i>f – ff</i>	<i>p – ff</i>	<i>ppp – ff</i>				
Textura	Homofônica – Intervalos harmônicos de 4ª, 5ª, 6ª e 7ª com 2ª acrescentadas.	Homofônica <i>Ostinato</i> e acordal	Homofônica Linha melódica no baixo com <i>ostinato</i> .	Homofônica Linha melódica no baixo com <i>ostinato</i> de notas repetidas	Homofônica – Intervalos harmônicos de 4ª, 5ª, 6ª e 7ª		

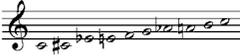
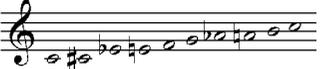
<p>Micro Análise</p>	<p>Intervalos harmônicos com contexto timbrístico. Intervalos de 4ª arpejados. Alteração de compassos com diminuição rítmica.</p> 	<p><i>Ostinato</i> rítmico de 4ª e 5ª com deslocamento de tempo em <i>sforzato</i> na melodia. Intensidades alternadas <i>f</i> súbito e <i>p</i> súbito</p>	<p>Intervalos de 2ª M e m e 3ª M. <i>Ostinato</i> rítmico com variações de dinâmica</p>	<p><i>Ostinato</i> rítmico de notas repetidas e linha melódica no baixo. Ampliação do compasso por alteração da métrica. Agrupamentos de</p> 	<p>Intervalos harmônicos com contexto timbrístico. Uníssono em oitavas <i>Modos de Tranposição Limitada</i> – Messiaen Modo 3</p> 
----------------------	---	--	---	--	---

Tabela 8 – Almeida Prado - **Estudo nº 6** – “*Profecia 2*” – Gráfico da Estrutura

3.6.1 Considerações sobre Tabela 6.

Almeida Prado - Estudo nº 6 – “Profecia 2”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 6, “Profecia 2”, possui 201 compassos, é dividido em 6 seções e *codeta*. A seção **A** aparece intercalando as demais seções. Ela possui textura acordal contrastando com as seções **B**, **C** e **D**, escritas de forma homofônica. O compositor indica que a peça está na forma Rondó – **ABACAD (codeta)**. Está última utiliza o motivo **A** com redução rítmica.

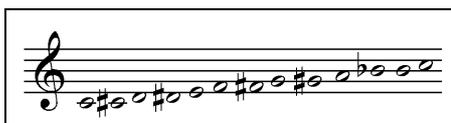
Média Análise

As seções A, A1, A2 e a *coda* utilizam o mesmo material. Quanto às alturas, foi utilizado o *Modo de Transposição Limitada* de Olivier Messiaen²⁹, Modo 3 em **dó**, como pode-se observar no exemplo 43.



Ex. 43– Almeida Prado – Estudo nº 6 – Modo de Transposição Limitada de *Messiaen* – Modo 3 em dó

As seções B, C e D têm como base a Escala Cromática; as notas aparecem algumas vezes enarmonizadas como se vê no exemplo 44.



Ex. 44– Almeida Prado – Estudo nº 6 – Escala Cromática

²⁹ Os Modos de transposição limitadas estão no anexo 1, p. 207

O ritmo está dividido da seguinte forma: as seções A, A1, A2 e *coda* possuem intervalos harmônicos que são apresentados com redução rítmica e alterações de compasso; as seções B, C, e D estão escritas em *ostinato* acompanhando uma linha melódica. Algumas vezes, este *ostinato* passa ser esta linha melódica. A métrica é irregular. Nota-se que, depois das seções A e A1 iguais, na seção A2 há alterações de compasso, com inclusão de 3/2 e 5/4. A *coda* está integralmente escrita em 4/4. Observa-se que a métrica é o primeiro item em que as seções diferem, apesar do material ser o mesmo.

As seções B e C são também iguais. A seção D possui uma particularidade no que se refere à métrica. Nos c.144 a 179, a métrica oscila entre 8/16, 9/16 e 3/16. A partir do c. 180, o compositor mantém a unidade de tempo, mas os compassos são ampliados com a inclusão de um tempo a partir de 8/16 até 20/16.

O andamento é constante durante toda a peça: Com *Jubilante Dinamismo* ♩ = 112. A articulação é *Legato*. O *sforzato* faz contratempo, como pode se observar nos c. 12, 13, 42 e 95. Outras indicações de acentuação reforçam a dinâmica *crescendo*, como ponto de maior intensidade, como se verifica nos c. 40, 86, 122 e 123. A *codeta* possui *sforzato* nos c.196 a 198. No c. 200, nota-se que o *sforzato* surge como contratempo, reaparecendo no compasso seguinte como acento timbrístico. Este Estudo é o único da série no qual o compositor utiliza o *staccato*. Eles estão presentes nos c. 146 a 150.

A textura é sempre homofônica, à exceção das seções A, A1 e A2, quando os acordes possuem 2ª acrescentadas³⁰ aos intervalos, e a seção B, quando o *ostinato* acompanha a textura acordal, como pode ser visto nos exemplos 45.

³⁰ PERSICHETTI, Vincent.1961.Op.cit. pp 121 - 125

Ex. 45 – Almeida Prado – Estudo nº 4 – c. 5 a 7 e c.11 a 19.

Pode-se ainda observar que na seção C, c. 68 a 72 há uma formação de acorde cujos sons sustentados por acumulação, como mostra exemplo 46.

Ex.46 – Almeida Prado – Estudo nº 4 – c. 68 a72

A partir do c. 184, verifica-se que a textura se intensifica pelo aumento rítmico, através da ampliação do compasso pela métrica, associado à indicação de “*crescendo pouco a pouco*” e, ainda pelo acréscimo do sinal de pedalização até o c. 195, levando a peça à *codeta*.

Micro Análise

As seções A, A1 e A2, possuem alterações de compasso com diminuição rítmica. Há intervalos harmônicos em contexto timbrístico. Isto se justifica na indicação anotada pelo compositor “*Sonoro, como sinos, solar!*”. Os c.8 a 10 possuem intervalos de 4ª J e 5ª J arpejados, que sempre fazem a ligação para a seção seguinte.

A seção B possui *ostinato* em 4ª e 5ª que nos c. 21 a 29 e 33 a 39 estão escritos de forma arpejada. Na seção C, o *ostinato* possui intervalos de 2ª M e m e 3ª M.

A linha melódica escrita no c. 95 é acompanhada pelo *ostinato*. A partir do c. 104 este *ostinato* é utilizado nas duas vozes. A última seção antes da *codeta* é composta por um *ostinato* de notas repetidas com linha melódica em intervalos de 2ª, 3ª, 4ª e 5ª. Este *ostinato* se mantém a partir do c.159 com alturas diferentes. Surge uma linha melódica no c. 162 formada pelas primeiras figuras de cada grupo em  deste *ostinato*, que possui agrupamento em como pode ser visto no exemplo 47.



Ex 47 – Almeida Prado – Estudo nº 4 – c.162 a 169

Esta figuração se mantém até o c. 195. A *codeta* está escrita em uníssono nos c.196 a 198 e possui os intervalos apresentados na seção A entre os c. 199 a 201.

3.6.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Execução de *ostinato*;
- Igualdade;
- Notas repetidas;
- Sonoridade.

O Estudo nº 6, “*Profecia 2*”, como foi observado na análise, possui várias seções, sendo que as seções A, A1 e A2, possuem um material intervalar e que os c.5 e 6 aparecem acordes com 2ª acrescentadas. Este material deve soar com bastante brilho e intensidade. Sugere-se que a nota superior dos intervalos seja mais timbrada.

Toda as outras seções estão escritas com *ostinato*. Na seção B, c. 11 a 17, 30 a 32 e 40 a 45, pode-se trocar o dedilhado na segunda nota do *ostinato*. O trecho ainda possui intensidades diferenciadas a cada compasso, nos quais deve haver uma cesura entre as indicações a dinâmica. Timbrar as notas superiores dos acordes pode criar uma linha melódica bastante interessante, como vemos no exemplo 48.

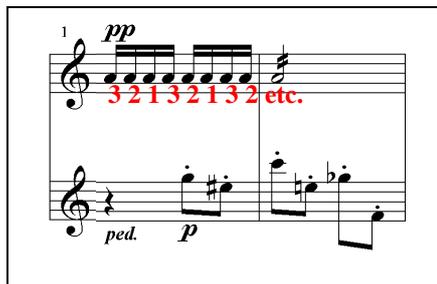
Ex. 48 – Almeida Prado – Estudo nº 6 – c. 11 a 17

Os arpejos que intercalam estes trechos devem ser executados sem acentos, obedecendo exclusivamente à dinâmica, que sempre se inicia *p* com indicação de *crescendo*.

Na seção C, encontra-se o *ostinato* nas duas vozes, sendo que há mudança de intensidade apenas na voz do baixo. O contraste deve ser evidenciado pela voz do soprano, sempre constante, sem nuances, como demonstra o exemplo 49.

Ex. 49– Almeida Prado – Estudo nº 6 – c. 104 a 108 – Diferenças de dinâmica

Encontra-se a partir do c. 144, *ostinato* de notas repetidas, que a partir do c. 161 é alterado para intervalo de oitavas quebradas. Para o primeiro, justifica-se trocar o dedilhado a cada nota, pois esta solução pode produzir uma sonoridade mais controlada e ao mesmo tempo evitar tensão e fadiga do braço. Veja o exemplo 50.



Ex 50– Almeida Prado – Estudo nº 6 – c. 145 e 146 – Troca de dedilhado

Para as oitavas quebradas é necessário lembrar que a primeira nota do grupo é responsável por uma linha melódica, ela deve estar mais em evidência. Pode-se estudar este trecho unindo as oitavas em intervalos harmônicos, isso poderá ajudar a direcionar a mão para a próxima nota e também formatar a mão.

Nos c. 184 a 195, onde há aumento da quantidade de notas por ampliação do compasso, todas as notas devem seguir apenas a indicação de dinâmica, sem nenhuma acentuação.

No que se refere à sonoridade, o executante deverá estar atento às intensidades escritas pelo compositor que variam muito. O pedal corretamente colocado contribui para a igualdade do som. As articulações, como as escritas nos c. 146 a 158 devem ser observadas com atenção. Neste caso há uma seqüência de *staccato* e *legato* que pode ser bastante expressivo se o *staccato* for executado como está no texto.

Este estudo tem duração aproximada de 4 minutos e 30.

3.7 Almeida Prado – Estudo nº 7
“Profecia nº 3”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

3.7.1 Considerações sobre Tabela 7.

Almeida Prado - Estudo nº 7 – “Profecia 3”. Gráfico da Estrutura.

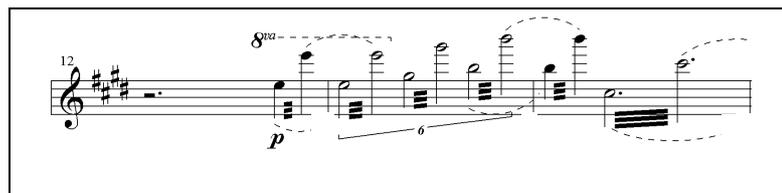
Macro Análise

O Estudo nº 7, “Profecia nº 3”, possui 68 compassos, divididos em 6 seções. Elas são compostas por uma Introdução, Tema, Três Variações e uma *Coda*. O Tema possui uma textura acordal, onde o soprano é responsável pela linha melódica. As variações que se seguem possuem este Tema ornamentado por trinos, notas repetidas e trêmulos. A Variação 2 é a única onde a textura acordal retorna, aparecendo nos c. 27 a 29 e 33 a 37. A *Coda* utiliza o mesmo material da Introdução.

Média Análise

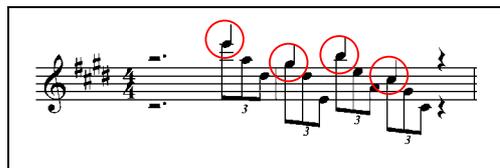
As frases da Introdução e da *Coda* estão escritas da mesma forma, pela ligadura de todas as notas. As 3 Variações possuem frases semelhantes ao Tema, porém ornamentado ou expandido.

O centro³¹ da peça é **Mi**. Isto se confirma pela apresentação constante de acordes de **Mi** nas Variações como, demonstram os exemplos 51, 52 e 53.

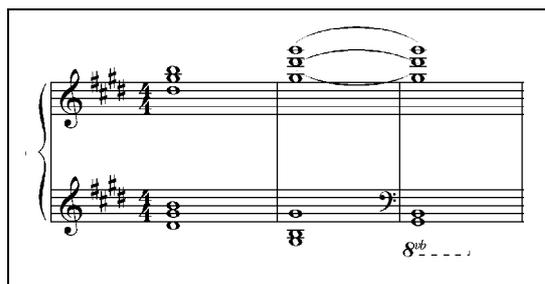


Ex. 51 – Almeida Prado – Estudo nº 7 “Profecia nº 3” c. 12 a 14

³¹ STRAUS, Joseph N. 2000 – *Introduction to Post-Tonal Theory*. Capítulo 4 - pp 89 - 93.

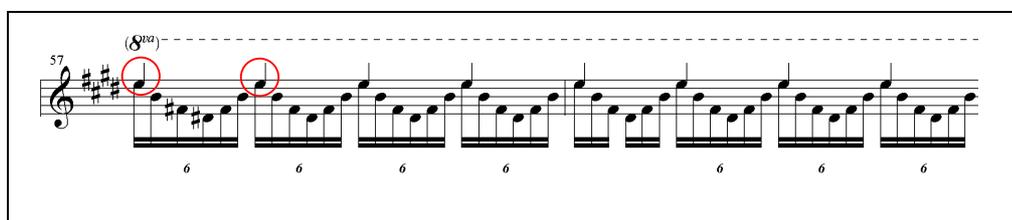


Ex. 52 – Almeida Prado – Estudo nº 7 “Profecia nº 3” c. 44 e 45



Ex. 53 – Almeida Prado – Estudo nº 7 “Profecia nº 3” c. 66 a 68

Isto se confirma na insistente utilização da nota **Mi** na Variação III, permanecendo por 5 compassos (57 a 61) em tenuto. Observe-se o exemplo 54:



Ex.54 – Almeida Prado – Estudo nº 7 “Profecia nº 3” c. 57 e 58

As notas longas do tema aparecem ornamentadas nas variações através de trêmulos, notas repetidas e trinados. O Estudo está escrito em compasso quaternário, à exceção dos c. 27 a 37 que são 5/4. O andamento *Daruj man mir!*, que significa “Dai-nos a Paz” no idioma Croata.

Considera-se *legato* a articulação, pois apesar da escrita indicar frases, uma grande parte do Estudo não possui indicações, como exemplo, a Variação I e trechos das Variações II e III. Observa-se que em alguns compassos existem articulações diferenciadas através das ligaduras, escritas de duas maneiras como mostra o Exemplo 55:



Ex.55– Almeida Prado – Estudo nº 7 “Profecia nº 3” c. 33 e 34

O Tema não possui indicação de intensidade, à exceção do c. 11 onde está escrito *p*. As Variações oscilam entre *pp* e *f* sendo que há predominância de intensidade em *p* e *pp*, que se altera apenas nos c. 32, 60 e 61, com a indicação de *crescendo*.

A textura é homofônica, e a partir da Variação II o pedal do instrumento produz ressonâncias. Esta textura se intensifica na Variação III onde aparece ornamentada com trinados e notas de valor rápido.

Micro Análise

O Tema possui estrutura acordal, sendo que a voz do soprano, com haste para cima, indica uma linha melódica. As Variações I, II e III são ampliações do Tema através de quiálteras, ornamentação, mudanças de compasso e de dinâmica. A *Coda* possui o formato nos mesmos moldes da introdução. As ressonâncias surgem através do pedal do instrumento nas Variações I e II, estando indicado no texto. A Variação III faz um pedal na nota *si* no tenor, formando intervalos de 3^a, 4^a e 5^a com a voz do baixo.

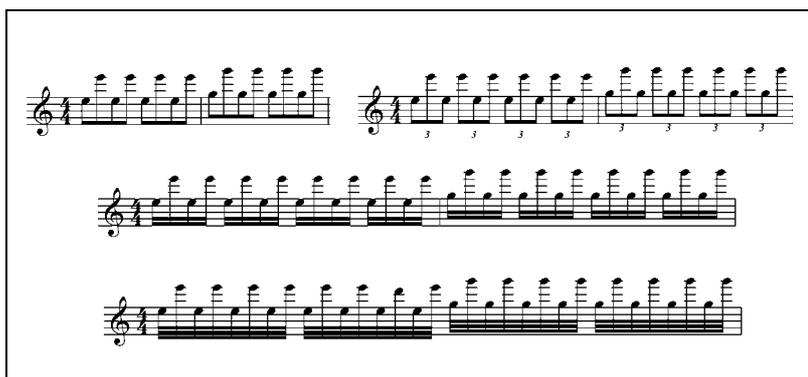
3.7.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Trêmulos;
- Trinados sucessivos ligados;
- Trinado e nota *tenuta* na mesma mão;
- Notas repetidas;
- Dinâmica constante;
- Polifonia.

O Estudo nº 7 “*Profecia nº 3*”, reúne uma série de dificuldades de mecanismo. O fato do compositor utilizar várias destas dificuldades exige do intérprete preparação técnica e controle de som.

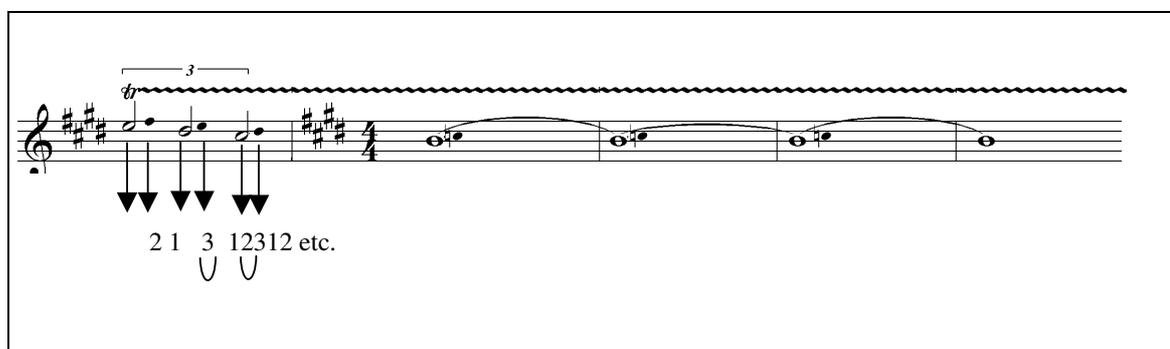
A primeira dificuldade encontrada são os trêmulos que estão concentrados na Variação I. Observa-se que há indicação de dinâmica *pp*. Isto dificulta a execução igual e sem falhas. Para isso, sugerimos o estudo dos trêmulos a começar por colcheias, seguindo-se por quiálteras de colcheias, semicolcheias e, finalmente, fusas como está escrito. Veja-se o exemplo 56:



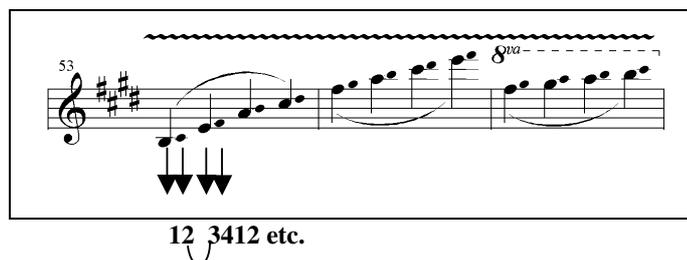
Exemplo 56 – Preparação para os trêmulos

Sugerimos ainda, o estudo a princípio em dinâmica *f*, reduzindo a cada vez que se repete, até chegar na indicação *pp* que está no texto.

A dificuldade seguinte é sem dúvida representada pelos trinados. O mesmo trabalho técnico dos trêmulos deve ser utilizado aqui, no entanto, o fato de serem consecutivos e indicarem uma linha melódica, se torna necessário a utilização de um dedilhado específico. Estes trinados se iniciam no c. 16 e se intensificam nos compassos 24 a 26, em movimento descendente. Para este trecho, seria interessante utilizar o seguinte dedilhado: 2 – 1, 3 – 1 – 2, sucessivamente. Isso fará com que o trêmulo sempre se mantenha em seqüência, como demonstra o exemplo 57. Já nos compassos 52 a 55 em movimento ascendente, utiliza-se o dedilhado 1 – 2, 3 – 4 – 1 – 2 em seqüência. Veja-se o exemplo 58.

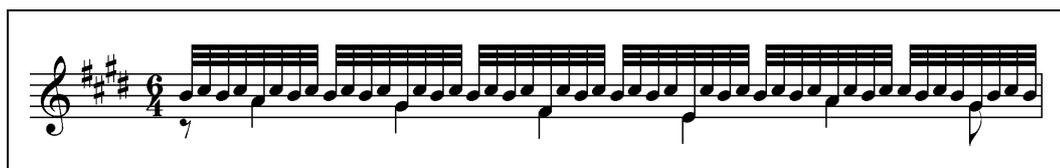


Ex 57– Almeida Prado – Estudo nº 7 “Profecia nº 3” c. 24 a 26



Ex 58– Almeida Prado – Estudo nº 7 “Profecia nº 3” c.53 a 55

Ainda em se tratando desta dificuldade, o Estudo possui na Variação I nos c.17 a 20 e na Variação III nos c. 67 a 60 trinados com nota *tenuta* na mesma mão.³² O maior problema neste recurso técnico-musical é timbrar as notas *tenutas* e manter o trinado, no aspecto da sonoridade, em segundo plano. O intérprete poderá solucionar este problema de duas formas: a melhor delas seria não interromper o trinado para a execução da linha melodia, como está no texto musical. Para isto, o estudo das duas vozes separadamente em dinâmicas extremas – *pp* o trinado *e f* a linha – será de grande auxílio. A segunda forma de execução é incluir esta nota no trinado, mas sem que, isto fique evidente quanto à sonoridade. Uma melhor observação se encontra no exemplo 59 que se segue.



Exemplo 59 – Sugestão para preparação do trêmulo

Quanto às notas repetidas, o compositor facilita esta dificuldade, alternando as mãos. Esta aparente simplificação esconde uma dificuldade no aspecto da sonoridade. Dividir as mãos implica em um som desigual se o intérprete não estiver atento a isto. Recomenda-se observar principalmente quando a nota é trocada. Este ponto se refere a outra consideração importante: a

³² Este recurso técnico foi utilizado amplamente por Beethoven na Sonata op 53 em dó maior, 3º movimento c. 55 a 61, 168 a 174, 333 a 343 e 485 a 514. Edição Henle. 1980.

dinâmica da peça. Exceto os compassos 32, 60 e 61 o Estudo se mantém em intensidades *p* e *pp*. Esta indicação deve ser obedecida rigorosamente, pois existem marcações em alguns trechos de pedalização constante, valendo-se das ressonâncias nestas dinâmicas.

Por fim, observando-se o Tema, c. 3 a 11 e a Variação II, c. 27 a 29 e 33 a 35 notamos a escrita acordal. Tecnicamente, as vozes devem ser diferenciadas para que o soprano, que neste caso possui a linha melódica, possa estar em evidência. É necessário timbrar estas notas mais que as outras. Isto deve ser feito para que nas Variações o ouvinte possa identificar o Tema com maior facilidade. O Estudo tem duração aproximada de 6 minutos.

3.8 Almeida Prado – Estudo nº 8
“Arcos de Melodias e Ressonâncias”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Motivos	Motivo A	Motivo B	
	Compassos	1 – 4; 6; 8 - 11; 13; 15	5; 7; 12; 13; 14; 16 – 17	
Média Análise	Altura	Motivo A Messiaen, <i>Modo de Transposição Limitada</i> – Modo 5 em si 		
	Ritmo	Motivo A  c. 1 Variantes  c.4 c.6 c.6 c.9 e 11 c. 10 c.11	Motivo B – Ostinato 	
	Métrica	Irregular – 7 10 14 15 4 5 3 9 4 8 8 8 8 8 8 8 4 4 4 8 (Obs. como aparece no texto)		
	Andamento	Lento – Há ainda indicações de alteração de andamento: movido – lento – calmo, acelerando e rallentando.		
	Articulação	Legato. Sforzato (c.3, c.6, c. 16 e c. 18)		
	Intensidade	<i>ppp</i> – <i>pp</i> – <i>p</i> – <i>mf</i> – <i>f</i>		
	Ressonâncias	Utilização do pedal do instrumento e nota longa <i>tenuta</i> em vários compassos provocando ressonâncias.		
	Textura	Polifônica - Polifonia de acordes – Cluster.		
Micro Análise	Motivo A c. 1  c.2 – Invertido e ornamentado c.3 – Expandido c.4 – Reduzido c.6 – Alteração na disposição das notas c.8 a 11 - Alteração na disposição das notas. Inversão e redução c.13 – Transposto 2 tons acima com ritmo ampliado c.15 – Transposto 1 tom acima.		Motivo B c.7  Ostinato rítmico com intervalos harmônicos e melódicos.	

Tabela 10. – Almeida Prado – **Estudo nº 8** – “*Arcos de Melodias & ressonâncias*” – Gráfico da Estrutura.

* () Nota que não aparece.

3.8.1 Considerações sobre Tabela 8.

Almeida Prado - Estudo nº 8 – “Arcos de Melodias e Ressonâncias”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 8 possui 18 compassos, e é composto por dois motivos que se alternam. O Motivo **A** utiliza o *Modo de Transposição Limitada* de Olivier Messian contrastante com o Motivo **B** que tem, como base, a Escala Cromática. Os Motivos são distintos em quase todos os aspectos da análise. O ritmo que é variado no Motivo **A**, no Motivo **B** é um ostinato.

Média Análise

Os motivos são distintos no que se refere à Altura. O Motivo A é construído no *Modo de Transposição Limitada* de Olivier Messiaen - Modo 5 em **si** com todas as notas, à exceção da nota **dó**, que não aparece como observa-se no exemplo 60.

Motivo

Modo 5 em si

Ex .60 – Almeida Prado – Estudo nº 8 c. 1 – Motivo A

O ritmo é distinto em ambos os motivos. Enquanto o Motivo B é um *ostinato*, onde a célula rítmica , o Motivo A possui uma célula principal que aparece variada como se vê no exemplo 61.

	Motivo principal	
	Compasso 4	Redução Rítmica
	Compasso 6	Alteração de Figuras
	Compasso 6	Alteração Rítmica
	Compassos 9 e 11	Alteração Rítmica
	Compasso 10	Alteração Rítmica
	Compasso 11	Redução Rítmica

Ex.61 – Almeida Prado – Variações rítmicas do Motivo A

O Estudo possui métrica irregular. O pulso permanece constante, excetuando-se os c. 14 a 18, nos quais dobra o valor. Não há indicação metronômica e o andamento inicia-se *Lento*. Logo no c. 2, há alteração para *Movido*, retornando a *Lento* no c. 3. A partir do c. 4 o compositor utiliza *Calmo*, que permanece até o final. É interessante observar que no c. 3, apenas uma vez, há alteração de andamento através de indicações de *acelerando* e *ritardando*. Toda a articulação é

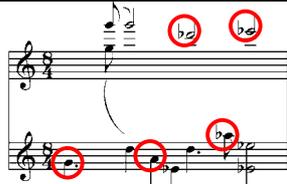
Legato. Há indicações de *Tenuto* e *Sforzato* como forma de destacar o Motivo A, quando aparece ornamentado.

A utilização do pedal do instrumento como forma de provocar ressonâncias está clara logo nos primeiros compassos. Observa-se esta indicação e notas longas *tenutas* sempre ao final da apresentação do Motivo A. O Motivo B aparece seguidamente criando ressonâncias com pedal *tenuto*.

Verificou-se que as intensidades se alteram apenas no Motivo A. Utiliza *p – mf – f*, e mesmo estando o trecho em intensidade *p* o Motivo A é destacado através das acentuações em *sforzato*. O Motivo B aparece sempre com indicação de pouca intensidade – *pp e p*. Um fato de destaque é que nos c. 9 a 12 há contrastes extremos de dinâmica no mesmo Motivo, o que não ocorre no restante da peça.

Micro Análise

Os dois motivos são contrastantes. O Motivo B é um *ostinato*. O Motivo A é apresentado em variações como demonstra o exemplo 62:

c. 1	Original	
c. 2	Invertido e Ornamentado	
c. 3	Expandido	
c. 4	Reduzido	
c. 6	Com alteração na disposição das notas (com fá natural)	
c. 9 a 12	Com alteração na disposição da notas, inversão e redução	
c. 14	Transposto 2 tons acima com ritmo ampliado e alteração na disposição das notas	
c. 16	Transposto 1 tom acima com ritmo ampliado e alteração na disposição das notas	

Ex. 62 – Almeida Prado – Motivo A e suas variantes.

3.8.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Sonoridade;
- Rigor rítmico;
- Controle de dinâmica.

O Estudo nº 8 é, basicamente um estudo de sonoridade. As graduações de dinâmica, a utilização do pedal do instrumento e os acentos são as dificuldades enfrentadas pelo intérprete.

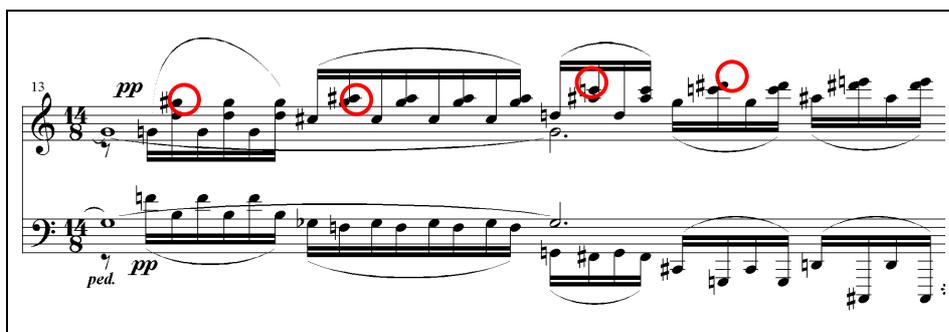
O primeiro ponto a ser tratado é a questão da dinâmica empregada. Contrastes entre *pp* e *ff* abruptos, assim como sinais de *crescendo* e *diminuendo* devem ser estudados com atenção para se adquirir o efeito desejado pelo compositor. Como exemplo temos os c.9 a 12 que intercalam duas intensidades totalmente opostas como se vê no exemplo 63.

The image shows a musical score for Example 63, consisting of two staves (treble and bass clef) in 3/8 time. The score is divided into four measures. The first measure (measure 9) is marked with a circled 'f' (forte) in the treble staff and 'f ped.' in the bass staff. The second measure (measure 10) is marked with a circled 'pp' (pianissimo) in the treble staff and 'pp' in the bass staff. The third measure (measure 11) is marked with a circled 'f' in the treble staff and 'f' in the bass staff. The fourth measure (measure 12) is marked with a circled 'pp' in the treble staff and 'pp' in the bass staff. The notes are connected by slurs, and there are various accidentals (sharps and naturals) throughout the piece.

Ex. 63– Alterações de dinâmica

O Motivo B, encontrado na análise, apesar de possuir apenas uma intensidade, nota-se que no compasso 13, a cada tempo, possui uma alteração de intervalos harmônicos que podem ser

valorizados timbrando as notas superiores, a cada vez que ocorre uma mudança, como vemos no exemplo 64. A exceção deste compasso deve-se permanecer sempre na intensidade indicada.

The image shows a musical score for Example 64, consisting of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a 4/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It starts with a measure containing a whole note chord with a 'pp' dynamic marking. The following measures contain eighth-note patterns with various accidentals. Four red circles are drawn around specific notes in the treble staff: the first in the second measure, the second in the third measure, the first in the fourth measure, and the second in the fifth measure. The bass staff begins with a bass clef and contains a sequence of eighth notes, starting with a 'ped.' marking and a 'pp' dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ex. 64 – Indicação de acentuação na voz superior.

É importante observar as marcações de *sforzato* e *tenuto*, pois muitas vezes indicam deslocamento de acentuação ou apresentam o Motivo A.

O rigor rítmico neste Estudo é importante, pois o Motivo A é apresentado com variações que devem lembrar ao ouvinte este material.

O Estudo possui da duração de 3 minutos.

3.9 Almeida Prado – Estudo nº 9
“Vibrações e Ondulações”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

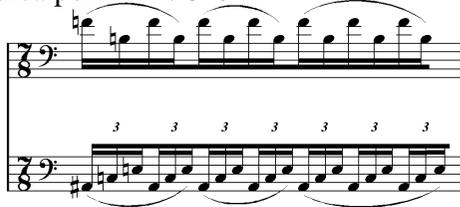
Macro Análise	Seções não lineares	A	B
	Compassos (2 + 1)		1 – 2 – 4 – 5 – 7 – 8 – 10 – 11
Média Análise	Frases	Estão escritas por compasso, acompanhando a quantidade de figuras modificadas por quiálteras.	Obedecem às indicações da polirritmia 
	Altura	Modo de transposição limitada 5	Intervalos de 4ª A e 5ª J
	Ritmo	Ostinato.	Polirritmia 
	Métrica	Sem anotação de compasso. indicações de quiálteras Ex. 6:4 – 5:4	Regular – 7 8
	Andamento	Lento	Calmo
	Articulação	Legato	
	Intensidade	<i>Pp</i>	
Textura	Homofônica		
Micro Análise	Célula rítmica motívica reduções por quiálteras. <i>Modo de Transposição Limitada. Modo 5 em si</i> ³³ Polirritmia : 6x4 e 5x4		Figuração melódica por 4ª A e 5ª J Ostinato 

Tabela 11. – Almeida Prado – **Estudo nº 9** – “Vibrações e Ondulações” – Gráfico da Estrutura.

* () Nota que não aparece.

³³ O compositor pede para acentuar notas diferentes a cada repetição, e pelas acentuações pode-se encontrar este modo.

3.9.1 Considerações sobre Tabela 9.

Almeida Prado - Estudo nº 9 – “*Vibrações e Ondulações*”. Gráfico da Estrutura.

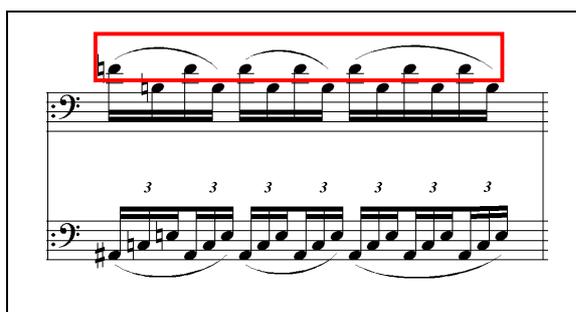
Macro Análise

O Estudo nº 9, “*Vibrações e Ondulações*”, possui 12 compassos, divididos em 2 seções não lineares, na escrita, bastante distintas. A primeira seção, sempre possui dois compassos e antecede a seção seguinte, que está escrita em apenas um compasso. Elas diferem pelo andamento e pela figuração. A seção **A** possui intervalos melódicos variados, a seção **B** utiliza sempre os mesmos intervalos, de 5ª, na primeira voz, e 3ª, na segunda voz. O ritmo é o aspecto comum que dá unidade às seções, ele é composto de um ostinato.

Média Análise

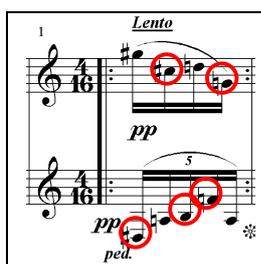
O Estudo nº 9 é o mais curto da série, possui apenas 12 compassos nos quais são utilizados 2 materiais. O material **A** está nos c. 1 e 2, sendo que no c. 3 é apresentado o material **B**. Isso acontece sucessivamente até o final do Estudo nos compassos subsequentes.

No material **A** as frases estão escritas sempre por compasso, já no material **B** elas aparecem como demonstra o exemplo 65.



Ex. 65– Almeida Prado – Estudo nº 9 – c. 3 Material B

As alturas estão divididas também pelo material apresentado. Se considerarmos todo o material escrito na seção A encontra-se a Escala Cromática. A indicação do compositor “*acentuar notas diferentes a cada vez, ad libitum*” demonstra que estão contidas nestes compassos notas do *Modo de Transposição Limitada* Modo 5 em si de Olivier Messiaen, como vemos no exemplo 66.



Ex. 66 – Almeida Prado – Estudo nº 9 – c. 1

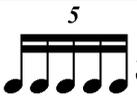
O ritmo é constituído de ostinato nas duas seções. A duas seções são formadas por polirritmia, variando quantidades, sendo que o agrupamento mais comum é .

O Estudo não possui indicação de compasso na seção **A**, no entanto há predominância do agrupamento citado acima. Tomando como base está ocorrência, há a possibilidade de ser 4/16. A métrica na seção **B** é regular em 7/8. O andamento é semelhante nas duas seções, *Lento* na primeira, e *Calmo* na segunda.

Todo o Estudo é *Legato* e possui intensidade *pp*. A textura é homofônica.

Micro Análise

A célula rítmica principal se apresenta modificada como se segue no exemplo 67.

Principal	
Variação I	
Variação II	

Ex. 67– Almeida Prado – Estudo nº 9 – Célula rítmica principal e variantes

Indicação de repetição, determinada pelo compositor a cada compasso. Compasso simétrico: material A 4/16 e material B 7/8.

3.9.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Igualdade rítmica;
- Polirritmia;
- Acentuação diferenciada;
- Sonoridade constante.

O Estudo nº 9, “*Vibrações e Ondulações*” faz com que o intérprete trabalhe vários pontos ligados à sonoridade do instrumento. O primeiro deles é a igualdade rítmica e de sonoridade das mãos. O fato do compositor empregar polirritmia implica em um possível descontrole das figuras, que são sempre iguais. Para isto, é necessário que todos os agrupamentos sejam estudados separadamente, para que fique bem clara a igualdade entre os sons. Depois de resolvida esta questão, o intérprete poderá, com maior independência, encontrar o ponto correto da polirritmia.

A questão das acentuações diferenciadas que o compositor propõe, suscitam uma questão pessoal de cada pianista. Sugere-se que sejam acentuadas as notas que identificam o motivo do Estudo 8, visto que foram concebidos juntamente. Este motivo é caracterizado pelo *Modo de Transposição Limitada* de Olivier Messiaen, Modo 5 em **si**, como demonstra o exemplo 68. Uma vez que o compositor escreve *ad libitum*, esta é apenas uma sugestão.



Ex. 68 – *Modo de Transposição Limitada* de Olivier Messiaen **Modo 5 em si**

Por fim, estando escrito com intensidade constante em *pp*, deve-se procurar manter todo o conjunto, à exceção das notas acentuadas, o mais leve possível, demonstrando as ressonâncias resultantes do uso pedal do piano.

3.10 Almeida Prado – Estudo nº 10
“Sombras & Luzes – Florações”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Motivo	1	1.1	2	Coda	
	Compassos	1 e 2 - 11a14 35 a 38	5 e 6 - 17 a 19 - 24 e25 30 e 31	7 a 11 – 15 a 17 – 20 a 23 – 26 a 29 32 a 34	39- 50	
Média Análise	Altura	Arpejos formados por 3ª M e 4ª J	Intervalos de 2ª m e 3ª M e m.	Intervalos de 2ª m - 4ª J - 5ª J	Messiaen, <i>Modo de transposição limitada – Modo 5 em si.</i> 	
	Ritmo	Ostinatos 		Ostinato 	Síntese dos motivos rítmicos e acordes em figuras longas.	
	Métrica	Irregular 3+3 2 3 4 8 16 8 8 8	Irregular 6 4 2 8 8 4	Irregular 4 2 3 8 4 4	Irregular 7 4 12 8 8 8	
	Andamento	Calmo, meio rubato.	Rápido e Rapidíssimo.	Calmo	Lento	
	Articulação	Legato. <i>Sforzato</i> c. 36, 38 e 46 como efeito de ressonância.				
	Ressonâncias	Utilização do pedal do piano nos ostinatos, de acordo com o material.				
	Intensidade	<i>P</i>	<i>pp – mf – f – ff</i>	<i>Pp</i>	<i>pp – p – mf – f – ff</i>	
	Textura	Homofônica. Uníssono	Homofônica. <i>Ostinato</i> rítmico e melódico com polirritmia. 		Homofônica. <i>Ostinato rítmico</i>	Acordal. Cluster. c. 50
Micro Análise	Acordes com 3ª M e m e 4ª J sem contexto tonal.	Polirritmia com aumento de figuras por acumulação. Indicação de intensidade sempre crescendo.		<i>Sforzato</i> indicando motivo condutor.c. 7 e 8 	Motivo recorrente do Estudo nº 8 original c. 40 e com expansão rítmica c. 48. Intervalos do Motivo 1 em forma de acordes.	

Tabela 12. – Almeida Prado – **Estudo nº 10** – “*Sombras e Luzes - Florações*” – Gráfico da Estrutura

* () Nota que não aparece.

3.10.1 Considerações sobre Tabela 10.

Almeida Prado - Estudo nº 10 – “*Sombras & Luzes - Florações*”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 10, “*Sombras & Luzes – Florações*”, possui 51 compassos divididos em dois materiais e uma *coda*. Como o Estudo 8, estes materiais são intercalados durante toda a peça. O Material 1 é composto por figuras de pouco duração, já o Material 1.1 é derivado do anterior pois é uma sucessão destas figuras em polirritmia de vozes. O Material 2 difere em andamento e textura, sendo um ostinato rítmico, onde há uma linha melódica evidente. A *Coda* difere das seções anteriores, pois possui textura acordal. O Estudo finaliza com o Motivo melódico encontrado no Estudo 8.

Média Análise

As alturas do Motivo 1 são predominantemente formadas por arpejos em intervalos melódicos de 3ª e 4ª. A partir do c.5 inicia-se o Motivo 1.1, que é derivado do anterior ritmicamente e formado também por 3ª. O compositor acrescenta neste, os intervalos de 2ª, excluindo as 4ª. O Motivo 2, também possui intervalos de 2ª e 4ª, com inclusão de 5ª como aparecem no Motivo anterior. Assim, o 1.1 possui intervalos comuns entre o 1 e 2, ocasionando unidade entre eles. Observe-se o exemplo 69.

Motivo 1	3ª M e m – 4ª J
Motivo 1.1	2ª m – 3ª M e m
Motivo 2	2ª m – 4ª J – 5ª J

Ex. 69 – Almeida Prado – Estudo nº 10 – Intervalos dos materiais 1, 1.1 e 2

A *coda* utiliza o *Modo de Transposição Limitada 5* em **si** de Olivier Messiaen.

No c. 7, este modo surge com ausência de notas e transposto meio tom abaixo, como podemos ver no exemplo 70.

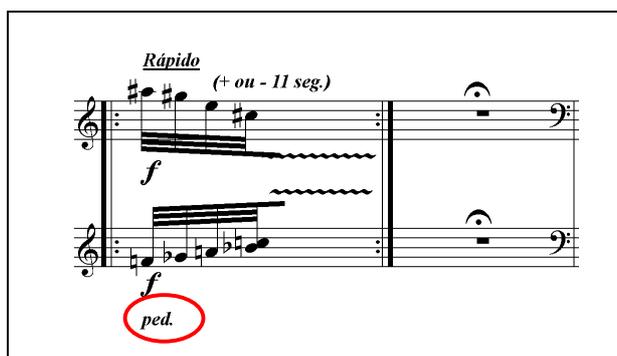
Ex. 70 – Almeida Prado – Estudo nº 10 – c. 7 a 9 - Modo de Transposição Limitada 5 em si

O ritmo é sempre *ostinato* no Material 1, 1.1 e 2. A *coda* possui uma síntese dos materiais.

A métrica é sempre irregular e o andamento é variado, sendo:

Motivo 1 – Calmo, meio <i>rubato</i>	Motivo 1.1 – Rápido e Rapidíssimo
Motivo 2 – Calmo	<i>Coda</i> – Lento

Verifica-se que apesar dos sinais de articulação serem diferenciados, o Estudo é todo em *Legato*. Estas articulações subdividem o Motivo, ou determinam a linha melódica. Há *sforzato* nos c. 36, 38 e 47. Estas acentuações têm a função de provocar ressonâncias, pois há utilização do pedal do instrumento por vários compassos. A intenção do compositor em fazer uso das ressonâncias é clara já no c.6, onde se encontra a indicação de “*Repetir o mais rápido possível*” e “+ - 13 segundos”. Isto volta a ocorrer nos c. 19, 25 e 30. Neste último, fica clara a idéia desta utilização, pois o pedal permanece, mesmo havendo logo em seguida um compasso em pausa, como pode se observar no exemplo 71.



Ex.71 – Almeida Prado – Estudo nº 10 – c. 30 e 31 – Utilização das ressonâncias.

As intensidades variam de *pp* a *ff* nos três Motivos e na *coda*. Nota-se porém, que o Motivo 1 se mantém em *p* e o Motivo 2 em *pp*. As variações de intensidade mais freqüentes acontecem nos motivos 1.1 e *coda*.

A textura é homofônica nas três seções, sendo que são apresentadas segundo o exemplo 72.

Motivo 1	Homofônica – Uníssono
Motivo 1.1	Homofônica – Ostinato rítmico e melódico com polirritmia
Motivo 2	Homofônica – Ostinato rítmico com linha melódica
<i>Coda</i>	Acordal - Cluster ³⁴

Ex 72– Almeida Prado – Estudo nº 10 – Textura das seções

Micro Análise

Como analisado anteriormente, verificou-se que a apresentação do *Modo de Transposição Limitada 5* em si de Olivier Messiaen reaparece nesta peça. Isto se deve ao fato dos três Estudos formarem um ciclo, e compostos conjuntamente. Conclui-se, a partir desta informação, que este Modo é o Motivo que dá unidade às três peças. O Motivo 1 possui intervalos de 3ª M e m e 4ª J sem contexto tonal. O Motivo 1.1 é formado por intervalos de 2ª m, 3ª M e m, sempre sem contexto tonal. A intensidade indicada é sempre *crescendo*. O Motivo 2 é o primeiro a indicar que é o motivo comum entre os Estudos 8, 9 e 10, fragmentado. Neste Motivo, o *ostinato* está invertido nas vozes, quando é recorrente. Assim, no c. 26 a 29 está indicado 3:4, nos c. 20 a 23, 26 a 29 e 32 a 34, 4:3 como pode ser observado no exemplo 73.

³⁴ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit. pp. 126 – 134.

Ex.73- Almeida Prado – Estudo nº 10 – Motivo 2 – Polirritmia.

A *coda* é a síntese dos motivos anteriores. Possui *o do Modo de Transposição Limitada 5*, em **si**, de Olivier Messiaen no c. 40 original, como foi apresentado no c. 1 do Estudo 8. Ele aparece ampliado no c. 48. Surge pela primeira vez a textura acordal nos c. 41 a 45. Estes acordes são formados por intervalos de 2^a m, 3^a M e m, 4^aJ e 5^a J, exatamente como o Motivo 1 é mostrado no c. 1, pode-se observar isso no exemplo 74. Os arpejos do c.47 também utilizam os mesmos intervalos. No c. 50 é exposto fragmento do motivo 1.1. O cluster final é o mesmo que foi empregado no Estudo 8 c. 3.

Ex.74– Almeida Prado – Estudo nº 10 – Acordes da *coda* – Motivo 1.

3.10.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Sonoridade;
- Velocidade em dinâmica *f*;
- Arpejos com alternância de mãos;
- Polirritmia.

O Estudo nº 10 tem como dificuldade principal a sonoridade. As características desta peça são as indicações de dinâmica variadas, a utilização de pedal com ênfase nas ressonâncias, os arpejos e as figurações em grande velocidade.

Sugere-se seguir o pedal como está escrito na partitura. Apesar de o pedal se manter por trechos muito longos, é importante lembrar que esta é uma característica do Estudo. Como exemplo têm-se o c. 6 e 7. As ressonâncias provocadas pelo andamento *Rápido* e intensidade *f crescendo* permanecem no compasso seguinte que possui andamento *Calmo* e dinâmica em *p* como pode ser visto no exemplo 75.

The image shows a musical score snippet for Almeida Prado's Study No. 10. It consists of two systems of music. The first system is in treble clef and features a series of chords with a dynamic marking of *f* (forte). The second system is in bass clef and features a series of chords with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a marking of *8^{va}* (octave). The text *in loco misterioso* is written above the second system. A red box highlights the *f ped.* marking in the first system and the *pp 8^{va}* marking in the second system, illustrating the contrast between the two systems.

Ex.75– Almeida Prado – Estudo nº 10 – Ressonâncias do pedal do instrumento.

Todo o *ostinato* deve ser estudado com variações rítmicas. No início, c. 1 a 4 pode-se trabalhar através de acordes, como vemos no exemplo 76.



Ex. 76 – Almeida Prado – Estudo nº 10 – Exercício para os arpejos iniciais

Os arpejos com alternância de mãos devem soar sem acentuação quando a mudança ocorrer. Observar as intensidades opostas, sem a troca de pedal nos c. 11 a 14. Para o estudo da polirritmia, é necessário primeiramente compreender os grupos dentro da pulsação, para que sejam iguais e não haja qualquer descontrole quando tocados juntos. As fermatas foram colocadas para manter as ressonâncias. Sugere-se que se mantenham a critério do interprete.

O Estudo tem duração aproximada de 3 minutos.

3.11 Almeida Prado – Estudo nº 11
“As Begônias do Quintal Celeste”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Seções	Única
	Compasso	1 – 40
Média Análise	Frases	As frases são regulares. Ostinato rítmico com motivo melódico de acordes descendente e ascendente reapresentado a cada compasso.
	Altura	Centro dó – acordes mi M, m, com alterações – Regiões média e aguda constantes.
	Ritmo	Uso de ostinato durante toda a peça 4 + 3 + 3 . 
	Métrica	Regular 5 4
	Andamento	 = 63 <i>Lento</i> A partir do compasso 33 até o final, “cada vez mais lento”
	Articulação	Legato 
	Intensidade	<i>ppp</i> – <i>p</i> A indicação de <i>p</i> apenas nas apogiaturas dos compassos 33, 34, 36, 38 e 39
	Timbre	Pedal de sustentação durante toda a peça.
	Textura	Homofônica – Uníssono
Micro Análise	Ostinato rítmico Tríades maiores e menores predominantes, com alterações de notas	

Tabela 13 – Almeida Prado - **Estudo nº 11** – “As Begônias do Quintal Celeste” – Gráfico da estrutura

3.11.1 Considerações sobre Tabela 11.

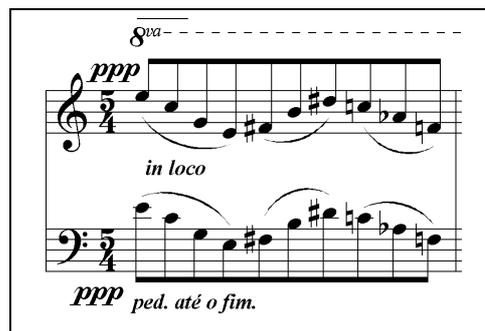
Almeida Prado - Estudo nº 11 – “As Begônias do Quintal Celeste”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 11 possui 41 compassos divididos em uma única seção. Ela é composta por uma textura homofônica constante. Ritmicamente é um *ostinato*. Há inserções de apogiaturas a partir do c. 32 tendo como base as notas do acorde de **dó**. O Estudo possui uma grande variedade de material harmônico, estes acordes não possuem contexto tonal.

Média Análise

A seção única está integralmente composta por um ostinato rítmico durante a peça inteira, à exceção do c. 40. As frases obedecem a um motivo melódico descendente e ascendente, sendo uma vez quatro figuras e duas vezes. Três figuras como pode ser visto no exemplo 77:



Ex. 77 – Almeida Prado – Estudo nº 11 – c. 1

O Estudo possui **dó** como centro, sendo que os acordes **M** e **m** são a base para a escrita, eles aparecem frequentemente com alterações. Utiliza-se das regiões média e aguda constantemente.

No *ostinato*, são 10 figuras distribuídas como mostra o exemplo 78:

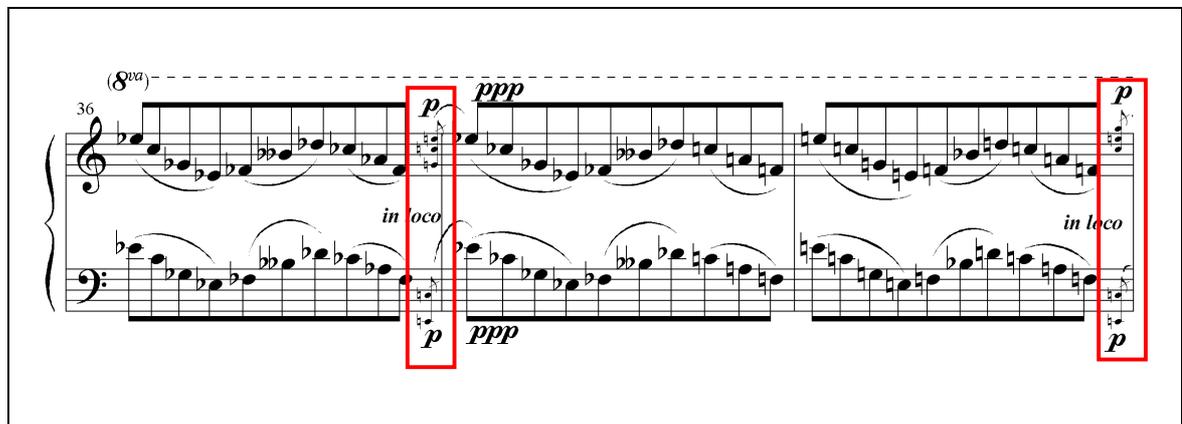


Ex. 78 – *Ostinato*

O ritmo é regular em 5/4 divididos em 4 + 3 + 3. A indicação metronômica se mantém constante até o compasso 32, quando está anotado “*cada vez mais lento*”.

Observa-se que o timbre do Estudo se mantém por um pedal iniciado no c. 1 que permanece até o final.

O *ostinato* possui articulação em legato. A Intensidade permanece sempre em *ppp* à exceção das *apogiaturas* nos compassos 33, 34, 36, 38 e 39 onde se altera para *p*. A Textura é Homofônica – uníssono³⁵. A partir do compasso 32, encontra-se a inserção de *apogiaturas* de intervalos harmônicos como mostra o exemplo. 79:



Ex. 79– Almeida Prado – Estudo nº 11 – c. 36 a 38

³⁵ PERSICHETTI, Vincent. 1961.Op.cit. pp 243 - 245

Micro Análise

A linha melódica do Estudo é composta por tríades maiores e menores com alterações, tendo **dó** como centro. A intensidade é constante exceto nas apogiaturas. O pedal do instrumento é utilizado como recurso para provocar ressonâncias.

3.11.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Igualdade rítmica;
- Controle de sonoridade;
- Rigor na manutenção da indicação de andamento;
- Pedal.

Este Estudo, aparentemente fácil, acoberta certas dificuldades peculiares e específicas de sonoridade e igualdade. Estas dificuldades se resumem em produzir um som o mais leve possível sem que falhem notas e ao mesmo tempo todo igual, sem nenhum tipo de acentuação. A dinâmica em *ppp* exige isto do intérprete. Para que o pianista consiga vencer estas dificuldades, é aconselhável que o trabalho técnico, a princípio, seja com mais som para que consiga um efetivo domínio sobre a articulação dos dedos e em consequência sobre sua sonoridade. Nos compassos 32, 33, 34, 36, 38, 39 e 41, onde se encontram as *apogiaturas*, a dinâmica muda para *p*, esta é a única vez que isto acontece. Timbrar levemente a nota do soprano nestes acordes reforça estas o acorde de **dó** que é o centro da peça. Há duas fermatas no compasso 41, que devem ser longas, a fim de que as ressonâncias dos compassos anteriores permaneçam. Por fim, executar o Estudo buscando ouvir estas ressonâncias, que se originam da indicação de pedal até o fim.

O Estudo tem duração de 4 minutos.

3.12 Almeida Prado – Estudo nº 12
“Moto Perpétuo - Toccata”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Seções	A	B	C	D	E	Coda
	Compassos	1 – 14	15 – 23	24 – 33	34 – 37	38 – 48	49 – 64
Média Análise	Altura	Centro ré.					
	Métrica	Irregular – 4 – 5 – 7 – 3 – 11 – 2 – 9 – 11 – 13 – 15 – 6 – 9 4 4 4 4 4 4 16 16 16 16 4 4					
	Rítmo	Ostinato com agrupamentos acumulativos Aumentação por quáleras – c. 34e 36					
	Andamento	Contínuo ♩ = 138					
	Articulação	Legato. <i>Sforzato</i> como deslocamento rítmico c. 8 a 13 – c. 18 – 21 – 35– 37. <i>Sforzato</i> na linha melódica c. 48 e 49.					
	Intensidade	<i>ppp</i> – <i>pp</i> – <i>p</i> – <i>f</i> – <i>fff</i>					
	Ressonâncias	Utilização do pedal e repetição irregular dos compassos. C. 1 a 6					
Micro Análise	Textura	Honofônica. Acordal – c. 39 – 41 ao 48 – 53 ao 57. Intensificação da textura com pedal escrito c. 52 ao fim					
		<p>Alteração rítmica pela articulação. c. 23 ao 32. Contrastes extremos de dinâmica – <i>pp</i> – <i>ff</i> Célula rítmica motívica do ostinato com variação de quantidade  Deslocamento rítmico no ostinato através de <i>sforzato</i> – c. 4 , 11 e 13.</p> 					

Tabela 14 – Almeida Prado **Estudo nº 12** – “*Moto Perpetuo –Toccata*” – Gráfico da Estrutura.

3.12.1 Considerações sobre Tabela 12.

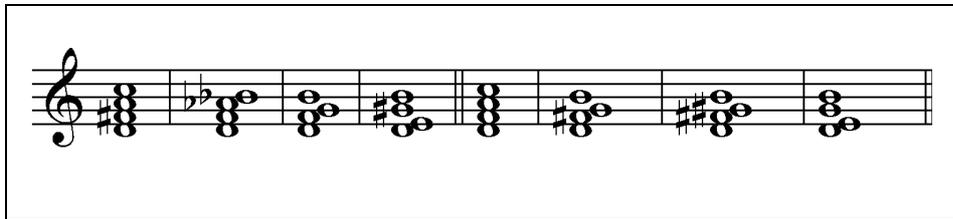
Almeida Prado - Estudo n° 12 – “Toccata”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo n° 12, “Toccata” está dividido em 5 seções e *coda*. O material harmônico destas seções são acordes de 7ª, 9ª 11ª e 13ª³⁶, ele dá unidade a peça. Ritmicamente as seções também possuem unidade. Em todas elas é utilizado um *ostinato* com vários deslocamentos rítmicos. É possível identificar a divisão das seções através das figurações melódicas que são constantes na seção, mas que a cada seção nova se modifica.

Média Análise

O Estudo tem como centro **ré**. Isto se justifica pela repetição insistente da nota ou acorde de **ré** nas suas diversas formações como material harmônico como pode ser observado no exemplo 80.



Ex. 80– Almeida Prado – Estudo 12 – Material Harmônico³⁷

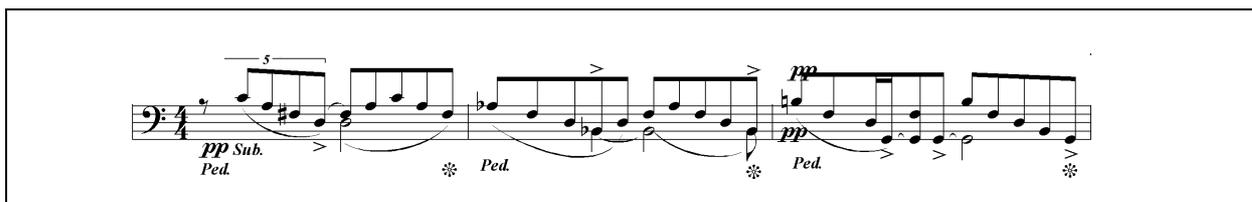
A métrica é irregular, com alterações constantes de compasso. O pulso se mantém na peça toda à exceção dos c. 26, 27, 30 a 33. Ela é toda constituída de um *ostinato* com agrupamentos

³⁶ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit. pp 75 - 91

³⁷ Este é apenas um trecho do material utilizado. O material harmônico completo se encontra no anexo 2, p. 209.

acumulativos, de acordo com a alteração do compasso. Há ainda um acréscimo de figuras por quiálteras nos c. 34 e 36 que ocasiona polirritmia. Isto ocorre também nos c. 16 e 17, 49 a 52, onde há figuras de maior valor. Por se tratar de uma *Toccata* o andamento é constante: ♩ = 138.

A articulação é apresentada pelas ligaduras que agrupam cada conjunto e figuras do *ostinato*. Elas são utilizadas para mostrar a mudança do material harmônico ou indicar a articulação rítmica. Entende-se que a peça está escrita em *Legato* pela constante utilização da mesma figura rítmica. Os *sforzati* aparecem como deslocamento rítmico ou reforçando a linha melódica como vemos no exemplo 81 c. 49 a 52.



Ex. 81 – Almeida Prado – Estudo nº 12 “Toccata ” c. 49 a 52

Há constantes variações de intensidades que vão de *ppp* a *fff*. Muitas vezes são abruptas como nos compassos 34 a 36. Nos c. 42 a 45, há um cânone nas duas vozes no que se refere à intensidade, partindo de *pp* indo até *ff* através de um crescendo que está escrito nas duas vozes em posições diferentes, como se observa no exemplo 82.

Ex. 82– Almeida Prado – Estudo nº 12 “Toccata ” c. 43 e 44

Neste Estudo, verificou-se a utilização do pedal do instrumento como meio de produzir ressonâncias, que possibilitem ouvir o material harmônico apresentado pelo acréscimo de notas do acorde de **ré**. Este pedal inicia-se no c. 1 e termina no c. 6. Isto se repete durante toda a peça.

A textura, homofônica, é modificada apenas nos c. 39, 41 a 48 e 53 a 57 quando se torna acordal. A partir do c. 53 até o final, se intensifica com um pedal em apogiaturas.

Micro Análise

Observa-se que durante todo o Estudo, há alterações rítmicas pela articulação do *ostinato*, que é variado de acordo com a quantidade, sendo que a célula rítmica principal é formada pelo conjunto de  .

Há ainda deslocamentos rítmicos através do *sforzato* e sincopas.

Os contrastes de dinâmica são repentinos e variados, sendo que o uso de *sforzato* no trecho de textura acordal, salienta a dinâmica.

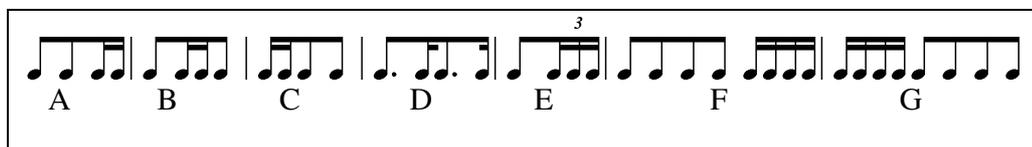
Nos c. 49 a 52, encontra-se uma linha melódica na voz do baixo, que é reforçada por acentos. Nos c. 57 a 64 há uma síntese das dinâmicas utilizadas pelo compositor na peça.

3.12.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- Igualdade rítmica;
- Arpejos com deslocamento da mão;
- Deslocamento rítmico;
- Polirritmia;
- Alterações diferenciadas de dinâmica;
- Controle de sonoridade;
- Alternância das mãos;
- Observação rigorosa da pedalização.

A principal dificuldade deste Estudo se concentra na igualdade rítmica. Por se tratar de uma *Toccat*a, é necessário que o intérprete tenha igualdade absoluta. Isto se torna mais difícil ainda, quando as alterações de dinâmica implicam em uso de força o que acarreta descontrolo motor. Para uma execução bem equilibrada, recomenda-se estudar com a utilização de variações rítmicas, tais como demonstra o exemplo 83.



Ex. 83 – Variações rítmicas

É interessante timbrar levemente a primeira nota de cada compasso, mostrando o material harmônico que está sendo utilizado e o centro *ré*, como se vê no exemplo 84.

Ex.84- Almeida Prado – Estudo nº 12 “Toccata ” c. 1 a 3

Nota-se ainda que a mudança de compasso não implica em aceleração de tempo, mas sim de distanciamento entre as acentuações anotadas por *sforzato*.

Os arpejos com deslocamento de mão que aparecem nos compassos 19, 20, 22 e 23 necessitam de outro trabalho que não o de arpejos com passagem do polegar.³⁸ Aconselha-se utilizar o reflexo da passagem da última nota do tempo para a primeira do tempo seguinte, ou seja, 5ª dedo para o polegar. Estudar por acordes também é útil ou ainda unindo os intervalos do arpejo como mostram os exemplos 85 e 86.

Ex. 85- Almeida Prado – Estudo nº 12 “Toccata ” c. 19 e 20 - Trecho original

³⁸ Este tipo de técnica foi empregado por Chopin no Estudo op 25 nº 12 em dó menor.

Varição 1	
Varição 2	
Varição 3	
Varição 4	
Varição 5	

Ex. 86– Almeida Prado – Estudo nº 12 “Toccata ” c. 19 e 20 - Variações para o estudo dos arpejos.

Outro fator importante a ser observado é a questão dos deslocamentos rítmicos. Durante todo o Estudo há o emprego deste recurso rítmico e ao mesmo tempo timbrístico. Deve-se observar com atenção os acentos de *sforzato*. Muitas vezes, o compositor indica estes acentos como meio de valorizar o material harmônico empregado.

É amplo o emprego da polirritmia na peça. Vários são os compassos onde ela aparece, c. 16, 34, 36, 49 a 52. Sugere-se o estudo muito lento para a compreensão dos ritmos diferentes para que, ao acelerar, possa haver uma independência de ambos os ritmos, que seja imperceptível ao ouvinte.

Como se verificou na análise, o Estudo possui mudanças de dinâmica bastante significativas. Algumas são abruptas, estando em *p* e imediatamente chegando a *ff*. É importante que o intérprete demonstre a intenção da mudança do material utilizado pelo compositor através desta dinâmica. Nos c.42 a 45 existe um cânone no que se refere à intensidade entre as duas vozes, que deve ser gradativo e demonstrado com bastante clareza. Como há constantes variações em relação à intensidade, aconselha-se ao intérprete observar com bastante atenção e mostrar todas as indicações do compositor no tocante a este aspecto. O controle desta sonoridade valoriza o intérprete e a peça.

Nos c. 52 a 58 há alternância de mãos. Sugerimos que a voz inferior seja mais timbrada, pois apresenta o material harmônico como linha melódica. Os acentos nas notas do baixo devem ser vigorosos, para que possam ser sustentados até o final de cada trecho.

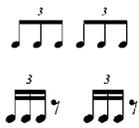
Por fim, para se obter os efeitos de sonoridade desejados, é importante que o intérprete observe cautelosamente a utilização do pedal do piano anotado pelo compositor. As ressonâncias provocadas pela utilização deste pedal são responsáveis pelos efeitos de sonoridade.

O Estudo tem duração aproximada de 6 minutos e 30.

3.13 Almeida Prado – Estudo nº 13
“Etude de Couleurs em Forme de
Patchwork”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

Macro Análise	Seções	1	2	3	4
	Compassos	1 a 13	14 a 20	21 a 40	41 a 44
	Altura Acordes	Escala Cromática	Seqüência Harmônica 1*	Seqüência Harmônica 2	Seqüência Harmônica 3
	Ritmo		Soprano -  Contralto - <i>Ostinato</i>	Soprano -  Baixo - <i>Ostinato</i>	Quiálteras 
	Métrica	Irregular 2 – 5 – 3 4 8 8	Regular 4 8	Regular 2 4	Regular 3 2
	Andamento	Allegro $\theta = 168 - 172$	Allegro	$\theta = 112$	Não há indicação apenas o caráter : <i>Fier, belliqueux</i>
	Articulação	Legato em 8ª	Legato <i>Sforzato</i> c. 16	Obedece ao fraseado. <i>Sforzato</i> como deslocamento de tempo. c. 29 – 31. c.33 a 40 Por compasso soprano e baixo por tempo.	Obedecem as ligaduras <i>Sforzato</i> . Pedal. c.42 a 44
	Intensidade	<i>mf – ff</i>	<i>pp – p – ff</i>	<i>p – f – fff</i>	<i>p – f – ff</i>
	Textura	Imitação com deslocamento rítmico.	Polifônica. Acordal.	Polifônica. Ostinato e linha melódica. Intensificação da textura com ostinato no soprano. c. 33 ao 40	Polifônica, intensificada pela diminuição de valores.c.42 e 44.
	Micro Análise	<i>Sforzato</i> em contratempo no soprano. <i>Sforzato</i> 1º tempo no baixo. Cânone. Textura se intensifica pela dinâmica e inserção de figuras.	Predominância de intervalo de 4ª J e A	Alteração de dinâmica dentro do mesmo tempo.  Cânone no ostinato de quiáteras 4x5	Predominância de Intervalo de 4ª J e A melódicos.

Tabela 15 – Almeida Prado - **Estudo nº 13** – “*À la Manière de Alexander Scriabine*” – Gráfico da Estrutura

Macro Análise	Seções	5	6	7	7a	Coda
	Compassos	45 – 69	70 – 78	79 - 96	97 - 106	107 - 118
Média Análise	Altura Acordes	Seqüência Harmônica 3 e 4	Seqüência Harmônica 5	Seqüência Harmônica 6	Seqüência Harmonia 1	Escala cromática
	Ritmo	Ostinato 	Soprano - variando as figuras Baixo – Ostinato de figuras e pausas.	Ostinato 	2 Ostinatos 	Ostinato crescente com alteração de compasso
	Métrica	Irregular 4 – 5 – 6 – 9 – 3 – 13 – 8 – 2 8 8 8 8 8 8 8 8	Regular, simétrico. 3 - 5 - 3 - 6 4 4 4 4	Regular - 2 4	Regular - 2 4 c.102 – 104 – 3 4	Alteração crescente de figura 6 até 10 8 8
	Andamento	Presto	Andante $\theta = 108$	<i>Imperieux</i> $\theta = 100$	Molto vivace $\theta = 144$	<i>Joyeux, vainqueur, rayonnant!</i>
	Articulação	Legato. <i>Sforzato</i> como deslocamento do tempo.	Legato.	<i>Sforzato</i> tempo fraco	Segue as quiálteras	Legato <i>Sforzato</i> como deslocamento rítmico.
	Intensidade	<i>pp - p - mf - f - ff</i>	<i>pp - p - mf</i>	<i>p - f - ff</i>	<i>pp - f</i>	<i>pp - p mf - f fff</i>
	Textura	Blocos de 4ª J e acordes sobre ostinatos.	Linha melódica e ostinatos.	Acordal	Polifonia de 2 ostinatos	Homofônica. Acordal.

<p>Micro Análise</p>	<p>Intensificação da textura com ostinato no soprano e baixo. C. 58 , 62 e 65. Intervalo de 4ª J sobrepostos. Tríades e blocos de acordes sem conotação tonal.</p>	<p>Simetria rítmica. <i>Tenuto</i> no <i>ostinato</i> para salientar a linha melódica.</p>	<p>Intervalo de 4ª J e A sobrepostos Tríades com 7ª sem contexto tonal no <i>ostinato</i> Linha do pedal</p>	<p>Intervalo de 4ª J e A no <i>ostinato</i></p>	<p>Acorde de Scriabin desdobrado no baixo de 4ª no ostinato. Textura intensificada por <i>sforzato</i> c.114 ao 118.</p>
----------------------	--	--	--	---	--

Tabela 15 – Almeida Prado - **Estudo nº 13** – “*À la Manière de Alexander Scriabine*” – Gráfico da Estrutura

* As seqüências harmônicas foram colocadas no texto.

3.13.1 Considerações sobre Tabela 13.

Almeida Prado - Estudo nº 2 – “À la maniere de Alexander Scriabine”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 13 possui 118 compassos, e o material está dividido em 7 seções. Todas as seções são colagens do material rítmico de diversas peças do compositor Alexander Scriabin. Neste aspecto não possuem nenhuma semelhança. O material harmônico é que dá unidade ao Estudo. Ele foi criado pelo compositor Almeida Prado a partir do “Acorde de Scriabin” – **Dó – Fa# - Sib – Mi – Lá – Ré – Sol**. Através de transposições dos acordes, tendo como base seis seqüências harmônicas, cada trecho foi re-escrito utilizando-se deste novo material harmônico. Todas as seções possuem independência no que se refere a outros aspectos como, andamento, articulação, métrica, intensidade e textura. Os intervalos de 4ª e 5ª são amplamente utilizados em todas as seções.

As seções encontradas na Macro Análise são muito diferenciadas entre si, pois o material é próprio de cada uma delas. Por este motivo, optou-se em realizar a Média e Micro Análises, abordando os itens de cada uma separadamente. O compositor construiu as seções, tomando por base seqüências harmônicas criadas por ele, no que se refere à altura. Todas as seções são releituras de obras do compositor Alexander Scriabin.

Seção 1

Média Análise

O material de alturas desta primeira seção é a Escala Cromática. Esta seção é a única que não contém as seqüências harmônicas do compositor.

O ritmo inicia-se canônico nas duas vozes, e mantém-se no baixo. A partir do c.5, o soprano está em contratempo, e se mantém até o final. O baixo termina com seqüência de oitavas.

Nesta seção, é utilizado o desenho rítmico intervalar do Prelúdio op 11 nº 6.

A métrica é irregular. São utilizados os compassos 2/4, 5/8 e 3/8. A indicação de andamento é *Allegro* ♩ = 168 – 172. Toda a articulação é em *legato*. Existem *sforzati* reforçando o primeiro tempo do baixo e em contratempo no soprano. Toda a intensidade inicia-se em *p* e cresce até *ff*. A seção possui uma textura contrapontística imitativa com deslocamento rítmico, que se intensifica a partir do c.10 com o aumento de figuras no baixo.

Micro Análise

A célula rítmica principal é  que entra em cânone com a outra voz, como se pode observar no exemplo 87.

Ex. 87 – Almeida Prado – Estudo nº 13 c. 1 a 3

O c.4 é responsável pela ampliação rítmica que permanece no soprano. O *sforzato*, como deslocamento rítmico está presente em toda a seção. A textura é intensificada não só pela inclusão de figuras, mas pela alteração da intensidade.

Seção 2

Média Análise

Esta seção é a primeira a usar as seqüências harmônicas criadas pelo compositor tratadas em tranposição. Ela utiliza a seqüência 1, como se observa no exemplo 88.

Ex.88 – Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 1

O desenho rítmico é diferente nas 3 vozes. O soprano e o baixo possuem certa similaridade, estão escritos com figuras curtas. A voz do contralto é um ostinato de acordes, como se verifica no exemplo 89.

Ex. 89 – Almeida Prado – Linha melódica do soprano

No c. 16 são utilizados arpejos e a seção termina com figuras longas.

Nesta seção foi utilizado o desenho rítmico do início da Sonata 7 de Scriabin.

A métrica é regular, 4/8. A seção possui andamento *Allegro*, sem indicação metronômica.

Toda a articulação é *legato*, com acentos de *sforzato* nos c.15 e 16 e *tenuto* nos acordes finais. Como na seção 1, a intensidade se inicia em *p* e possui *crescendo* até o c.16. Finaliza em *p* e *pp* respectivamente.

A textura é acordal no contralto. A linha melódica transita entre o soprano e o baixo. Podem-se considerar como camadas, também chamada textura extratificada ou extratificação³⁹.

³⁹ KOSTKA, Stefan M. 1999. Op. cit p. 237.

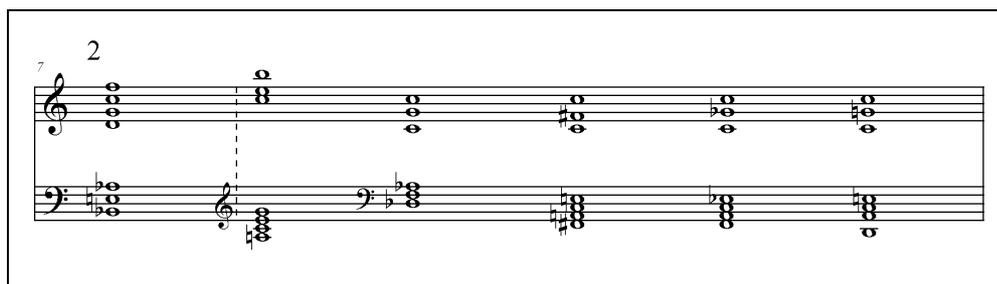
Micro Análise

Há predominância de intervalo de 4ª J e A, sobrepostos, harmônicos e melódicos. O primeiro acorde da seqüência é chamado “Acorde de Scriabin”.

Seção 3

Média Análise

A seção 3 possui a seqüência harmônica 2 como pode ser visto no exemplo 90.



Ex. 90 – Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 2

O trecho possui uma seqüência de combinações rítmicas nos c. 21 a 24 que se repete nos c. 25 a 28. A partir do c.29, há a utilização do fragmento desta combinação por cinco compassos seguidos. Esta seqüência rítmica é acompanhada por um *ostinato*, que é dobrado na voz do soprano, em cânone, a partir do c.33 até o final.

O desenho possui como base o Estudo op 42 nº2 de Scriabin.

A métrica é regular. Não há indicação de andamento, mas sim anotação metronômica, ♩ = 112. Com relação à articulação, é *legato e* obedece às ligaduras. Há *sforzato* como deslocamento

rítmico a partir do c. 29. Esta articulação torna-se homogênea após o c. 33, quando o soprano possui ligadura a cada dois compassos e o baixo a cada tempo.

Como as seções anteriores, a intensidade inicia-se em *p* e sempre cresce até o c. 33 onde retorna a *p* chegando a *fff*.

A textura é polifônica a três vozes, sendo que a linha melódica está sempre presente no soprano. Ela se intensifica com a inclusão do ostinato em quiálteras no c. 33, nas duas vozes. O contralto neste trecho foi suprimido.

Micro Análise

A seção possui variação de intensidade em cada grupo do ostinato no baixo. A inclusão do contralto é feita a partir do c.25. Há um cânone no *ostinato* de quiálteras com polirritmia de 4 x 5 no c. 32 em diante.

Seção 4

Média Análise

A altura utilizada nesta seção é a seqüência harmônica 3, como se verifica no exemplo 91.

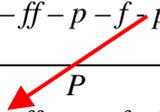
Ex.91 – Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 3

Ritmicamente, esta seção é toda formada por quiálteras nos agrupamentos, 3, 5 e 6. Ela possui simetria rítmica. A métrica é regular, 3/2. Não há andamento escrito, apenas expressão de caráter - *Fier Belliqueux*, sem indicação metronômica.

A seção possui o desenho rítmico do Prelúdio op 74 nº5 de Scriabin.

A articulação obedece às ligaduras. Há *sforzato* nos c. 42 e 44. Como o ritmo, a intensidade também possui simetria como mostra o exemplo 92:

c. 41	<i>p</i>
c.42	<i>f - ff - p - f - p</i>
c. 43	<i>P</i>
c.44	<i>f - ff - p - f - ff</i>



Ex. 92- Almeida Prado – Estudo nº 13 – Simetria de intensidade na seção 4

A textura é polifônica, intensificada nos c. 42 e 44 por aumento da quantidade de figuras de menor valor.

Micro Análise

Há predominância de intervalos melódicos de 4ªJ e 4ª A. Nos c.42 e 44 há um pedal que precede os arpejos em intensidade crescente, que intensificam a textura.

Seção 5

Média Análise

Esta seção possui como organização das alturas, a mesma seqüência harmônica que a seção anterior. Porém no c. 58, há alteração para uma nova seqüência, a de número 4, como mostra o exemplo 93.

Ex. 93 – Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 4

O ritmo é um ostinato no baixo em quiálteras, que segue a linha melódica em contratempos e síncopas na voz do soprano. A métrica é irregular. Esta seção é a que possui maior diversidade de alteração de compassos.

A seção possui o desenho rítmico do Prelúdio op 67 nº2 de Scriabin.

O andamento é *Presto*, sem indicação metronômica. A articulação é sempre *legato*. No *ostinato* ela é por compasso, à exceção do c. 62, quando a métrica muda. Há *sforzato* em contratempos e sinais de *tenuto*.

Esta seção difere das anteriores na intensidade. No soprano, c. 45 a 57, inicia em *p* e a partir do c.48 elas se alternam entre *mf* e *f* até o c.57. Nos compassos seguintes, 58 ao 65, a alternância ocorre entre *ff* e *pp* nesta ordem. A seção termina partindo de *p* no c.66 e *crescendo* até o final, onde conclui em *ff*.

A textura é formada por blocos de acordes sobre *ostinato* até o c.57. Ela se intensifica quando o *ostinato* é duplicado nas duas vozes, no compasso seguinte. Na seqüência, há a inversão deste material. O soprano torna-se o *ostinato* e a textura acordal está presente no baixo. Novamente no c.62 ao 65, há a mesma seqüência anterior, finalizando com o *ostinato* nas duas vozes.

Micro Análise

A textura é formada por intervalo de 4ª J que são sobrepostas, formando acordes. São inseridas tríades M, sem contexto tonal, em progressão cromática, e na seqüência, blocos formados por 7ª m e 3ª M. Há alternância do *ostinato* entre as vozes ou simultaneamente.

Seção 6

Média Análise

A seqüência harmônica desta seção é a 5, como se observa no exemplo 94.

Ex. 94– Almeida Prado – Estudo nº 13 - Seqüência 5

O desenho rítmico utilizado é o do Prelúdio op 11 n° 21 de Scriabin.

Há um *ostinato* no baixo que intercala figuras e pausas. O soprano possui ritmo variado com figuras longas. A métrica é irregular, mas possui simetria, sendo que o compasso ternário é sempre inserido a cada mudança. O andamento, *Andante* ♩ = 108, possui indicações de *ritenuto* e *a tempo*. A articulação é *legato*. Há apenas um *sforzato* no c. 73 em figura longa. Encontram-se também acentos de tenuto nos c. 71, 72, 75 e 76.

A intensidade, como se verificou nas primeiras seções, inicia-se em *pp* e apenas cresce até o c.73, onde se mantém.

A textura consiste de um *ostinato* que acompanha a linha melódica.

Micro Análise

A seção possui simetria rítmica resultante da combinação e alteração de compassos, *ostinato* e linha melódica.

Seção 7

Média Análise

A seção 7 contém dois materiais diferentes que serão analisados separadamente como 7 e 7A.

A seção 7 utiliza a seqüência harmônica 6 como pode ser visto no exemplo 95.

Ex.95-

The image shows a musical example labeled 'Ex.95-' on the left. It consists of two staves, treble and bass clef, enclosed in a rectangular box. Above the treble staff, the number '6' is written, and above the bass staff, the number '31' is written. The music shows a sequence of six chords. The first chord is a triad in the treble clef (F#, C#, G) and a triad in the bass clef (F#, C#, G). The second chord is a triad in the treble clef (F#, C#, G) and a triad in the bass clef (F#, C#, G). The third chord is a triad in the treble clef (F#, C#, G) and a triad in the bass clef (F#, C#, G). The fourth chord is a triad in the treble clef (F#, C#, G) and a triad in the bass clef (F#, C#, G). The fifth chord is a triad in the treble clef (F#, C#, G) and a triad in the bass clef (F#, C#, G). The sixth chord is a triad in the treble clef (F#, C#, G) and a triad in the bass clef (F#, C#, G). A vertical dashed line is drawn between the first and second chords.

Almeida Prado – Estudo n° 13 - Seqüência 6

O ritmo possui *ostinato* de acordes na voz do baixo em quiálteras, que nos c. 81 83, 84, 93 e 94 estão agrupados como se observa no exemplo 96. No soprano o ritmo é constituído de figuras longas, e trabalha polirritmia com o baixo.

O desenho rítmico da seção tem como base o Estudo op 65 n° 3 de Scriabin.



Ex. 96– Almeida Prado – Estudo n° 13 – Agrupamentos do *ostinato* seção 7

A métrica é regular, 2/4. O andamento não está escrito, apenas o caráter *-Imperieux*  100, sem alterações durante a seção. A articulação é *legato*, com acentuações em *sforzato* sempre no segundo tempo do compasso. Há *sforzato* também no *ostinato* do baixo, reforçando o primeiro tempo. A intensidade predominante é *f* e *ff*. Ela se mantém até o c.94, quando surge *p* crescendo seguidamente para *f*.

A textura é acordal. O soprano é formado por blocos de acordes com sobreposição de 4ª J, A e 5ª. O *ostinato* também possui estes blocos de acordes, porém a predominância é de tríades com 7ª sem conotação tonal.

Micro Análise

Há indicações de *sforzato* no primeiro tempo do baixo e segundo tempo do soprano, marcando a pulsação. A célula motívica é .

Seção 7A

Média Análise

Esta seção está dividida da anterior, pois possui material diferente. Quanto às alturas, o compositor usa a seqüência 1, também utilizada na seção 1, possui uma explicação: o primeiro acorde da seqüência 1 é o “Acorde de Scriabin”. Isso dá unidade à peça, pois a próxima seção já será a *coda*.

O ritmo é *ostinato* nas duas vozes, como se verifica no exemplo 97.

Esta seção possui o desenho rítmico do Estudo op. 65 nº 3 de Scriabin.

Soprano	
Baixo	

Ex. 97– Almeida Prado – Estudo nº 13 – Agrupamentos do *ostinato* seção 7A

A métrica é regular com predominância do compasso binário, à exceção dos c.102 a 104, quando é ternário. O andamento é *Molto Vivace* ♩ = 144, sem alteração durante a seção. A articulação tem como base o *ostinato*, sendo que há apenas um *sforzato* no c.102. As indicações de intensidade também são semelhantes às seções anteriores: inicia-se em *pp* crescendo até *mf* no c. 104, terminando a seção em *f*.

Com relação à textura, ela é polifônica entre o *ostinato* das duas vozes. Há predominância de intervalos de 4ª J e 5ªJ, tanto harmônicos como melódicos.

Micro Análise

As duas vozes trabalham em polirritmia com *ostinato* em intervalos harmônicos de 4ª no soprano e intervalos melódicos de 4ª e 5ª no baixo. Há duas inserções de intervalos de 4ª sobrepostos no c. 102 e 103.

Coda

Média Análise

A *coda* possui como material de altura, a Escala Cromática, nos c. 107 a 111. A partir do c. 112 ao fim, o compositor faz uso da Coleção Diatônica.

O ritmo é um *ostinato* de acordes cromáticos na voz do soprano, que se amplia pela alteração de compasso, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8 e 10/8. A voz do baixo utiliza notas longas até o c. 113, que são as notas do primeiro acorde da seqüência 1, o acorde de *Scriabin*. A voz superior utiliza este mesmo acorde transposto cromaticamente. A partir deste compasso, o *ostinato* também é empregado até o final da seção.

A métrica possui uma alteração constante de compasso, com mesma pulsação, acrescentando uma figura a cada mudança. Ela se torna regular em 10/8 a partir do c. 111. Como andamento, o compositor não utiliza indicação metronômica, mas apenas indicação de caráter *Joyeux, Vainqueur, Rayonnant!* Há a repetição da expressão *Rayonnant* no c.114. A articulação é *legato* e segue o compasso. Há *sforzato* na voz do baixo, acentuando todas as notas longas desde o c. 110. A partir do c. 114, há *sforzato* como recurso timbrístico. A seção possui uma variação muito

grande de intensidade. A *coda* se inicia em *pp* e através da indicação de *crescendo* segue em *p*, *mf*, *f* e *fff*.

A textura é homofônica, acordal, também utiliza os intervalos de 4ª J e A. Nos c. 114, surgem 5ª dim e 5ª J sobrepostas na voz do soprano e no baixo, duas 5ª J sobrepostas.

Micro Análise

A *coda* possui material formado por intervalos do “Acorde de Scriabin”. Os blocos de acordes utilizam a Escala Cromática e a Coleção Diatônica⁴⁰, em movimento ascendente. A textura se intensifica com a inserção do *ostinato* na voz do baixo e com aumento de intensidade.

A voz do baixo, nos c. 109 a 113 está escrita em intervalos de oitavas cujas notas são do acorde de Scriabin como pode ser visto no exemplo 98.

The image shows a musical score for voice and piano. The top system (measures 109-111) features a piano accompaniment with complex chords and a vocal line in the bass clef. The vocal line is marked with dynamics *p*, *mf*, and *mf*, and includes a *cresc...* marking. A red box highlights the vocal line in measures 109-111. The bottom system (measures 112-113) shows a piano accompaniment with a dense texture of chords and a vocal line in the bass clef. A red box highlights the vocal line in measures 112-113. To the right of the score is a diagram of the 'Acorde de Scriabin' chord, consisting of the notes F, C, G, and D in a specific voicing, marked with an asterisk.

Ex. 98 – Almeida Prado – c. 109 a 113 – voz do baixo – Acorde de Scriabin

⁴⁰ STRAUS, Joseph N. 2000. Op. cit. p.93.

3.13.2 Sugestões para Interpretação

O Estudo nº 13, “*À la maniere de Alexander Scriabine*”, é o que possui mais dificuldades técnico-interpretativas de todo o ciclo. Estas dificuldades se concentram principalmente, nos seguintes aspectos:

- Execução de oitavas;
- Velocidade;
- Execução de acordes;
- Polirritmia;
- *Cantabile*;
- Igualdade;
- Extensão;
- Saltos;
- Polifonia.

O Estudo possui dificuldades variadas em cada uma das seções, que podem ser melhor observadas na do exemplo 99.

Dificuldade	Seção
Execução de oitavas	1 – 7 – <i>coda</i>
Velocidade	3 – 4 – 5 – 7 ^a
Execução de acordes	2 – 5 – 7 – <i>coda</i>
Polirritmia	3 – 7 – 7 ^a
<i>Cantabile</i>	3 – 6
Igualdade	3 – 4 – 5 – 7 – 7A – <i>coda</i>
Extensão	<i>Coda</i>
Saltos	1 – 2 – 3 – 5 – 7 – 7 ^a
Polifonia	3

Ex. 99– Almeida Prado – Estudo nº 13 – Tabela das dificuldades e seções.

Seção 1

Esta seção é basicamente composta por oitavas. O mais importante é manter a linha melódica criada por elas. Deve-se timbrar a nota superior da oitava e observar as acentuações no primeiro tempo do baixo e no segundo no soprano. A nota posterior a estes acentos deve ser mais leve, quase como uma resolução e ao mesmo tempo, impulso para a oitava seguinte. Este salto deve ser estudado com reflexo, realizar o movimento sem executar a nota.

Seção 2

Toda esta seção, como foi visto na análise, possui uma linha melódica que transita entre o soprano e o baixo, acompanhada por um *ostinato* de acordes. Esta linha deve ser mais evidente, sendo que a seqüência de acordes, se situa em segundo plano, quanto à intensidade. No c.16, para os arpejos, sugere-se que sejam executados com bastante velocidade e ao término, haja uma total cesura, visto que existem pausas, para então seguir com os acordes e terminar a seção. É importante observar a precisão rítmica dos acordes. Como sugestão, se pode timbrar as notas do soprano nos acordes finais desta seção, pois o compositor utilizou sempre a mesma nota no agudo, mesmo com as alterações harmônicas.

Seção 3

A igualdade do *ostinato* nesta seção é o maior problema a ser resolvido. Trata-se ainda de um agrupamento incomum, quiálteras de cinco figuras. A sugestão é trabalhar com variações rítmicas, mesmo que elas não coincidam, pelo fato do grupo de notas não ser simétrico. Pode-se ainda, estudar em intensidade *f* com toque *non legato*. As vozes do soprano e contralto devem ser bem distintas. Deve haver um *cantabile* expressivo no soprano, mas ao mesmo tempo mostrar a voz do contralto quando ela aparece. Para a polirritmia do final, é necessário compreender cada uma das vozes, antes que sejam tocadas juntamente.

Seção 4

As dificuldades desta seção se concentram na igualdade e na velocidade. A voz do soprano é um *ostinato* rítmico com mudanças de altura. Há indicação de *crescendo*. Deve-se observar a qualidade do som para que as repetições não soem iguais. Este *ostinato* inicia-se em pausa. Observar para que não haja acentuação na segunda nota. Os baixos, em oitava, possuem ligaduras

a cada duas figuras. Isto ocorre porque é necessário resolver a primeira nota na segunda, como se vê no exemplo 100.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/8 time. The upper staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music includes arpeggiated figures with dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *p*. There are also markings for *cresc.* and *f*. Annotations include a red arrow pointing to a note with the text "Sem acento", a red circle around a note, and a red bracket labeled "Pedal" under the bass staff.

Ex. 100– Almeida Prado – Estudo nº 13 – c. 41 e 42.

Para se executar os arpejos do c.42, sugere-se observar a dinâmica escrita em *crescendo* e a velocidade. Observar também a utilização do pedal na nota longa que o antecede. Estas observações são válidas para os compassos seguintes. A pedalização do início da seção deve ser a cada tempo.

Seção 5

Tecnicamente, a seção 5 é a mais difícil de todo o Estudo. Como se observou na análise, ela possui um *ostinato* em quiálteras e o andamento é *Presto*. Este *ostinato* pode ser estudado com variações rítmicas, como está no exemplo 101.



Ex. 101– Almeida Prado – Estudo nº 13 – Variações rítmicas para trabalhar a seção 5

Os intervalos e blocos de acordes do soprano possuem uma linha melódica e, para salientá-la é necessário timbrar as notas superiores. Nas passagens dos c. 57 para o 58 e 61 para 62 há saltos nas duas vozes. Pode-se estudar com reflexo e ainda com a combinação rítmica, como está no exemplo 102.



Ex. 102– Almeida Prado – Estudo nº 13 – Variações rítmica para execução dos saltos

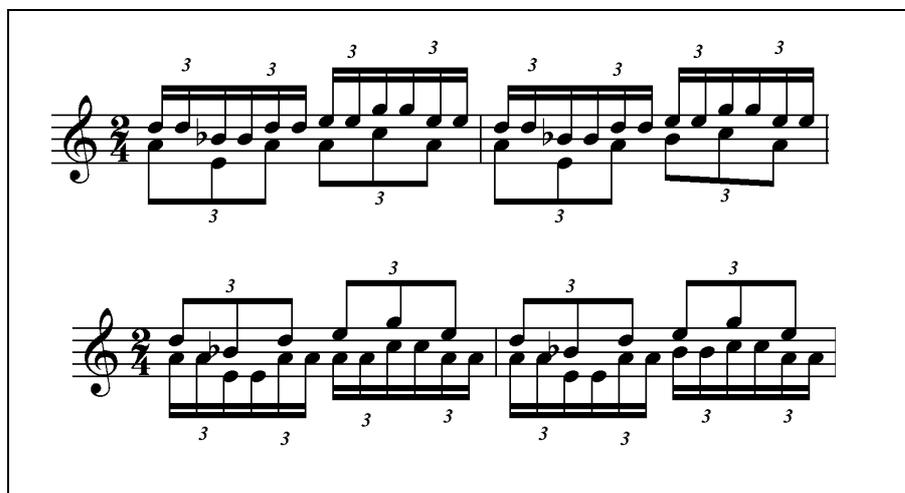
Seção 6

Esta seção não possui dificuldades de mecanismo, mas sim de sonoridade. Uma linha melódica expressiva e baixo com a dinâmica anotada, em *p*, já imprimem o caráter da seção. Como foi observado na análise, há acentos de *tenuto* no *ostinato* do baixo. Estes acentos são responsáveis por uma linha melódica que se contrapõe ao soprano, e devem ser executados com algum destaque. As indicações de intensidade são fundamentais, como se pode observar no exemplo 103.

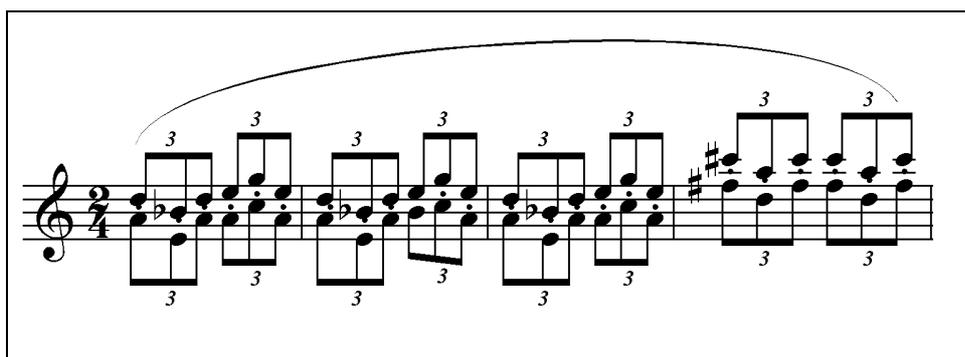
Ex. 103– Almeida Prado – Estudo nº 13 – Indicações de acentuação e intensidade

Seção 7 e 7A

As duas seções que se seguem, como foi visto na análise, possuem material diferenciado. No aspecto da execução, elas são bastante distintas. A seção 7 possui uma textura acordal nas duas vozes. Sugere-se sempre valorizar a voz do soprano e principalmente, a nota superior dos acordes. Mesmo em intensidade *f*, os baixos não devem se sobrepor à voz superior, a exceção da oitava, que possui também acento de *sforzato*. É importante observar a dinâmica no c. 95, pois é o único trecho onde ela se altera, partindo de *p* e *crescendo*. Já a seção 7A, com *ostinato* nas duas vozes, é necessário um trabalho de mecanismo mais intenso. Recomenda-se para o soprano utilizar um dedilhado fixo para os intervalos de 4ª e 5ª, pois a mão executa sempre o mesmo movimento. Pode-se trabalhar ainda, repetindo cada nota do intervalo várias vezes, ou ainda executando a nota superior em *legato* e a inferior em *staccato* como se observa nos exemplos 104 e 105. A voz do baixo pode ser estudada por acordes, a cada duas notas, como se observa no exemplo 106.



Ex.104– Almeida Prado – Estudo nº 13 – Trabalho com as notas do soprano seção 7A



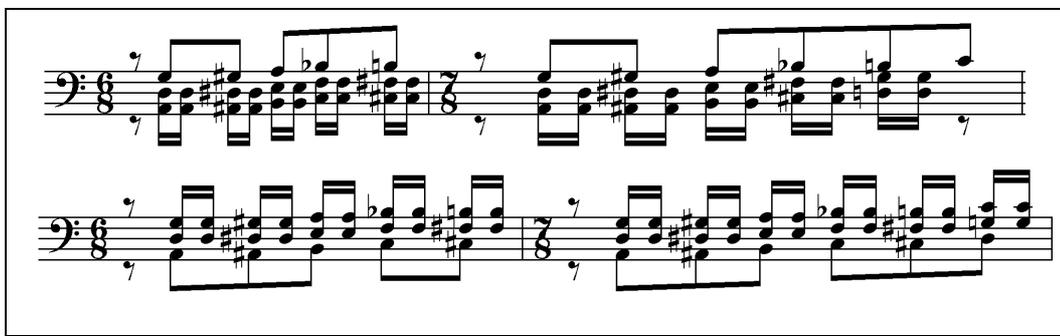
Ex.105 – Almeida Prado – Estudo nº 13 – Trabalho com *legato e staccato* seção 7A



Ex. 106– Almeida Prado – Estudo nº 13 – variação para execução do baixo ma seção 7A

A *coda* é composta tecnicamente por execução de acordes. A partir do c.107, como foi observado na análise, há uma seqüência de acordes de 4^a sobrepostos em movimento de cromatismo ascendente. Tanto os acordes da primeira voz, quanto as oitavas do baixo, são

constituídos pelas notas do acorde de *Scriabin*. A sugestão é enfatizar o baixo, pois este acorde é o mais importante utilizado no Estudo. Trabalhar cada nota com seu respectivo dedilhado, individualmente auxilia a execução mais clara. Depois de feito isto, unir cada intervalo do bloco de acordes, e repetir várias vezes este intervalo. Isto pode ser feito também na Coleção Diatônica a partir do c. 112. Este trabalho pode ser melhor visualizado nos exemplos 107 e 108.



Ex.107- Almeida Prado – Estudo nº 13 – variação para execução do baixo na seção 7A



Ex.108 – Almeida Prado – Estudo nº 13 – variação para execução do baixo na seção 7A

É importante observar também a intensidade. A sugestão é não chegar até a maior intensidade antes do final da seção. Ao surgirem os intervalos de 9ª, no c. 113, iniciar novamente o *crescendo* para que se possa conseguir o efeito desejado pelo compositor, que é terminar em *fff*.

3.14 Almeida Prado – Estudo nº 14
“À Maneira de uma Siciliana”
Gráfico da Estrutura
Considerações sobre a tabela

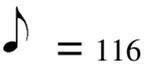
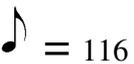
Macro Análise	Seções	A	B	Coda
	Compassos	1 - 14	15 - 23	24 - 28
Média Análise	Frases (voz superior)	Linha melódica no c. 2. Variações desta linha nos c. 3 a 9.	Segue o agrupamento c. 15 – 19 com redução rítmica: 6 – 4 – 3 	Linha melódica c. 1 do baixo no soprano. 
	(voz inferior)	Linha melódica c. 1 Transposta e variada c. 3 a 9		Linha melódica c. 1 expandida 
	Altura	Escala cromática 		
	Ritmo	Voz inferior em ostinato 	Ostinato alternando entre as vozes	Acordes intercalados por compassos com o ostinato da seção A
	Métrica	Irregular 11 – 13 – 12 8 8 8	Irregular 9 – 12 – 15 16 8 8	Regular 12 8
	Andamento		Pouco mais rápido, indicação metronômica não definida	Tempo primo 
	Articulação	Legato 	Agrupamentos de 	
	Intensidade	<i>pp – p</i>	<i>pp – f – ff</i>	<i>pp – p – fff</i>
Textura	Homofônica – Linha melódica com ostinato	Polifônica – movimento paralelo de intervalos harmônicos	Alternância -Homofônica/ Acordes	
Micro Análise	Ostinato rítmico com alterações melódicas.	Intervalos harmônicos de 3 ^a , 4 ^a , 5 ^a 6 ^a 7 ^a e 8 ^a . Célula rítmica motívica 	c. 23 - Motivo do ostinato da Seção A, com policorde – si b m 7 + doM 7 c.26 - Utilização da tríade de Mi Maior c. 28 – 4 ^a J e 5 ^a J	

Tabela 16. –Almeida Prado –**Estudo nº 14** – “A maneira de uma Siciliana”. Gráfico da Estrutura.

3.14.1 Considerações sobre Tabela 14.

Almeida Prado - Estudo nº 14 – “*A Maneira de uma Siciliana*”. Gráfico da Estrutura.

Macro Análise

O Estudo nº 4, possui 62 compassos e está dividido em 2 seções e *coda*. As duas primeiras seções diferem bastante quanto ao material utilizado. A seção **A** possui uma linha melódica acompanhada por tríades que se alteram a cada tempo. Estas tríades são formadas por terças maiores e menores sem contexto tonal. O ritmo é um *ostinato*. O material da seção **B** contrasta com o da seção anterior. Ele formado por um *ostinato* de figuras curtas alternadas entre as vozes. A *coda* possui o material da seção **A**. São inseridos acordes pela primeira vez de terças sobrepostas em tonalidades diferentes, politonais⁴¹. A seção termina com o acorde de **mi** sem a terça, apenas com a fundamental e a quinta.

Média Análise

As frases do Estudo nº 14 estão analisadas separadamente tratando de soprano e baixo. A linha melódica da seção **A** do soprano inicia-se no c. 2 e possui variações entre os c. 3 a 9. A linha do baixo encontra-se no c. 1. Ela está transposta e variada nos c. 3 a 9. A seção **B** possui

⁴¹ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit. p. 255.

frases a cada agrupamento, com redução rítmica indicada com 6, 4 e 3 figuras, como mostra o exemplo 109.

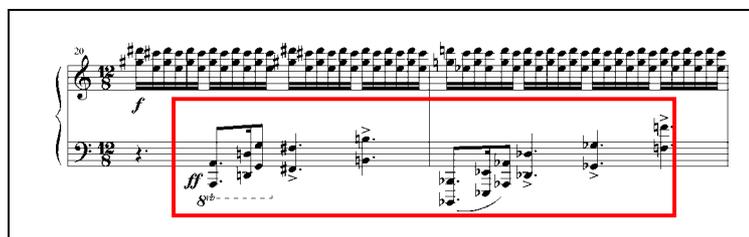


Ex. 109 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – Frases da seção B

A *Coda* possui no soprano a linha melódica do c.1 do baixo, enquanto este a expande ritmicamente.

O Estudo possui material de altura formada pelas notas da Escala Cromática.

O ritmo da secção **A** é um *ostinato* no baixo, apresentado no c. 1, sendo que a linha melódica do soprano utiliza-se de células deste *ostinato*. Na secção **B** o *ostinato* se alterna entre as vozes e a célula rítmica da secção **A** reaparece na voz do baixo nos c. 20 e 21 como mostra o exemplo 110.



Ex. 110 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 20 e 21

A *Coda* possui uma interrupção deste *ostinato* por acordes, que se alterna com linha melódica da secção **A**, c.1 do baixo.

A métrica, é irregular, há predominância do compasso 11/8, o pulso é constante, à exceção dos c. 16 a 19. O Andamento utiliza este pulso $\text{♩} = 116$, que a partir do c. 15 possui a indicação de “*pouco mais rápido*”, retornando ao “*Tempo primo*” no c. 24.

Todo o Estudo possui articulação em *Legato*. A intensidade na Seção **A** é constante em *pp* e *p*. Ao iniciar a Seção **B**, a indicação de crescendo gradativo e a intensificação da textura

culminam com *fff* no c. 23. A *coda*, que utiliza o mesmo material da seção **A**, também faz uso de intensidade *pp* e *p*.

Existe uma alternância nas texturas. A seção **A** é homofônica, a linha melódica é o *ostinato*. Já na seção **B**, ela se torna polifônica, com a inserção de movimento paralelo de intervalos harmônicos. Na *coda* são utilizados acordes e como reincide o material da seção **A**, é homofônica.

Micro Análise

Considerando-se as seções, há um *ostinato* rítmico com alterações melódicas e transposições, juntamente com a linha melódica, utilizando um motivo principal ornamentado, expandido e variado na seção **A**.

A seção **B** possui intervalos harmônicos de 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a e 8^a em *ostinato*, com célula motívica  que, pela alteração de compasso, encontra-se também em  e .

No c. 23, o motivo do *ostinato* da seção **A** se alterna com polícordes⁴² – si b m7 e dó M7. Ainda no compasso 26 há a tríade de mi M, com contexto tonal e no compasso 28, a sobreposição de 4^a J e 5^a J.

⁴² PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit. pp. 255 a 260.

3.14.2 Sugestões para Interpretação

As dificuldades técnico-interpretativas deste Estudo concentram-se principalmente nos seguintes aspectos:

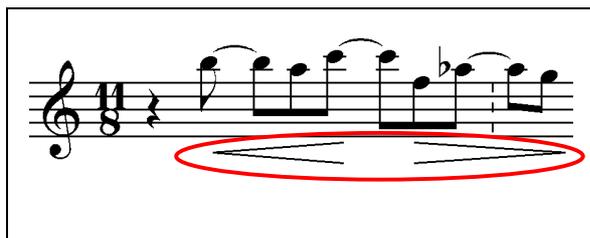
- Controle de sonoridade;
- Precisão rítmica;
- Trinados;
- Execução de notas duplas.

A maior dificuldade encontrada neste Estudo é o controle de sonoridade. O *ostinato* na voz inferior deve ser tocado com igualdade absoluta e expressividade. Observa-se um acento de *tenuto* no penúltimo tempo do c.1 que deve ser resolvido no tempo seguinte, o que torna mais expressiva a linha melódica, como pode ser visto no exemplo 111.



Ex. 111 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – c.1 – resolução

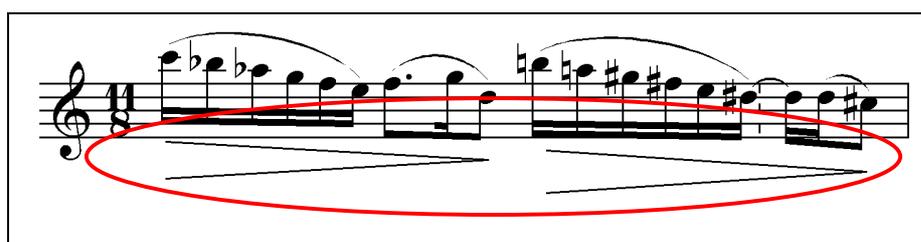
Cada transposição ou nota modificada deve ser demonstrada pelo intérprete como um elemento novo. A voz superior, já no c.2, tem indicação do compositor *Cantabile*. A frase melódica está escrita por compasso. Apesar da indicação de intensidade ser *p*, é importante seguir a frase e fazer corretamente a resolução como mostra o exemplo 112.



Ex. 112– Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 2 – indicação de frase.

Isto ocorre durante toda a peça, à exceção das notas onde há a acentuação de *tenuto*.

O c.7 possui a primeira modificação significativa desta frase. Aparecem figuras de menor valor em movimento descendente, divididas em dois grupos. Podem-se executá-las sempre *diminuendo*, a cada grupo, como podemos ver no exemplo 113.



Ex. 113 – Almeida Prado – Estudo nº 14 – c. 7 – indicação de frase.

Tecnicamente, o Estudo possui dois problemas a serem resolvidos. O primeiro se refere aos trinados em legato. Um bom exercício seria a repetição do trinado com figuras de valores diferentes em ordem crescente, até chegar ao trinado propriamente dito, como se observa no exemplo 114.



Exemplo 114 – Variações para execução do trinado

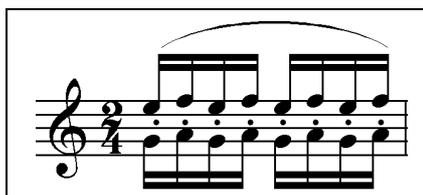
É importante timbrar as notas em que o trinado começa, pois possuem um desenho melódico cromático descendente e depois ascendente, como se vê no exemplo 115. Pode ser executado com dinâmica *diminuendo* e *crescendo*, de acordo com a movimentação da linha melódica.



Exemplo 115– Notas timbradas no trinado.

A segunda dificuldade são as notas duplas. Elas devem ser executadas com bastante igualdade e a troca de mãos não deve ser notada pelo ouvido. O desenho deve parecer ao ouvinte contínuo. Novamente, será importante marcar levemente a nota superior dos intervalos, pois indicam uma linha melódica. As sétimas cromáticas do compasso 17, apesar de estarem escritas em dinâmica *ff*, devem partir de *f* para então chegar a *fff* no c. 23. Certamente, não se deve executar sempre em *ff*, pois ao chegar a este compasso, é possível não haver diferença na gradação de som. Observa-se no c.23 a textura acordal, com indicação de pedal até o c.25. A diferença de intensidade entre os compassos sugere a utilização de ressonâncias, assim como nos c.26 a 28.

Como uma possível solução técnica para as notas duplas, sugere-se o estudo em *non legato* com intensidade *f* e trabalho com variações rítmicas. Para salientar pode-se a linha melódica, exercitar a voz superior em *legato* e a inferior em *staccato*, como podemos ver no exemplo 116.



Exemplo 116 – Indicação de como trabalhar as notas duplas.

O Estudo possui a duração de 3 minutos e 30.

Conclusão

Conclusão

Através do estudo das 14 peças, intituladas “Estudos para Piano” do compositor Almeida Prado, tornou-se possível o conhecimento aprofundado destas obras, contribuindo para o resgate da importância da música brasileira contemporânea e estimulando a reflexão analítica direcionada à interpretação.

A partir das três bases em que esta pesquisa está fundamentada;

1. Execução das peças;
2. Estudo analítico das peças;
3. Contato com o compositor.

Foi possível encontrar sugestões para a interpretação fiel, embasada na ideia do compositor, e segura dos Estudos, objetivo principal deste trabalho.

Para a realização do trabalho, fizemos, primeiramente, a leitura de cada Estudo. Em seguida, buscamos referencial teórico que nos auxiliasse a estruturar e administrar dados e observações. Foi utilizado o modelo adaptado de *John White* em *Comprehensive Musical Analysis* para processar a análise e verificar como tais informações poderiam orientar a interpretação do texto musical.

Outro passo importante foi o contato com o compositor e a troca de informações quanto à sua versão no que se refere ao como executar suas obras.

O estudo ao piano, a análise, aliados às informações coletadas junto ao compositor Almeida Prado, puderam nos levar à organização metódica de sugestões para solucionar problemas de ordem técnico-interpretativos, que comumente são encontrados pelos executantes.

Concluimos que os Estudos são peças escritas em duas fases composicionais distintas e que, à exceção dos chamados “Trípticos” (os Estudos de números cinco a dez), como não foram criados para se tornarem um ciclo, não possuem ligação entre si.

Observamos que os três primeiros Estudos, escritos no período em que Almeida Prado trabalhou com Camargo Guarnieri, priorizam o aspecto rítmico, nitidamente brasileiro, utilizando-se de modos e padrões rítmicos característicos da música folclórica⁴³. A utilização do pedal do instrumento é padrão, ou seja, não tem como objetivo provocar ressonâncias ou qualquer efeito, sem qualquer preocupação com os efeitos provocados por ele.

A partir do Estudo quatro, o que mais nos chamou a atenção foi a ampla exploração deste recurso, o pedal do instrumento, como forma de produzir ressonâncias e por conseguinte efeitos de sonoridade desejados pelo compositor. Concluimos, a partir disto, que a última fase composicional de Almeida Prado, da qual fazem parte os Estudos de cinco a catorze, tem como característica principal o uso de ressonâncias do piano, através da aplicação do pedal do instrumento com frequência e em trechos de grande extensão. Nesta fase, também observamos que não há mais a utilização do material folclórico, empregado nos primeiros Estudos, mas sim um material próprio do compositor, com temática livre. Há uma exceção nos “Três Profecias em forma de Estudo”, no qual está presente a temática religiosa.

Durante a análise, concluimos que o material utilizado nestes Estudos é amplo e diferenciado. São utilizadas desde Escalas Sintéticas, seqüências harmônicas independentes, até os *Modos de Transposição Limitada* de Olivier Messiaen. A escala cromática foi amplamente encontrada nas peças, assim como a utilização de tríades sem qualquer função tonal.

⁴³ O próprio compositor afirma, em entrevista concedida, que nos Estudos 1 e 2 há o chamado “nordestilismo” se referindo ao ritmo e a melodia tipicamente brasileira. Esta afirmação encontra-se na página 36.

Outro aspecto que nos chamou a atenção foi a questão do ritmo. Grande parte dos Estudos possui constante variação de compasso, utiliza deslocamento de acentos, além de freqüente uso da polirritmia e de quiáleras.

Notou-se ainda que a partir do Estudo quatro, há o emprego de acordes e do pedal do instrumento, com o intuito de se obter efeitos timbrísticos; saltos intervalares em contraste com a estrutura acordal; uso extremo dos registros do piano, aliados a uma técnica digital com maior complexidade motora. Ainda, face ao tratamento dados às ressonâncias, surgem evidências de maior preocupação com o resultado sonoro produzido.

Concluimos também que o conjunto de Estudos reúne grande parte das dificuldades técnico-pianísticas abordadas pelo compositor no restante de sua obra⁴⁴. Desta forma, se deduz que o estudo sistemático destas peças pode dar subsídios para a interpretação de grande parte da obra escrita por Almeida Prado. É necessário ressaltar que em “Cartas Celestes”, o compositor se sobrepõe na criação destas dificuldades, abrangendo intrincados problemas pianísticos de grande complexidade.

Notamos ainda que os Estudos para piano possibilitam ao intérprete expressar integralmente suas qualidades musicais, devido ao profícuo material utilizado pelo compositor, tanto no tocante à sonoridade como quanto ao aspecto motor.

O conjunto de todos os aspectos abordados nesta pesquisa, tanto na visão pormenorizada dos Estudos como em sua integralidade, proporcionou ao intérprete maior intimidade com o discurso musical, contribuindo para uma leitura crítica da *performance*, através da compreensão estrutural, o controle da sonoridade, o entendimento dos problemas de ordem técnica e o desempenho da memória.

⁴⁴ Pode-se verificar isso na tabela 2 na página 35.

Esta pesquisa revelou ainda modificações na execução das peças de Almeida Prado anteriores e posteriores a ela, pela tomada da consciência dos elementos da construção musical e pelos procedimentos para a superação de problemas técnicos estudados, com o intuito de dominar as dificuldades técnico-interpretativas impostas pela execução.

Ao final deste trabalho constata-se que a *performance* dos “14 Estudos para piano”, pode transmitir substancialmente as idéias geradoras da composição musical através de alicerces sólidos, decorrentes do estudo das diversas bases que sustentam uma interpretação. As descobertas realizadas durante a pesquisa e as sugestões para uma interpretação, revelam o fato de que não é possível se obter uma execução segura e, por conseguinte mais próxima da idéia do compositor, sem uma investigação aprofundada dos elementos da gênese do texto musical.

GLOSSÁRIO COM TERMOS TÉCNICOS⁴⁵

Acordes: *"Existem quatro possibilidades para a construção de acordes:*

- 1. Acordes formados por segundas (incluindo os 'clusters');*
- 2. Acordes formados por terças (incluindo acordes de nona, etc.);*
- 3. Acordes formados por quartas e quintas;*
- 4. Acordes formados por intervalos mistos. O acorde formado por terças tem estado sujeito a algumas variações, (...) com notas adicionadas, (...) com membros divididos [quando apresentam tanto a terça maior quanto a terça menor] e (...) com quintas abertas. Um tipo especialmente importante no início do século XX é o acorde formado por tons inteiros. E, finalmente, há a possibilidade de se justapor dois ou mais acordes de sonoridades auditivamente distintas, formando poliacordes."⁴⁶*

Acordes formados por quartas: *"Refere-se a um acorde com três notas formando intervalos de quartas".⁴⁷*

Agregado: *"Termo usado para se referir a um conjunto qualquer com doze alturas, mas que não respeita a ordem de inserção das mesmas, ou suas duplicações".⁴⁸*

Baixo ostinato: *"Linha do baixo repetitiva ou progressão harmônica que serve de base para uma forma com variações contínuas".⁴⁹*

⁴⁵ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha, 2002. Op. Cit. Alguns termos foram utilizados desta dissertação, pois já estavam traduzidos do original.

⁴⁶ KOSTKA, Stephan M. 1999. Op cit. p. 67.

⁴⁷ Idem, pp.56-57.

⁴⁸ Idem, p. 188

⁴⁹ TUREK, Ralph. 1996. Op. cit.p. 480.

Célula: *“Uma pequena unidade, usualmente 3 a 5 notas, sem correspondência rítmica idêntica que pode servir de base melódica ou harmônica da composição.”*⁵⁰

Cânone: *“Uma composição ou seção cuja a voz é imitada seguidamente pela outra”.*⁵¹

Centro: *“Na música do século XX, o uso da repetição, pedal, ostinato, acentos, e técnicas similares atraem a atenção do ouvinte para uma classe específica de alturas, estabelecendo um centro por afirmação”.*

Segundo Straus: “Muitas composições do Século XX parecem convidar-nos a uma análise tonal tradicional. Diversas obras de Stravinsky, Bartók, Berg e até mesmo de Schoenberg possuem um tipo de sonoridade tonal, pelo menos em determinadas passagens. Mas, para que uma peça possa ser considerada tonal, ela precisa necessariamente apresentar duas características: utilizar a harmonia funcional e o tratamento tradicional das vozes condutoras. A harmonia funcional refere-se à idéia geral de que as diferentes harmonias possuem funções específicas e consistentes para se relacionarem umas com as outras. É a base da análise, que utiliza numerais romanos. A condução de vozes tradicional está baseada em certas normas conhecidas do tratamento das dissonâncias. Há outros aspectos inerentes à tonalidade, mas estes apresentados aqui são provavelmente os mais fundamentais. Se uma obra não faz uso da harmonia funcional ou do tratamento tradicional das vozes condutoras, os princípios básicos da análise tonal, simplesmente não podem ser aplicados. Para que possamos apreciar mais completamente a música pós-tonal, precisamos abordá-la segundo seus próprios termos. Toda música tonal é cêntrica, focada em classes de alturas ou tríades específicas, mas nem toda

⁵⁰ TUREK, Ralph. 1996. Op. cit. p. 478.

⁵¹ Idem, p. 478

*música cêntrica é tonal. Mesmo sem fazer uso dos recursos da tonalidade, uma peça pode ser organizada ao redor de centros referenciais. Uma vasta gama de obras pós-tonais focam alturas, classes de alturas ou classes de conjuntos de alturas específicos, com a finalidade de dar forma e organizar a música. (...) Os compositores empregam uma variedade de meios contextuais de reforço. De maneira geral, as notas que são utilizadas com maior frequência, longamente sustentadas, localizadas em um registro extremo, tocadas em intensidade mais forte, bem como enfatizadas ritmicamente ou metricamente tendem a obter prioridade sobre as outras notas, que, não possuem esses atributos. As tríades ocupam uma posição interessante na música pós-tonal. Elas não se comportam como tônicas ou dominantes. Ao contrário, são normalmente utilizadas para enfatizar e suportar um centro formado por uma altura ou por uma classe de alturas por preservar seu tradicional senso de consonância e repouso".*⁵²

Cluster: *“Harmonias de segundas agrupadas. Acordes compostos exclusivamente de segundas.”*⁵³

Coda: *“Uma extensão do fim de uma composição, que ajuda criar um final convincente o terminando com prolongando e reafirmando a tônica. Em um movimento da forma Sonata, uma prolongação tônica final, que acontece ao término da recapitulação.”*⁵⁴

Codetta: *“Uma passagem final dentro da exposição de um movimento de forma Sonata do qual dá finalização para a seção prolongando sua tônica final.”*⁵⁵

⁵² STRAUS, Joseph. 2000. Op. cit. pp.112-116.

⁵³ TUREK, Ralph. 1996. Op. cit. p. 479.

⁵⁴ Idem, p.479

⁵⁵ Idem, p.479.

Coleção de referência: Segundo Straus, *"O senso da centralidade muitas vezes emerge do uso de coleções referenciais estáveis. Através do delineamento de todos os pequenos conjuntos de uma peça, ou de parte deles, forma-se um único conjunto referencial amplo e o compositor pode unificar seções musicais inteiras, particularmente se o conjunto referencial estiver associado a um centro formado por uma classe de alturas específica. As coleções diatônica, octatônica e de tons inteiros são provavelmente as amplas coleções referenciais mais importantes na música pos-tonal, mas não são as únicas. A 'coleção diatônica' abrange qualquer transposição das sete 'notas brancas' do piano. Inclui todas as escalas maiores, as escalas menores (naturais) e os modos eclesiásticos. Na música pos-tonal, a coleção diatônica é empregada sem que a harmonia funcional ou a tradicional condução de vozes da música tonal sejam utilizadas. Ao analisarmos a música pos-tonal diatônica, normalmente iremos querer identificar a altura que forma um centro e a ordenação escalar. Em alguns casos, pode ser difícil determinar uma altura cêntrica ou isso pode ser musicalmente irrelevante. Então, faz-se necessário uma referência mais neutra a coleção diatônica, através da simples declaração da quantidade de acidentes necessários para que a coleção seja notada".*⁵⁶

Equivalência enarmônica: *"Na música pós-tonal, as notas são enarmonicamente equivalentes (como sib e lá#) e também funcionalmente equivalentes".*⁵⁷

⁵⁶ STRAUS, Joseph. 2000. Op. cit. pp.116 - 124.

⁵⁷ Idem, pp.2-3

Escala: As escalas na música pós-tonal levam o nome de coleções de referência.

*Escala sintética: "O termo se refere a escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas futuras - as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e as outras escalas historicamente efetivadas."*⁵⁸

Figuração pianística: Tipo de acompanhamento que faz uso de acordes arpejados.

Métrica: "As leis que regulam o movimento dos sons exigem a presença de um valor mensurável e constante: a 'métrica', elemento puramente material, através do qual o ritmo, elemento puramente formal, se realiza".⁵⁹

Métrica assimétrica: "Métrica em que o compasso não pode ser dividido em grupos de dois ou três tempos".⁶⁰

Minimalismo: "Recente tendência na composição musical em que a música utiliza múltiplas repetições de um limitado número de gestos".⁶¹

⁵⁸ TUREK, Ralph. 1996. Op. cit. p.483.

⁵⁹ STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p.35.

⁶⁰ TUREK, Ralph. 1996. Op.cit. p. 478.

⁶¹ Idem, p.481.

Um quadro de 1913 do pintor russo Kasimir Malevitch que mostra um quadrado preto sobre um fundo branco serviu como ponto de partida, meio século depois, para o desenvolvimento do minimalismo na arte.

Movimento das artes visuais e da música que representa o ápice das tendências reducionistas na arte moderna, o minimalismo surgiu em Nova York no fim da década de 1960. Caracteriza-se pela extrema simplicidade de formas e pela abordagem literal e objetiva dos temas.

As primeiras manifestações dos escultores e pintores minimalistas nasceram de sua insatisfação com a action painting, ramo do expressionismo abstrato que dominou a arte americana de vanguarda durante grande parte da década de 1950.

Os minimalistas consideravam a action painting, de traço intuitivo e espontâneo, muito personalista e sem substância. Defendiam que a obra de arte não deveria referir-se a outra coisa a não ser a si própria e, em seus trabalhos, evitaram associações extra-visuais.

Formas geométricas simples e monumentais feitas de fibra de vidro, plástico ou metal caracterizam a escultura minimalista, entre cujos expoentes estão Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Tony Smith, Anthony Caro, Sol LeWitt, John McCracken, Craig Kaufman, Robert Duran e Robert Morris.

Na pintura, que difere de outras abstrações geométricas por rejeitar composições líricas e matemáticas, consideradas meios de expressão pessoal do artista, destacaram-se Jack Youngerman, Ellsworth Kelly, Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held e Gene Davis.

O movimento minimalista estendeu-se à música, e nessa área quase se poderia dizer que teve como um de seus precursores o compositor alemão Carl Orff, em Carmina burana.

Numa reação contra a sofisticação intelectual da música moderna, os compositores passaram a adotar um estilo simples e literal, e dessa forma criaram uma música extremamente acessível. Na obra de La Monte Young e Morton Feldman, por exemplo, o tratamento tradicional da forma

e da evolução foi substituído pela exploração do timbre e do ritmo, elementos musicais estranhos aos ouvintes ocidentais.

Outro grupo de compositores -- Phillip Glass, Steve Reich, Cornelius Cardew e Frederic Rzewski -- foi influenciado pela música da Índia, de Bali e da África ocidental”.⁶²

Modo: “Um conjunto de escalas que formam a base de muitas músicas medievais e da renascença que tem sido amplamente utilizado na música do século XX”(...)"As mudanças de atmosfera são um recurso freqüentemente encontrado em composições modais. Mas 'não 'se trata de modulação, porque o centro não é mudado”⁶³

Modos de transposição limitada: "Conjuntos simétricos definidos por Olivier Messiaen, que contêm entre seis e dez classes de alturas dividindo a oitava simetricamente. Estes, modos são conjuntos atonais: não remetem necessariamente à altura fundamental, e estão sujeitos a transposições e reordenações livres. O primeiro modo é uma escala de tons inteiros, o segundo modo é a escala octatônica”.⁶⁴

Modo 1, do-re- mi-fa#-sol#-la#

Modo 2, do-do#-re#-mi-fa#-sol-la-la#

Modo 3, do-do#-re-mi-fa-fa#-sol#-la-la#

Modo 4, do- do#-re-re#-fa#-sol-sol#-la

Modo 5, do-do#-re-fa#-sol-sol#

Modo 6. do-do#-re-mi-fa#-sol-sol#-la

⁶² www.portalarartes.com.br/portal/historia_minimalismo acessado em 19/09/2005

⁶³ TUREK, Ralph. 1996. Op. cit. p.481.

⁶⁴ SIMMS, Bryan. *Music of Twentieth Century: style and structure*. NY: Schirmer. 1986, p. 405

Modo 7, do-do#-re-re#-mi-fa#-sol-sol#-la-la#

Motivo: Segundo Schoenberg: *"Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. (...) O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o 'germe' da idéia: inclui elementos de todas as figuras musicais subseqüentes e está presente em todas as figuras subseqüentes. Qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico. Cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação".*⁶⁵.

Ostinato: *"Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Um ostinato pode ocorrer no baixo ('baixo ostinato'), como melodia numa voz superior, (...) ou simplesmente como uma sucessão de alturas repetidas".*⁶⁶

Pedal: *"Um pedal é um som ou sons sustentados, repetidos ou ornamentados, enquanto as demais vozes se movimentam".*⁶⁷

Poliacorde: *"Duas ou mais estruturas harmônicas soando simultaneamente, mas claramente distinguíveis auditivamente".*⁶⁸

⁶⁵SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. Cit. pp 35-36.

⁶⁶SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 1980.

⁶⁷PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op. cit. p 243.

Polimodalidade: *"Implica dois ou mais modos diferentes com o mesmo ou diferentes centros".*⁶⁹

Pós-tonal: *"Ausência de tonalidade, o termo pode ser aplicado em grande parte da música que não possuem identificação de centro tonal"*⁷⁰

Textura: *"O termo refere-se à relação entre as vozes de uma composição. As texturas musicais tradicionais podem ser classificadas em três categorias principais:*

Monofônica — uma única linha, às vezes dobrada à oitava;

Homofônica - significando: melodia com acompanhamento, ou textura acordal;

*Contrapontística - linhas relativamente independentes, podendo ser: imitativa, ou livre. A textura da grande maioria da música do século XX pode ser analisada segundo estas categoria".*⁷¹

Textura estratificada/ Estratificação: *"Justaposição de trexturas musicais contrastantes, ou (...) de sons contrastantes. Apesar de 'estrato' significar normalmente camada, uma sobre a outra, o estrato neste caso tem o sentido de próxima uma da outra. Qualquer mudança abrupta de textura ou de sonoridade básica é um exemplo de estratificação, mas este termo é genericamente associado a peças nas quais os contrastes de textura ou timbre são os elementos principais na elaboração das mesmas"*⁷².

⁶⁸ TUREK, Ralph., 1996. Op. cit. p.482.

⁶⁹ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit. p.36.

⁷⁰ TUREK, Ralph. 1996. Op.cit. p. 478.

⁷¹ KOSTKA, Stefan M. 1999. Op.cit. pp.220 e 234.

⁷² Idem, p.237

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- DELTRÉGIA, Cláudia Fernanda. *O uso da música contemporânea na iniciação ao piano*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1999. Dissertação (Mestrado).
- FRAGA, Elisa Zein. *O livro das duas meninas de Almeida Prado: uma outra leitura*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1995. Dissertação (Mestrado).
- FREUNDLICH, Irwin. FRISKIN, James. *Music for the piano*. New York: Dover Publications Inc. 1973.
- GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os Prelúdios para Piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 1997. Dissertação (Mestrado)
- HODEIR, Abdré. *La Musique depuis Debussy*. Paris :Presses Universitaires de France, 1961.
- HUNEKER, James. *Chopin, The man and his music*. New York: Dover Publications Inc. 1966.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and technics of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002. Dissertação (Mestrado).
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth century Harmony, creative aspects and pratice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.

- PRADO, Almeida. *Cartas Celestes: Uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986. Tese (Doutorado).
- _____ *Modulações da Memória: (um memorial)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985.
- RAMIRES, Marisa. *A teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform, 2001.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- SIMMS, Bryan. *Music of Twentieth Century: style and structure*. NY: Schirmer, 1986
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.
- STRAWINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. New York: The MacGraw-Hill Companies Inc., 1996.
- WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecrow, 1994.

Anexos

Anexo 1 – Olivier Messiaen “*Modos de Transposição Limitada*”

MODOS DE TRANSPOSIÇÃO LIMITADA

Olivier Messien

Modo 1 (Coleção de Tons inteiros - 2 transposições)



Modo 2 (Coleção Octatônica - 3 transposições)



Modo 3 (4 transposições)



Modo 4 (6 transposições - a transposição repete no trítono)



Modo 5 (6 transposições)



Modo 6 (6 transposições)



Modo 7 (6 transposições)



Anexo 2 – Material Harmônico do Estudo nº 12

Material Harmônico de Sétimas, Nonas, Décimas Primeiras, Décimas Terceiras e suas inversões segundo Nádía Boulanger

The image displays five staves of musical notation in treble clef, each illustrating a different chord and its inversions. Arrows point to specific chord positions on the staves.

- Sétimas:** The first staff shows various seventh chords, including major, minor, and dominant seventh chords in different positions.
- Nonas:** The second staff shows various ninth chords, including major, minor, and dominant ninth chords in different positions.
- Décimas Primeiras:** The third staff shows various eleventh chords, including major, minor, and dominant eleventh chords in different positions.
- Décimas Terceiras:** The fourth staff shows various thirteenth chords, including major, minor, and dominant thirteenth chords in different positions.

Each staff contains several measures of music, with arrows indicating the specific chord being highlighted. The chords are written in various positions, demonstrating their flexibility in harmonic contexts.

**Anexo 3 – Estudo nº 4 - Espectro das Ressonâncias –
Explicação do compositor.**

Espectro das Ressonâncias

-Dó-

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Ressonância Superior' and contains several chords, with two instances labeled 'R.S.'. The second and third staves contain bass lines with notes and chords. The bottom staff is labeled 'Ressonância Inferior' and contains notes and chords, with two instances labeled 'R.I.'. A dashed box on the right side of the score encloses the final two measures, which are labeled 'R. Mista'.

Ressonância Superior: harmônicos principais superiores

Ressonância Inferior: harmônicos principais inferiores

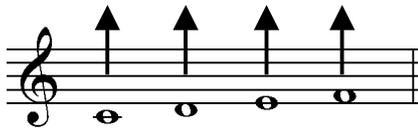
Ressonância Mista: harmônicos misturados, ressonância artificial suja

Obs: nesta peça foi usado como ponto de partida, as Tríades Perfeitas Maiores, Menores e o Trítono do Modo Maior do Sistema Tonal Tradicional.

A single staff of music showing seven chords labeled I through VII. The chords are: I (C major), II (D minor), III (E minor), IV (F major), V (G major), VI (A minor), and VII (B diminished).

Pequena Explicação

- 1) No Sistema Transtonal de Ressonâncias poderá ser utilizado qualquer combinação de ressonâncias, tanto superior, inferior ou mista.
- 2) Se numa obra for determinado a utilização de por exemplo 4 ressonâncias superiores + 3 ressonâncias inferiores + 5 ressonâncias mistas, será levado em conta desta maneira:



Ressonâncias superiores = 1 predominância



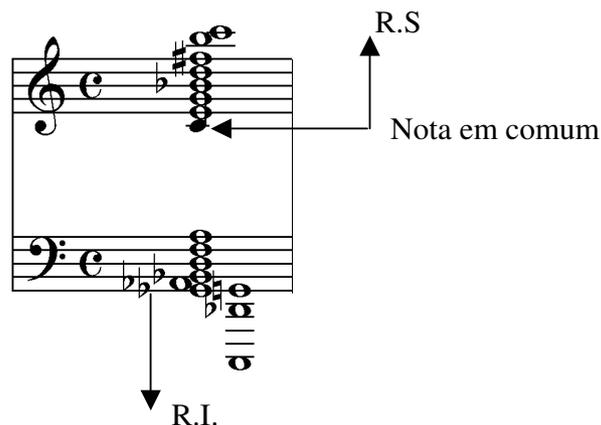
Ressonâncias inferiores = 1 predominância



Ressonâncias mistas = 1 predominância

Logo a obra terá 3 Ressonâncias Predominantes.

- 3) Quando não se levar em conta as ressonâncias (superior, inferior e mistas) será chamado de Zona Neutra de não-ressonâncias. (momentos extremamente atonais)
- 4) Qualquer nota estranha às ressonâncias previstas, será chamada de elemento ou nota invasora.
- 5) Quando utilizado duas ressonâncias simultâneas sup. + inf. será chamado de ressonância dupla. Ex.



- 6) De preferência sempre começar e terminar com a mesma - Ressonância – para maior unidade transtonal.

Almeida Prado

Anexo 4 – Acordes do Estudo nº 13

Sequência de Acordes usados nos desenhos rítmicos

1

Piano

* Acorde Scriabin

Detailed description: This system shows the first six measures of a piano piece. The music is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 1 is marked with an asterisk and labeled as 'Acorde Scriabin'. A vertical dashed line is placed between measure 1 and measure 2. The chords are complex, featuring multiple accidentals and dense voicings.

2

Detailed description: This system shows measures 7 through 12. A vertical dashed line is placed between measure 7 and measure 8. The chordal texture continues with complex voicings and accidentals.

3

Detailed description: This system shows measures 13 through 18. A vertical dashed line is placed between measure 13 and measure 14. The harmonic progression continues with complex chords.

5

Detailed description: This system shows measures 25 through 30. A vertical dashed line is placed between measure 25 and measure 26. The complexity of the chords remains high.

6

Detailed description: This system shows measures 31 through 36. A vertical dashed line is placed between measure 31 and measure 32. The sequence of chords concludes with complex voicings.

**Anexo 5 – Almeida Prado – 14 Estudos para piano –
Manuscritos.**

①

Contolada

il Eudóxia de Barros

Almeida Prado
Jauhy - 1962

Canção
Cifra

M. Formosa da Silva, 1978
P. 278, 12.11.20.116.

Animado, bem ritmado (♩ = 100)

p

bem marcado

7

Handwritten musical notation for measures 7-9. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Both staves contain notes with stems and various fingerings (1-5) and accents. Measure 7 starts with a 4-measure rest in the top staff. Measure 9 ends with a double bar line and a '2' below it.

10

Handwritten musical notation for measures 10-11. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. A 'M = ' marking is present above the top staff. Measure 11 ends with a double bar line and a '2' below it.

12

Handwritten musical notation for measures 12-14. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 14 ends with a double bar line and a '2' below it.

15

Handwritten musical notation for measures 15-17. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 17 ends with a double bar line and a '2' below it.

17

cresc

19

21

FF SECO

23

25

4

27

29

31

33

Handwritten musical notation for measures 33-34. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with various fingerings and accidentals.

35

Handwritten musical notation for measures 35-36. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The word "dim" is written in the left margin. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and chords with fingerings.

37

Handwritten musical notation for measures 37-38. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The notation features eighth notes, sixteenth notes, and chords with fingerings and dynamic markings.

39

Handwritten musical notation for measures 39-40. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and chords with fingerings and dynamic markings.

41

43

45

47

49

51

53

55

F bem ritmato
e cantado a M.E.

57

Handwritten musical score for measures 57-58. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents. Measure 57 has a '45' marking above the first measure. Measure 58 has a '5' marking above the first measure. There are also some handwritten annotations like 'Vivis' and '5'.

59

Handwritten musical score for measures 59-60. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 59 has a '5' marking above the first measure. Measure 60 has a '5' marking above the first measure. A 'ff' (fortissimo) dynamic marking is present above the first measure of measure 60. There are also some handwritten annotations like 'Vivis' and '5'.

61

Handwritten musical score for measures 61-62. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 61 has a '15' marking above the first measure. Measure 62 has a '5' marking above the first measure. There are also some handwritten annotations like 'Vivis' and '5'.

63

Handwritten musical score for measures 63-64. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Measure 63 has a '5' marking above the first measure. Measure 64 has a '5' marking above the first measure. There are also some handwritten annotations like 'Vivis' and '5'.

65

67

69

71

8 - - - - -

73

10

75

a tempo

FFF meco

9

Sanku-15-4-62

Almeida Prado

Estudo nº 1

(das oitavas
alternadas)

para piano

A Eudóxia de Barros

Santos - julho de 1962

Estudo n.º 1
para piano
(A Eudoxia de Barros)

(1)

Almeida Prado
Lisboa 1962

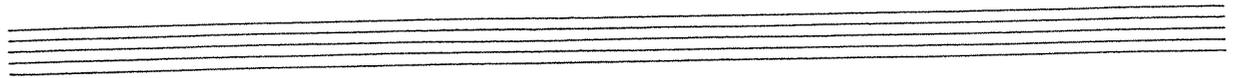
Animado, sofido (♩ = 96)

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The music begins with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic marking of *MF*. The notation includes various chords, some with accidentals (sharps and flats), and a slur over the first few measures. The text "um pouco rubato" is written below the first staff.

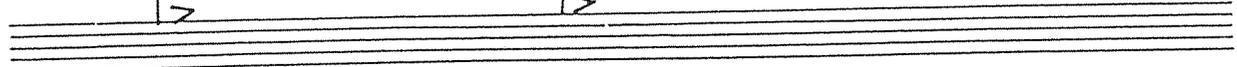
Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various chords and melodic lines, including a slur over the first few measures. The key signature remains one flat.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with various chords and melodic lines. The key signature remains one flat.

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with notes, rests, and chord diagrams. Chord diagrams include a triad with a sharp and a flat, and a dyad with a flat. The notation is in a simple, sketchy style.



Handwritten musical notation for the second system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with notes, rests, and chord diagrams. Chord diagrams include a triad with a flat and a dyad with a flat. The notation is in a simple, sketchy style.



Handwritten musical notation for the third system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with notes, rests, and chord diagrams. Chord diagrams include a triad with a flat and a dyad with a flat. The notation is in a simple, sketchy style.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with notes, rests, and chord diagrams. Chord diagrams include a triad with a flat and a dyad with a flat. The notation is in a simple, sketchy style.

Handwritten musical notation system 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex sequence of chords and melodic lines, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, slurs) throughout. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Handwritten musical notation system 2, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues the complex sequence of chords and melodic lines from the first system, with similar notation style and density.

Handwritten musical notation system 3, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues the complex sequence of chords and melodic lines, maintaining the same notation style.

Handwritten musical notation system 4, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues the complex sequence of chords and melodic lines, maintaining the same notation style.

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with notes, rests, and chords. Chord symbols like 'b+' and 'b' are written above the notes. The notation is somewhat sketchy and appears to be a student's or composer's draft.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with similar notation style, including treble and bass staves with notes and chords. The notation remains sketchy and handwritten.

Handwritten musical notation for the third system. The notation continues with treble and bass staves, showing further development of the musical piece. The style is consistent with the previous systems.

Handwritten musical notation for the fourth system. This system concludes the piece on this page, featuring treble and bass staves with notes and chords. The notation is still handwritten and somewhat sketchy.

Handwritten musical notation system 1, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and accidentals (flats and naturals). The lower staff contains a bass line with notes and chords. A large bracket spans across both staves, indicating a specific section of the music.

Handwritten musical notation system 2, consisting of two staves. Similar to the first system, it features a melodic line on top and a bass line on the bottom. A large bracket is present, and there are some additional markings below the staves.

Handwritten musical notation system 3, consisting of two staves. This system includes a 3/4 time signature at the beginning. The notation continues with a melodic line and a bass line, with a large bracket and various accidentals.

Handwritten musical notation system 4, consisting of two staves. It follows the same pattern of melodic and bass lines with a large bracket. The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with notes, rests, and chord diagrams. The notation includes various accidentals (flats and naturals) and some complex rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with similar notation and chord diagrams. The notation includes various accidentals and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the third system. It includes a 3/4 time signature and a 3/4 measure. The notation includes various accidentals and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the fourth system. It concludes the piece with various notes and rests. The notation includes various accidentals and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and chord symbols such as b_7 , b_9 , and b_5 . The bass staff contains notes and rests. There are also some handwritten annotations like b_7 and b_9 with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and chord symbols such as b_7 , b_9 , and b_5 . The bass staff contains notes and rests. There are also some handwritten annotations like b_7 and b_9 with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and chord symbols such as b_7 , b_9 , and b_5 . The bass staff contains notes and rests. There are also some handwritten annotations like b_7 and b_9 with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and chord symbols such as b_7 , b_9 , and b_5 . The bass staff contains notes and rests. There are also some handwritten annotations like b_7 and b_9 with arrows pointing to specific notes. The word "Solo" is written above the treble staff in the final measure.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and chord symbols such as b_7 , b_9 , and b_5 . The bass staff contains notes and rests. There are also some handwritten annotations like b_7 and b_9 with arrows pointing to specific notes.

9

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with notes, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and accidentals. There are also some vertical lines and markings between the staves.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The upper staff has a large 'FFF' dynamic marking and a 'ffff' dynamic marking. There are also some notes and accidentals. The lower staff has notes and accidentals. There are also some vertical lines and markings between the staves.

Saxton-julbo-62

Almeida Prado

Estudo nº 2

para piano

(da poliritmia)

Ao João Carlos Martins

Santos, Agosto de 1962

Revisão e cópia realizadas pelo compositor
em Campinas, Novembro 1996 - (dia 09)

2

Estudo nº 2
para piano

Ao João Carlos Martins

Almeida Prado

Santos, Agosto de 1962

Revisão e cópia, Campinas 09/11/96

Energico, selvagem [$\text{♩} = 100$]

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The first measure starts with a forte dynamic (f) and a triplet of eighth notes in the treble. The bass staff has a piano dynamic (p) and a triplet of eighth notes. The system contains three measures of music.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The system contains three measures of music, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The system contains three measures of music, including a triplet in the first measure and a fermata over the final measure.

Handwritten vertical text on the left margin, possibly a page number or sequence identifier.

Handwritten musical score, first system. It consists of two staves (treble and bass clef). The music features a 3/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes. A handwritten number '3' is located in the upper right corner of the system.

Handwritten musical score, second system. It consists of two staves. The word *Brillante!* is written above the staff. The music is in 3/4 time. The upper staff has a dynamic marking of *f* and a triplet. The lower staff has dynamic markings of *f* and *ff*. There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The music continues in 3/4 time. The upper staff has a dynamic marking of *ff* and a triplet. The lower staff has a dynamic marking of *f*. There are slurs and accents throughout the system.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of two staves. The music continues in 3/4 time. The upper staff has a dynamic marking of *ff* and a triplet. The lower staff has a dynamic marking of *f*. There are slurs and accents throughout the system.

4

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a melodic line. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff features a triplet of eighth notes and a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The system concludes with a fermata.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff has a melodic line with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The system concludes with a fermata.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains a triplet of eighth notes and a melodic line with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a fermata.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes, and various accidentals including sharps and naturals. The bottom staff is in bass clef, providing harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a double bar line and the numbers '3' and '4' written vertically on the right side.

Handwritten musical notation for the second system, also consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a slur and an accent (>) over the first measure. The bottom staff is in bass clef with harmonic accompaniment. The system ends with a double bar line and the numbers '3' and '4' written vertically on the right side.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with a slur and an accent (>) over the first measure. The bottom staff is in bass clef with harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a slur and an accent (>) over the first measure. The bottom staff is in bass clef with harmonic accompaniment. The system ends with a double bar line.

6

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-3. The bass staff features a melodic line with slurs and triplets. The treble staff provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the second system, measures 4-6. The bass staff continues the melodic line with slurs and triplets. The treble staff accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the third system, measures 7-9. The bass staff features a melodic line with slurs and triplets. The treble staff accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 10-12. The bass staff features a melodic line with slurs and triplets. The treble staff accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the first system. The bass line (bottom staff) features a triplet of eighth notes. The treble line (top staff) contains chords and single notes. The key signature has one flat.

Handwritten musical notation for the second system. The bass line continues with triplet patterns. The treble line features chords and single notes. The key signature has one flat.

Handwritten musical notation for the third system. A *cresc* marking is present above the bass line. The treble line shows a key signature change to two sharps. The bass line continues with triplet patterns.

Handwritten musical notation for the fourth system. A *ff* marking is present above the bass line. The treble line shows a key signature change to one sharp. The bass line continues with triplet patterns.

Handwritten musical notation for the fifth system. A *ff* marking is present above the bass line. The treble line shows a key signature change to one flat. The bass line continues with triplet patterns.

8

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of music. Each system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a guitar-specific staff with chord diagrams. The score is marked with a forte dynamic (*ff*) and features various musical notations such as triplets, slurs, and accents. The key signature is one sharp (F#).

ff *pp sub.* *pp sub.*

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked *ff* and a dynamic shift to *pp sub.* The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with chords and a dynamic marking of *pp sub.* A boxed annotation *pp sub.* is present in the lower right of the system.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes various notes, rests, and chordal structures.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. A triplet of eighth notes is marked in the treble staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Multiple triplet markings are present in both staves.

10

The musical score is written on four systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a bass clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The second staff contains a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the piece, with a 'cresc' marking in the bass line and a 'f' dynamic in the treble line. The third system features a 'f' dynamic in the bass line and a 'mf' dynamic in the treble line. The fourth system concludes with 'mf' dynamics in both staves. The score is filled with various musical notations, including accents, slurs, and dynamic markings.



Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a hairpin crescendo and the dynamic *pp*. The lower staff contains a bass line with chords, including a triplet of eighth notes marked with a hairpin crescendo and the dynamic *pp*. The key signature has one flat.

Handwritten musical score for the second system. The upper staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes marked with a hairpin crescendo and the dynamic *pp*. The lower staff continues the bass line with chords and a triplet of eighth notes marked with a hairpin crescendo and the dynamic *pp*.

Handwritten musical score for the third system. The upper staff features a melodic line with accents and a hairpin crescendo leading to a dynamic *p*. The lower staff continues the bass line with chords and a triplet of eighth notes marked with a hairpin crescendo and the dynamic *pp*.

Handwritten musical score for the fourth system. The upper staff has a melodic line with a hairpin crescendo leading to a dynamic *fff*. The lower staff continues the bass line with chords and a triplet of eighth notes marked with a hairpin crescendo and the dynamic *pp*. The system concludes with a double bar line and a final chord marked *fff*.

fff
 Almid Freixas
 Santos, Agosto 1962

Almeida Prado

Prelúdio em 3 Ressonâncias / Predominante

para piano

(em memória

de B. Britten)

Bloomington 1984

Pequena explicação:

1) No Sistema TransTonal de Ressonâncias poderá ser utilizado qualquer combinação de ressonâncias, tanto superiores, inferiores, mista.

2) Se numa obra for determinado a utilização de p. ex: 4 ressonâncias superiores + 3 ressonâncias inferiores + 5 ressonâncias mistas, será levado em conta desta maneira:

Ressonâncias superiores = 1 predomínio

Ressonâncias inferiores = 1 pred.

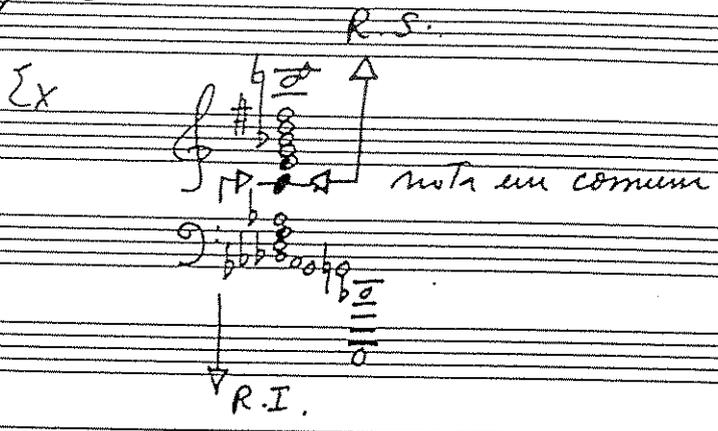
Ressonâncias mistas = 1 predom

Logo a obra terá 3 Ressonâncias Predominantes

3) Quando não se levar em conta as ressonâncias (sup, inf, mistas) será chamado de Zona ne de non-ressonâncias. (momentos extremamente atonais)

4) Qualquer nota estranha às ressonâncias previstas, será chamada de elementos ou notas invasoras

5) Quando utilizado duas ressonâncias simultâneas sup + inf será chamado de Ressonância dupla



6 - De preferência sempre começar e Terminar com a mesma Ressonância - para maior unidade Transicional

Almerindo Tico

Espectro das Resonâncias

- DO' -

Ressonância Superior

R.5 R.5 e

Ressonância inferior R.I. R.I. R. Mista *

Ressonância Superior: harmônicos principais superiores

" Inferior: " " inferiores

" Mista: harmônicos misturados,
ressonância artificial suja

Obs. nesta peça foi usado como ponto de partida, as Triades Perfeitas Maiores, Menores e o Tritono do Modo MAIOR do Sistema Tonal Tradicional.

I II III VI

IV V

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'ppp', 'ff', and 'p'. It also features performance instructions like 'ped.' and 'x ped.'

System 1: Bass clef, *ppp*, *ped.*

System 2: Bass clef

System 3: Bass clef, measure 32, *p*

System 4: Bass clef, *ff*, *p*, *pp*, *x ped*

System 5: Treble clef

System 6: Treble clef

System 7: Treble clef

Handwritten musical notation or tablature running vertically along the right edge of the page.

Almeida Prado
19/02/84

Preludio em Trés ressonâncias

(INICIO → Resolução: DO TRANSTON)

♩ = 168

pp

ped

(*simlli*)

ff *pp*

f > p

p

x ped.

f

Subito

ff

rall

pp

x ped.

pp

8va

repetir muchas veces

para acabar

ff

ped.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, *pp*, and *f*. Performance instructions are written in Spanish, including *Subito*, *rall*, *repetir muchas veces*, and *para acabar*. Pedal markings are indicated with *x ped.* and *ped.*. The score is written on a page with a perforated edge on the right side.

Almeida Prado

= Tres Profecias em forma
de estudo =
para piano

AO José Eduardo Martins
peregrino da Música

Campinas { Setembro de 1988
Outubro de 1988

- nº 1 - Estudo de ressonâncias Duração ± 6 minutos.
- nº 2 - Estudo rítmico Duração ± 7 minutos
- nº 3 - Estudo de acordes legatos,
trêmulos, notas repetidas, trinados.

Duração ± 8 minutos

À José Eduardo Martins

Profecia nº 1

5

Ígnea [♩ = 132] - Estudo de ressonâncias -

Mucida Prado
23-9-88

(A)

ff

3:2

3:2

pet. até (o simal. x)

5:4

5:4 simili

PPP

pp rall

a tempo

pp pouco rall...

pp

ff sub

ff

a tempo

pp rall.

a tempo

rall

pp

a tempo

ff

pp

pp

rall

Handwritten musical notation for the first system, featuring a bass clef and dynamic markings 'pp' and 'f'.

f in loco cresc.

Handwritten musical notation for the second system, including a treble clef, dynamic markings 'pp' and 'mf', and a 'cresc.' marking.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a bass clef, dynamic markings 'mf' and 'p', and a 'cresc.' marking.

Handwritten musical notation for the fourth system, including a treble clef, dynamic markings 'ff' and 'fff', and an asterisk mark.

Handwritten musical notation for the fifth system, marked with a circled 'B', featuring a treble clef and dynamic marking 'ff'.

Handwritten musical notation for the sixth system, including a treble clef and dynamic marking 'ff'.

Handwritten musical notation for the seventh system, featuring a bass clef, dynamic marking 'ff', and the text 'in loco'.

Handwritten musical notation for the eighth system, including a bass clef, dynamic marking 'ff', and the text 'in loco'.

Handwritten musical notation for the ninth system, featuring a bass clef, dynamic marking 'ff', and the text 'in loco'.



Handwritten musical score for guitar, consisting of seven systems of staves. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics such as *pp*, *mf*, and *ff* are indicated throughout. Fingering numbers 1, 2, and 3 are visible at the top of the first system.



Ne. 118. Systeme Strassburg, dep. Post. - Printed in Switzerland

Handwritten musical notation for the first system, featuring bass clefs and complex rhythmic patterns with slurs and ties. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the second system, including a "ped." marking and dynamic changes from *pp* to *ff*. The notation shows complex rhythmic structures with many slurs and ties.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a *pp* marking and complex rhythmic patterns. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the fourth system, including a *pp* marking and dynamic changes from *p* to *ff*. The notation shows complex rhythmic structures with many slurs and ties.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a circled "c" marking and dynamic changes from *ff* to *pp*. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the sixth system, including a "rit. ped." marking and dynamic changes from *pp* to *f*. The notation shows complex rhythmic structures with many slurs and ties.



Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The piano staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is marked with *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are various rhythmic values and accidentals throughout the system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The piano staff is marked with *luminoso!* and *ff*. The bass staff continues the accompaniment. The music features complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The piano staff continues with melodic lines, and the bass staff provides harmonic support. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The piano staff has a more active melodic line, while the bass staff maintains a steady accompaniment. The system shows a continuation of the musical themes.

Handwritten musical score for the fifth system. It consists of two staves. The piano staff is marked with *pp sub* (pianissimo) and *fff* (fortississimo). The bass staff continues with its accompaniment. The system features a variety of dynamic contrasts.

Handwritten musical score for the sixth system. It consists of two staves. The piano staff shows further melodic development, and the bass staff continues to support the overall texture. The system concludes with various musical notations.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various rhythmic patterns and accidentals.

Levantando de novo os olhos, olhei e vi
quatro carros que saíram dentro das Montanhas
estas eram montanhas de bronze.
(Lacunas 6. 1)

pp ff

(ped. continue) **ff** *Tempo livre*

Handwritten musical notation for the second system, including a circled 'D' and various dynamics like **ff** and *pp*.

a tempo **ff** *simili* **pp** *Tempo livre* *a tempo* **pp** 7:4

Handwritten musical notation for the third system, featuring a series of rhythmic patterns with accents and dynamics.

Handwritten musical notation for the fourth system, including time signature changes to 5:4 and 3:2, and various dynamics.

(E) (Coda)

(ver ossia I)
in loco

Handwritten musical score for the first system. It features a bass clef staff on top and a treble clef staff below. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests. Dynamic markings include *pp* and *p*. There are also some markings like '8' and '8.' indicating eighth notes.

(ver ossia II)

repetir
umas 7 vezes
nem crece este ginasio

Handwritten musical score for the second system. It features a bass clef staff on top and a treble clef staff below. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests. Dynamic markings include *f* and *ff*. There are also markings like '8' and '8.' indicating eighth notes, and a 'ped' marking at the bottom left.

Handwritten musical score for the third system. It features a bass clef staff on top and a treble clef staff below. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also markings like '8' and '8.' indicating eighth notes, and 'in loco' at the bottom right.

Handwritten musical score for the fourth system. It features a bass clef staff on top and a treble clef staff below. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests. Dynamic markings include *ff* and *pp*. There are also markings like '8' and '8.' indicating eighth notes, and 'simili' written above and below the staves.

ff
Alameda Rio
(Serra do Espinho) São
23/07/88
Campinas

(forma 2)

Este estudo tem como objetivo trabalhar as ressonâncias e o uso do pedal, criando cores e figurações novas através os harmônicos.

O ouvindo deverá estar atento às possibilidades acústicas do piano em que for realizada a obra.

Accelerando e "rallentandi" podem ser acionados possibilitando uma maior liberdade dos harmônicos.

Atica a critério do intérprete estas decisões.

A obra de construção em 4 seções e uma coda.

Seção (A)

Seção (B)

Seção (C)

Seção (D)

"Jerusalém, vira o teu olhar para o Oriente,
 vê a alegria que te vem de Deus"
 (Baruc 4-36)

com júbilo
 dinamismo [♩ = 112] (Estudo Rítmico)

América, Paulo
 02/10/38

(A)

Sonoro, como sinos, solar!

f ped.

Musical notation for section (A) featuring piano and bass staves with chords and melodic lines. The tempo is marked as quarter note = 112. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Continuation of the musical notation for section (A), showing piano and bass staves with various rhythmic patterns and dynamics.

(B)

p sub.

f sub. *p sub.* *f sub.*

Musical notation for section (B), featuring piano and bass staves. Dynamics include *p sub.*, *f sub.*, and *pp sub.*. The notation includes various rhythmic figures and rests.

pp sub. *f sub.* *p sub.* *f sub.*

Continuation of the musical notation for section (B), showing piano and bass staves with dynamic markings *pp sub.*, *f sub.*, *p sub.*, and *f sub.*.

pp sub. *p*

C. L. S. C.

Final part of the musical notation for section (B), showing piano and bass staves with dynamics *pp sub.* and *p*. The piece concludes with a double bar line.

© 1938 by the National Music Society, Inc. Printed in Switzerland

The image shows a handwritten musical score for piano and violin, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system with two staves per system, likely representing piano and violin parts. The dynamics include *cres.*, *ff*, *p sub*, and *cresc.*. The notation is dense and includes various musical symbols such as accidentals, slurs, and articulation marks.

Handwritten text or markings along the right edge of the page, possibly a page number or a reference code.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including a key signature change to A1 and dynamic markings like *ff* and *ped.*

Handwritten musical notation for the third system, showing complex chordal textures and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the fourth system, marked with a C time signature and dynamic markings like *p* and *Sub.*

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble clef and dynamic markings like *pp* and *p*.

Handwritten musical notation for the sixth system, including a treble clef and dynamic markings like *p* and *ped.*

Small text at the bottom left corner, possibly a publisher's mark or copyright information.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is annotated with performance instructions such as *pp*, *ff*, *sub.*, *ped.*, *3...*, *ff f*, *pp sub*, *ff f*, *pp sub*, *ff*, *pp sempre*, *ff*, *senza pedale*, *1*, *2*, and *ped.*. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



3 4 5 6 7 8

Musical notation for measures 3 through 8. The notation is on a grand staff with a wavy line above the top staff. Each measure contains a single note with a diagonal slash through it.

9

Musical notation for measures 9 through 12. Measure 9 has a dynamic marking of *ff*. Measure 10 has a *ped.* marking. Measure 11 has a *ff* marking. Measure 12 has a *ff* marking.

Musical notation for measures 13 through 15. Measure 13 has a *pp* marking. Measure 14 has a *pp* marking. Measure 15 has a *pp* marking and a section label *(A2)*.

Musical notation for measures 16 through 18. Measure 16 has a *ff* marking. Measure 17 has a *ff* marking. Measure 18 has a *ff* marking and a *ff ped.* marking.

Musical notation for measures 19 through 22. Measure 19 has a *pp* marking. Measure 20 has a *pp* marking. Measure 21 has a *pp* marking. Measure 22 has a *pp* marking.

Musical notation for measures 23 through 26. Measure 23 has a *ff* marking. Measure 24 has a *ff* marking. Measure 25 has a *ff* marking. Measure 26 has a *pp Sub.* marking. Measure 27 has a *ped.* marking. Measure 28 has a *x ped.* marking.

Op. 111 Systema Saxoph. Opus. Printed in Switzerland

pp
*
p

f sub.
f sub.

p sub
p sub

p

f
p sub
f

etc
p sub ped.



Handwritten musical score for the first system, measures 1-8. The notation is on a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with many accidentals and slurs. The left hand has a bass line with some chords. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated. A '16' is written at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, measures 9-16. The notation continues on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *p sub.* and *ff*. The left hand has a bass line with chords and dynamics like *f ped.* and *p sub*. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated.

Handwritten musical score for the third system, measures 17-24. The notation continues on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *ff* and *pp-sub*. The left hand has a bass line with chords and dynamics like *ff ped.* and *pp-sub*. Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 25-32. The notation continues on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *p* and *cresc. poco a poco*. The left hand has a bass line with chords and dynamics like *ped. tate smal*. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated.

Handwritten musical score for the fifth system, measures 33-36. The notation continues on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *pp-sub*. The left hand has a bass line with chords and dynamics like *pp-sub*. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated.

Handwritten musical score for the sixth system, measures 37-44. The notation continues on a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics like *pp-sub*. The left hand has a bass line with chords and dynamics like *pp-sub*. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated. The word *in loco* is written below the system.

10

8^a

IN loco

8

18 19

8

20

IN loco

(A₃ codeta) *ff* *

8

ped.

*

fff

séco

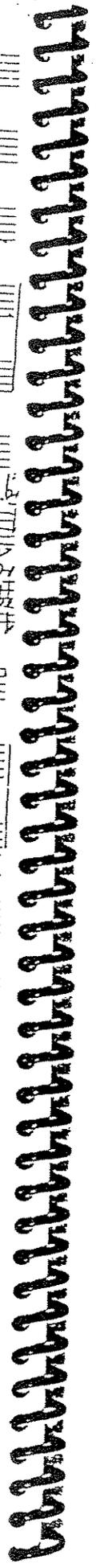
Casupras

09 de Outubro de 1988

fff

Alameda Brasil
(Sevo do Espírito Santo)

forma roudé - ABACADA (codeta)



- Trojica n.º 5 -

"E haverá uma Vereda Pura, que se chamará o Caminho Santo." (Isaias 35.8)

(Estudo de acordes "legato,"
trêmulos, notas repetidas, pedais)

Daruj nam MIR' [♩ = 63] - Tema - Almeida Prado

© 1954 No. 118, Swiss Pat. No. 248,484. Printed in Switzerland

Handwritten musical score, first system. It features a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/2 time signature. The music includes a melodic line with notes and rests, and a bass line with chords. A 3:2 ratio is indicated below the first measure. Above the staff, there are handwritten notes: "Σ", "Ta", "u", "m", "ε", "sk", "h", "fa", "ε".

Handwritten musical score, second system. It continues the piece with similar notation. A piano dynamic marking (*p*) is present. A pedal point is marked with an asterisk and the word "ped.". A fortissimo dynamic marking (*pp*) is also visible.

Handwritten musical score, third system. It features a treble clef staff with a key signature of three sharps. The notation includes a melodic line and a bass line. A piano dynamic marking (*p*) is present. A pedal point is marked with "ped." and an asterisk. The system ends with an asterisk.

Variacão II

Handwritten musical score, fourth system. It features a treble clef staff with a key signature of three sharps and a 5/4 time signature. The music includes a melodic line and a bass line. A piano dynamic marking (*p*) is present.

Handwritten musical score, fifth system. It features a treble clef staff with a key signature of three sharps. The notation includes a melodic line and a bass line. A piano dynamic marking (*p*) and a fortissimo dynamic marking (*f*) are present. The system ends with an asterisk.

© 1973 No. 118. Acoustic Structures, Inc. Printed in Switzerland



Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with complex chordal textures and melodic lines.

Handwritten musical notation for the second system, including a treble staff with a wavy line and a bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, showing a treble staff with a wavy line and a bass staff with notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble staff with a wavy line and a bass staff with notes and rests.

Variações III

Handwritten musical notation for the fifth system, including a treble staff with notes and rests, and a bass staff with a wavy line.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble staff with notes and rests, and a bass staff with a wavy line.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings. A time signature of 11:8 is visible. The bass staff contains a wavy line representing a tremolo or similar effect.

Handwritten musical score for the second system. It continues the piece with similar notation, including treble and bass clefs and various musical symbols.

Handwritten musical score for the third system. It features a piano (*pp*) dynamic marking and includes a section labeled "Tr" (trills) in the treble staff.

Handwritten musical score for the fourth system. It includes a crescendo (*cres*) and a forte (*f*) dynamic marking, with a section labeled "Tr" (trills).

Handwritten musical score for the fifth system. It features a piano (*pp*) dynamic marking and continues the musical notation.

Handwritten musical score for the sixth system. It features a piano (*p*) dynamic marking and the instruction "(senza Trillo)". The system concludes with a double bar line and a key signature change.



ped.

Almeida Campos - 10/10/1922
 (Sons do Espírito Santo)



"
Water lilies - (Nenufares)
- Tríptico de Claude Monet -

- estudos de cores
~~para piano~~

de Almeida Prado

New York - Abril 89

Av Max Barros,

para amizade e admiração, este Tríptico
pós-impressionista, à la manière de Debussy."

I - arcos de melodias & ressonâncias

II - vibrações & ondulações

III - Sombras & luzes: florações



NO. M. 1 12 STAVE

MADE IN U.S.A.

Fui inúmeras vezes ao Museu de Arte Moderna de New York.

& Estive várias vezes diante deste genial
Tríptico "Walter Lihes" de Claude Monet.

E quiz fazer algo sonoro com a evocação
aquelas cores impávidas e celestiais.

Saindo um pós-impressionismo banhado
de luz de Debussy.

Dedicado ao amigo, pianista iluminado
e olhante das muitas músicas
Max Barros.

Almeida Rebelo

New York Abril 89

4 Calmo mf

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/8 time. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *ppp*. There are various notes, rests, and slurs throughout the system. The system ends with an asterisk.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/8 time. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *f*. There are various notes, rests, and slurs throughout the system. The system ends with an asterisk.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/8 time. The first measure has a dynamic marking of *pp*. The second measure has a dynamic marking of *f*. There are various notes, rests, and slurs throughout the system. The system ends with an asterisk.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/8 time. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure has a dynamic marking of *f*. The fourth measure has a dynamic marking of *pp*. There are various notes, rests, and slurs throughout the system. The system ends with an asterisk.

Almeida Prado (Ao Max Barros)
01/04/89

I Arcos de melodias & 3
Ressonancias.

Lento

Movido

ped. p

ppp

ped. *

Lento

mf

mf

ppp

ped. *

mf

pp

ppp

pp

pp

pp

pp

ped. *

pp

accl.

rall. *

Handwritten musical score, first system. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *pp* and *f*. The piece features complex rhythmic patterns and chromatic lines.

Handwritten musical score, second system. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *f* and *pp*. Includes a *ped.* (pedal) marking. The music continues with intricate textures.

Handwritten musical score, third system. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *mf* and *pp*. Includes a *ped.* (pedal) marking. The notation shows a mix of melodic and harmonic elements.

Handwritten musical score, fourth system. Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics include *pp*. Includes a *ped.* (pedal) marking. The system concludes with a series of chords.

 NO. M-1 12 STAVE *pp*

02/04/89
15:27

Lento *Calmo*

6:4 5:4 7 8

5 5:4 7 8

8 5:4 7 8

6:4 8 3 7 8

6:4 7 8

pp pp pp pp

ped. ped. ped. ped.

Rep. 5x (Rep. 5x) (Sem repetidas)

Rep. 4x Rep. 6x

Rep. 5x Rep. 7x

pp pp pp pp

ped. ped. ped. ped.

*: acuntuar notas diferentes a cada vez, ad. libitum.

Sombras & luzes: floracões

III

Calmo, meio recitativo

3+3
8+16 *p*

2
8

ped. ad libitum
accl... e cresc.

3
8

4
8

Rápido

mf

mf

f

± 13 segundos

Calmo
f. ped. Rep. o mais rápido possível

4 in loco

8

8: #...pp

3

3

3

3

misterioso

ped.

Rápido

pp *ff sub.*

Calmo

pp *sub.*

pp

acel. *Rápido* \pm 7 seg.

acel. *ff* *ff ped.* Rep. o mais rápido possível

Calmo

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with chords and a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *pp* and *ped.*

Handwritten musical score for the second system. The top staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff continues the bass line with chords and a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *pp* and *ped.*

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with a 5:4 ratio marking and a *cres.* marking. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature, containing a bass line with chords and a 5:4 ratio marking. Dynamic markings include *a.cel.*, *Rapidissimo*, and *ped.*

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with chords and a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *pp* and *ped.*

Rápido 11 seg.

81

f

ped.

pp Calmo

pp

ped.

Rapidissimo

p

f

Lento

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *ped.* (pedal). There are also some chord symbols and accidentals. A measure number '81' is written below the bass staff.

Handwritten musical notation for the second system. It shows two staves with chordal structures. The treble staff has notes and rests, while the bass staff has notes and rests. There are various accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the third system. It features more complex melodic lines with slurs and accents. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are also some chord symbols and accidentals.

Handwritten musical notation for the fourth system. It includes two staves with notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). There are also some chord symbols and accidentals.

Alvinia Puck
New York 04/07/89 20:43

Almeida Prado

- As begônias do quintal celeste -

Estudo para piano

(Sobre cores de acordes alterados)

- Aos meus pais, que as cultivam no

quintal de sua Morada Celeste -

Campinas 25/03/96

Na minha infância, em nossa casa de Santos,
papai cultivava inúmeras espécies de begônias.

Uam do mais variados matizes, cores pastéis,
cores brilhantes, de uma beleza indescritível.

É mamãe amava estas begônias que
papai cuidava com tanto carinho.

Certamente, no céu, em sua Morada Celeste
no quartal, devem estar as múltiplas
begônias. No jardim da frente da Morada,
outras tantas begônias, margaridas, nicotianas,
hortências, rosas, dalias, lírios, orquídeas,
violetas e flores que só crescem no céu.

Pois cada Morada, está na Casa do Pai.

É cada um cultiva as flores que desejam.
É que amam.

João Antonio

" Na Casa de meu Pai, há muitas "moradas" "

Evangelho de S. João 14 - 2

Begônia; BEGONIÁCEA: Espécie das
 begoniáceas, família de plantas herbáceas, moles,
 com folhas grandes coloridas muito ornamentais.

Há quase 1.000 espécies brasileiras. O gênero
 Begônia por si só, encerra umas oitocentas

(Dicionário Aurélio)

Quintal: Pequena quinta, Pequeno Terreno,
 muitas vezes com jardim ou com hortas,
 atrás da casa.

- Acordes - begônia matriz -

I_c $VII_c \text{ alt.}$ $IV \text{ alt.}$
 1 290

As begônias do quintal celeste

Almeida *trabalho*
25/08/96

2 [♩ = 63] *ppp*
lento
8^a
in loco

ppp
ped. até o fim.

8^a

in loco

8^a

in loco

8^a

in loco

8^a *ppp*

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The bass staff contains a bass line with similar accidentals and slurs. The notation is dense and appears to be a complex harmonic exercise.

ppp
in loco

8^a

Handwritten musical notation for the second system, similar in structure to the first system. It features a treble and bass clef staff. Some notes in the bass staff are marked with an 'x', possibly indicating a specific performance instruction or a correction.

in loco (simili)

8^a

Handwritten musical notation for the third system, continuing the melodic and harmonic patterns from the previous systems. It consists of a treble and bass clef staff with various notes and accidentals.

8^a

Handwritten musical notation for the fourth system, the final system on the page. It follows the same format as the previous systems, with a treble and bass clef staff and complex notation.

4

8^a PPP

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble staff with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes A2, B2, C3, B2, A2, G2. There are various accidentals and phrasing slurs throughout.

PPP in loco (simili)

8^a

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble staff with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes A2, B2, C3, B2, A2, G2. There are various accidentals and phrasing slurs throughout.

8^a

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble staff with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes A2, B2, C3, B2, A2, G2. There are various accidentals and phrasing slurs throughout.

8^a

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of two measures. The first measure has a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The second measure has a treble staff with notes A4, B4, C5, B4, A4, G4 and a bass staff with notes A2, B2, C3, B2, A2, G2. There are various accidentals and phrasing slurs throughout.

ppp
8^a

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, some marked with 'x'. The bass staff contains a bass line with similar note values and rests, also marked with 'x'. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

ppp in loco (simili)

8^a

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with similar note values and rests. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

8^a

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with similar note values and rests. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

8^a

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with similar note values and rests. The system is divided into two measures by a vertical bar line. At the end of the system, there are markings for *p in loco* in both the treble and bass staves.

cada vez mais lento

6

8. *ppp* *p* *ppp* *p*

in loco *ppp* *p*

ppp *in loco* *ppp* *p*

8. *ppp* *p*

in loco *ppp* *p*

ppp *p*

8. *ppp* *p*

in loco *ppp* *p*

ppp *p*

8. *ppp* *ppp* *p*

ppp *ppp* *p*

ppp *ppp* *p*

Almeida-Frederico
25/03/97

Almeida Prado

- Moto Perpétuo - Toccata
para piano

- Estudo de Sétimas, Nonas,
Décimas Trimeiras, Décimas Terceiras
e suas inversões, segundo

Nadia Boulanger -

- 'A Ana Cláudia de Assis -

Campinas - Fevereiro de 1998

Material Harmônico
de Sétimas, Nonas, Décimas Primeiras,
Décimas Terceiras e suas inversões,
segundo Nádia Boulanger

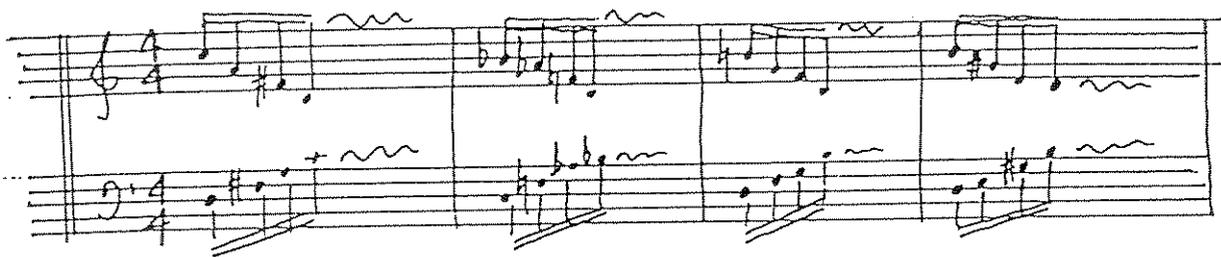
The image displays four staves of handwritten musical notation, each illustrating a different chord and its inversions. Large downward-pointing arrows are placed above the staves to indicate the starting point for each chord's study.

- Staff 1:** Shows the 7th chord (7⁵) and its first and second inversions.
- Staff 2:** Shows the 9th chord (9⁵) and its first and second inversions.
- Staff 3:** Shows the 11th chord (11⁷) and its first and second inversions.
- Staff 4:** Shows the 13th chord (13⁹) and its first and second inversions.

Each staff contains a sequence of chords with their respective notes and accidentals written on a five-line staff. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems for the notes. The numbers 7⁵, 9⁵, 11⁷, and 13⁹ are written above the first chord of each staff to identify the chord type.

Pequena Sugestão

Pode-se desenvolver um exercício preparatório com as seguintes articulações em Todas as seqüências de Sétimas e suas inversões:



etc

Moto Perpetuo
Toccata para Piano

A Ana Cláudia de Assis

Almeid Prado
Campinas 02/02/98

Contínuo [♩=138]

pp

Repetir 5 vezes

ped. até o sinal *

p

Repetir 4 vezes

p

Repetir 7 vezes

Repetir 4 véges

Handwritten musical notation for 'Repetir 4 véges'. It consists of two staves in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. A dynamic marking 'p' is present. A bracket spans across both staves. At the end of the first system, there is a double bar line and a 3/4 time signature change.

Handwritten musical notation for 'Repetir 3 véges'. It consists of two staves in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. A dynamic marking 'p' is present. A bracket spans across both staves. An arrow points from the end of this system to the right.

Handwritten musical notation for 'Rep. 5 véges'. It consists of two staves in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. A dynamic marking 'p' is present. A bracket spans across both staves. An arrow points from the end of this system to the right. A downward-pointing arrow is above the first staff. At the end of the system, there is a double bar line and a star symbol.

Handwritten musical notation for 'ped'. It consists of two staves in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. A dynamic marking 'p' is present. A bracket spans across both staves. The word 'ped' is written below the first staff.

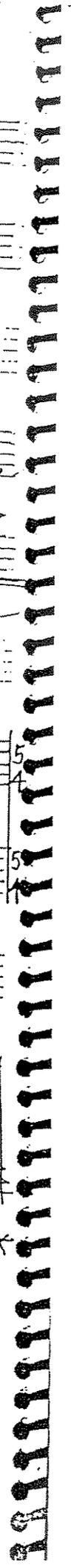
p

p

p

p

** p ped.*



Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page, consisting of four systems of music. The notation includes treble and bass clefs, 4/4 time signatures, and various dynamic markings and performance instructions.

System 1: Treble clef, 4/4 time. Starts with a downward-pointing triangle containing the number 8. The first measure has a dynamic marking of *ff sub.*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The system concludes with a measure containing a dynamic marking of *pp. sub.*

System 2: Treble clef, 4/4 time. Starts with a dynamic marking of *ff*. The second measure has a dynamic marking of *f*. The third measure has a dynamic marking of *p*. The system concludes with a dynamic marking of *p pol.*

System 3: Treble clef, 4/4 time. Starts with a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *p*. The system concludes with a dynamic marking of *f * 8. ped. ...!*

System 4: Treble clef, 4/4 time. Starts with a dynamic marking of *ff*. The system concludes with a dynamic marking of *ff ped.*

Additional markings include a downward-pointing triangle with the number 8 at the beginning of the first system, and various slurs and accents throughout the score.

6

in loco

p
P ped.
*f * ped.*

p
ped.
*f * ped.*

p
ped.

F=F
F=F
ped.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both are in 4/4 time. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with quarter and eighth notes. Measure numbers 13 and 16 are indicated at the beginning and end of the system.

ped. * ped. *

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. Similar to the first system, it features a melodic line and a bass line. Measure numbers 13, 15, and 16 are indicated.

ped. * ped. *

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music includes a 3:2 ratio marking and triplet markings (3). Measure numbers 9 and 4 are indicated.

ff ped. *

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music includes a *pp sub.* marking and accents (7). Measure numbers 9 and 6 are indicated.

ped. *

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings including *ff*. Above the staff, there are three bracketed groups of notes labeled with ratios: $3:2$, 3 , and 3 . The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals and dynamic markings including *ff*. The system concludes with a measure containing a 9/4 time signature.

ff ped. *

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals and dynamic markings including *fz* and *f*. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals and dynamic markings including *pp*. The system concludes with a measure containing a 4/4 time signature.

pp ped. *

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals and dynamic markings including *f*. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals and dynamic markings including *f*. The system concludes with a measure containing a 4/4 time signature.

ped. f ped. ped. pp sub. *

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals and dynamic markings including *p sub.* and *f*. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with various accidentals and dynamic markings including *p*. The system concludes with a measure containing a 7/4 time signature.

ped. ped. ped. 8. ped. *

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 7/4 time signature. It contains a series of chords, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a crescendo hairpin. The lower staff is in bass clef with a 7/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Below the staves is a piano pedal line with the marking *ped. pp* and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the end, marked with an asterisk.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/4 time signature. It contains a series of chords, with a dynamic marking of *pp* and a crescendo hairpin. The lower staff is in bass clef with a 6/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Below the staves is a piano pedal line with the marking *ped* and a dynamic marking of *ff* at the end, marked with an asterisk.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 9/8 time signature. It contains a series of chords, with a dynamic marking of *pp* and a crescendo hairpin. The lower staff is in bass clef with a 9/8 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Below the staves is a piano pedal line with the marking *8: ped.* and a dynamic marking of *ff* at the end, marked with an asterisk.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 7/4 time signature. It contains a series of chords, with a dynamic marking of *ff* and a crescendo hairpin. The lower staff is in bass clef with a 7/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Below the staves is a piano pedal line with the marking *ped.* and a dynamic marking of *f* at the end, marked with an asterisk.

10

80 ↓

ped. ff (in loco)

ped.

ped.

pp Sub

pp Sub: 5:4 5 5 5

ped. *

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a *pp* dynamic marking and contains a series of eighth notes. The bass staff also begins with a *pp* dynamic marking and contains a series of eighth notes, with some notes marked with a '5' indicating a fingering. There are large curved lines above the treble staff and below the bass staff, possibly indicating phrasing or breath marks. The system ends with a double bar line and the number '6' in the margin.

Handwritten musical score for the second system. It features a treble clef staff with a *f* dynamic marking and a downward-pointing triangle labeled 'ped.'. Below the staff, there are handwritten notes: 'ped.' with a downward-pointing triangle, an asterisk '*', and 'ped.' with a horizontal line underneath. The system ends with a double bar line and an asterisk '*' in the margin.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a *f* dynamic marking and a downward-pointing triangle labeled 'ped.'. The bass staff has a *f* dynamic marking and a downward-pointing triangle labeled 'ped.'. There are large curved lines above the treble staff and below the bass staff. The system ends with a double bar line and a downward-pointing triangle labeled 'ped.' in the margin.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a *ff* dynamic marking and a downward-pointing triangle labeled 'ped.'. The bass staff has a *f* dynamic marking and a downward-pointing triangle labeled 'ped.'. There are large curved lines above the treble staff and below the bass staff. The system ends with a double bar line and a downward-pointing triangle labeled 'ped.' in the margin.

Handwritten musical score for the fifth system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff has a *f* dynamic marking and a downward-pointing triangle labeled 'ped.'. The bass staff has a *f* dynamic marking and a downward-pointing triangle labeled 'ped.'. There are large curved lines above the treble staff and below the bass staff. The system ends with a double bar line and a downward-pointing triangle labeled 'ped.' in the margin. The number '308' is written below the bass staff.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a treble staff with chords, a middle treble staff with a melodic line, and a bass staff. The time signature is 6/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The dynamics are marked as *cresc* and *fff*. There are some handwritten notes and symbols, including a circled '0' and a circled '8' in the bass staff, and a star symbol at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *ff* and *ff ped*. There are some handwritten notes and symbols, including a circled '0' and a circled '8' in the bass staff, and a star symbol at the end of the system.

Handwritten musical score for the third system. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*. There is a handwritten instruction: "Rep. 5 vezes dim.". Below the system, there is a note: "(Pode-se repetir o estudo ad. Lib.)". There are also some handwritten notes and symbols, including a circled '0' and a circled '8' in the bass staff, and a star symbol at the end of the system.

Almeida Neto
 Campinas 02/02/98
 Festa das Bandeiras

Almeida Prado

A la manière de

Alexander Scriabine

Étude de couleurs
en forme de "patchwork"
pour le piano

À un grand et grand pianiste,
grand artiste,

José Eduardo Martins

A la maniere de

Alexander Scriabine

Étude des couleurs
en forme de "patch-work"
pour le piano

- Ao amigo e grande pianista, grande artista,
José Eduardo Martins -

Dedica o Almeida Prado
Campinas, 04/11/99

Allegro [♩ = 168-172]

[desenhos rítmico e intervalar
do Prelúdio op 11 n.º 6, início]

amigo e admirador
de sempre!

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the system. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the second system. It starts with a circled number 5 in the first measure. The notation continues with two staves (treble and bass clef). The key signature remains one flat. The dynamics include mezzo-forte (mf) and fortissimo (ff). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

mf ff

(10)

ff

(Desenho rítmico do início de Sonata n.º 7) Sequência Harmônica (1)

Allegro

(14)

p

p

ff

ff

(17) *p* *pp*

(Detachos rítmicos do Estudo op 42 n 2) Sequência Harmônica (2)

[♩ = 112]

(21) *p*

(23)

25

27

29

passione! **f**
Sonore!

31

33 *p sub*

p sub.

5 5 5 5

35 *cres*

5 5 5 5

37 *cres*

8

5

39 *fff*

6 7

fff

(Desenho rítmico do
Prelúdio op 74 n 5)

Sequência Harmônica (3)

41 *Fier, belliqueux*

Handwritten musical score for exercise 41, titled "Fier, belliqueux". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines with slurs and accents. Dynamics include "p" (piano) and "ff" (fortissimo). There are markings for "6" and "3" above the notes, and "3" below the bass staff notes.

42

Handwritten musical score for exercise 42. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music includes chords and melodic lines with slurs and accents. Dynamics include "ff" (fortissimo), "p" (piano), and "f" (forte). There are markings for "3" and "5" above the notes, and "3" below the bass staff notes.

43

Handwritten musical score for exercise 43. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music includes chords and melodic lines with slurs and accents. Dynamics include "p" (piano). There are markings for "6" and "3" above the notes, and "3" below the bass staff notes.

44

ff p f

(Desenho rítmico do)

Prelúdio op 67 n.2

Presto

45

p pp inquiet

47

p pp

49

mf f mf f mf f

pp

52

mf f

pp

55

f mf f mf f

pp

58

Sonoro! Sequência Harmônica (4)

ff pp sub ff

pp sub ff

ff ped.

(59)

pp sub.
pp
ped

(62)

ff
dim
ped. ff

(63)

pp
pp
ped

(65)

ff
ped.
p

66

Handwritten musical score for exercise 66. It consists of two staves: a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. It contains several measures of music with dynamic markings including *p* and *pp*, and performance instructions such as *ped.* and *3-7*. The bass staff contains a corresponding bass line with similar dynamics and performance instructions. The piece concludes with an asterisk (*) on the right side.

69

Handwritten musical score for exercise 69. It consists of two staves: a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 9/8 time signature. It contains several measures of music with dynamic markings including *pp* and *ff*, and performance instructions such as *ped.* and *x*. The bass staff contains a corresponding bass line with similar dynamics and performance instructions. The piece concludes with an asterisk (*) on the right side.

Andante [$\text{♩} = 108$] Sequência Harmônica (5)
 Descritores rítmicos do Prelúdio n.º 21 op. 11)

70

Handwritten musical score for exercise 70. It consists of two staves: a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with dynamic markings including *p* and *pp*, and performance instructions such as *ped.* and *x*. The bass staff contains a corresponding bass line with similar dynamics and performance instructions. The piece concludes with an asterisk (*) on the right side.

73

Handwritten musical score for exercise 73. It consists of two staves: a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The piano staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/4 time signature. It contains several measures of music with dynamic markings including *mf* and *pp*, and performance instructions such as *rit.*, *a tempo*, and *ped.*. The bass staff contains a corresponding bass line with similar dynamics and performance instructions. The piece concludes with an asterisk (*) on the right side.

75

77

(Desenho rítmico do Estudo op. 65 n. 3) Sequência Harmônica 6

Truqueiros [♩ = 100]

79

82

85

Handwritten musical score for system 85. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes chords, melodic lines, and dynamic markings such as "ff" and "M-D". There are also performance instructions like "ped." and "ME".

88

Handwritten musical score for system 88. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes chords and melodic lines. There are performance instructions like "ped." and an asterisk "*".

91

Handwritten musical score for system 91. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes chords and melodic lines. There are performance instructions like "ped." and an asterisk "*".

94

Handwritten musical score for system 94. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes chords and melodic lines. There are dynamic markings "p" and "f", and performance instructions like "ped." and an asterisk "*".

Molto Vivace [♩=144]

(Detachamento rítmico do estado *pp* a *f*)

Sequência Harmônica ①

97

Handwritten musical notation for measures 97-99. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 97 starts with a piano (*pp*) dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and slurs. Measure 98 includes a *pp ped.* marking. Measure 99 continues the pattern. The key signature has one sharp (F#).

100

Handwritten musical notation for measures 100-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 100 features a series of chords in the upper staff and eighth notes in the lower staff. Measure 101 includes a *mf* dynamic marking. Measure 102 continues the pattern. The key signature has one sharp (F#).

103

Handwritten musical notation for measures 103-105. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 103 features a series of chords in the upper staff and eighth notes in the lower staff. Measure 104 includes a *mf* dynamic marking. Measure 105 continues the pattern. The key signature has one sharp (F#).

105

Handwritten musical notation for measures 105-107. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 105 features a series of chords in the upper staff and eighth notes in the lower staff. Measure 106 includes a *f* dynamic marking. Measure 107 continues the pattern. The key signature has one sharp (F#).

Joyeux, vainqueur, rayonnant!

(107)

pp

pp ped

ped

ped

(110)

p

p cresc.

ped

(111)

mf

cresc

mf

(113)

f

f ped

Rayonnant!

115

117

15

fff

Almeida Fredt
Campinas, 03/11/99

Sequência de acordes

usados nos desenhos rítmicos:

①

*: Acorde Scriabin

Handwritten musical notation for sequence 1. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music shows a sequence of chords. A note in the top staff is marked with an asterisk (*). The chords are: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F), and C major (C-E-G).

②

Handwritten musical notation for sequence 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music shows a sequence of chords: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F), and C major (C-E-G).

③

Handwritten musical notation for sequence 3. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music shows a sequence of chords: C major (C-E-G), D major (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F), and C major (C-E-G).

4

Handwritten musical notation for exercise 4. It consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). The exercise concludes with a double bar line.

5

Handwritten musical notation for exercise 5. It consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). The exercise concludes with a double bar line.

6

Handwritten musical notation for exercise 6. It consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). The exercise concludes with a double bar line.

Almeida Prado

Estudo nº 14 -

a maneira de Siciliana

para piano

Ao Carlos Janisen, com grande admiração
e amizade -

Sextauho, 23/05/2003

Ao Carlos Jansen 2

Estudo n 14 - para piano

Almeida Prado

Amarçã de uma Siciliana

São Paulo/2003

[♩ = 116]

(Harmonia de acordes cambiantes)

①

pp

Cantabile

③

⑤

⑦

⑨

Tanto

Handwritten musical notation for system 11. The system consists of two staves. Above the staves are several lines of rhythmic notation: $b+ b-$, $b+ b- b+ :$, $b+ \#+$, 4 , $b+ b-$, $b+ :$, $b+ b-$, and $b+ b+$. The first staff is marked with a circled number 11 and contains a wavy line. The second staff contains a melodic line with notes and accidentals. Measure numbers 12 and 8 are indicated on the right side.

Handwritten musical notation for system 13. The system consists of two staves. The first staff is marked with a circled number 13 and contains a melodic line. The second staff contains a bass line with notes and accidentals. Measure numbers 12 and 8 are indicated on the right side.

Handwritten musical notation for system 15. The system consists of two staves. The first staff is marked with a circled number 15 and contains a melodic line. The second staff contains a bass line with notes and accidentals. The text "Pauco mais rápido" is written above the first staff. Measure numbers 9, 16, 9, and 16 are indicated on the right side.

Handwritten musical notation for system 16. The system consists of two staves. The first staff is marked with a circled number 16 and contains a melodic line. The second staff contains a bass line with notes and accidentals. The text "cresc." is written above the first staff. A circled number 5 is written below the staves. Measure numbers 9 and 16 are indicated on the right side.

Handwritten musical notation for system 18. The system consists of two staves. The first staff is marked with a circled number 18 and contains a melodic line. The second staff contains a bass line with notes and accidentals. The text "cresc." is written above the first staff. Measure numbers 12 and 8 are indicated on the right side.

Handwritten musical notation for system 20. The system consists of two staves. The first staff is marked with a circled number 20 and contains a melodic line. The second staff contains a bass line with notes and accidentals. The text "f" and "ff" are written above the staves. Measure numbers 12 and 8 are indicated on the right side.

6

15
8

21

15
8

12
8

22

12
8

7

12
8

23

12
8

pp *Tempo primo*

pp

ped.

26

pp

pp

ped.

Almeida Prado
São Paulo, 23/05/2003

**Anexo 6 – Almeida Prado – 14 Estudos para piano –
Partituras digitalizadas.**

Estudo n° 1 "Embolada"

à Eudoxia de Barros

Almeida Prado

Santos - 1962

♩ = 100
Animado, bem ritmado

Piano

p

bem marcado

4

8

mf

12

Embolada

16

cresc...

Measures 16-18: Treble clef, 2/4 time signature. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *cresc...* is placed above the staff.

19

Measures 19-21: Treble clef, 2/4 time signature. The right hand continues with eighth-note patterns and accents. The left hand accompaniment remains consistent.

22

ff seco *mf*

Measures 22-25: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 22 features a dynamic marking of *ff seco*. A crescendo hairpin leads to a dynamic marking of *mf* in measure 23. The right hand has a more complex rhythmic pattern with accents.

26

Measures 26-28: Treble clef, 2/4 time signature. The right hand plays a steady eighth-note pattern. The left hand accompaniment continues.

29

ff seco *f*

Measures 29-32: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 29 features a dynamic marking of *ff seco*. A crescendo hairpin leads to a dynamic marking of *f* in measure 30. The right hand has a more complex rhythmic pattern with accents.

Embolada

33

dim...

Musical score for measures 33-36. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking of *dim...* is present in measure 35.

37

p

Musical score for measures 37-39. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 38. The key signature changes to one flat in measure 38.

40

cresc...

Musical score for measures 40-43. The right hand features a melodic line with accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *cresc...* (crescendo) is present in measure 42.

44

mf

Musical score for measures 44-47. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 45. The key signature changes to two flats in measure 45.

Embolada

48

Musical score for measures 48-51. The piece is in 2/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with many accents (>). The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

52

cresc...

Musical score for measures 52-54. The right hand continues with the complex rhythmic pattern. The left hand accompaniment becomes more active, with some notes marked with accents (>). The dynamic marking *cresc...* is present.

55

f

f bem ritmado e cantando a M.E.

Musical score for measures 55-57. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the final notes, marked with *f*. The left hand accompaniment is also marked with *f*. The instruction *f* bem ritmado e cantando a M.E. is written below the left hand.

58

ff

Musical score for measures 58-60. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, marked with *ff*. The left hand accompaniment is also marked with *ff*.

61

336

Musical score for measures 61-64. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues with eighth notes. The number 336 is written at the bottom center of the page.

Embolada

64

Musical score for measures 64-66. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage.

67

apressando...

Musical score for measures 67-70. The tempo marking *apressando...* is placed above the staff. The music continues with similar rhythmic complexity and includes a change in the bass line around measure 69.

71

Musical score for measures 71-73. The music continues with the same rhythmic intensity and includes a change in the bass line around measure 72.

74

a tempo *fff seco*

Musical score for measures 74-77. The tempo marking *a tempo* is placed above the staff, and *fff seco* is placed below the staff. The music concludes with a final chord and a fermata.

Santos 15-04-62

Estudo n° 2

"das oitavas alternadas"

(À Eudóxia de Barros)

Almeida Prado
Santos - 1962

Piano

♩ = 96
Animado, sofrido

mf

um pouco rubato

4

7

10

Estudo n° 2

13

Musical notation for measures 13-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff is a sequence of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated at the beginning of their respective measures.

17

Musical notation for measures 17-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth notes, and the bass staff provides accompaniment. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the beginning of their respective measures.

21

Musical notation for measures 21-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth notes, and the bass staff provides accompaniment. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated at the beginning of their respective measures.

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth notes, and the bass staff provides accompaniment. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated at the beginning of their respective measures.

Estudo n° 2

This musical score is for 'Estudo n° 2' in B-flat major, 3/4 time. It consists of four systems of piano music, each with a treble and bass staff. The piece begins at measure 29. The first system (measures 29-32) features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. The second system (measures 33-36) continues this pattern with some chromatic movement in the bass line. The third system (measures 37-40) shows a change in the bass line's texture, with more frequent rests and longer note values. The fourth system (measures 41-44) concludes the piece with a final cadence in the bass and a melodic flourish in the treble. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Estudo n° 2

45

Measures 45-47: The right hand features a complex, chromatic melodic line with many accidentals. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 47 ends with a double bar line and a repeat sign.

48

Measures 48-50: The right hand continues with a chromatic melody. The left hand accompaniment includes some rests and dynamic markings like accents (>).

51

Measures 51-54: The right hand melody becomes more rhythmic with eighth-note patterns. The left hand accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes.

55

Measures 55-58: The right hand continues with a chromatic melody. The left hand accompaniment includes some rests and dynamic markings like accents (>).

Estudo nº 2

59

Musical notation for measures 59-61. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is particularly active with frequent sixteenth-note runs.

62

Musical notation for measures 62-64. The time signature changes to 3/4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, while the bass line maintains its rhythmic complexity.

65

Musical notation for measures 65-68. The time signature changes to 2/4. The piece continues with intricate rhythmic patterns in both hands.

69

Musical notation for measures 69-72. The time signature changes to 3/4. The final measure (72) features a *fff* dynamic marking and a fermata over the right-hand note. The piece concludes with a final chord in the bass.

Estudo n° 3 "da poliritmia"

(Ao João Carlos Martins)

Almeida Prado
Santos, Agosto de 1962

Enérgico, selvagem

f *p* *p*

6

11 *f* *ff* *ff* *f* *f* *f*

Brilhante!

16

21

ff

ff

f

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. Dynamic markings include *ff* at the beginning of measure 25 and *f* at the end of measure 25.

26

p

p

p

pp

3

3

3

3

3

3

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. The right hand has a melodic line with some slurs and accents. The left hand features several triplet patterns, indicated by the number '3' below the notes. Dynamic markings include *p* and *pp*.

31

3

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 34. The left hand continues with accompaniment. The system ends with a time signature change to 2/4.

36

3

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 37. The left hand continues with accompaniment. The system ends with a time signature change to 2/4.

41

Detailed description: This system contains measures 41 through 45. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 42. The left hand continues with accompaniment.

46

51

56

61

cresc...

ff

66

ff

ff

345

71

Musical score for measures 71-75. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include accents (>) and hairpins.

76

Musical score for measures 76-80. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand continues the melodic line, and the left hand provides accompaniment. A fortissimo (**ff**) dynamic marking is present in measure 78. The system ends with a fermata over the final notes.

81

pp sub.

Musical score for measures 81-85. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line, and the left hand provides accompaniment. The dynamic marking *pp sub.* (pianissimo, subito) is indicated at the beginning of the system.

86

Musical score for measures 86-90. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 86. The left hand provides accompaniment. The system ends with a fermata over the final notes.

91

Musical score for measures 91-95. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melodic line, and the left hand provides accompaniment. A crescendo (*cresc...*) hairpin is shown in measure 93. The system ends with a triplet of eighth notes in the bass clef.

96 *f* *f* *f*

101 *mf* *p* *pp*

106 *pp* *p* *pp*

111 *f* *pp* *fff* *fff* *m.d.* *m.e.*

Almeida Prado
Santos, Agosto de 1962

Estudo nº 4

"Em 3 ressonâncias"

Almeida Prado
Bloomington 1984

♩ = 168

Piano *pp*
ped.

5 (simili)

11

15 *ff* *pp* *ppp*
** ped.*

20

25

ff *p*

p

28

pp

ped.

31

33

f *subito*

pp

ped.

36

8vb

39

ff

f

pp

Sub

This system contains measures 39, 40, and 41. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A large slur covers the entire system. Measure 39 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 40 has a piano (*pp*) dynamic. A 'Sub' marking is present in measure 40. A fermata is placed over the final note of measure 41.

42

ped.

This system contains measures 42, 43, 44, 45, and 46. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A large slur covers the entire system. A 'ped.' marking is present in measure 42. A fermata is placed over the final note of measure 46.

47

f > *p*

p

* ped.

This system contains measures 47, 48, 49, and 50. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A large slur covers the entire system. A dynamic change from *f* to *p* is indicated in measure 47. A 'ped.' marking with an asterisk is present in measure 49. A fermata is placed over the final note of measure 50.

50

f

f

This system contains measures 50, 51, 52, and 53. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A large slur covers the entire system. Two *f* dynamic markings are present in measures 50 and 51. A fermata is placed over the final note of measure 53.

53 *súbito*

ff

ff

ped.

* *ff*

This system contains measures 53, 54, 55, and 56. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A large slur covers the entire system. A 'ped.' marking is present in measure 53. A *ff* dynamic marking is present in measure 53. A *ff* dynamic marking with an asterisk is present in measure 56. A fermata is placed over the final note of measure 56.

55 *ff* *rall...*

pp *ped.* *

58 *8va* *para acabar* *f*

pp *8va* *repetir muitas vezes* *ff* *ped.* *

Estudo nº 5

Profecia nº 1

"Estudo de ressonâncias"

Almeida Prado
22-09-1988

Ígneo ♩ = 132

Piano

ff

ped. até (o sinal ✱)

ppp

5

pp *rall...*

pp *ff* *sub.*

8 a tempo *pp* *rall...* a tempo *pp* *rall...*

12 a tempo *pp* *rall...* *ff*

14 *a tempo*

15 *pp*

ff *pp* *rall...*

16

pp *pp* *f* *mf*

8vb

17 *in loco* *cresc...*

8vb *

18

in loco *mf* *p* *cresc...*

19

ff *ff* *ff* *8va* *ff* *in loco* *ped.*

22

8va *in loco* *in loco* *in loco*

30

7 7

33

6 6 6 6 6 6

35

pp *pp* *mfpp* *mfpp* *ff* *pp*

40 *8va*
5 *5* *5* *5* *5* *ff*

42 *pp* *pp* *ff* *7* *8va*

48 *8va* *ff* *ff* *ff* *pp* *ped.* *f* *pp*

51 *8va* *ff* *pp* *f* *f* *pp* *pp*

54 *pp* *pp* *p* *ff* *pp* *

57 *C* *pp* *mf* *pp*

pp *mf* *pp*

pp *ped.* *mf* *pp*

61 *pp* *ff*

pp *ff*

f *ff*

63 *ff* *luminoso!*

ff *luminoso!*

65 *8va*

8va

67

70 *fff*

pp sub.

75

f sub.

82

pp *ff*

(ped. continua) *ff ped.*

D *ff* *ff*

"Levantando de novo os olhos,
olhei e vi quatro carros que
saíram dentre duas montanhas,
estas eram montanhas de bronze."
(Zacarias 6:1)

87

tempo livre *pp* *a tempo* *ff*

simili *5* *5* *5*

simili *5* *5* *5*

pp *ff*

87

tempo livre

a tempo

7:4

5:4

89

pp

pp

pp

pp

3:2

(coda)

95

3:2

pp

pp

in loco

98

p (ver ossia I)

pp

pp

99

pp

pp

pp

pp

repetir umas 7 vezes num cresc. vertiginoso

100

f
(ver ossia II)

ff

ped.

in loco

8va

103

p

f

ff simili

simili

8vb

p

f

in loco

ff

8va

106

ff

pp

8va

8vb

(ossia 1)

8va

(ossia 2)

8va

ESTUDO Nº 6

Profecia nº 2

"Jerusalem, volta o teu olhar para o Oriente,
vê a alegria que te vem de Deus" (Baruc 4:36)

Almeida Prado
07/10/88

Com jubilante dinamismo ♩ = 112 (Estudo Rítmico)

Piano

(A)

f
sonoro, como sinos, solar!

f
ped.

5

16

16

11 (B)

p sub.

f sub.

p sub.

f sub.

p sub.

f sub.

18

p sub.

p sub.

p

cresc...

cresc...

25

ff

32

p sub. *cresc...*

39

f

46

p sub. *cresc...* ♩ = ♩

53

(A1)
58 *ff*
ff
ped.

62 *ff*
ped. (C)
6/16

68 *p sub.*
sem pedal *p* *p* *p*

74 *pp* *pp* *f* *pp*
ped.

80 *Sempre pp* *ff sub.*
ped. *sub.* *ff sub.*

86 *p sub.* *fff*

p sub. *fff* (deixar pedal) *

93 *pp sempre*

pp sempre

ff >

ped. *sem pedal* *ff*

99

ped.

105

110

115

120

126

132

136

ff
ped.

142

(D)

pp sub.
pp
** ped. p*

148

155

f sub.
f sub.

161

p sub.
p sub.

165

p sub.
8vb ped.

169

f
* *p sub.*
ped.

173

f
* ped. *f*

177

p sub.
ff
ff
ped.

181

pp sub.
ped. até sinal

185

cresc. poco a pouco

188

190

8va *in loco* *in loco*

192

194

8va *8va*

*

196 *in loco*

f

ped.

(A₃ Codeta)

199

fff

seco

fff

Forma Rondó - ABACADA (Codeta)

Campinas
09 de Outubro de 1988

ESTUDO Nº 7

Profecia nº 3

"E haverá uma vereda Pura, que se chamará o Caminho Santo."
(Isaias 35:8)

(estudo de acordes "legato", Trêmulos, Notas Repetidas, Trinados)

Almeida Prado

- Tema -

Daruj nam mir! ♩ = 63

Piano

p
ped.

* *ped. ped. ped. ped.*

6

p

ped.

Variação I

12

8^{va}

8^{vb}

pp

p

16

3:2

*

21

p

ped. *pp* *ped.*

*

Variação II

26

p

p

*

29

p *f*

p M.D.

M.E.

53 *gva-* *p*

pp

57 *(gva)*

p *cresc...*

59 *(gva)*

f

61 *(gva)* *(Senza Trilo)*

pp ** ped. #*

64 *gva-* *pp*

pp

33

* ped.

38

Variação III

42

p 3 3 3 3

pp

47

50

6 3 3 3 3

II

372

ESTUDO Nº 8

Water lilies

Tríptico de Claude Monet
- Estudos de cores para piano -

Almeida Prado

Arcos de melodias & 3 ressonâncias

Piano

Lento *Movido*

p *ppp*

p *ped.* *ped.*

Lento

mf *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

ped. *8vb* *pp* *acel...* *rall...* *

Calmo

mf *ppp* *mf* *f*

ped. *ped.* *ped.* *8vb* *

7 *pp* *pp*

Musical score for measures 7-8. The top staff is in treble clef with a 7/8 time signature. It features a series of chords and eighth notes, starting with a *pp* dynamic. The bottom staff is in bass clef with a 7/8 time signature, featuring a continuous eighth-note accompaniment with a *ped.* marking. A vertical dashed line is present between measures 7 and 8. A small asterisk is located at the end of the bottom staff.

9 *f* *pp* *f* *pp*

Musical score for measures 9-12. The top staff is in treble clef with a 9/8 time signature. It features a series of chords and eighth notes, with dynamics *f* and *pp*. The bottom staff is in bass clef with a 9/8 time signature, featuring a continuous eighth-note accompaniment with a *ped.* marking. A vertical dashed line is present between measures 9 and 10. A small asterisk is located at the end of the bottom staff.

13 *pp* *pp*

Musical score for measures 13-14. The top staff is in treble clef with a 14/8 time signature. It features a series of chords and eighth notes, starting with a *pp* dynamic. The bottom staff is in bass clef with a 14/8 time signature, featuring a continuous eighth-note accompaniment with a *ped.* marking. A vertical dashed line is present between measures 13 and 14. A small asterisk is located at the end of the bottom staff.

14 *f* *pp* *mf* *ped.* *ped. pp* *ped.*

Musical score for measures 14-17. The top staff is in treble clef with a 9/4 time signature. It features a series of chords and eighth notes, with dynamics *f*, *pp*, and *mf*. The bottom staff is in bass clef with a 9/4 time signature, featuring a continuous eighth-note accompaniment with a *ped.* marking. A vertical dashed line is present between measures 14 and 15. A small asterisk is located at the end of the bottom staff.

ESTUDO Nº 9

Vibrações & Ondulações

acentuar notas diferentes a cada vez, ad. libitum.

10

Lento

pp

pp

pp (repetir 7x)

pp (repetir 5x)

Calmo

5

6

3 3 3 3 3 3 3

ped.

ped.

ped.

8

8

16

16

ESTUDO Nº 10

Sômbrias & Luzes - florações

Calmo, meio rubato

1

p

p

(ped. ad. libitum)

3

acel... e cresc...

5

mf

mf

Rápido (+ ou - 13 segundos)

f

f

Calmo

3

in loco misterioso

pp

8^{vb}

ped.

Repetir o mais rápido possível

21

ped.

24

acel...

Rapidissimo (+ ou - 9 seg.)
cresc.

5:4

ped.

acel...

26

Calmo

in loco

pp

pp

ped.

3 3 * 3 3 3 3

Sub

29

Rápido (+ ou - 11 seg.)

Calmo

f

f

pp

pp

ped.

3 3

3 3 *

Sub

8 *Rápido*

3 3 3 3 3

ped. (8vb)

ff sub.

12

cresc.

pp sub.

15 *Calmo*

pp

3 3 3

7:4

18 *acel...* *Rápido* (+ ou - 7 seg.) *Calmo*

acel...

ff

pp

3

ff ped. Repetir o mais rápido possível

pp ped. *

33 *Rapidissimo*

ped. p ped. f

This system contains measures 33 through 36. It features a grand staff with two staves. The left hand plays a series of triplet eighth notes, while the right hand plays a melodic line with slurs and accents. The tempo is marked *Rapidissimo*. Pedal markings are present at the beginning and middle of the system. Dynamics range from *p* to *f*.

37 *Lento*

ped. p Sub- - - -

This system contains measures 37 through 41. The tempo is marked *Lento*. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support. Pedal markings are used throughout. A *Sub-* marking is present at the end of the system. Dynamics include *p*.

42

Sub- - - - f ff * ped. f ff

This system contains measures 42 through 47. It features a grand staff with two staves. The left hand has a melodic line with slurs and accents, while the right hand provides harmonic support. Pedal markings are used throughout. A *Sub-* marking is present at the beginning of the system. Dynamics range from *f* to *ff*.

48

ped. p mf Sub- - - - pp

This system contains measures 48 through 51. It features a grand staff with two staves. The left hand has a melodic line with slurs and accents, while the right hand provides harmonic support. Pedal markings are used throughout. A *Sub-* marking is present at the end of the system. Dynamics range from *p* to *pp*.

ESTUDO Nº 11

As Begônias do Quintal Celeste

(sobre côres de acordes alterados)

Almeida Prado
25/03/96

♩ = 63 *Lento*
gva-

Piano

ppp

in loco

ppp ped. até o fim.

gva-

4

in loco

gva-

7

in loco

ppp

ppp

gva-

10

in loco (simili)

12 *sva-*

Musical score for measures 12-14. The piece is in 3/4 time. Measure 12 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking of *sva-*. The bass clef has a key signature of two sharps. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals and slurs.

15 *sva-*

Musical score for measures 15-17. Measure 15 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *sva-*. The bass clef has a key signature of one flat (Bb). The music continues with eighth and sixteenth notes. Measure 17 includes a dynamic marking of *ppp* in both staves.

18 *sva-*

Musical score for measures 18-20. Measure 18 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *sva-*. The bass clef has a key signature of one flat (Bb). The music continues with eighth and sixteenth notes.

21 *sva-*

Musical score for measures 21-23. Measure 21 starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a dynamic marking of *sva-*. The bass clef has a key signature of one flat (Bb). The music continues with eighth and sixteenth notes.

24 *8va*

ppp

ppp

Detailed description: This system contains measures 24, 25, and 26. The music is written for piano with a treble and bass staff. Measure 24 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The melody in the treble staff features a series of eighth notes with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *ppp* in both staves. A dashed line above the treble staff is labeled *8va*, indicating an octave transposition for the right hand.

27 *8va*

ppp

Detailed description: This system contains measures 27, 28, and 29. The musical notation continues from the previous system. The treble staff shows a continuation of the melodic line with slurs and ties. The bass staff maintains the accompaniment. Dynamic markings include *ppp*. A dashed line above the treble staff is labeled *8va*.

30 *8va*

p

in loco

p

Detailed description: This system contains measures 30, 31, and 32. The treble staff begins with a series of notes marked with 'x', possibly indicating a specific performance technique or a correction. The melody continues with slurs. The bass staff accompaniment is consistent. Dynamic markings include *p* and *in loco*. A dashed line above the treble staff is labeled *8va*.

cada vez mais lento

33 *8va*

ppp

in loco

ppp

in loco

ppp

ppp

p ppp

p ppp

Detailed description: This system contains measures 33, 34, and 35. The tempo instruction *cada vez mais lento* is placed above the first measure. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, marked with *ppp* and *in loco*. The bass staff accompaniment is also marked with *ppp* and *in loco*. Dynamic markings include *ppp* and *p ppp*. A dashed line above the treble staff is labeled *8va*.

36 *8va* *p* *8va* *p*

in loco *ppp* *in loco* *p*

39 *8va* *p* *8va* *p*

ppp *ppp* *ppp* *p*

11

p *Ped.* *

13

p *Ped.* *

15

ff Sub. *p* *f* *Ped. ff Sub.* *pp Sub.*

17

ff *f* *p* *f* *Ped.*

19

p *ff* *Ped.* *

21 (in loco)

p *f* *p*

p *f* *p*

8^{va} Ped. *Ped.* *Ped.*

23

f *p*

f *p*

f Ped. *Ped.* *Ped.*

27

Ped. *Ped.*

31

Ped. *Ped.* *Ped.*

34

ff *ff*

ff *Ped.*

43

pp *ff* *pp*

Ped. *pp* *Ped. P* *ff*

Sub

45

ff *ff*

Ped. *p* *f* *Ped.* *ff (in loco)*

8va

47

Ped. *Ped.*

49

pp Sub *pp*

pp Sub *Ped.* *Ped.* *Ped.*

5:4 *5:4* *5:4* *5:4* *5:4* *5:4*

52

5:4 5:4

Ped. *f* Ped.

54

ff

* Ped. * Ped.

57

ff *ff* *ff* *ff*

cresc... *fff* *ff*

* *ff* Ped.

59

ff *f* *mf* *p* *pp* *ppp*

ff Ped.

Repetir 5 vezes dim.

(Pode-se repetir o Estudo ad. Lib.)

- Ao amigo e grande pianista,
grande artista,
José Eduardo Martins -

ESTUDO Nº 13

Etude des couleurs em forme de "patchwork"

À la manière de
Alexander Scriabine

pour le piano

Almeida Prado
Campinas, 01/11/99

♩ = 168 - 172

(Desenho rítmico e intervalar
do Prelúdio op.11 n.6, início)

Piano

mf

ff

p

ff

(Desenho rítmico do
início da Sonata n. 7)

Allegro

Sequência Harmônica 1

p

ped.

16 *ff*

13

p *pp*

♩ = 112

Sequência Harmônica 2

(desenho rítmico do Estudo op. 42 n.2)

21 *p*

25

29 *passioné sonore!* *f*

32

p sub.

35

cresc...

p sub.

cresc...

cresc...

(8va)

38

fff

fff

Sequência Harmônica 3

(desenho rítmico do
Prelúdio op.74 n.5)

Fier, belliqueux

41

p

f

ff

p

f

ff

p

43 *p* *f* *ff* *p* *f* *ff*

(desenho rítmico do
Prelúdio op.67 n.2)

Presto

45 *p* *pp* *inquiet*

48 *p* *f* *mf* *f* *mf* *f* *pp* *pp*

51 *mf* *f* *mf* *f*

54

f *mf* *f* *mf* *f*

pp

Sequência Harmônica 4

58

Sonore!

ff *pp sub.* *ff*

ped. *pp sub.* *ff*

59

pp sub. *pp*

** ped.*

62

ff *dim...* *pp*

ped. *ff* *dim...* *pp*

Sequência Harmônica 5

Andante ♩ = 108

(desenho rítmico do
70 Prelúdio n.21 op.11)

Musical score for Sequência Harmônica 5, measures 70-73. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff begins with a bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The right staff starts with a *pp* dynamic and includes a *mf* dynamic later. The left staff starts with a *pp* dynamic and includes a *mf* dynamic later. The score includes a *ped.* marking and a *rit.* marking. The piece concludes with a double bar line and a star symbol.

Musical score for Sequência Harmônica 5, measures 74-77. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff begins with a bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The right staff starts with a *mf* dynamic and includes a *rit.* marking. The left staff starts with a *mf* dynamic and includes a *ped.* marking. The piece concludes with a double bar line and a star symbol.

Sequência Harmônica 6

Imperieux ♩ = 100

(desenho rítmico do
79 Estudo op.65 n.3)

Musical score for Sequência Harmônica 6, measures 79-82. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff begins with a bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The right staff starts with a *f* dynamic and includes a *rit.* marking. The left staff starts with a *f* dynamic and includes a *ped.* marking. The piece concludes with a double bar line and a star symbol.

Musical score for Sequência Harmônica 6, measures 83-86. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff begins with a bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The right staff starts with a *f* dynamic and includes a *rit.* marking. The left staff starts with a *f* dynamic and includes a *ped.* marking. The piece concludes with a double bar line and a star symbol.

Joyeux, vainqueur, rayonnant !

105

Musical score for measures 105-108. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, marked with dynamics *f* and *pp*. The left hand has a bass line with triplets and slurs, marked with dynamics *f* and *p*. Pedal markings (*ped.*) are present in the left hand.

109

Musical score for measures 109-111. The right hand continues with chords and slurs, marked with dynamics *p*, *mf*, and *cresc...*. The left hand has a bass line with slurs and accents, marked with dynamics *p*, *mf*, and *cresc...*. Pedal markings (*ped.*) are present in the left hand.

112

Musical score for measures 112-114. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics *f* and *Rayonnant!*. The left hand has a bass line with slurs and accents, marked with dynamics *f*. Pedal markings (*ped.*) are present in the left hand.

115

Musical score for measures 115-118. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics *fff* and *15^{ma}*. The left hand has a bass line with slurs and accents, marked with dynamics *fff*. Pedal markings (*ped.*) are present in the left hand.

ESTUDO Nº 14

À maneira de uma Siciliana

Harmonia*de Acordes Cambiantes

Almeida Prado
Sao Paulo 2003

Piano

pp

p cantabile

4

7

9

22

Musical score for measures 22-23. The piece is in 12/8 time. Measure 22 features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and eighth notes in the left hand. Measure 23 continues the eighth-note pattern in the right hand, while the left hand has a more complex bass line with chords and eighth notes. A dashed line indicates a continuation of the eighth-note pattern from measure 22 into measure 23.

23

Musical score for measures 24-25. Measure 24 begins with a fortissimo (**fff**) chord in the right hand and a fortissimo (**fff**) chord in the left hand, with a "Ped." marking. The right hand then plays a melodic line starting with a piano (**pp**) dynamic, marked "Tempo Primo". The left hand continues with a bass line. Measure 25 continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand, both marked **pp**.

26

Musical score for measures 26-27. Measure 26 starts with a piano (**p**) chord in the right hand and a piano (**p**) chord in the left hand, with a "Ped." marking. The right hand then plays a melodic line starting with a piano (**pp**) dynamic. The left hand continues with a bass line. Measure 27 continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand, both marked **pp**.