

CÍNTIA COSTA MACEDO ALBRECHT

**UM ESTUDO ANALÍTICO DAS SONATINAS PARA  
PIANO SOLO DE ALMEIDA PRADO, VISANDO A  
SUA PERFORMANCE.**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado  
em Música com Práticas Interpretativas em  
Piano do Instituto de Artes da UNICAMP,  
para a obtenção do grau de Doutora em  
Música.

Área de concentração: Música.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rafael  
Carvalho dos Santos.

CAMPINAS  
2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**  
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8<sup>a</sup> / 6244

AL15e      Albrecht, Cíntia Costa Macedo.  
Um estudo analítico das Sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando a sua performance./ Cíntia Costa Macedo Albrecht. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.  
Co-orientador: Joseph Nathan Straus.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes.

1. Música. 2. Piano. 3. Performance(Arte). 4. Sonatina.  
5. Almeida Prado. 6. Análise musical. I. Santos, Antônio Rafael Carvalho dos. II. Straus, Joseph Nathan. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
IV. Título.

Título em inglês: “A study in analysis and performance of the Sonatinas for piano solo by

Almeida Prado”

Sonatina  
Palavras-chave em inglês (Keywords): Music – Piano – Performance(Art) -

Musical analysis

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Lúcia Senna Machado Pascoal

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cristina Caparelli Gerling

Prof. Dr. Fausto Borém

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sonia Marta Rodrigues Raymundo

Prof. Dr. Esdras Rodrigues

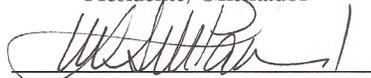
Data da defesa: 27 de Junho de 2006

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de **Tese de Doutorado** em Música, apresentada pela  
Doutoranda **Cíntia Costa Macedo Albrecht** - RA 942562, como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



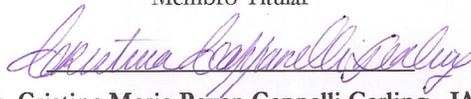
**Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos - DM/IA/UNICAMP**  
Presidente/Orientador



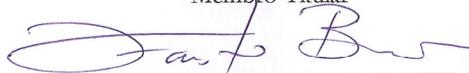
**Profa. Dra. Maria Lucia Senna Machado Pascoal - DM/IA/UNICAMP**  
Membro Titular



**Prof. Dr. Mauricy Matos Martin - DM/IA/UNICAMP**  
Membro Titular



**Profa. Dra. Cristina Maria Pavan Cappelli Gerling - IA - UFRG**  
Membro Titular



**Prof. Dr. Fausto Borém de Oliveira - ESCOLA DE MÚSICA/ UFRG**  
Membro Titular



## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu Deus, maravilhoso Pai, a quem sempre irei louvar.

Ao meu amado esposo Efraim Albrecht Neto por todo o apoio, amor, compreensão, principalmente durante o Doutorado Sandwich em Nova Iorque e pela grande ajuda com a parte gráfica dos exemplos e formatação da tese.

Aos meus queridos pais Lígia e Lucas Macedo, principais responsáveis por eu ter chegado até aqui em minha carreira musical.

Ao Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos, de talento e profissionalismo de grandeza inquestionável, com dedicação ininterrupta e disposição para que esse trabalho fosse possível, além de contribuir valiosamente para o desenvolvimento de minha prática ao piano.

Ao compositor Almeida Prado, por sua importantíssima e essencial participação nesse trabalho, com quem aprendi tanto durante esses anos, recebendo ainda carinho, atenção e amizade. Sinto-me honrada por ter recebido a Sonatina n.4, recentemente composta, dedicada a mim.

Ao Prof. Dr. Joseph Nathan Straus, pela inigualável oportunidade que me deu de desenvolver o Doutorado-Sandwich sob sua orientação, por apoiar desde o início o meu trabalho com uma disponibilidade ininterrupta, pela honrosa amizade e generosidade sempre.

À Profa. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, pelo carinho, apoio, atenção e amizade, pela disponibilidade em todos os momentos do Doutorado sempre que

precisei de sua ajuda, despertando cada vez mais meu interesse pelo estudo de técnicas de análise musical como a desenvolvida por Joseph Straus, a quem tivemos o prazer de conhecer juntas e pessoalmente na Bélgica. Destaco o merecido reconhecimento de Straus à Profa. Maria Lúcia como “pioneira do estudo sobre a Teoria dos Conjuntos de Sons no Brasil”.

À Profa. Adriana Giarolla Kayama, pelo convite para que eu realizasse o PED sob sua orientação, trabalhando com os cantores, além de sua amizade e apoio durante a realização do Doutorado.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio financeiro com uma bolsa de estudos para a realização desse trabalho, além dos auxílios à viagens que possibilitaram a comunicação e publicação de artigos sobre a pesquisa.

Ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo apoio financeiro com uma bolsa de estudos, auxílio à moradia e seguro de saúde durante a realização do Doutorado-Sandwich em Nova Iorque, EUA.

À FAEP, Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa pelo apoio financeiro à viagens que possibilitaram a comunicação e a publicação de artigos sobre esse trabalho.

Aos Professores e Funcionários do Graduate Center da CUNY, pelo cordial acolhimento, atenção e disponibilidade, possibilitando a realização do Doutorado Sandwich nessa Universidade.

À Latvian Society of New York, pelo apoio aos recitais que realizei com as Sonatinas de Almeida Prado, entre outras obras de compositores brasileiros e letos em Nova Iorque e pela calorosa acolhida.

Às colegas Denise Pelusch, Elisabete Almeida, Maria Helena Del Pozzo, Adriana Moreira, Iracele Lívero, pelo companheirismo, amizade e solidariedade.

Aos Professores e Funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP, pelo apoio e amizade e serviços prestados.

## RESUMO

Com o intuito de contribuir para uma bibliografia ainda escassa de trabalhos sobre a performance de obras de compositores brasileiros, este trabalho tem como objetivo principal a performance e a gravação das *Sonatinas n.1, n.2 e n.3* para piano de Almeida Prado, por meio do estudo individual, aulas com o compositor e a aplicação de diferentes técnicas de análise musical. As obras foram submetidas a um processo de etapas de estudo divididas em duas grandes fases<sup>1</sup>: a primeira com comparações entre os resultados obtidos antes e depois do contato com o compositor e a segunda com técnicas de análise musical baseadas na Teoria dos Conjuntos de Sons. Gravações foram realizadas nas etapas 1, 3 e 5, possibilitando a escuta das modificações ocorridas durante o estudo. Anexos ao trabalho estão um glossário com traduções e definições de termos usados nas análises musicais da segunda fase, partituras das Sonatinas digitalizadas após as revisões e um *compact disc* com as gravações.

Palavras – chave: Música, Piano, Performance, Sonatina, Almeida Prado, Análise musical.

---

<sup>1</sup> A primeira fase foi realizada na Universidade Estadual de Campinas sob a orientação de Rafael dos Santos com o apoio da CAPES e a segunda na City University of New York, orientada por Joseph Straus dentro do programa de Doutorado-Sandwich apoiado pelo CNPq.

## ABSTRACT

Seeking to contribute to a scarce bibliography of works about the performance of Brazilian music, this work targets the performance and recording of Almeida Prado's Sonatinas n.1, n.2 and n.3 for piano through studies alone, classes with the composer, and the application of different music analytical tools. The pieces went through a process of study stages, divided in two larger phases<sup>2</sup>: the first, with comparisons between the obtained results before and after the contact with the composer and the second, with the music analytical tools based on the Pitch Set Class Theory. Recordings were made during stages 1, 3 and 5 with the modified results. In addition to this work is a glossary with translations and definition of terms from the second phase's musical analysis, edited scores of the Sonatinas after their revision and a compact disc with the recordings.

Key Words: Music, Piano, Performance, Sonatina, Almeida Prado, Musical analysis.

---

<sup>2</sup> The first phase took place at the Universidade Estadual de Campinas under the advising of Rafael dos Santos, supported by CAPES, and the second at the City University of New York, under the advising of Joseph Straus through the Sandwich Doctorate Program supported by CNPq.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Início do Tema 1, c.1-4. _____	11
Figura 2 - Início do Tema 2, c.14-18. _____	11
Figura 3 - Início do Tema 1, c. 52-55. _____	12
Figura 4 - Trecho da 1ª. Variação do Tema 2, c. 24-27. _____	12
Figura 5 - Techo da 2ª. Variação do Tema 2, c. 60-65. _____	12
Figura 6 - Variação do Tema 1 e variação do Tema 2, c. 42-46. _____	13
Figura 7 - Início da Coda com o material do Tema 1, c. 77-80. _____	13
Figura 8 - Indicação das acentuações no 1o. movimento, c. 1-7. _____	16
Figura 9 - Indicação do direcionamento dos motivos, c. 1-4. _____	18
Figura 10 - Tema - c. 1-5. _____	23
Figura 11 - c. 6-8. _____	23
Figura 12 - c. 18-20. _____	23
Figura 13 - transição, c. 24-26. _____	24
Figura 14 - c. 27-29. _____	24
Figura 15 - c. 34-35. _____	25
Figura 16 - c. 6-8, síncopa no c. 8. _____	27
Figura 17 - c. 1-5. _____	28
Figura 18 - c. 6-8. _____	29
Figura 19 - Tema, c. 1-6. _____	34
Figura 20 - c. 13-15. _____	34
Figura 21 - início do desenvolvimento, c. 16-20. _____	35
Figura 22 - c. 38-42. _____	36
Figura 23 - Coda e início da Codetta, c. 43-48. _____	36
Figura 24 - c. 7-9. _____	38
Figura 25c. 1. _____	39
Figura 26 - c. 21-22. _____	39
Figura 27 - Final do terceiro movimento, c. 49-51. _____	40
Figura 28 - c. 1-6 _____	41
Figura 29 - Edição Ricordi, c. 1-14. _____	42
Figura 30 - c. 16 e 19. _____	45
Figura 31 - Partitura - Tema A com variações e quatro variações, c. 1-20. _____	57
Figura 32 - Tema B e o cromatismo entre os acordes arpejados, c. 21-30. _____	58
Figura 33 - Desenvolvimento, falsas recapitulações e Codetta, c. 31-47. _____	63

Figura 34 - Ligaduras de fraseado e grupos, c. 3 e 4. _____	65
Figura 35 - Ligaduras de fraseado e grupos, c. 7 e 8. _____	66
Figura 36 - Variações semelhantes e conexões dos últimos grupos, c. 8, 12, 15. _____	67
Figura 37 - Ligaduras de fraseado inseridas no c. 4. _____	67
Figura 38 - Interpretação dos acidentes ocorrentes segundo o compositor, c.15. _____	70
Figura 39 - Ligaduras de fraseado corrigidas, c. 3-4. _____	72
Figura 40 - Respirações inseridas entre o final do desenvolvimento e a reexposição do Tema A e antes da Coda, c. 40-41 e 44-45. _____	74
Figura 41 - Sonatina n.2 – 2º. movimento, c. 1-39. _____	79
Figura 42 - Identificação dos acordes do Coral, c. 1-11. _____	82
Figura 43 - Sobreposição de acordes maiores e menores, Codetta, c. 35-39. _____	83
Figura 44 - Sugestão de appoggiaturas em cantabile, c. 23-28. _____	84
Figura 45 - Início do Tema A; melodia principal na linha superior, c.1-4. _____	90
Figura 46 - Início do Tema A; melodia principal na linha inferior, c. 20-23. _____	90
Figura 47 - Início do Tema B, c. 33-36. _____	91
Figura 48 - Início do desenvolvimento, c. 43-50. _____	92
Figura 49 - Codetta, c. 67-69. _____	93
Figura 50 - Três linhas melódicas paralelas do Tema A e a repetição desse Tema, c. 1-4 e 20-22. _____	95
Figura 51 - Tema B, c. 33-34, quatro linhas melódicas paralelas. _____	95
Figura 52 - Primeira e segunda linhas superiores, c.1-4 – Mixolídio em Si e alteração no c.4. _____	96
Figura 53 - Linha inferior, c.1-4 – predominância de quartas. _____	96
Figura 54 - Colocação do pedal de sustentação na primeira apresentação do Tema A, c. 1-4. _____	98
Figura 55 - Colocação do pedal de sustentação na segunda apresentação do Tema A, c. 20-22. _____	98
Figura 56 - Colocação do pedal de sustentação no Tema B e no desenvolvimento, c. 33-34 e 43-44. _____	99
Figura 57 - O Tema A e seu acompanhamento, dividido em 3 linhas melódicas; início do terceiro movimento com o material da segunda linha; início do segundo movimento com o material da terceira linha. _____	101
Figura 58 - Início da Seresta A <sup>1</sup> , c. 1-2. _____	103
Figura 59 - Recitativo I – Seis divisões dentro de um só compasso, c. 7. _____	104
Figura 60 - Início da Seresta A <sup>2</sup> , c. 8-10. _____	105
Figura 61 - Recitativo II e Codetta, c. 14-16. _____	105
Figura 62 - Linhas melódicas - Seresta A <sup>1</sup> – c. 1-4. _____	107
Figura 63 - Linhas melódicas - Seresta A <sup>2</sup> – c. 8-13. _____	108
Figura 64 - Colocação do pedal de sustentação nos c. 1 e 2. _____	109
Figura 65 - Tema, c. 1-12. _____	113
Figura 66 - As duas partes do desenvolvimento, c. 13-46. _____	117
Figura 67 - Codetta, c. 47-53. _____	117

Figura 68 - Sinais de crescendo, c. 29-31. _____	118
Figura 69 - Sinal de crescendo, c. 48-49. _____	120
Figura 70 - entradas das duas linhas melódicas do cânone – c. 16-21. _____	122
Figura 71 - Introdução de marcações de pedal – c. 29-53. _____	126
Figura 72 - Um panorama do movimento. _____	132
Figura 73 - Tema A, c. 1-14. _____	134
Figura 74 - A mudança dos modos, c. 1-8. _____	134
Figura 75 - A mudança dos modos – c. 9-14. _____	135
Figura 76 - Tema A – o “contour-segment” recorrente (CSEG). _____	136
Figura 77 - Tema B – Apresentação 1, c. 14-24. _____	137
Figura 78 - Classes de alturas do Tema B – apresentação 1, c. 14-24. _____	138
Figura 79 - Tema B – apresentação 2, c. 24-34. _____	139
Figura 80 - Classes de alturas do Tema B, apresentação 2. _____	140
Figura 81 - Gráfico da análise vertical e horizontal da harmonia e da melodia, c. 1-34. _____	141
Figura 82 - O desenvolvimento, c. 34 – 52. _____	143
Figura 83 - Classes de alturas, c. 34-38. _____	143
Figura 84 - Classes de alturas, c. 39-52. _____	143
Figura 85 - O “contour-segment” recorrente do Tema A no desenvolvimento, c. 39-41. _____	144
Figura 86 - Curta recapitulação do Tema A, c. 52-60. _____	145
Figura 87 - O cânone a quatro vozes com o material do Tema B, c. 60-77. _____	146
Figura 88 - Gráfico da Figura 81 com um novo desenho de análise adicionado. _____	147
Figura 89 - A mudança dos modos no cânone e na Coda. _____	148
Figura 90 - Tema, Improvisação I e Transição – c. 1-16. _____	150
Figura 91 - Classes de alturas e o modo do Tema, da Improvisação I e da Transição. _____	151
Figura 92 - Improvisação II – c. 18-23. _____	152
Figura 93 - classes de alturas e modos – Improvisação II. _____	152
Figura 94 - Relação de troca entre o dó natural e o dó sustenido. _____	153
Figura 95 - Transição e a Improvisação III – c. 24-33. _____	154
Figura 96 - Classes de alturas e o modo da Improvisação III. _____	155
Figura 97 - A Improvisação IV, c. 34-45. _____	156
Figura 98 - Classes de alturas e o modo da Improvisação IV. _____	156
Figura 99 - Tema e parte da Transição, c. 1-14. _____	159
Figura 100 - Classes de alturas e modos, c. 1-8. _____	159
Figura 101 - classes de alturas e mudanças dos modos, c. 1-14. _____	160
Figura 102 - O último compasso da Transição, compasso 15 e o desenvolvimento, c. 16-37. _____	163
Figura 103 - Classes de alturas e modos, c. 15-18. _____	163

Figura 104 - Fragmentos e variações da linha superior, c. 18-29. _____	164
Figura 105 - Classes de alturas e a troca dos modos nas linhas superiores e inferiores do compasso 18 ao 38. _____	166
Figura 106 - Falsa recapitulação, c. 38-40. _____	167
Figura 107 - A transição, c. 41-42. _____	167
Figura 108 - Classes de alturas e modos da Coda e da Codetta, c. 43-51. _____	168
Figura 109 - Melodia da série dodecafônica, primeiro compasso e sua redução. _____	172
Figura 110 - Tricordes e tetracordes relacionados por transposição e inversão retrógrada. _____	173
Figura 111 - Os tricordes formados pela divisão das alturas entre as de haste para cima e para baixo. _____	174
Figura 112 - A série no retrógrado, c. 2. _____	174
Figura 113 - Segmentos da série, c. 3 e 4. _____	175
Figura 114 - c. 5-16. _____	178
Figura 115 - Série original e série diatonizada. _____	179
Figura 116 - A série diatonizada com segundas adicionadas, c. 5. _____	179
Figura 117 - A série transformada em coleção de 0 sustenidos (ou 0 bemóis). _____	180
Figura 118 - A série, c. 9. _____	180
Figura 119 - A coleção de três sustenidos representada pelo círculo de terças diatônicas. _____	181
Figura 120 - Partes b e c, c. 10-12 e parte a, c. 13. _____	182
Figura 121 - A coleção de 5 sustenidos representada pelo círculo de quartas diatônicas. _____	183
Figura 122 - A série, c. 17. _____	183
Figura 123 - Acordes verticais com o mesmo material motivico dos conjuntos horizontais formados. _____	184
Figura 124 - Tema B, c. 21-30. _____	185
Figura 125 - tricordes, c. 21-24. _____	186
Figura 126 - Imitação através de seqüências e transposições, c. 25-30. _____	188
Figura 127 - Desenvolvimento do Tema A e do Tema B, c. 31-40. _____	191
Figura 128 - Breves reexposições do Tema A e do Tema B, c. 41-47. _____	194
Figura 129 - c. 1-11. _____	196
Figura 130 - Análise dos tricordes de cada linha. _____	198
Figura 131 - c. 12-34, Variação I e Variação II. _____	202
Figura 132 - Os tricordes do Epílogo – c. 35-39. _____	203
Figura 133 - Seções do Tema A e do Tema A <sup>1</sup> – c. 1-4, 20-22 e as linhas diferentes. _____	208
Figura 134 - Mistura modal e constâncias do folclore nordestino brasileiro, c. 1-4. _____	209
Figura 135 - Mistura modal e constâncias do folclore nordestino brasileiro, c. 5-7. _____	209
Figura 136 - Mistura modal, c. 8-10. _____	210
Figura 137 - Mistura modal, c. 11-13. _____	210
Figura 138 - Mistura modal e constâncias do folclore nordestino brasileiro, c. 14-16. _____	211

Figura 139 - Coleções de alturas, mudança de modos e mistura – c. 1-19.	211
Figura 140 - Tricordes e tetracordes da melodia – Tema A.	214
Figura 141 - Tricordes e tetracordes das alturas de acompanhamento da melodia – Tema A.	217
Figura 142 - Duas escalas pentatônicas	217
Figura 143 - Tricordes e tetracordes da melodia e suas alturas de acompanhamento em uma única linha – Tema A.	220
Figura 144 - Tricordes e tetracordes do acompanhamento, Tema A.	222
Figura 145 - Tricordes e tetracordes do Tema B.	223
Figura 146 - Uma seção do Tema A e do Tema B no desenvolvimento, c. 43-48.	224
Figura 147 - Codetta, c. 67-69.	225
Figura 148 - c. 1-2.	226
Figura 149 - Tricordes e tetracorde da linha melódica superior nas partes A e B.	231
Figura 150 - Tricordes e tetracorde da melodia na linha inferior da parte A.	233
Figura 151 - Tricordes e tetracordes da melodia na linha inferior da parte B.	235
Figura 152 - Tríades maiores e menores nos acordes, c. 4, 11-12 e 15.	236
Figura 153 - As quatro escalas pentatônicas do Tema do terceiro movimento.	239
Figura 154 - Motivos do canto do pássaro – Sonatina n.1, segundo movimento, c. 40-44 e Sonatina n.3, terceiro movimento, c. 1-3.	240
Figura 155 - Díades e tricordes do Tema.	242
Figura 156 - Desenvolvimento, parte A, c. 13-28.	244
Figura 157 - Tema, c. 3 e desenvolvimento, parte A, c. 17.	245
Figura 158 - Tricordes – c.30 e 31, parte B do desenvolvimento.	245

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Citação das diferentes seções encontradas no primeiro movimento. _____	14
Tabela 2 - Seções do segundo movimento. _____	25
Tabela 3 - seções do terceiro movimento. _____	37
Tabela 4 - Tema A com variações e quatro variações, c. 1-20. _____	52
Tabela 5 - Citação das diferentes seções do primeiro movimento. _____	64
Tabela 6 - Redefinição das seções do primeiro movimento. _____	71
Tabela 7 - seções do segundo movimento. _____	80
Tabela 8 - Tema A, Tema B, desenvolvimento e Codetta do primeiro movimento. _____	93
Tabela 9 - Seções do primeiro movimento revistas por Almeida Prado. _____	100
Tabela 10 - Seções do 2º. movimento da Sonatina n.3 de Almeida Prado _____	106
Tabela 11 - Seções renomeadas por Almeida Prado _____	110
Tabela 12 - Seções do 3º. movimento. _____	118
Tabela 13 - Seções do terceiro movimento após informações obtidas com o compositor. _____	122
Tabela 14 - Forma descrita pelas seções do terceiro movimento _____	157
Tabela 15 - Uma comparação entre o Tema A e o Tema B. _____	171
Tabela 16 - Seções da Sonatina n.3, primeiro movimento. _____	207
Tabela 17 - Seções do terceiro movimento _____	243

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – FASE I</b>	<b>9</b>
<b>1. Sonatina n. 1</b>	<b>10</b>
1.1. 1º. movimento	10
1.1.1. Etapa 1	10
1.1.2. Etapa 2	18
1.1.3. Etapa 3	20
1.2. 2º. movimento - II (Improvisações)	22
1.2.1. Etapa 1	22
1.2.2. Etapa 2	30
1.2.3. Etapa 3	31
1.3. 3º. movimento – III	33
1.3.1. Etapa 1	33
1.3.2. Etapa 2	43
1.3.3. Etapa 3	47
1.4. Conclusões - Fase I	48
<b>2. Sonatina n.2</b>	<b>50</b>
2.1. 1º. movimento	50
2.1.1. Etapa 1	50
2.1.2. Etapa 2	69
2.1.3. Etapa 3	74
2.2. 2º. movimento – Coral e 2 Variações	76
2.2.1. Etapa 1	76
2.2.2. Etapa 2	85
2.2.3. Etapa 3	86
2.3. Conclusões - Fase I	87
<b>3. Sonatina n.3</b>	<b>89</b>
3.1. 1º. movimento	89
3.1.1. Etapa 1	89
3.1.2. Etapa 2	99
3.1.3. Etapa 3	102

3.2. 2º movimento - Seresta-Recitativo _____	103
3.2.1. Etapa 1 _____	103
3.2.2. Etapa 2 _____	110
3.2.3. Etapa 3 _____	111
3.3. 3º movimento - Toccatina _____	112
3.3.1. Etapa 1 _____	112
3.3.2. Etapa 2 _____	121
3.3.3. Etapa 3 _____	126
3.4. Conclusões - Fase I _____	127
<b>CAPÍTULO 2 – FASE II _____</b>	<b>129</b>
<b>4. Sonatina n.1 _____</b>	<b>131</b>
4.1. 1º movimento _____	131
4.1.1. Etapa 4 _____	131
4.2. 2º movimento _____	149
4.2.1. Etapa 4 _____	149
4.3. 3º movimento _____	157
4.3.1. Etapa 4 _____	157
4.4. Considerações complementares da Etapa 4 para a Sonatina n.1 _____	169
<b>5. Sonatina n.2 _____</b>	<b>171</b>
5.1. 1º movimento _____	171
5.1.1. Etapa 4 _____	171
5.2. 2º movimento _____	195
5.2.1. Etapa 4 _____	195
5.3. Considerações complementares da Etapa 4 para a Sonatina n.2 _____	204
<b>6. Sonatina n.3 _____</b>	<b>206</b>
6.1. 1º movimento _____	206
6.1.1. Etapa 4 _____	206
6.2. 2º movimento _____	226
6.2.1. Etapa 4 _____	226
6.3. 3º movimento _____	238

6.3.1. Etapa 4 _____	238
6.4. Considerações complementares da Etapa 4 para a Sonatina n.3 _____	246
6.4.1. Etapa 5 _____	248
<b>CONCLUSÃO _____</b>	<b>256</b>
<b>BIBLIOGRAFIA _____</b>	<b>262</b>
<b>ANEXOS _____</b>	<b>266</b>
7. Anexo I: Glossário com termos, abreviaturas e traduções _____	Erro! Indicador não definido.
8. Anexo II: Uma conversa com Joseph Straus _____	Erro! Indicador não definido.
9. Anexo III – Partitura revisada e digitalizada da Sonatina n.1 - Almeida Prado _	Erro! Indicador não definido.
10. Anexo IV – Partitura revisada e digitalizada da Sonatina n.2 - Almeida Prado	Erro! Indicador não definido.
11. Anexo V – Partitura revisada e digitalizada da Sonatina n.3 - Almeida Prado	Erro! Indicador não definido.
12. Anexo VI – CD da Tese – descrição das faixas _____	Erro! Indicador não definido.

## INTRODUÇÃO

Um dos desafios enfrentados por um músico intérprete ao deparar-se com uma obra inédita é a falta de material escrito ou gravado que possa servir de referencial para a sua performance. Conforme aponta Fausto Borém:

“Um dos problemas mais graves no ensino da performance musical é a tradição dos professores de instrumento, canto e regência de não documentarem suas reflexões sobre a experiência do fazer e ensinar música. No mundo da música de concerto, grandes instrumentistas, cantores e maestros permanecem apenas como uma memória inacessível às gerações posteriores que não tiveram a oportunidade de ouvi-los enquanto eram ativos como intérpretes e professores.”<sup>3</sup>

Pode ser óbvio dizer que a falta de informação resulta na falta de conhecimento. Entretanto, somente com a obtenção de mais pesquisas e de escritos sobre performance é possível levar o conhecimento de intérpretes sobre o trabalho de quem os antecedeu nessa arte. Dunsby ressalta que

“estudar música não é menos ‘científico’ que estudar a própria ciência, do que aquele ninho de teorias, percalços e constante aperfeiçoamento indicador do fracasso anterior; e alguém poderia igualmente dizer que a ciência é nada menos artística que a música.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> BORÉM, Fausto. Entre a Arte e a Ciência: Reflexões sobre a Pesquisa em Performance Musical. In: I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, 1, 2000, Belo Horizonte. Anais. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.143.

<sup>4</sup> “[...] studying music is no less ‘scientific’ than studying science itself, than that hotbed of theories, mishaps, and constant improvement that is the index of previous failure; one could, indeed should equally well say that science is no less artistic than music.” DUNSBY, Jonathan. Performing music:

Joel Lester também comenta sobre a necessidade de mais registros do trabalho de intérpretes, ao sugerir que performers e suas performances estão, com raras exceções, ausentes nessa literatura.<sup>5</sup>

É importante destacar a possibilidade do aproveitamento dos resultados dessas pesquisas para elaboração de novas interpretações. Há quem diga que se não fosse pelas diferentes performances que se renovam com o passar do tempo através de diferentes leituras, nem mesmo audições de obras de alguém como Beethoven se perpetuariam até hoje. Como diz Edward Cone:

“Mesmo a performance que parece uma revelação pode se tornar monótona através da repetição. É por isso que performances gravadas perdem inevitavelmente o seu atrativo e, eventualmente, tornam-se insuportáveis.”<sup>6</sup>

A pesquisa em performance musical tem sido um campo bastante abordado em vários países incluindo o Brasil. Um dos temas principais é o questionamento do valor da análise teórica para a performance. A esse respeito, Wallace Berry mostra em seu livro *Musical Structure and Performance* que o conhecimento da

---

shared concerns. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 14. Todas as traduções desse trabalho foram feitas por Cíntia Albrecht.

<sup>5</sup> LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: Rink, John. The practice of performance: studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 197.

<sup>6</sup> “Even the performance that seems a revelation may become boring through repetition. This is why recorded performances inevitably lose their excitement and sometimes eventually become

estrutura musical pode e deve edificar o performer. O assunto gira em torno do papel da intuição que, segundo ele, não é suficiente para a compreensão do todo.<sup>7</sup>

Joel Lester, com uma visão parecida com a de Berry, diz que a intuição existe tanto para os analistas na motivação do processo de análise, quanto para os performers ao interpretarem uma obra. Entretanto, somente os analistas comunicam-na por processos conscientes<sup>8</sup>.

A pesquisadora e professora brasileira Cristina Capparelli Gerling também menciona o assunto ao discorrer sobre a importância da análise para a performance:

“Ainda que em certos redutos de ignorância possa predominar a idéia de que a interpretação depende apenas de uma intuição aguçada mais pela experiência e pela familiaridade mecânica e, possa aceitar o resultado obtido por repetidas tentativas de erro e acerto como o único caminho para se chegar a realização artística plena, um significativo número de autores tais como Berry, Dunsby, Cone, Cook, Rosen, e Schmalfeldt tem procurado demonstrar a crucial importância do conhecimento da estrutura, portanto da análise, no processo interpretativo.”<sup>9</sup>

---

unbearable.” CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968, p. 35.

<sup>7</sup> BERRY, Wallace. *Music Structure and Performance*. Binghamton, New York: Yale University Press, 1989, p. 217-18.

<sup>8</sup> LESTER, Joel. Wallace Berry's *Musical Structure and Performance* Reviewed by Joel Lester. In: *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 1, 1992, p. 76.

<sup>9</sup> GERLING, Cristina Capparelli. *Uniformidade e Diversidade em Execução Musical*. Mesa Redonda de Práticas Interpretativas no VIII Encontro Nacional da ANPPOM. Anais.... João Pessoa, 1995, p. 2.

Jonathan Dunsby comenta que, com a música do século XX, fica ainda mais evidente a necessidade do conhecimento da estrutura da obra para a performance, visto que cabe ao intérprete assimilar notações, técnicas e tecnologias diferentes<sup>10</sup>. Dunsby também dá importância para a utilização de outras formas de análise em performance, sendo a perceptiva uma delas<sup>11</sup>. Ele afirma que o som nos estimula a meditar, especular e desejar entender.<sup>12</sup>

Quando Wallace Berry e Cristina Gerling falam sobre a insuficiência da intuição pura para compreensão do todo de uma obra, é possível entender que deveria existir uma busca maior do performer pelo entendimento de vários aspectos para a performance, visando amadurecer suas interpretações, tornando-as mais completas. A análise teórica é neste caso um recurso bastante válido, complementando o conhecimento sobre uma obra. Entretanto, alguns autores alertam sobre o cuidado que se deve ter em não desvalorizar o performer e a sua experiência. Joel Lester comenta sobre as vezes em que performers e performances são considerados irrelevantes para o processo analítico e para a própria análise<sup>13</sup>, dando o exemplo:

---

<sup>10</sup> DUNSBY, Jonathan. 2000. Op.cit., p. 19.

<sup>11</sup> Conversa de Cíntia Albrecht com Jonathan Dunsby durante o International Orpheus Academy for Music Theory 2003 na cidade de Ghent, na Bélgica, em abril de 2003:

<sup>12</sup> DUNSBY, Jonathan. 2000. Op.cit., p. 59.

<sup>13</sup> LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: Rink, John. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 197.

“Se uma performance articula os apontamentos de uma análise, isso não valida a análise, mas o contrário, a análise valida a performance.”<sup>14</sup>

Com esse trabalho pretende-se contribuir para o aprofundamento dessas reflexões, visando o aperfeiçoamento da performance de obras de compositores brasileiros.

A maioria das técnicas de análise disponíveis para a performance são as direcionadas à música tonal, como a schenkeriana. Poderia a Teoria dos conjuntos de sons<sup>15</sup> também influir na performance? A sua aplicação por meio de análises das Sonatinas para piano de Almeida Prado é a tentativa de contribuir com respostas para essa questão.

Com a mesma preocupação em pesquisar e disponibilizar os resultados de maneiras variadas, o registro desse trabalho descreve visões diferentes que incluem a desta pesquisadora como performer e analista e do compositor, como contribuição para as Sonatinas para piano solo de Almeida Prado junto a gravações das diferentes interpretações a cada fase da pesquisa.

Além das 10 Sonatas para piano que são conhecidas e pesquisadas, Almeida Prado compôs 3 Sonatinas, ainda não tocadas e pesquisadas, entretanto

---

<sup>14</sup> “If a given performance articulated the points made in an analysis, that would not validate the analysis; rather, the analysis would validate the performance [...]”LESTER, Joel. 2005. Op.cit., p.197.

<sup>15</sup> Um *Glossário* em anexo a esse trabalho contém os termos sublinhados com traduções e definições.

de grande valor dentro de seu repertório. É importante ressaltar que Almeida Prado, além de ser um importante compositor brasileiro, é também um excelente pianista.

A preparação das Sonatinas para performance foi organizada em duas grandes fases: a Fase I dividida em três etapas e a Fase II em duas etapas. A Etapa 1 consiste em uma identificação inicial de alguns parâmetros musicais que propiciem o estudo prático de um movimento, antes de qualquer contato com o compositor e somente com pontos de vista da intérprete, em seguida é feita uma análise perceptiva<sup>16</sup>, e finalmente, com os resultados obtidos, a realização de uma gravação. É importante ressaltar que, durante essa fase, somam-se a experiência e o conhecimento que o intérprete traz consigo de outras peças. Durante a Etapa 2, em aula com o compositor, obtém-se informações sobre a peça. Logo após, na Etapa 3, é feita uma análise comparativa entre os resultados obtidos antes e depois do contato com o compositor, resultando em uma gravação com os novos dados<sup>17</sup>. Essas etapas são aplicadas para todas as Sonatinas da primeira à terceira em seqüência. Dá-se início à Fase II, retornando à primeira Sonatina durante a Etapa 4, na qual é aplicada a técnica de análise fundamentada na Teoria dos Conjuntos segundo Joseph Straus. Com os resultados das análises, reflete-se sobre a possibilidade de seu aproveitamento para a performance e

---

<sup>16</sup> Chama-se de análise perceptiva, aquela realizada por meio da escuta da obra.

<sup>17</sup> A idéia de um método de análise comparativa com gravações foi baseada em um experimento feito por Cristina Capparelli Gerling - Professora Doutora da UFRGS - que apresentou os resultados de seu trabalho na Mesa Redonda de Práticas Interpretativas no VIII Encontro Nacional da ANPPOM. Anais.... João Pessoa, 1995.

registra-se as escolhas de interpretação. A Etapa 5 consiste em uma nova gravação, onde são incorporados todos os resultados.

Organiza-se o processo completo da seguinte forma:

### **Fase I**

**Etapa 1:** Preparação e gravação anteriores ao contato com o compositor (a intérprete e seu orientador):

- 1) identificação de parâmetros musicais e elementos para a performance;
- 2) estudo prático;
- 3) análise perceptiva;
- 4) gravação.

**Etapa 2:** Aula com o compositor:

- 1) identificação de parâmetros musicais e elementos para a performance;

**Etapa 3:** Após contato com o compositor (a intérprete e seu orientador):

- 1) análise comparativa entre os resultados obtidos;
- 2) estudo prático;
- 3) gravação;

### **Fase II**

**Etapa 4:** Com o analista musical Joseph Straus:

- 1) escolha de uma ou mais técnicas de análise teóricas musicais;
- 2) emprego da técnica de análise;

**Etapa 5:** A intérprete e seu orientador:

- 1) escolhas para a performance com os resultados das análises da Etapa 4;
- 2) estudo prático;
- 3) gravação final com a incorporação dos resultados obtidos e as conclusões pessoais do intérprete.

O objetivo principal desse trabalho é a performance e a realização da gravação das Sonatinas para piano de Almeida Prado com o embasamento analítico-teórico obtido por meio das etapas de estudo propostas, contribuindo dessa forma para a criação de uma bibliografia de trabalhos sobre a performance de obras de compositores brasileiros.

## **CAPÍTULO 1 – FASE I**

## **1. Sonatina n. 1**

Os parâmetros musicais escolhidos para serem identificados nos três movimentos são:

a) estrutura geral e material temático;

Os elementos para a performance:

b) andamento e dinâmica;

c) articulações: acentuações e ligaduras.

### **1.1. 1º. movimento**

#### **1.1.1. Etapa 1**

##### **Identificação de parâmetros musicais**

a) Estrutura geral e material temático

É possível notar a presença de dois temas:

Tema 1 (Figura 1).

Alegre Início do Tema I

Figura 1: Início do Tema 1, c.1-4.

O Tema 2, com uma linha melódica principal e uma linha de acompanhamento (Figura 2).

14

Figura 2 - Início do Tema 2, c.14-18.

O Tema 1 retorna do compasso 52 ao 60 com quintas no acompanhamento ao invés do prolongamento das oitavas e um lá sustenido no segundo compasso como a terça do acorde fá sustenido maior (Figura 3).

Figura 3 - Início do Tema 1, c. 52-55.

O Tema 2 retorna variado pela primeira vez, como um coral a quatro vozes, sendo a linha melódica principal a superior (Figura 4).

Figura 4 - Trecho da 1ª. Variação do Tema 2, c. 24-27.

O Tema é variado pela segunda vez, em cânone (Figura 5).

Figura 5 - Trecho da 2ª. Variação do Tema 2, c. 60-64.

Dessa vez, a linha melódica principal do Tema 2 é variada em forma de oitavas e une-se a uma variação do Tema 1 em um mesmo trecho (Figura 6).

Figura 6 - Variação do Tema 1 e variação do Tema 2, c. 42-46.

Na Coda é utilizado o material do Tema 1 (Figura 7).

Figura 7 - Início da Coda com o material do Tema 1, c. 77-80.

A Tabela 1 ordena as seções a partir da manipulação e colocação dos temas em cada trecho do movimento.

<b>Compassos</b>	<b>Descrição</b>
1 – 14	Tema 1
14 – 24	Tema 2
24 – 34	1ª. Variação do Tema 2
34 – 52	Variação do Tema 1 e Variação do Tema 2 (linha melódica principal) apresentadas juntas
52 – 60	Tema 1
60 – 77	2ª. Variação do Tema 2
77 - 86	Coda – material do Tema 1

Tabela 1 - Citação das diferentes seções encontradas no primeiro movimento.

A facilidade em reconhecer essas seções confirma a preocupação do compositor com o aspecto formal de suas obras<sup>18</sup>. A manipulação do material temático com a introdução de variações desse primeiro movimento é uma prática pouco encontrada nos primeiros movimentos de Sonatinas, entretanto presente em algumas sonatas de Joseph Haydn, bem como na op. 26 e op. 109 de Beethoven, entre outras.

Almeida Prado utiliza o material dos modos litúrgicos de maneira mais livre, com alterações. O direcionamento da linha melódica principal foi levado em consideração para a identificação dos modos. Logo ao início do movimento, o “fá sustenido” acentuado na anacruse para o segundo compasso foi o primeiro elemento em destaque. Seguindo a linha melódica formada com as notas

<sup>18</sup> Cf. p. 44, nota 30 desse trabalho.

superiores das terças descendentes<sup>19</sup>, ouve-se o modo lídio em sol que perdura até o compasso 13, com acidentes ocorrentes. Interpreta-se então, o fá sustenido como a sensível do sol que direciona o tempo fraco para o tempo forte com o seu prolongamento e continua para a melodia descendente, chegando no sol do compasso 3 e depois no sol grave no terceiro tempo do compasso 4. A partir do compasso 14, o tema 2 está no Mixolídio em Ré com acidentes ocorrentes, até o retorno do tema 1 no compasso 52, que por sua vez é modulado para chegar no tema 2, agora no Mixolídio em Sol a partir do compasso 60, apresentando-se assim até o final do movimento.

### **Identificação de elementos para a performance**

#### b) Andamento e dinâmica

Foi decidido concentrar mais nesses elementos após o estudo prático.

#### c) Articulações

Os temas iniciam-se em tempos fracos, posicionados de maneira diversificada a cada compasso, com constantes mudanças de métrica. O Tema 1 começa em uma anacruse acentuada em 2 por 2. Já no compasso 5, a acentuação está no segundo tempo de 3 por 2 (Figura 8).

---

<sup>19</sup> Mário de Andrade escreve sobre constâncias melódicas de linhas descendentes: “Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes.” Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 47.

Alegre

Figura 8 - Indicação das acentuações no 1o. movimento, c. 1-7.

As ligaduras parecem delinear motivos que devem ser articulados dentro da frase do primeiro compasso até o quarto. A segunda ligadura colocada no tema nas linhas superiores, termina no primeiro tempo do terceiro compasso, parecendo sugerir o direcionamento ao tempo forte. Se fosse interpretada como uma terminação, o tempo forte deveria ser mais suave.

## Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva

### a) Estrutura geral e material temático

Foi decidido ressaltar os temas em todos os trechos em que aparecem, fazendo-os soar mais que o acompanhamento. O tema em cânone a partir do

compasso 60, também foi interpretado com o mesmo fraseado em cada uma das vozes que se sobrepõem intercaladamente.

#### b) Dinâmica e andamento

Com a audição do movimento, foi possível notar que, o contraste das dinâmicas fortíssimo, piano e forte encontradas intercaladas no início da peça, é reforçado pelo resultado sonoro entre os acidentes ocorrentes e as alturas pertencentes ao modo. Uma oitava diminuta resultou do fá sustenido com o fá natural no segundo tempo do compasso 9.

Após o estudo prático foi interessante notar como a indicação metronômica de 100 para a semínima deixou as seções denominadas “Alegre” tão lentas. Os trechos com a indicação “Pouco menos” ficaram ainda mais lentos! Mesmo assim, tentamos interpretar o caráter pedido dentro desse andamento. No compasso 43, foi decidido alargar o tempo somente do compasso indicado por "alargando" devido à falta de um retorno “a tempo” nos compassos seguintes.

#### c) Articulações

Perceptivamente, se os motivos dentro das ligaduras de articulação forem interpretados com seus términos em piano, soam como “soluços”. Não condizem com suas colocações dentro da métrica sugerida. Por isso, resolvemos dar a cada um o direcionamento do tempo fraco para o tempo forte (Figura 9).

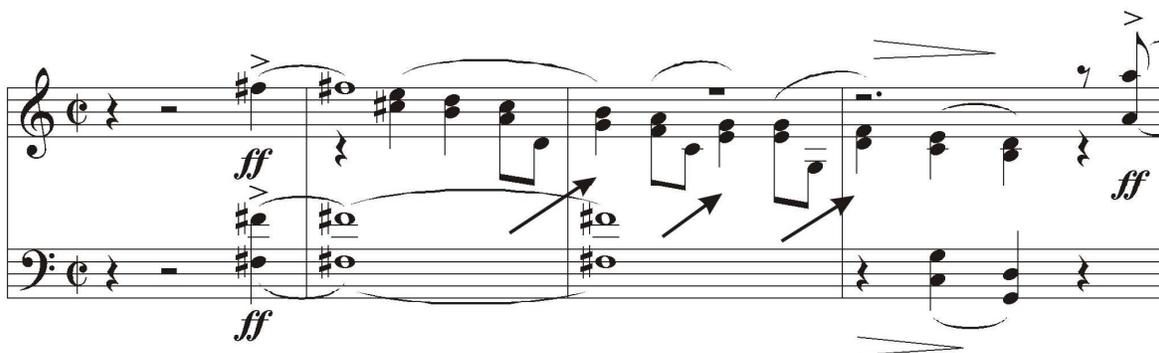


Figura 9 - Indicação do direcionamento dos motivos, c. 1-4.

## Gravação

Faixa 1 do CD.

### 1.1.2. Etapa 2

#### Identificação de parâmetros musicais feita pelo compositor e sugestões de performance

##### a) Estrutura geral e material temático

Almeida Prado confirmou os inícios e términos das seções, concordou com a divisão dos temas e de suas variações. O Tema 1 teve como inspiração a “moda de viola”<sup>20</sup>. A partir do compasso 60, a segunda variação do Tema 2 em cânone teve uma indicação interpretativa do compositor. Para ele, a linha mais aguda

<sup>20</sup> “Moda – palavra que em Portugal e no Brasil tem o significado genérico de canto, melodia ou música. Também designa no Brasil um tipo de canção rural, a moda-de-viola [...]. As modas são cantadas a duas vozes em intervalo musical de terças, e acompanhadas por violas.” *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Ed. Publifolha, 1998, p. 525.

deve soar mais que as outras. As três linhas melódicas inferiores devem acompanhá-la em pianíssimo como um único bloco sonoro<sup>21</sup>.

#### b) Harmonia

O compositor confirma o emprego dos modos litúrgicos de maneira mais livre e acrescenta ter feito o mesmo no terceiro movimento<sup>22</sup>. Os modos representam uma das constâncias<sup>23</sup> da música folclórica brasileira, de herança européia<sup>24</sup>.

### **Identificação de elementos para a performance feita pelo compositor**

#### c) Andamento

Segundo as informações do compositor sobre o andamento sugerido, a indicação metronômica de 100 para a semínima foi um erro na edição da partitura. Deveria ser 100 para a mínima. Foi comentado que as seções em “Pouco menos” se tornariam muito rápidas, dificultando o *cantando* indicado no compasso 14.

---

<sup>21</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em junho de 2003.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> “Constâncias são pequenas formas rítmicas e melódicas que aparecem no folclore com constância”. Conversa de Cíntia Albrecht com o compositor Osvaldo Lacerda em maio de 1998. “Além disso existem as peculiaridades, as constâncias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento pra nacionalizar a invenção. As fórmulas melódicas são mais difíceis de especificar que as rítmicas ou harmônicas não tem dúvida. Mas existem porém e não é possível mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele [...] A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isso é uma constância.” Andrade, Mário de. 1972. Op.cit., p. 44 e 45.

<sup>24</sup> Mário de Andrade comenta sobre a influência da música européia na música brasileira: “[...] a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, [...] Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia européia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. [...] mesmo os modos ou as escalas exóticas, quer aqueles por intermédio dos tons-de-igreja, quer estes pela rebusca do pitoresco e do novo, já freqüentam a

Almeida Prado disse que pode ser bem menos ao invés de pouco menos, deixando mais livre para o intérprete, contanto que o *cantabile* seja produzido. O “alargando” do compasso 43 deve ter início nesse mesmo compasso e chegar até o final do compasso 52. No compasso 53 deveria ter a indicação “a tempo”<sup>25</sup>.

### c) Articulações: acentuações e ligaduras

Segundo o compositor foi correta a interpretação das ligaduras de articulação que delineiam motivos sobre o direcionamento do tempo fraco para o tempo forte. Almeida Prado diz ter pensado nas marcações rítmicas do violão da “moda de viola”. As oitavas e acordes acentuados como nos compassos 1 e 5, seriam como grandes acordes rápidos e com intensidade<sup>26</sup>.

## 1.1.3. Etapa 3

### **Análise comparativa entre os resultados obtidos e Estudo prático**

Foi realizado um estudo prático com as informações fornecidas pelo compositor. Os elementos musicais com a interpretação modificada que soaram bem diferentes da primeira performance foram, o tema em cânone com linha superior ressaltada, o andamento dobrado em toda a peça menos nos trechos em

---

harmonização européia abundantísimamente desde o Romantismo [...]. Andrade, Mário de.1972. Op.cit., p. 49 e 50.

<sup>25</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em junho de 2003.

<sup>26</sup> Idem.

“Pouco menos” e, o “alargando”, antes somente no compasso 43, agora até o compasso 52.

### **Gravação**

Faixa 4 do CD.

## **1.2. 2º. movimento - II (Improvisações)**

### **1.2.1. Etapa 1**

#### **Identificação de parâmetros musicais e de elementos para a performance**

Nesse movimento, houve a necessidade de aliar a identificação do item “a” dos parâmetros musicais e do item “c” dos elementos para a performance, uma vez que, o andamento e a dinâmica indicados pareceram fundamentais para o reconhecimento da estrutura geral.

a) Estrutura geral e material temático; b) Andamento e dinâmica;

O título “Improvisações” com o subtítulo, “Recitativo” sugere maior liberdade de interpretação, com alguns pontos de partida como indicações de caráter, andamento e dinâmica em determinados lugares da partitura. Com isso, esses parâmetros foram relacionados desde o início para entender como a peça foi elaborada. O movimento é dividido em 4 improvisações. Um tema é apresentado ao início com a indicação de andamento “Calmo”, o comentário “Tema do Bumba meu boi” e na dinâmica piano (Figura 10).

Calmo (Tema do Bumba meu boi)

*p*

Figura 10 - Tema - c. 1-5.

Na Improvisação I, o tema recebe um acompanhamento em pianíssimo (Figura 11) e na Improvisação II, a textura do acompanhamento fica mais “densa” com a adição de uma linha logo abaixo do tema sem indicação de mudança de dinâmica (Figura 12).

Improvisação I

*pp*

Figura 11 - c. 6-8.

Improvisação II

Figura 12 - c. 18-20.

Uma transição para a próxima improvisação tem as dinâmicas *forte* e *mezzo forte*, sendo o tema apresentado na linha mediana em diminuição rítmica para semicolcheias em cinco quiálteras (Figura 13).

Figura 13 - transição, c. 24-26.

Na Improvisação III, no compasso 27, é colocado o termo “brillante” (Figura 14).

Figura 14 - c. 27-29.

Na Improvisação IV, no compasso 34, “Recitativo” e, ao final, no compasso 40, “livremente” (Figura 15).

Improvisação II (Recitativo)

Figura 15 - c. 34-35.

Cada seção foi ordenada após serem identificadas com a maioria dos títulos dados pelo compositor como na Tabela 2.

Compassos	Descrição
1 – 5	Tema
6 – 11	Improvisação I
12 – 17	Transição
18 – 23	Improvisação II
24 – 26	Transição
27 - 33	Improvisação III
34 - 45	Improvisação IV

Tabela 2 - Seções do segundo movimento.

Para o melhor entendimento do intérprete sobre o material do movimento, foram identificados os modos usados, lembrando que Almeida Prado já havia citado o emprego dos mesmos livremente. Desde o tema até a transição depois da Improvisação I, predomina o Dórico em Sol com poucas alterações. Na Improvisação II, o Lídio em Sol predomina no acompanhamento. Na transição precedente, volta o Dórico em Sol com dissonâncias nas oitavas, introduzindo a nota “sol bemol”. A Improvisação III apresenta o Mixolídio em Sol e na

Improvisação IV volta o Dórico em Sol somente no tema com acidentes ocorrentes no acompanhamento.

### **Continuação da identificação dos elementos para a performance**

c) Articulações: acentuações e ligaduras

Esse item teve seus resultados após o estudo prático.

### **Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva**

Nesse ponto, foi necessário realizar o estudo prático para que, com a análise perceptiva, o trabalho do tema fosse melhor identificado dentro das diferentes seções denominadas “Improvisações”.

### **Identificação de parâmetros musicais e de elementos para a performance**

a) Estrutura geral e material temático; b) Andamento e dinâmica;

Na Improvisação I, o acompanhamento tem motivos rítmicos diferentes das tercinas da melodia, destacando o deslocamento rítmico do mesmo dentro da métrica sugerida. No compasso 8, a síncopa encontrada no tema desloca a nota lá que, antes no tempo fraco vai para o forte (Figura 16).

Improvisação I

6

*pp*

Figura 16 - c. 6-8, síncopa no c. 8.

Mesmo sem a utilização de todas as alturas da melodia do Tema, a sonoridade final do fraseado é muito parecida. Sendo assim e também com a falta de qualquer outra indicação na partitura, foi decidido manter o caráter e o andamento do início do movimento. Já na Improvisação II, o tema é apresentado de maneira mais espaçada, com um acompanhamento de três novas linhas melódicas (Figura 12). Com o espaçamento do tema, o som das alturas se tornam mais longos. Para que soem em continuidade é mais confortável aumentar o andamento. Um trecho seguinte tem a dinâmica *mezzo forte* (c. 24-26), acentos e oitavas que justificam o anseio pela mudança de andamento (Figura 13). É ainda mais certo o direcionamento que essa interpretação cria ao chegar na Improvisação III, onde a dinâmica é forte com a indicação “brillante” (Figura 14). Foi decidido fazer um sutil acelerando durante a transição entre a Improvisação III e a Improvisação IV. A Improvisação IV, tem o título de “Recitativo” e inicia-se na dinâmica *pianíssimo* (Figura 15). O tema ainda é prolongado, entretanto, pausas no acompanhamento permitem que as alturas com sonoridade longa sejam

ouvidas com menos interferência. Dessa maneira, é possível tornar o andamento mais lento, dentro do “Calmo” do início.

O trecho final, com a indicação “livremente”, volta à idéia inicial de uma só melodia com duas linhas em uníssono ao início, facilitando a liberdade na interpretação. Em seguida, a dinâmica proposta delinea a conclusão do movimento.

O material sobre os modos identificado anteriormente foi confirmado após o estudo prático. Como informação para a interpretação, foi possível ouvir que, na Improvisação III, o Mixolídio em Sol ajuda no caráter alegre e movido.

### Continuação da identificação dos elementos para a performance

c) Articulações: acentuações e ligaduras;

Existem ligaduras que indicam motivos do tema somente ao início do movimento. Perceptivamente foi possível interpretá-los com o direcionamento proposto (Figura 17). Somente no compasso 4, o “si bemol” destaca-se por ser uma alteração dentro do modo Mixolídio em Sol, posicionada como a altura mais aguda da linha melódica, indicando expressividade.

Calmo (Tema do Bumba meu boi)

The musical score is written in 2/4 time. The treble clef part consists of five measures. The first measure begins with a piano (*p*) dynamic and a slur over the first three notes, with a '3' above it. The second measure has a slur over the first three notes with a '3' above it. The third measure has a slur over the first five notes with a '5' above it. The fourth measure has a slur over the first four notes. The fifth measure has a slur over the first four notes. Arrows point from the piano dynamic to the first measure and from the slurs to the beginning of each measure. The bass clef part is mostly rests with some notes in the second and fourth measures.

Figura 17 - c. 1-5.

Mesmo sem ligaduras nas outras seções, o Tema pode ser interpretado como apresentado no início do movimento.

Com relação às ligaduras presentes no acompanhamento na Improvisação I, após o estudo prático foi decidido que o direcionamento deve ser mais sutil que o do tema para que o acompanhamento dê apoio aos tempos principais do compasso. No compasso 6, a nota sol no grave não pode perder seu apoio por estar em um tempo forte e, ao mesmo tempo, é possível direcioná-lo às alturas do final da ligadura (Figura 18).

6 Improvisação I

The musical score shows measures 6, 7, and 8. Measure 6 begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with three triplet markings. The bass staff contains a harmonic accompaniment with slurs and accents. Two arrows point to specific notes in the bass staff: one points to the first note of the first triplet, and the other points to the final note of the first triplet.

Figura 18 - c. 6-8.

Na Improvisação II, os acentos colocados no tema propiciam para que ele seja ouvido mesmo junto ao acompanhamento com muitas notas. Na decisão sobre a interpretação surgiu a dúvida sobre tocá-los com um caráter mais melódico ou se deveriam ser marcados ritmicamente. A primeira gravação pode soar com os acentos mais marcados devido à preocupação em destacar o tema.

Na Improvisação III, a acentuação das alturas “sol” é ainda mais necessária, uma vez que uma segunda linha melódica apresenta-se no mesmo registro, podendo ser mais difícil ouvi-las se não forem bastante ressaltadas. Dessa

maneira, os acentos foram ainda mais marcados que na Improvisação II, também devido ao andamento rápido.

## **Gravação**

Faixa 2 do CD.

### **1.2.2. Etapa 2**

#### **Identificação de parâmetros musicais e elementos para a performance**

a) Estrutura geral e material temático; b) andamento e dinâmica; c) articulações: acentuações e ligaduras;

Almeida Prado fez uma identificação desses três itens de maneira conjunta.

O compositor concordou com a divisão do movimento em seções. Não comentou mais sobre a forma da peça, pois chamou-lhe a atenção o andamento e o caráter que foram escolhidos para a interpretação<sup>27</sup>.

Já nas Improvisações, Almeida Prado colocou um dado importante sobre o significado do título. Pensou em improvisação no sentido de dar liberdade ao intérprete principalmente com o emprego do “rubato”. Durante a aula de piano, pedia um rubato quase que “exagerado”. Desse modo, na Improvisação II, os

---

<sup>27</sup> Segundo Almeida Prado, o título “Tema do Bumba meu boi” representa uma experiência que teve em Santos, anos atrás, quando assistiu a um concerto de uma cantora que apresentou uma peça com o tema do Bumba meu boi. Ele não procurou saber mais sobre o tema e não havia ouvido antes. Anotou a melodia, conferiu com a cantora que disse ser mais ou menos daquela maneira. O tema *Calmo* deve então ser interpretado lentamente como um canto tranquilo - aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em junho de 2003.

acentos passaram a ser mais melódicos. Na transição a partir do compasso 24, não concordou com o *acelerando*. O andamento rápido é somente a partir da Improvisação III inspirada no “Coco de embolada”<sup>28</sup>. Na Improvisação IV, o compositor comenta que os motivos da linha superior com as alturas lá bemol e mi bemol representam o canto de um pássaro, assim como outros ornamentos colocados nessa seção<sup>29</sup>.

### 1.2.3. Etapa 3

#### **Análise comparativa entre os resultados obtidos e Estudo prático**

Após o estudo prático com as informações fornecidas pelo compositor, a interpretação do movimento soou bastante diferente, principalmente por causa do “*rubato*”. A exclusão do *acelerando* a partir do compasso 24 também modificou o direcionamento para a Improvisação III, resultando no súbito “brilhante” pedido por Almeida Prado. Essa Improvisação foi interpretada em um andamento mais rápido do que o escolhido anteriormente. A informação sobre o canto do pássaro na Improvisação IV contribuiu para uma sutil diferenciação na interpretação com uma sonoridade um pouco mais brilhante no acompanhamento.

---

<sup>28</sup> “Coco-de-embolada – Forma de coco cujo processo poético e musical é idêntico ao da embolada.”, p.205. “Embolada – [...] Originária do Nordeste brasileiro, onde é freqüente na zona litorânea e mais rara na sertaneja, a embolada tem como características: melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; [...] - *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 1998. Op.cit., p. 262.

## Gravação

Faixa 5 do CD.

---

<sup>29</sup> “Várias vezes enquanto eu compunha na UNICAMP eu ouvia o canto de diversos pássaros.” - aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em junho de 2003.

### **1.3. 3º. movimento – ///**

#### **1.3.1. Etapa 1**

##### **Identificação de parâmetros musicais**

Os parâmetros musicais altura e ritmo foram acrescentados nesse movimento, sendo que o ritmo é identificado junto aos elementos para a performance: articulações; ligaduras de fraseado e acentuações.

##### **a) Estrutura geral e material temático**

Para esse movimento foi usada a terminologia “forma sonata” pois ele contém seções que se encaixam nesse padrão de forma. Ao início, a exposição tem um único tema na pauta inferior do final do compasso 3 ao início do 13 (Figura 19).

Vivo

*pp*

cantando

Figura 19 - Tema, c. 1-6.

Uma transição (Figura 20) leva a um desenvolvimento da linha melódica que acompanha o tema do compasso 16 ao 37 (Figura 21).

13

Figura 20 - c. 13-15.

Início do desenvolvimento

Figura 21 - início do desenvolvimento, c. 16-20.

Outra transição prepara a repetição do movimento até o compasso 42 (Figura 22). Desse modo, define-se uma recapitulação, com a existência de um desenvolvimento repetido.

36 Transição

40

*pp* *ff*

8vb

Figura 22 - c. 38–42.

A Coda lembra o tema do compasso 43 em diante e, uma Codetta no compasso 47, contém os trechos da linha melódica que o acompanha (Figura 23).

43 Coda

*pp* (*p*)

46 Codetta (*pp*) (*cresc*)

8vb

Figura 23 - Coda e início da Codetta, c. 43–48.

A Tabela 3 descreve um resumo das seções que identificamos.

<b>Compassos</b>	<b>Descrição</b>
1 – 12	Exposição
13 - 15	Transição
16 – 37	Desenvolvimento
38 – 42	Transição
	Repetição literal do compasso 1 ao 42.
43 - 51	Coda
<b>47 - 51</b>	<b>Codetta</b>

Tabela 3 - seções do terceiro movimento.

Foi decidido identificar os elementos dos itens restantes após o estudo prático. Isso porque, no estudo das alturas, existe uma indefinição sobre alguns acidentes ocorrentes.

## **Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva**

### **Continuação da identificação de parâmetros musicais**

#### a) Material - altura

Após ouvir o movimento foi possível perceber dos compassos 1 a 14 que o modo predominante é o Lídio em Sol. Entretanto, acidentes ocorrentes propiciam para uma idéia de indefinição em vários trechos. O dó natural na linha superior do terceiro compasso, o fá bequadro no acorde do quarto compasso (tema) e o dó

natural no quinto soam, em princípio, como modificações que colorem o modo (Figura 19). O sétimo e oitavo compassos soam sem o dó e o fá sustentidos como uma passagem por Dó Maior com acordes de dominante na parte inferior e uma linha superior que caminha em direção à nota dó (Figura 24a). Esse direcionamento linear indica um fator de interpretação que pode ser enfatizado no fraseado. Sem o si bemol ao final do compasso 8, uma dominante de dó poderia ser ouvida nesse último acorde que se movimenta a dó no início do nono compasso (Figura 24b).

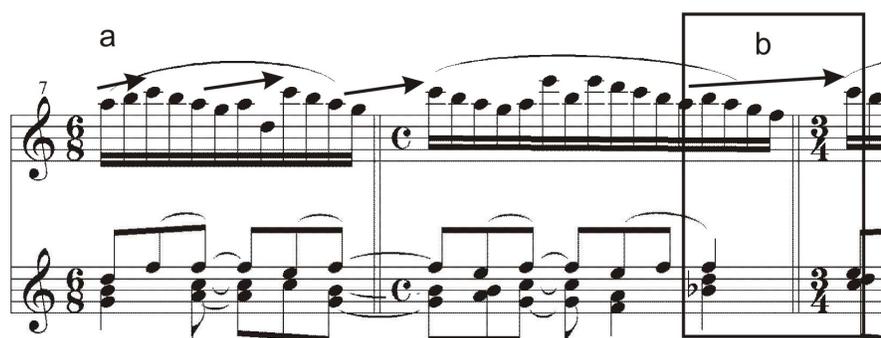


Figura 24 - c. 7-9.

O Lídio em Sol retorna do compasso 9 ao 14 com algumas ocorrências de fá e dó naturais. A partir do compasso 15, repetições do desenho melódico da linha superior que inicia na nota dó natural parecem indicar que a tonalidade de dó maior poderia ser predominante a partir de então. Entretanto, na linha inferior, um si grave e acentuado provoca uma impressão sonora de dominante, ou seja, de um trecho não resolvido se analisado sob o aspecto tonal. Essa idéia continua, sendo agora a altura sol acentuada na linha superior, com a continuidade da linha em dó na parte inferior até o compasso 20 (Figura 21). Essa nota sol pode ser

interpretada como o início da linha melódica superior dos primeiros compassos da peça. A partir do compasso 21, aparecem fragmentos da continuação dessa linha melódica (Figura 25). É interessante notar que, a linha superior volta então, a sugerir o Lídio em Sol, enquanto que na inferior permanece a linha melódica iniciada em dó sem acidentes até o compasso 30 (Figura 26).



Figura 25 - c. 1.

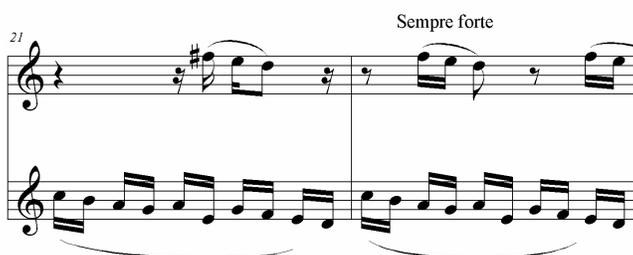


Figura 26 - c. 21-22.

Outros fragmentos melódicos com acidentes ocorrentes são apresentados até o compasso 27. A partir do 28, a repetição sucessiva de alturas fá prepara um grande movimento descendente nas duas linhas do compasso 30 até o compasso 38 onde retorna o Lídio em Sol. Soa como uma volta à linha inicial, porém, no compasso 40, o modo passa para o Lídio em Sol# e para o Lídio em Sol no 41, retornando ao início somente depois do compasso 42 (Figura 22). O movimento é então repetido sem modificações. No compasso 43, ouve-se como uma modulação súbita para o Lídio em Sol# novamente com acordes que como um

coral até o início da Codetta, a partir do compasso 47 no Lídio em Sol com alterações nos dois últimos compassos como se voltasse pra Dó (Figura 23). Mesmo com o acorde final em sol, o movimento não soa como se terminasse na dominante de Dó (Figura 27).



Figura 27 - Final do terceiro movimento, c. 49–51.

### Identificação de elementos para a performance

b) Articulações : ligaduras de fraseado e acentuações; ritmo

O tema passa pelas métricas: 5/8, 7/8, 5/8, 6/8, 4/4, 3/4, 7/8 e 2/4 sucessivamente. Isso demonstra a complexidade ao fraseá-lo. Inicia-se por uma anacruse acentuada que passa para a segunda nota do tema também acentuada no compasso 7/8, criando um desafio ao “encaixar” a frase melódica à métrica (Figura 28a). Uma solução foi dar um apoio maior ao acorde do primeiro tempo de cada compasso.

Ao analisar perceptivamente a linha superior foi possível ouvir que a sequência 3 – 2 lhe dá mais sentido no compasso 5/8 (Figura 28b). Isso porque, o

contrário (2 – 3), impede que a linha melódica presente em todo o compasso flua com naturalidade dentro da métrica sugerida. O uso do pedal também foi definido a partir do esquema de troca entre 3 – 2 com o seu uso mais pela metade, ao invés de pressioná-lo o máximo possível. Assim, as semicolcheias não soam tão “misturadas entre si”.

As ligaduras colocadas sobre as semicolcheias da pauta superior não parecem sempre condizer com a métrica (Figura 28c). Apesar de ter sido a única Sonatina editada, as ligaduras foram introduzidas à mão depois da edição. Por isso seus inícios e términos estão indefinidos (Figura 29).

Vivo

a

b

c

cantando

Figura 28 - c. 1–6

41

Vivo (♩ = 240.)

*pp*

cantando

Figura 29 - Edição Ricordi, c. 1-14.

Durante uma análise perceptiva do movimento foi possível ouvir que, quando as semicolcheias da linha superior no início do movimento eram interpretadas como um acompanhamento que ornamenta o tema, a peça fluía com uma naturalidade agradável e ajudava no seu fraseado. Acentos são presentes principalmente no desenvolvimento (do compasso 16 ao 37). As alturas si graves a partir do compasso 16 e as alturas sol do 18 ao 20 reúnem três aspectos de interpretação muito importantes: a **articulação** de acentos dentro da **dinâmica** forte, com um **deslocamento rítmico** em contraponto com linhas melódicas contínuas. Aliados à questão discutida sobre a indeterminação dos modos, esses aspectos ajudam para que todo o desenvolvimento soe como uma suspensão ou uma grande passagem na dominante de uma tonalidade específica. As alturas fá repetidas e acentuadas nos compassos 28 e 29 soam mais ainda como um prolongamento dessa idéia.

### **Gravação**

Faixa 3 do CD.

## **1.3.2. Etapa 2**

### **Identificação de parâmetros musicais**

#### a) Estrutura geral e material temático

Após o contato com o compositor foram feitas algumas modificações, como uma falsa recapitulação definida por ele no compasso 40. Foi também afirmado

pelo compositor, que Camargo Guarnieri e Nadia Boulanger o influenciaram no sentido da preocupação com o aspecto formal de suas obras. Entretanto, inovações também sempre foram procuradas por ele. Ao final desse movimento partes contrastantes tematicamente e harmonicamente se intercalam tirando o sentido de continuidade e previsibilidade de um movimento de sonatinas anteriores<sup>30</sup>.

Seguindo o uso livre dos modos no compasso 4, Almeida Prado chama o fá natural de “blue note”<sup>31</sup> e no compasso 8, o si bemol que representa uma rápida passagem pelo Mixolídio em Dó. Diz ter sido sua intenção criar uma dissonância entre o si bequadro da linha superior e o si bemol do acorde inferior<sup>32</sup>.

A partir do compasso 16, onde parece haver uma indefinição do modo, Almeida Prado coloca várias possibilidades. Para ele, o dó na linha superior com o si na inferior pode dar uma ilusão Lócria, ou, a linha superior está no modo Jônico em Dó e o dó pode também ser considerado como a subdominante do Sol Mixolídio<sup>33</sup>. Para todos os efeitos, o compositor concorda com a idéia de que o desenvolvimento deve soar como uma passagem em que a indefinição provoca uma “suspensão”. Para isso é importante que o intérprete enfatize as diferenças

---

<sup>30</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em setembro de 2002.

<sup>31</sup> “Blue Note (i). A microtonally lowered third, seventh or (less frequently) fifth degree of the diatonic scale, common in blues, jazz, and related musics.” Blue note - uma terça, uma sétima (ou menos comum) um quinto grau microtonalmente abaixados da escala diatônica, comum no “blues”, no “jazz” e em outras músicas relacionadas (ROBINSON, 1995); traduzido por Cíntia Macedo Albrecht. ROBINSON, J. Bradford. *Blue Note*. The New Grove Dictionary of Jazz. New York: Macmillan Press Limited, Berry Kernfeld Editor, 1995, p.120.

<sup>32</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em setembro de 2002.

<sup>33</sup> Idem.

entre os acentos utilizados, pois a variedade ajuda para que a insistência não se torne cansativa ao ouvinte<sup>34</sup>.

### Identificação de elementos para a performance

b) Articulações : ligaduras de fraseado, acentuações; ritmo;

Continuando essa idéia sobre a interpretação dos acentos no desenvolvimento, foi importante obter a informação do compositor sobre como eles são diferenciados. Nos compassos 16 e 17 os acentos têm símbolos diferentes do 18, 19 e 20 (Figura 30).

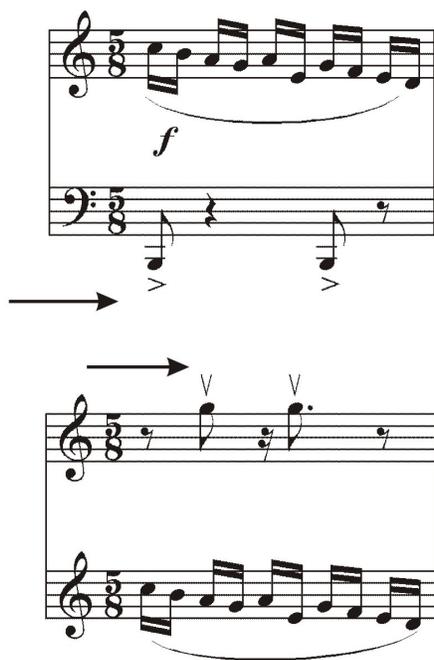


Figura 30 - c. 16 e 19.

---

<sup>34</sup> Idem.

Segundo Almeida Prado, nos compassos 18, 19 e 20, os acentos devem soar como “hoquetos” e menos expressivos que os anteriores<sup>35</sup>.

Continuando o estudo das articulações, as semicolcheias constantes da pauta superior a partir do primeiro compasso com ligaduras de fraseado, representam o aspecto técnico e interpretativo mais desafiador desse movimento. A intenção do compositor foi criar uma sensação de métricas diferentes entre as semicolcheias e o tema. Segundo ele, não escreveu uma métrica diferente para as semicolcheias, pois traria dificuldade de leitura ao intérprete. Entretanto, Almeida Prado fala que os inícios e términos das ligaduras de fraseado são a cada semicolcheia mais aguda<sup>36</sup>. Ou seja, quando a linha das semicolcheias tem um salto, ou chega em uma nota mais aguda, esse é o ponto que marca a métrica desejada. Foi decidido interpretar a peça com essa idéia com um apoio a cada uma dessas notas agudas.

### c) Andamento

Um aspecto interpretativo não abordado anteriormente e que se tornou importante depois do contato com o compositor foi o andamento. O compositor não indica *rallentando* em algum trecho do movimento. Analisando perceptivamente, não foi possível dizer que em algum momento a intenção do compositor era clara sobre o andamento da peça ser alterado.

---

<sup>35</sup> “Hoquetos” – termo usado por Almeida Prado para designar acentos mais pontiagudos.

<sup>36</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em setembro de 2002.

Depois do contato com o compositor, foi colocada por ele a possibilidade da diminuição do andamento no único compasso da falsa recapitulação e, para ele, o fim da peça mostrava claramente um *rallentando* final<sup>37</sup> (Figura 27).

### **1.3.3. Etapa 3**

#### **Análise comparativa entre os resultados obtidos e Estudo prático**

Foi realizado um estudo prático com as informações fornecidas pelo compositor.

A diminuição do andamento na falsa recapitulação contribuiu para uma respiração maior inexistente no restante da peça e o *rallentando* ao final trouxe mais definição à sua conclusão.

Os esclarecimentos sobre os modos usados ajudou na compreensão do intérprete sobre o material e na aprendizagem para a performance.

A interpretação da linha melódica em contraponto com o tema desde o início do movimento, tendo como ponto de partida as notas mais agudas, faz com que seu direcionamento seja diferente.

#### **Gravação**

Faixa 6 do CD.

---

<sup>37</sup> Idem.

## 1.4. Conclusões - Fase I

### Sonatina n.1

#### Primeiro movimento:

- A divisão do movimento em seções facilitou o entendimento sobre a estrutura da peça que se assemelha à forma sonata com modificações.
- O direcionamento das linhas melódicas contribuiu para o reconhecimento dos modos do 1º. movimento.
- A análise perceptiva determinou a interpretação das ligaduras de articulação dos motivos no início do movimento.
- O erro da marcação metronômica e a falta do termo “a tempo” no compasso 58 foram corrigidos de acordo com as informações do compositor. A partir do compasso 60 sua sugestão é que o cânone seja interpretado com as três linhas melódicas inferiores em um único bloco sonoro como acompanhamento da linha superior mais aguda.
- A informação de Almeida Prado sobre a “moda de viola” contribuiu para a interpretação dos motivos rítmicos e melódicos que representam as marcações rítmicas do violão e as linhas melódicas do baixo que soam como as cordas dedilhadas.

#### Segundo movimento:

- A identificação conjunta do item “a” dos parâmetros musicais e do item “b” dos elementos para a performance antes e depois do estudo prático facilitou o estudo desse movimento, uma vez que um complementa o outro.

- Com as informações contidas na partitura desse movimento foi possível identificar vários elementos dos parâmetros musicais antes do estudo prático.
- Após a sugestão do compositor sobre o uso do *rubato*, a peça soou bem diferente da primeira interpretação.
- O comentário de Almeida Prado sobre o canto do pássaro na Improvisação IV contribuiu para uma sutil diferenciação na interpretação, motivando a intérprete a criar timbres diferentes nos motivos do acompanhamento.

### **Terceiro movimento:**

- A indefinição da tonalidade faz o desenvolvimento soar como uma suspensão. Os sons repetidos e acentuados são elementos que enfatizam esse caráter.
- As informações do compositor contribuíram para o entendimento da intérprete sobre as articulações que diferenciam a métrica. Incorporando-se essas novas informações houve uma sutil mudança no resultado sonoro.
- A complexidade desse movimento provém da relação entre o tema na mão esquerda e a linha melódica acompanhadora na direita em métricas diferentes.

## **2. Sonatina n.2**

Os parâmetros musicais escolhidos para serem identificados nos dois movimentos são:

a) estrutura geral e material;

Os elementos para a performance:

b) andamento e dinâmica;

c) articulações: acentuações, ligaduras e respirações.

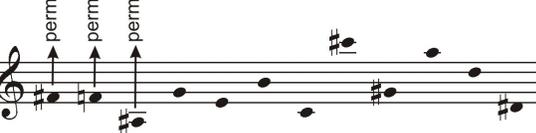
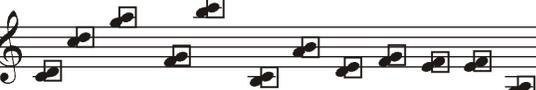
### **2.1. 1º. movimento**

#### **2.1.1. Etapa 1**

##### **Identificação de parâmetros musicais**

a) Estrutura geral e material

É possível notar a presença de uma série de doze sons, apresentada de maneiras variadas catorze vezes do compasso 1 ao 20. Há quatro variações de um Tema com variações a cada exposição do mesmo. O Tema A é apresentado no compasso 1 e suas variações do 2 ao 4. As quatro variações desse Tema A com variações encontram-se do compasso 5 ao 20 (Tabela 4 e Figura 31).

C.	Título	Descrição
1	Série original	
2	Série retrógrada com permutação	
3-4	Série original com variações rítmicas	Ritmo
5	A série <sup>38</sup> sem alterações e em segundas	
6	Série com permutação sem alterações e em segundas	
7-8	Série com variações	Ritmo
9	Série original com notas alteradas e em terças	
10	Série original com notas alteradas e em terças	
11-12	Série com variações e alterações nas notas da série	Ritmo

<sup>38</sup> As alturas da série estão destacadas.

13	Série original com notas alteradas em quartas e mudança ao final	
14	Série original com notas alteradas em quartas e mudança ao final	
15-16	Série com variações	Ritmo
17	Série original com ornamentação cromática	
18-20	Série com variações	Ritmo

Tabela 4 - Tema A com variações e quatro variações, c. 1-20.

*Alegro intenso*  
(Como um jardim de girassóis)

$\bullet = 152$

*ff*  
ped. *ff*

*A Tempo*  
8<sup>va</sup>

*p*

*Tempo Livre*

*pp* *Tocar como éco*

*pp*

4

8<sup>va</sup>

*p*

*p*

\*

5 *ff*

*ff* ped.

6 *A Tempo*

*p*

*Tempo Libre*

*pp*

*pp*

8 *p* *ff*

*p*

*ff*

\* Ped.

10 *A Tempo*

*p*

*Tempo Libre*

*pp*

*pp*

12

*ff*

*ff*

\*

Ped.

14 *Tempo Libre*

14 *pp*

14 *pp*

15 *A Tempo*

*p*

15

15

17 *ff*

*ff*

Ped.

\*

\*

18 *Ritmico*

19

Ped. Ped. Ped.

*ff*

*in loco*

*ff* \*

Figura 31 - Partitura - Tema A com variações e quatro variações, c. 1-20.

O Tema B é formado por acordes arpejados maiores, menores, com sétimas maiores e menores e de quartas, do compasso 21 ao 30 (Figura 32). Nesse primeiro contato com o movimento, a única semelhança aparente entre os dois temas é o cromatismo bastante presente na série no Tema A, e, no Tema B, é ouvido nas passagens de um acorde a outro (Figura 32).

*Calmo* ♩ = 156 (como um ramo de hortências azul)  
 (Simples, delicado)

The musical score consists of four systems of staves (treble and bass clef).  
 - System 1 (measures 21-24): Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a chromatic arpeggiated accompaniment. Dynamics: *pp* (measures 21-22), *p* (measures 23-24). Pedaling: Ped. (21), \* Ped. (22), \* Ped. (23), \* Ped. (24).  
 - System 2 (measures 25-26): Treble clef has a melodic line. Bass clef has a chromatic arpeggiated accompaniment. Dynamics: *p*. Pedaling: Ped. (25), \* Ped. (26).  
 - System 3 (measures 27-28): Treble clef has a melodic line. Bass clef has a chromatic arpeggiated accompaniment. Pedaling: \* Ped. (27), \* Ped. (28).  
 - System 4 (measures 29-30): Treble clef has a melodic line. Bass clef has a chromatic arpeggiated accompaniment. Pedaling: Ped. (29), \* Ped. (30).  
 Chord symbols: 7, 11, 13.

Figura 32 - Tema B e o cromatismo entre os acordes arpejados, c. 21-30.

Um desenvolvimento dos dois temas intercalados a partir do compasso 31 tem seu término mesclado com duas falsas recapitulações. Primeiro do Tema A no compasso 41, com a apresentação da série em oitavas, interrompida no compasso 44 onde inicia uma falsa recapitulação do Tema B dentro da ressonância resultante do compasso 43, interrompida por um trecho de uma variação do Tema A na segunda metade do compasso 44 (Figura 33). Com essa indefinição sobre o final do desenvolvimento, define-se uma Codetta nos dois últimos compassos do movimento com o material do Tema B (Figura 33).

*Ritmico* ♩ = 152

31

*p* *cresc.*

32

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

33

*p*

34

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

35

*p*

36

*ff*

Ped. \*

37

ff

ff

Ped. \*

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. Measure 37 is in 4/16 time and features a forte (*ff*) accompaniment of chords in the left hand and a melody in the right hand. Measure 38 is in 8/16 time and continues the accompaniment with a forte (*ff*) dynamic. A pedaling instruction 'Ped.' is placed below the right hand staff, and an asterisk '\*' is at the end of the system.

39

ff

Ped. \*

Detailed description: This system contains measures 39 and 40. Measure 39 is in 8/16 time and features a forte (*ff*) accompaniment of chords in the left hand and a melody in the right hand. Measure 40 is in 6/4 time and continues the accompaniment with a forte (*ff*) dynamic. A pedaling instruction 'Ped.' is placed below the right hand staff, and an asterisk '\*' is at the end of the system.

*Allegro intenso*

41

ff

Ped.

Detailed description: This system contains measures 41 and 42. Measure 41 is in 6/4 time and features a forte (*ff*) accompaniment of chords in the left hand and a melody in the right hand. Measure 42 is in 6/4 time and continues the accompaniment with a forte (*ff*) dynamic. A pedaling instruction 'Ped.' is placed below the right hand staff.

42

*Tempo Libre*

*pp*

*pp*

43

*A Tempo*

*ff*

Ped.

44 *Tempo Libre* *pp* *pp* *8<sup>va</sup>*

44

44

45 *A Tempo* *ff* *Ped.* *8<sup>vb</sup>* \*

46 *Tempo Libre* *pp* *pp* *ff* *Seco*

Figura 33 - Desenvolvimento, falsas recapitulações e Codetta, c. 31-47.

A Tabela 5 ordena as seções resultantes da manipulação e colocação dos temas em cada trecho do movimento.

<b>Compassos</b>	<b>Descrição</b>
1-4	Tema A com variações
5-20	Variações do Tema 1 com variações
21-30	Tema B
31-40	Desenvolvimento dos Temas A e B
41-43	Falsa recapitulação do Tema A
44	Falsa recapitulação do Tema B
45	Continuação da falsa recapitulação do Tema A
46-47	Codetta

Tabela 5 - Citação das diferentes seções do primeiro movimento.

### **Identificação de elementos para a performance**

b) Andamento e dinâmica;

c) Articulações: acentuações, ligaduras e respirações.

É possível notar como todos esses elementos para a performance dos itens c e d, se fundem dentro da sonoridade buscada devido à presença do pedal de sustentação prolongado. Após o estudo prático, cada um dos elementos poderá ser melhor definido.

Ainda assim, com relação às ligaduras e respirações, levanta-se uma questão. No compasso 3, existem ligaduras de fraseado que não continuam no compasso 4, sendo inicialmente colocadas para cada grupo de hastes conectadas. Entretanto, os dois últimos grupos do compasso 3 estão conectados na linha inferior e separados na superior (Figura 34). Com isso, a alternativa de continuar conectando cada grupo de hastes ligadas, se torna uma incógnita.

*A Tempo*  
3 *8<sup>va</sup>*

separados

conectados

grupos: 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7

Figura 34 - Ligaduras de fraseado e grupos, c. 3 e 4.

Há ligaduras nos compassos 7 e 8. Mesmo com motivos rítmicos semelhantes, o compasso 8 não contém o quinto grupo do compasso 4, impedindo que todas as ligaduras sejam reproduzidas (Figura 34 e Figura 35).

7 *A Tempo*

grupos: 1 2 3 4 5 6

Figura 35 - Ligaduras de fraseado e grupos, c. 7 e 8.

Há a possibilidade de o compositor não querer ligaduras no compasso 4, entretanto, todas as outras variações semelhantes as contêm. Sobre esses outros compassos nota-se também que há um interesse em conectar, nos últimos grupos dos compassos, os términos com os inícios de cada grupo (Figura 36).

8

conexão

The image shows two musical excerpts. The first, labeled '12', is in 5/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A box labeled 'conexão' with an arrow points to a specific note in the treble staff. The second excerpt, labeled '15', is in 3/4 time and also has a treble and bass staff. A box labeled 'conexão' with an arrow points to a note in the bass staff.

Figura 36 - Variações semelhantes e conexões dos últimos grupos, c. 8, 12, 15.

Sendo assim, mesmo sem o estudo prático foi decidido que o compasso 4 ficará como a Figura 37.

The image shows a musical score for measure 4. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 7/4. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and an octave (*8va*) marking. The melody is composed of eighth notes with phrasing slurs. The bass staff also begins with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes with phrasing slurs.

Figura 37 - Ligaduras de fraseado inseridas no c. 4.

## **Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva**

### a) Estrutura geral e material

A série do Tema A é variada nos compassos 5, 9, 13 e 17. Entretanto, uma decisão sobre destacá-la nos compassos 5, 9 e 13 pode ir contra o efeito do bloco de segundas, terças e quartas em fortíssimo buscado pelo compositor. No compasso 17, os acentos acima das alturas do Tema A as destacam. Essa questão poderá ser esclarecida com o compositor.

No Tema B, mesmo com a marcação metronômica indicada, as expressões “*simples, delicado*” e “*como um ramo de hortências azul*” ao início, sugerem uma ambientação romântica com possíveis rubatos. Por isso foi decidido permitir maior liberdade na apresentação desse Tema. Uma indicação que confirma essa idéia é o *Tempo Livre* no compasso 44 no retorno do Tema B.

## **Identificação de elementos para a performance**

b) Andamento e dinâmica;

c) Articulações: acentuações, ligaduras e respirações.

Com o estudo prático ouve-se o interesse do compositor em explorar o timbre do piano com o uso do pedal de sustentação aliado à dinâmica *fortíssimo* e acentuações, trabalhando as dinâmicas *piano* e *pianíssimo* na ressonância da sonoridade resultante. Dentro desse contexto, nota-se nos compassos de 1 a 4, um detalhe de interpretação que poderá ter modificações após o contato com o compositor. As alturas em pianíssimo do compasso 2 são pouco perceptíveis com a ressonância do fortíssimo do primeiro compasso.

As ligaduras de fraseado inseridas no compasso 4 são coerentes às ligaduras dos outros compassos.

As respirações entre cada exposição diferenciada do Tema A, como ao final do compasso 4, podem ser interpretadas pelo menos de duas maneiras. A primeira seria com uma pausa mais longa para acentuar a diferença entre a dinâmica piano do trecho anterior e o fortíssimo do seguinte. A segunda, com uma pausa breve, somente para cessar totalmente a sonoridade anterior do longo pedal. As duas interpretações propiciam para a diferenciação entre um trecho e o outro. Entretanto, foi decidido utilizar a pausa mais longa que permite as duas interpretações descritas.

## **Gravação**

Faixa 7 do CD.

### **2.1.2. Etapa 2**

#### **Identificação de parâmetros musicais feita pelo compositor e sugestões de performance**

##### **a) Estrutura geral e material**

Almeida Prado concordou com a identificação das seções do Tema e suas variações, adicionando que, é como um tema em vários ângulos, complexo, contendo em si mesmo as seções de uma sonatina: exposição, desenvolvimento e reexposição. O primeiro compasso é uma amostragem do Tema A – exposição -



A Tabela 6 redefine as seções desse primeiro movimento.

<b>Compassos</b>	<b>Descrição</b>
1-4	Tema A com variações
5-20	Variações do Tema 1 com variações
21-30	Tema B
31-40	Desenvolvimento dos Temas A e B
41-43	Recapitulação breve do Tema A
44	Recapitulação breve do Tema B
45-47	Coda

Tabela 6 - Redefinição das seções do primeiro movimento.

Segundo Almeida Prado, o Tema A que contém um material dodecafônico é diferente do Tema B de acordes maiores e menores<sup>41</sup>.

Com relação aos comentários feitos após o estudo prático, o destaque das alturas do Tema A dentro dos acordes deve vir naturalmente, da mesma maneira como os sons mais agudos são geralmente salientados.

### **Identificação de elementos para a performance feita pelo compositor**

b) Andamento

c) Articulações: acentuações e ligaduras

---

<sup>41</sup> Idem.

Após a descrição do Tema A com os ângulos de amostragem, ressonância e articulação rítmica segundo o compositor, é possível confirmar que os elementos dos itens b e c contribuem juntos para a realização de cada fase do Tema.

As ligaduras de fraseado foram todas comentadas por Almeida Prado. Os grupos 4 e 5 do terceiro compasso na linha inferior devem ser divididos como na superior (Figura 34 e Figura 39). Ligaduras também deverão ser inseridas no compasso 4 e determinarão a idéia fundamental também para os compassos seguintes de material semelhante (Figura 39).

The image shows a musical score for two staves, treble and bass, in 2/4 time. The treble staff begins with a dynamic marking of *8va* and a fermata over the final note. The bass staff also has a fermata over the final note. The score consists of three measures, with a change in time signature from 2/4 to 7/4 at the end of the second measure. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Figura 39 - Ligaduras de fraseado corrigidas, c. 3-4.

Almeida Prado sugere que as alturas em pianíssimo do compasso 2 tenham mais intensidade mesmo dentro da dinâmica sugerida para que possam ser todas ouvidas, lembrando que o resultado dependerá do piano e da sala de concerto.

As respirações entre cada exposição diferenciada do Tema A devem ser longas o suficiente para dissipar a ressonância dos compassos anteriores, entretanto sem interromper a continuidade entre cada apresentação. Com a informação do compositor sobre o lugar exato da passagem do desenvolvimento

para a primeira reexposição e depois sobre o início da Coda, foram inseridas respirações que permitam o cessar da ressonância do pedal em ambos os lugares junto à troca do pedal já indicada na partitura, realçando os términos e inícios dessas seções (Figura 40).

The image displays two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 39, is in 9/16 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second staff, starting at measure 41, is in 6/4 time and features a more rhythmic pattern with accents. Both staves include dynamic markings of *ff* and *Ped.*. An annotation 'respiração adicionada' with an arrow points to a small box in the first staff. A '\*' symbol is located at the end of the first staff. The tempo marking 'Allegro intenso' is positioned above the second staff.

Figura 40 - Respirações inseridas entre o final do desenvolvimento e a reexposição do Tema A e antes da Coda, c. 40–41 e 44–45.

Para o Tema B, o compositor confirma a liberdade do uso de rubatos.

### 2.1.3. Etapa 3

#### Análise comparativa entre os resultados obtidos e o estudo prático

Após o estudo prático com as informações fornecidas pelo compositor, as alturas das ressonâncias em pianíssimo do Tema A soaram mais precisas quando intensificadas.

A correção das ligaduras de fraseado propiciaram um direcionamento maior aos tempos fracos, evitando que a linha seja interrompida por apoios mais longos nos tempos fortes.

A correção resultante do comentário do compositor sobre os acidentes ocorrentes contribuiu para a diferenciação das alturas em alguns trechos do movimento e acordes do desenvolvimento.

### **Gravação**

Faixa 9 do CD.

## 2.2. 2º. movimento – Coral e 2 Variações

### 2.2.1. Etapa 1

#### Identificação de parâmetros musicais

##### a) Estrutura geral e material temático

O título descreve as técnicas composicionais desse movimento e os subtítulos dividem as seções (Figura 41).

*Lento*  
♩ = 52

*p*

*Sereno, (como uma paisagem de ciprestes)*  
*(pedal a cada acorde)*

5

9

14

*mf* *pp* *mf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

16

*pp* *mf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

18

*mf* *pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

20

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

22

Ped. \* Ped. \*

23

*o = 52*

*Variação II*

*p* *cantabile* *pp* *pp*

Ped. Ped. Ped.

25

*cantabile*

Ped. Ped. Ped.

27

Ped. Ped. Ped. Ped.



<b>Compassos</b>	<b>Descrição</b>
1 – 11	Coral
12 – 22	Variação I
23 – 34	Variação II
35 – 39	Codetta

Tabela 7 - seções do segundo movimento.

Foi decidido apresentar os resultados da identificação dos acordes do Coral após o estudo prático, quando confirmados perceptivamente.

É nítido o tratamento do material nas variações. Observa-se que, na *Variação I*, os mesmos acordes do *Coral* são apresentados em sequência, arpejados. Na *Variação II*, o material encontra-se em acordes verticais como no Coral, somente nas linhas inferiores, como acompanhamento de uma linha melódica em *cantabile* na linha superior (Figura 41). Os acordes da *Codetta* serão discutidos após o estudo prático.

### **Identificação de elementos para a performance**

b) Andamento;

As marcações metronômicas no início de cada seção não deixam dúvidas quanto ao andamento. Na *Variação II*, o termo *cantabile* sugere liberdade ao intérprete.

c) Articulações: acentuações, ligaduras e respirações.

Os compassos 9, 10 e 11 não contêm apoios anotados como os compassos 2, 4, 6 e 7. Assume-se que deve-se seguir o compasso ternário com o apoio no primeiro tempo, apesar do segundo tempo prolongado.

Os acentos nas oitavas da *Varição I* serão interpretados como os sinos sugeridos na Codetta, com atenção à dinâmica *mf*. Dessa maneira ameniza-se o contraste dessas acentuações para que não soem mais do que deveriam como acompanhamento da linha inferior em pianíssimo.

Existem respirações entre o *Coral* e a *Varição I*, a *Varição II* e a *Codetta*. Entretanto, não tem indicações entre a *Varição I* e a *Varição II*. Sendo assim, essa passagem será interpretada com um intervalo menor entre as duas variações.

## **Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva**

a) Estrutura geral e material

Após a audição do *Coral*, cada acorde foi identificado por uma cifra (Figura 42).

*Lento*  $\text{♩} = 52$

*p*

*p*

$Gm^7$   $F^{\#7}$   $Dm^7$   $E^7$   $C^{\#m^7}$   $Fm$

$Gm$   $D$   $B^b m$   $A^7$   $E^b m$   $Bm$   $G^{\#m}$   $D^7$

$E$   $F^4$   $C^{\#7}$   $B^7$   $G^{\#}$   $F^{\#m}$

Figura 42 - Identificação dos acordes do *Coral*, c. 1-11.

Se o centro tonal for relacionado a fá# menor, que é o último acorde do *Coral*, somente os compassos 7, 8 e 10 sugerem cadências nessa tonalidade. Por isso, é inexato assumir a presença de uma harmonia funcional entre os acordes do *Coral*. Ambas as variações terminam em fá# menor, entretanto o final da Codetta está em Sol# Maior.

Nota-se o interesse do compositor em manipular acordes menores e maiores, com ou sem sétimas e nonas em todo o segundo movimento. Na Codetta a sobreposição de tríades maiores e menores (Figura 43) é algo particular somente dessa seção e soa como os sinos da indicação ao início do compasso 35.

*Como Sinos!*

The image shows a musical score for measures 35-39 of a Codetta. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Above the upper staff, measures 35-39 are labeled with 'M' (Major) or 'm' (minor) and have a box containing a triad diagram. The lower staff has dynamic markings: 'fff' at the start, 'p' at the end, and 'fff' in the middle. A '\*' symbol is at the bottom right.

Figura 43 - Sobreposição de acordes maiores e menores, Codetta, c. 35-39.

### Identificação de elementos para a performance

b) Andamento;

Após a audição da *Varição II*, a liberdade do *cantabile* é valorizada com as segundas appoggiaturas dos compassos 23 a 25 direcionadas por crescendos de dinâmica. A nota apoiada pode ser levemente prolongada. A mesma interpretação serve para a penúltima altura lá do compasso 27 (Figura 44).

The image displays a musical score for three systems of music, numbered 23, 25, and 27. Each system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The tempo is marked as  $\text{♩} = 52$ . The first system (measures 23-24) features a piano (*p*) dynamic and a *cantabile* marking. The second system (measures 25-26) features a pianissimo (*pp*) dynamic and a *cantabile* marking. The third system (measures 27-28) features a piano (*p*) dynamic. Pedal suggestions are indicated by 'Ped.' markings below the piano accompaniment staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Figura 44 - Sugestão de appoggiaturas em *cantabile*, c. 23-28.

c) Articulações: acentuações, ligaduras e respirações.

As resoluções de interpretação sobre os apoios dos três últimos compassos do Coral, os acentos da *Varição I* e as respirações serão mantidas.

## Gravação

Faixa 8 do CD.

## 2.2.2. Etapa 2

### Identificação de parâmetros musicais feita pelo compositor e sugestões de performance

#### a) Estrutura geral e material

A identificação da estrutura e do material seguiu conforme a intenção do compositor.

Almeida Prado faz um comentário sobre o material aliado à dinâmica do último compasso do movimento: “Todos os acordes da Codetta são em *fortissimo*, entretanto, o acorde final está em *piano* para representar os harmônicos dos sinos, que aliás são graves como esse acorde.”<sup>42</sup>

### Identificação de elementos para a performance feita pelo compositor

#### b) Andamento

Como foi dito anteriormente, as indicações de andamento e marcações metronômicas deixaram evidentes as intenções do compositor.

#### c) Articulações: acentuações e ligaduras

Durante a revisão das articulações, Almeida Prado indicou complementações e correções. Os apoios nos compassos 9, 10 e 11 devem estar em seus primeiros tempos e a ligadura se estende do primeiro tempo até o final de cada compasso. Ajuda pensar em como instrumentos de cordas friccionadas interpretariam essas linhas melódicas.

---

<sup>42</sup> Aula com Almeida Prado em dezembro de 2004.

Na Variação II, Almeida Prado confirma o uso do rubato para o *cantabile*<sup>43</sup>.

Na Codetta, algumas ligaduras foram mais definidas para a nova edição da partitura.

### **2.2.3. Etapa 3**

#### **Análise comparativa entre os resultados obtidos e o estudo prático**

Com a revisão das articulações as mudanças soaram sutis. Foi preciso corrigir para a próxima gravação as alturas superiores dos acordes da Codetta que deveriam ser ré ao invés de fá.

#### **Gravação**

Faixa 10 do CD.

---

<sup>43</sup> Ídem.

## 2.3. Conclusões - Fase I

### Sonatina n.2

Optou-se pelo uso de outra técnica de análise para identificar mais detalhadamente a estrutura dos dois movimentos dessa Sonatina, visto que ela contém elementos da música atonal.

#### Primeiro movimento:

- A revisão da partitura com a ajuda do compositor proporcionou a correção e a complementação de algumas alturas.
- O conteúdo atonal dá novas características às seções da forma-sonata. Nesse movimento foi possível perceber que uma recapitulação denominada “falsa” na música tonal passa para “breve” na música atonal<sup>44</sup>.
- O compositor comentou sobre o trabalho sonoro da exploração de timbres e a função do pedal, bem como da necessidade de dar mais volume ao pianíssimo do Tema A para se tornar efetivo em meio à sonoridade resultante dos compassos anteriores.
- A correção das ligaduras de fraseado proporcionou maior coerência e unidade à interpretação dos trechos de articulação rítmica do Tema A e um direcionamento sem as interrupções de apoios mais longos nos tempos fortes.

---

<sup>44</sup> Conversa com Almeida Prado em novembro de 2005.

- Foi sugerido maior uso do *rubato*.

### **Segundo movimento:**

- As marcações estruturais são descritas por títulos, facilitando o estudo sobre a sua forma.
- O compositor sugere maior liberdade de interpretação das linhas melódicas com indicações como o *cantabile* sem a preocupação com as marcações metronômicas.
- Há um entendimento sobre a existência de uma mistura entre a música atonal e a tonal. Ouve-se um centro, porém os acordes não se conectam por progressões de função tonal. A métrica é definida com apoios nos tempos fortes, como que destacando cadências mesmo onde elas não existem.
- Com o intuito de produzir sons semelhantes às badaladas de sinos, Almeida Prado utiliza o pedal de sustentação aliado a acentuações, trabalhando com o timbre do piano.
- A intérprete se confundiu visualmente em um trecho da partitura manuscrita, resultando no registro de alturas erradas na primeira gravação. As mesmas foram corrigidas na segunda gravação.
- Foi sugerido maior uso do *rubato*.

### **3. Sonatina n.3**

A Sonatina n.2 tem o serialismo como técnica composicional. A Sonatina n.3, apesar de vir em sequência, volta ao modalismo livre da Sonatina n.1, fazendo uma releitura de estilos anteriores.

Os parâmetros musicais escolhidos para serem identificados nos três movimentos são:

a) estrutura geral e material temático;

Os elementos para a performance:

b) andamento e dinâmica;

c) articulações: acentuações e ligaduras; pedal.

#### **3.1. 1º. movimento**

##### **3.1.1. Etapa 1**

###### **Identificação de parâmetros musicais**

a) Estrutura geral e material temático

Destacam-se, já pela notação, as semínimas da linha superior dos primeiros compassos. Ao solfejá-las, é possível reconhecer uma melodia com constâncias da música Nordestina Brasileira, com as finalizações de terças ascendentes<sup>45</sup>, o

---

<sup>45</sup> Mário de Andrade comenta sobre esse intervalo na música brasileira: “[...] já surgem embrionários o salto melódico de terça e os sons rebatidos.” – Andrade, 1972, Op.cit., p.47.

modalismo<sup>46</sup> e, uma escala pentatônica, ausente nas outras sonatinas. Essa linha superior do compasso 1 ao 19 foi considerada então, como a melodia principal do Tema A (Figura 45).



Figura 45 - Início do Tema A; melodia principal na linha superior, c.1-4.

A melodia principal do Tema A é imitada na linha inferior do compasso 20 ao 32 (Figura 46).



Figura 46 - Início do Tema A; melodia principal na linha inferior, c. 20-23.

O Tema B, do compasso 33 ao 42, não apresenta as mesmas características do Tema A de constâncias melódicas Nordestinas Brasileiras

<sup>46</sup> Cf. p. 20, nota 24 desse trabalho.

quando as linhas são separadas em níveis horizontais dos acordes verticais, bem como das escalas pentatônicas e do modalismo (Figura 47).

The image shows a musical score for two systems, measures 33-36. The first system (measures 33-34) is in 2/4 time. The treble clef part starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of quarter notes: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (sharp), and C5. The bass clef part consists of quarter notes: G3, A3, B3, and C4. The second system (measures 35-36) is in 3/4 time. The treble clef part has a whole note chord of G4 (sharp), A4 (flat), and B4 (sharp). The bass clef part has a whole note chord of G3, A3, and B3. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

Figura 47 - Início do Tema B, c. 33-36.

O desenvolvimento apresenta trechos dos Temas A e B alternadamente do compasso 43 ao 66 (Figura 48).

The image displays a musical score for measures 43 through 50. It is organized into four systems, each with a treble and bass staff.   
 - **System 1 (Measures 43-44):** Treble staff starts at measure 43 with a dotted line above labeled '8va'. Bass staff begins with a forte (*ff*) dynamic. Both staves feature eighth-note patterns with accents. The time signature changes from common time (C) to 2/4 at the end of measure 44.   
 - **System 2 (Measures 45-46):** Treble staff continues with eighth-note patterns. Bass staff has a similar eighth-note pattern. The time signature changes to 3/4 at the start of measure 46.   
 - **System 3 (Measures 47-48):** Treble staff starts at measure 47 with a piano (*p*) dynamic and a slur over a series of chords. Bass staff also begins with a piano (*p*) dynamic and a slur over chords. The word 'Menos' is written below the treble staff. The time signature changes to 7/4 at the start of measure 48.   
 - **System 4 (Measures 49-50):** Treble staff starts at measure 49 with a dotted line above labeled '8va'. Bass staff begins with a forte (*ff*) dynamic. Both staves feature eighth-note patterns with accents. The time signature changes from 7/4 to 2/4 at the end of measure 50.

Figura 48 - Início do desenvolvimento, c. 43-50.

A Codetta finaliza o primeiro movimento do compasso 67 ao 69 (Figura 49).



Figura 49 - Codetta, c. 67-69.

A Tabela 8 ordena os temas, seu desenvolvimento e o fechamento do movimento com os respectivos compassos.

Compassos	Descrição
1-19	Tema A – linha superior
20-32	Repetição do Tema A – linha inferior
33-42	Tema B
43-66	Desenvolvimento dos Temas A e B
67-69	Codetta

Tabela 8 - Tema A, Tema B, desenvolvimento e Codetta do primeiro movimento.

Os modos presentes no Tema A e os acordes do Tema B serão identificados após o estudo prático.

### Identificação de elementos para a performance

b) Andamento

A marcação metronômica indicada ao início sugere um andamento rápido. A partir do compasso 20, a melodia na linha inferior é acompanhada por semicolcheias e quiálteras na superior, que se tornam muito rápidas. Após o estudo prático será possível decidir quanto *rubato* poderá ser utilizado no *Cantabile* sem perder o “Contínuo” indicado ao início do movimento.

#### c) Pedal

Ao contrário das Sonatinas anteriores, a Sonatina n.3 tem poucas indicações sobre o uso do pedal de sustentação. Por meio do estudo das outras obras foi possível notar que Almeida Prado explora o timbre através do uso de pedais mais longos de sustentação. Sendo assim, essa informação poderá ser aproveitada para determinar o pedal após o estudo prático.

### **Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva**

#### a) Estrutura geral e material temático

A divisão das seções foi adequada e com o estudo prático ouve-se mais distintamente três linhas melódicas paralelas no Tema A (Figura 50).

Figura 50 - Três linhas melódicas paralelas do Tema A e a repetição desse Tema, c. 1-4 e 20-22.

A segunda e terceira linhas são melódicas como a primeira, entretanto, nesse contato inicial com a obra, soam como acompanhamento da melodia.

O Tema B soa como quatro linhas melódicas paralelas ao invés de acordes encadeados funcionalmente (Figura 51).

Figura 51 - Tema B, c. 33-34, quatro linhas melódicas paralelas.

O Mixolídio em Si soa predominante na primeira apresentação do Tema A, considerando as duas linhas superiores mesmo com uma alteração no compasso 4 (Figura 52). A linha inferior não está diretamente relacionada ao modo sugerido e sim à sua estrutura individual de uma linha melódica com intervalos arpejados na maioria de quartas e quintas (Figura 53).

Figura 52 - Primeira e segunda linhas superiores, c.1-4 – Mixolídio em Si e alteração no c.4.

Figura 53 - Linha inferior, c.1-4 – predominância de quartas.

Na segunda apresentação do Tema A, o mesmo modo encontra-se nas duas linhas inferiores. Na linha superior, o material que era de quartas e quintas passa agora para escalas rápidas fora do Mixolídio em Si.

## Identificação de elementos para a performance

### b) Andamento

Com a marcação metronômica indicada ao início, as escalas rápidas a partir do compasso 20 soam como uma ornamentação para a melodia principal semelhante a longos trinados. O *rubato* pode então ser usado com a mesma liberdade de quando o acompanhamento é composto por trinados. Uma complementação dessa idéia encontra-se nos trinados a partir do compasso 29.

O Tema B tem uma indicação metronômica que diminui o andamento. Como os acordes são ouvidos como um movimento paralelo de linhas melódicas é possível usar um pouco de *rubato* para salientar o contexto melódico.

### c) Pedal

O pedal de sustentação será trocado a cada dois tempos na primeira apresentação do Tema A, além de utilizar o meio pedal quando necessário (Figura 54). O pedal pode ser trocado mais vezes a partir do compasso 20, em certas instâncias a cada unidade de tempo devido às escalas com maior quantidade de alturas (Figura 55). No Tema B e no desenvolvimento a troca será predominantemente a cada tempo (Figura 56).

Musical score for Figure 54, showing piano notation with dynamic markings *p* and *p* and six *Ped.* annotations below the staves. The score is in common time (C) and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The tempo is marked *p*. The score is divided into six measures, each with a *Ped.* annotation below it.

Figura 54 - Colocação do pedal de sustentação na primeira apresentação do Tema A, c. 1-4.

Musical score for Figure 55, showing piano notation with dynamic markings *pp* and *p*, and the marking *cantabile!*. The score is in common time (C) and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The tempo is marked *pp*. The score is divided into ten measures, each with a *Ped.* annotation below it.

Figura 55 - Colocação do pedal de sustentação na segunda apresentação do Tema A, c. 20-22.

Musical score for Figure 56, showing piano notation with dynamic marking *p* and six *Ped.* annotations below the staves. The score is in common time (C) and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The tempo is marked *p*. The score is divided into six measures, each with a *Ped.* annotation below it.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in Treble clef and the bottom staff is in Bass clef. Both are in common time (C). The top staff begins at measure 43 with a dynamic marking of *ff*. It features a sequence of notes with accents (>) and a dashed line above it labeled '8va'. The bottom staff has five 'Ped.' markings below it, indicating sustained pedal points. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

Figura 56 - Colocação do pedal de sustentação no Tema B e no desenvolvimento, c. 33-34 e 43-44.

## Gravação

Faixa 11 do CD.

### 3.1.2. Etapa 2

#### Identificação de parâmetros musicais feita pelo compositor e sugestões de performance

##### a) Estrutura geral e material

O compositor confirma os temas identificados, com a complementação sobre a repetição do Tema A na linha inferior ser como uma repetição variada, como A<sup>1</sup> (Tabela 9)<sup>47</sup>.

<b>Compassos</b>	<b>Descrição</b>
1-19	Tema A – linha superior
20-32	Tema A <sup>1</sup> – linha inferior
33-42	Tema B
43-66	Desenvolvimento dos Temas A e B
67-69	Codetta

Tabela 9 - Seções do primeiro movimento revistas por Almeida Prado.

Almeida Prado comenta que o Tema A possui um material melódico presente em todos os movimentos<sup>48</sup>. Com a divisão do Tema A e seu acompanhamento em três linhas melódicas, a segunda linha tem o material do início do terceiro movimento na linha inferior, e, a terceira linha, o material de trechos do segundo movimento (Figura 57).

<sup>47</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em dezembro de 2004.

<sup>48</sup> “São como três andares de idéias” – Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em dezembro de 2004.

The image shows a musical score for Tema A and its accompaniment, divided into three melodic lines. The top line is the main melody, the middle line is the accompaniment, and the bottom line is the beginning of the third movement. The score includes dynamic markings (p, f) and a tempo marking (♩ = 208). The first line is labeled 'início do 3º movimento' and the second line is labeled 'início do 2º movimento'.

Figura 57 - O Tema A e seu acompanhamento, dividido em 3 linhas melódicas; início do terceiro movimento com o material da segunda linha; início do segundo movimento com o material da terceira linha.

O Tema B foi definido por Almeida Prado como um coral livremente atonal, sendo que a percepção deve ser das linhas horizontais formadas pelos acordes verticais como na identificação anterior ao contato com o compositor. Sua explicação sobre o movimento não conter uma reexposição se dá uma vez que o desenvolvimento contém os dois temas na íntegra além de o Tema A ter sido exposto duas vezes.

Com a revisão das alturas foram acrescentadas quatro no compasso 26.

### Identificação de elementos para a performance feita pelo compositor

- b) Andamento
- c) Pedal

Segundo Almeida Prado, tanto o *rubato* quanto o pedal podem ser usados livremente.

Foram acrescentados um *rallentando* e um *a tempo* nos compassos 55 ao 57.

### **3.1.3. Etapa 3**

#### **Análise comparativa entre os resultados obtidos e o estudo prático**

Com a confirmação sobre a maior liberdade de uso do *rubato*, o movimento passou a soar menos restrito à marcação metronômica ao interpretar tempo a tempo. Entretanto, a melodia soa como um canto que paira sobre o andamento sugerido. Modificações e complementações após a revisão junto ao compositor diferenciaram a altura, a dinâmica e o andamento de alguns trechos.

#### **Gravação**

Faixa 14 do CD.

## 3.2. 2º movimento - Seresta-Recitativo

### 3.2.1. Etapa 1

#### Identificação de parâmetros musicais

##### a) Estrutura geral e material

O material nesse movimento tem elementos do atonalismo livre. Entretanto, o título provém da música tonal e cada seção é denominada a partir do mesmo. Trechos com constâncias da Seresta são intercalados por dois Recitativos. O primeiro inicia-se com a linha melódica do início do primeiro movimento na linha inferior<sup>49</sup>. Há outra melodia na linha superior (Figura 58).

Figura 58 - Início da Seresta A<sup>1</sup>, c. 1-2.

O Recitativo I tem linhas pontilhadas nas barras de divisão de compasso, por isso foi decidido considerar a seção inteira como um só compasso (Figura 59).

<sup>49</sup> Essa melodia tem constâncias da Seresta, com características de linha melódica tipicamente tocada pelo violão: “tal tipo de canto, transformado desde o séc. XVIII quase em canção de câmara, volta a popularizar-se com a voga das serenatas acompanhadas por músicos de choro, à base de flauta, violão e cavaquinho.” *ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 1998. Op.cit., p. 724.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Recitativo I".

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a 7-measure phrase marked with a bracket and the number "7". This phrase includes a triplet of eighth notes and a five-measure phrase marked with a bracket and the number "5". The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a 7-measure phrase, also marked with a bracket and the number "7". The text "Recitativo I" is written below the first staff. An asterisk (\*) is centered below the first system.

The second system also consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *p* and a 7:3 time signature. It features a melodic line with a 7-measure phrase marked with a bracket and the number "7:3". The lower staff begins with a dynamic marking of *p* and contains a bass line with a 7-measure phrase marked with a bracket and the number "7:3". The text "rall..." is written below the first staff. A "Glissando" marking is written vertically below the first staff. Dynamic markings of *pp* and *ppp* are present. Pedal markings "Ped." are written below the first and second staves. Asterisks (\*) are placed below the first and second staves.

Figura 59 - Recitativo I – Seis divisões dentro de um só compasso, c. 7.

O segundo trecho da Seresta foi considerado uma continuação do primeiro, iniciando-se com o motivo melódico da linha inferior do compasso 3 do primeiro movimento no retrógrado (Figura 60).

*Bem Seresteiro*

Figura 60 - Início da Seresta A<sup>2</sup>, c. 8-10.

O Recitativo II contém somente dois compassos que se direcionam a uma breve Codetta (Figura 61).

Recitativo II

\* Ped.                      \* Ped. \* Ped.                      \*

Figura 61 - Recitativo II e Codetta, c. 14-16.

Na Tabela 10 são ordenadas as seções e seus respectivos compassos.

<b>Compassos</b>	<b>Descrição</b>
1-6	Seresta A <sup>1</sup>
7	Recitativo I
8-13	Seresta A <sup>2</sup>
14-16	Recitativo II
16	Codetta

Tabela 10 - Seções do 2º. movimento da Sonatina n.3 de Almeida Prado

### **Identificação de elementos para a performance**

#### **b) Andamento e dinâmica**

Para o andamento não existem marcações metronômicas. Entretanto, uma vez que o “Bem Seresteiro” é indicado e constâncias da Seresta são encontradas no movimento, conclui-se que um andamento moderado a lento é o mais apropriado. Com as linhas pontilhadas do Recitativo I entende-se a sugestão de liberdade no andamento.

#### **c) Articulações: ligaduras, legato; pedal**

As ligaduras de fraseado estão presentes por todo o movimento, por vezes junto à indicações de dinâmica com crescendos e decrescendos, propiciando a compreensão do direcionamento das linhas melódicas. Seguindo o caráter seresteiro da obra, o legato será provavelmente constante por todo o movimento. O pedal de sustentação será adicionado após o estudo prático.

## Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva

### a) Estrutura geral e material

Com o estudo prático foi possível ouvir melhor as duas linhas melódicas principais nos dois primeiros compassos e também duas linhas secundárias de presença mais breve ao início como duas novas linhas melódicas a partir do compasso 3 (Figura 62).

The image displays a musical score for the first four measures of Seresta A1. It is written in 7/8 time and consists of two systems of staves. The first system (measures 1-2) features two staves. The upper staff is labeled 'linhas melódicas principais' and contains two melodic lines: one in the treble clef and one in the bass clef. The lower staff contains a bass line. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The second system (measures 3-4) also has two staves. The upper staff is labeled 'linhas melódicas secundárias' and contains two melodic lines: one in the treble clef and one in the bass clef. The lower staff contains a bass line. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). A fermata is present over the final measure of the second system. A '5' is written above the bass line in the final measure of both systems, indicating a fifth finger position.

Figura 62 - Linhas melódicas - Seresta A<sup>1</sup> – c. 1-4.

Nota-se a mesma estrutura de linhas melódicas no segundo trecho da Seresta a partir do compasso 8 com a unificação das linhas no compasso 13 e o retorno a um acorde com seis alturas (Figura 63).

Figura 63 - Linhas melódicas - Seresta A<sup>2</sup> – c. 8-13.

Nos dois recitativos somente a linha superior é destacada (Figura 59 e Figura 61).

### Identificação de elementos para a performance

#### b) Andamento e dinâmica

O movimento é *moderato* com um andamento propício para o canto romântico da Seresta. O *rubato* pode ser livremente usado principalmente nas quiálteras e nos recitativos. Os crescendos e decrescendos auxiliam as precipitações e retomadas de tempo.

c) articulações: ligaduras, legato; pedal

A colocação do pedal deve ser medida conforme o material presente em cada compasso. No primeiro compasso, o pedal pode conectar as alturas do motivo melódico na linha inferior e ser recolocado para o dó sustenido, uma vez que nesse momento entram as linhas superiores. No segundo compasso, essa mesma relação entre as linhas superiores e as inferiores deve ser considerada a cada troca do pedal, propiciando a obtenção do legato sugerido e, ao mesmo tempo, a audição das linhas melódicas (Figura 64). Almeida Prado incentiva o uso mais prolongado do pedal para explorar o timbre do piano de maneiras diferenciadas<sup>50</sup>, entretanto, nesse movimento, o uso do prolongamento do pedal pode ser reduzido a fim de evitar a “mistura” das alturas, supondo a preferência pela maior definição da melodia na música tonal, seguindo o contexto das constâncias encontradas.

The image shows a musical score for piano in 7/8 time, consisting of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The music is divided into two measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The second measure starts with a forte (*f*) dynamic. Pedal markings ('Ped.') are placed below the notes in both staves, indicating when the sustain pedal should be used. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a fingering '5' on the second staff.

Figura 64 - Colocação do pedal de sustentação nos c. 1 e 2.

<sup>50</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em dezembro de 2004.

## Gravação

Faixa 12 do CD.

### 3.2.2. Etapa 2

#### Identificação de parâmetros musicais feita pelo compositor e sugestões de performance

##### a) Estrutura geral e material

Almeida Prado adicionou uma identificação para cada seção como nos outros movimentos (Tabela 11).

Compassos	Descrição
1-6	Tema A
7	Tema B
8-13	Reexposição variada do Tema A
14-16	Reexposição variada do Tema B
16	Codetta

Tabela 11 - Seções renomeadas por Almeida Prado

A Seresta A<sup>1</sup> contém o Tema A e o Recitativo I, o Tema B. A partir do compasso 8 há uma reexposição dos dois Temas com variações dos mesmos, ao contrário de uma continuação da Seresta inicial e do Recitativo como identificado anteriormente. A forma pode ser designada por AB AB Codetta.

## **Identificação de elementos para a performance feita pelo compositor**

### **b) Andamento e dinâmica**

O compositor confirma o andamento proposto pelo intérprete e a utilização da dinâmica como ferramenta de apoio à continuidade do movimento. Ao final da exposição do Tema B, no compasso 7, Almeida Prado sugere que o *rallentando* seja ainda maior (Figura 59).

### **c) Articulações: ligaduras, legato; pedal**

Almeida Prado sugere maior liberdade ao uso do pedal e confirma a interpretação feita sobre as ligaduras e o *legato* contidos no movimento.

## **3.2.3. Etapa 3**

### **Análise comparativa entre os resultados obtidos e o estudo prático**

Somente o *rallentando* mais acentuado ao final da exposição do Tema B pode ser notado como uma diferença de interpretação nesse movimento após o contato com o compositor.

### **Gravação**

Faixa 15 do CD.

### 3.3. 3º movimento - Toccata

#### 3.3.1. Etapa 1

##### Identificação de parâmetros musicais

##### a) Estrutura geral e material

Esse movimento é monotemático com uma melodia na linha inferior formada por escalas de cinco sons as quais serão identificadas na análise da Etapa 4 dessa pesquisa. O acompanhamento na linha superior tem breves motivos que no início marcam as acentuações da melodia e, a partir do compasso 7, também seus contratempos. A exposição do Tema encontra-se do compasso 1 ao 12 (Figura 65).

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 3, and the second system covers measures 4 to 6. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 5/16. A tempo marking of quarter note = 208 is located at the beginning of the first system. The score includes dynamic markings of forte (f) and piano (p), as well as accents (>) and slurs. Vertical dashed lines connect the accents in the upper staff to the corresponding notes in the lower staff. The bass line in the first system consists of a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, D5. The bass line in the second system consists of a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Figura 65 - Tema, c. 1-12.

O desenvolvimento tem duas partes, sendo a primeira do compasso 13 ao 28 com repetição e a segunda do compasso 29 ao 46 (Figura 66). O material das escalas pentatônicas passa a ser trabalhado em ambas as linhas a partir do compasso 19, formando um complexo contraponto rítmico com o prolongamento sucessivo dos motivos na linha superior (Figura 66).

Desenvolvimento, parte 1:

13 *mf* *f* *mf* *f* *f* *ff*

16 *f* *ff* *f* *f*

19 *p* *f* *p* *f*

22 *cresc.*  
*in loco*  
*cresc.*  
*in loco*

26 *ff*

Desenvolvimento, parte 2:

29 *p*  
*8vb*

32 *ff* *8<sup>va</sup>* *p* *8<sup>vb</sup>*  
*in loco*

36 *f* *p*

39 *ff* *p* *p*

Figura 66 - As duas partes do desenvolvimento, c. 13-46.

A Codetta nos compassos 47 a 53 tem o material da segunda parte do desenvolvimento (Figura 67).

Figura 67 - Codetta, c. 47-53.

Na Tabela 12 são ordenadas as seções e seus respectivos compassos.

Compassos	Descrição
1-12	Tema
13-28	Desenvolvimento – parte 1
29-46	Desenvolvimento – parte 2
47-53	Codetta

Tabela 12 - Seções do 3º. movimento.

### Identificação de elementos para a performance

#### b) Andamento, dinâmica e articulações: acentuações

A marcação metronômica de 208 para a semicolcheia não parece ser de um andamento rápido o suficiente para o “Alegrissimo”, considerando que esse termo significa mais rápido que “Alegre” ou “Allegro”. Somente após o estudo prático será possível entender melhor a intenção do compositor.

Há uma dúvida quanto aos sinais de crescendo nos compassos 30, 31, 35, 36, 48 e 49. As alturas sobem sucessivamente, entretanto, ao invés de um grande sinal de crescendo, existe um para cada compasso (Figura 68).

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in 4/16 time. The score begins at measure 29. The bass line starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo hairpin. The treble line also features a crescendo hairpin. A marking '8vb' is visible below the bass line, indicating an octave below. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Figura 68 - Sinais de crescendo, c. 29-31.

Associando a dinâmica às articulações existe uma relação entre o “forte” dos motivos da linha superior ao início do movimento e a nota acentuada também em *forte* da linha inferior. Com a falta de acentuações nos motivos melódicos, somente após o estudo prático será possível concluir se a interpretação do som *forte* e acentuado deve ser diferente do motivo melódico somente *forte* (Figura 65).

#### c) Pedal

Desde o início não existem marcações de pedal. É possível que na exposição do Tema com o caráter de “Toccatina” o resultado sonoro seja mais seco e marcado. Já no desenvolvimento, a partir do compasso 30, a grande linha ascendente poderia ter o pedal para a conexão ao acorde do compasso 32 e seu prolongamento. A análise perceptiva será necessária para determinar o uso do pedal em todo o movimento.

### **Resultados do Estudo Prático e da Análise Perceptiva**

#### a) Estrutura geral e material

Após o estudo prático foi possível identificar melhor o material dos motivos da linha superior ao início do movimento. Os mesmos parecem representar um som pontiagudo devido ao registro agudo do piano e à repetição rítmica. Entretanto ainda não foi possível identificar o que está sendo imitado.

O material das linhas ascendentes do desenvolvimento nos compassos 30, 31, 35, 36, 37, 48 e 49, não soa ter relação direta com o material do Tema. Uma

vez que a mesma linha é repetida três vezes e faz parte da Codetta, admite-se sua importância.

### Identificação de elementos para a performance

#### b) Andamento, dinâmica e articulações: acentuações

Quanto à marcação metronômica não ser suficiente para o “Alegríssimo” nota-se que, se o andamento for mais rápido que o proposto, a partir do compasso 13 no desenvolvimento as tercinas ascendentes ficam muito rápidas, soando quase como acordes. Por isso foi decidido interpretar como o compositor propôs.

Os crescendos dos compassos 30, 31, 35, 36, 48 e 49 têm mais coerência se forem interpretados como um grande crescendo, direcionando o grande arpejo ao acorde no registro agudo do piano (Figura 69).

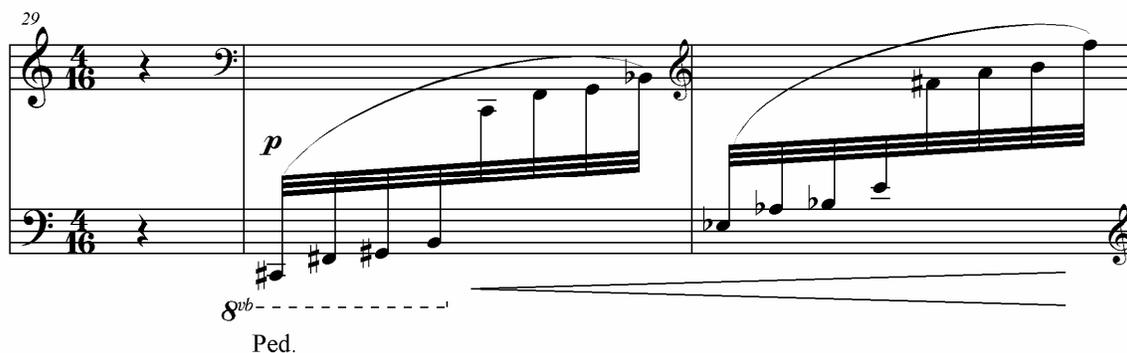


Figura 69 - Sinal de crescendo, c. 48-49.

Sobre os motivos melódicos em *forte* e os em *forte* com acentuações, após o estudo prático foi possível notar que a diferença será bastante sutil entre as

duas interpretações. Por isso, todos terão o caráter mais acentuado dentro da dinâmica *forte*.

#### c) Pedal

Após o estudo prático foi possível ouvir que o pedal auxilia a melodia do Tema em *piano*, sugerindo o *legato*. Dessa maneira, optou-se pela troca do pedal de sustentação a cada compasso. Para a segunda seção do desenvolvimento manteve-se o pedal para as linhas ascendentes.

### Gravação

Faixa 13 do CD.

## 3.3.2. Etapa 2

### Identificação de parâmetros musicais feita pelo compositor e sugestões de performance

#### a) Estrutura geral e material

Almeida Prado confirma a divisão das seções do movimento, entretanto, comenta que não há uma Codetta<sup>51</sup>. A partir do compasso 19 no desenvolvimento, há um cânone (Figura 70) com constâncias rítmicas inspiradas em composições e exercícios de Gramani<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em dezembro de 2004.

<sup>52</sup> GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

16 *f* *ff* *f* *f*

3 3 3 3 3

Entrada da primeira linha melódica

*f* *ff* *p* *f* *p* *f*

Entrada da segunda linha melódica

19 *p* *f* *p* *f*

Figura 70 - entradas das duas linhas melódicas do cânone – c. 16-21.

A Tabela 13 ordena as seções após as novas informações.

Compassos	Descrição
1-12	Tema
13-28	Desenvolvimento - seção 1
29-53	Desenvolvimento – seção 2

Tabela 13 - Seções do terceiro movimento após informações obtidas com o compositor.

Com relação ao material dos motivos da linha superior ao início do movimento, o compositor os revelou como sendo o canto do mesmo pássaro que muitas vezes ouvia na UNICAMP<sup>53</sup>.

Segundo Almeida Prado, a seção 2 do desenvolvimento contém acordes que, antes verticais, foram transformados em arpejos como grandes ornamentos<sup>54</sup>.

### **Identificação de elementos para a performance feita pelo compositor**

#### **b) Andamento, dinâmica e articulações: acentuações**

Almeida Prado sugere que a marcação metronômica indicada seja o mínimo necessário para o *Alegríssimo*. No entanto, se mais rápido, não se deve diminuir o andamento das tercinas a partir do compasso 13<sup>55</sup>.

Após a identificação da intérprete, os crescendos dos compassos 30, 31, 35, 36, 48 e 49 deverão ser revisados e alterados para a nova edição da partitura acrescentando uma única chave como na Figura 70.

Segundo Almeida Prado o resultado sonoro dos motivos melódicos em *forte* e os em *forte* com acentuações é o mesmo, confirmando os resultados após o estudo prático pela pianista.

---

<sup>53</sup> Cf. p. 33, nota 29 desse trabalho.

<sup>54</sup> “É uma espécie de divertimento quando usada na fuga (porque não tem Codetta)”. Comentário de Almeida Prado em dezembro de 2004.

<sup>55</sup> Aula com o compositor Almeida Prado em sua residência em dezembro de 2004.

### c) Pedal

Segundo Almeida Prado, a interpretação sobre a colocação do pedal durante a apresentação do Tema e a primeira seção do desenvolvimento foi correta, podendo ter mais liberdade em sustentá-lo de um compasso a outro quando necessário. Para a segunda seção do desenvolvimento, o compositor sugeriu que o pedal fosse anotado como na Figura 71.

The image shows two systems of musical notation for piano, illustrating specific pedal techniques. The first system, starting at measure 29, features a treble clef with a 4/16 time signature and a bass clef. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. A long, sweeping slur covers the melody in the treble and the accompaniment in the bass. Below the bass staff, a dashed line labeled *8<sup>va</sup>* indicates an octave transposition, and the word "Ped." is written below it. The second system, starting at measure 32, shows a treble clef with a 4/16 time signature and a bass clef. The music is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The treble staff contains chords, and the bass staff contains a melodic line. A dashed line labeled *8<sup>va</sup>* is positioned above the treble staff. Below the bass staff, a dashed line labeled *8<sup>va</sup>* indicates an octave transposition, and the word "\* Ped." is written below it.

36 *f* *p*

\* Ped.

39 *ff* *p*

\* Ped.

44 *pp*

\* Ped.

Figura 71 - Introdução de marcações de pedal – c. 29-53.

### 3.3.3. Etapa 3

#### Análise comparativa entre os resultados obtidos e o estudo prático

O contato com o compositor foi importante para a revisão de marcações como o pedal e sinais de dinâmica, além da confirmação sobre a interpretação das acentuações. Com o aumento do andamento também foi possível caracterizar melhor o *Alegríssimo* sugerido.

#### Gravação

Faixa 16 do CD 1.

### **3.4. Conclusões - Fase I**

#### **Sonatina n.3**

A Sonatina n.3 abrange características das sonatinas anteriores.

##### **Primeiro movimento:**

- O primeiro movimento antecipa nas linhas melódicas do Tema A o material dos temas dos movimentos seguintes.
- O material desse primeiro movimento assemelha-se ao da Sonatina n.1 sob o aspecto da livre utilização dos modos e de constâncias da música folclórica nordestina brasileira.
- A aplicação de outra técnica de análise específica para a música atonal é necessária para o melhor entendimento do Tema B.
- Para o intérprete foi necessária a determinação do pedal de sustentação conforme os grupos de alturas para auxiliar os fraseados e modulações mesmo com a informação obtida do compositor sobre o pedal poder ser utilizado livremente.

##### **Segundo movimento:**

- As informações do compositor sobre as seções desse movimento auxiliaram no entendimento sobre a existência e o trabalho desenvolvido com os temas.

- Dentro do atonalismo livre, o andamento e o estilo foram determinados pelas constâncias da Seresta, também sugerida no título.
- Esse movimento poderia conter a forma de canção por ter constâncias da Seresta, entretanto é diferenciado com uma forma parecida com a forma sonata sem o desenvolvimento.

### **Terceiro movimento:**

- Almeida Prado fecha suas Sonatinas nesse último movimento da Sonatina n.3, modificando mais uma vez as características da forma sonata, sendo a falta de reexposições do Tema e de uma Codetta evidências de diferenciação.
- As informações do compositor sobre a forma do movimento propiciaram a identificação da forma sonata diferenciada.
- A associação entre vários elementos das sonatinas anteriores como as constâncias da música Nordestina Brasileira, escalas pentatônicas, o canto do pássaro, a rítmica derivada de composições do compositor José Gramani e a Toccatina também contribuiu para o fechamento das sonatinas nesse movimento.
- Com a revisão da partitura junto ao compositor foi possível fazer a correção e a complementação de informações sobre o pedal de sustentação e a dinâmica.

## **CAPÍTULO 2 – FASE II**

## Fase II

Após a realização da Fase I notou-se a necessidade da aplicação de técnicas de análise musical direcionadas principalmente à música atonal. A partir do estudo da Sonatina n.2, as identificações feitas pela intérprete e pelo compositor não foram suficientes para uma compreensão totalmente satisfatória da estrutura da obra.

Com a realização da Fase II sob a orientação de Joseph Straus, seu livro *Introduction to Post-Tonal Theory*<sup>56</sup> foi escolhido como fonte de referência para a aplicação de análises pela Teoria dos Conjuntos de Sons e de outras técnicas que se fizeram necessárias conforme o assunto estudado, aliando-se contribuições feitas por ele em aula.

---

<sup>56</sup> STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, 2005.

## 4. Sonatina n.1

### 4.1. 1º movimento

#### 4.1.1. Etapa 4

Segundo o compositor, o primeiro movimento da Sonatina n.1 tem constâncias<sup>57</sup> do folclore Nordestino Brasileiro, sendo a presença dos modos litúrgicos uma delas<sup>58</sup>. Almeida Prado diz ter utilizado os modos de maneira livre. Analisando essa peça foi possível notar que esses modos mudam enquanto o centro “sol” permanece<sup>59</sup>.

Na exposição o Tema A tem acordes conectados pelo CSEG e um motivo rítmico. O Tema B tem uma melodia com uma linha de acompanhamento em sua primeira apresentação, depois a mesma melodia acompanhada em quatro linhas. O desenvolvimento coloca os dois temas juntos em uma densa textura a qual combina os acordes e os CSEG do Tema A e a melodia do Tema B em oitavas. A recapitulação apresenta o início do Tema A e a melodia do Tema B em um cânone a quatro vozes. A Codetta tem o material do Tema A. A Figura 72 representa uma visão do movimento mostrando a textura de cada seção, sendo os retângulos verticais os acordes e os horizontais as linhas melódicas.

---

<sup>57</sup> Cf. p.20, nota 23 desse trabalho.

<sup>58</sup> Cf. p.20, nota 24 desse trabalho.

<sup>59</sup> Essa prática composicional é conhecida por termos como o politonalismo e a dualidade modal. Segundo Joseph Straus é também como uma mistura modal. Nessa análise, o termo “mistura” estará então sendo aplicado várias vezes durante a identificação dos modos.

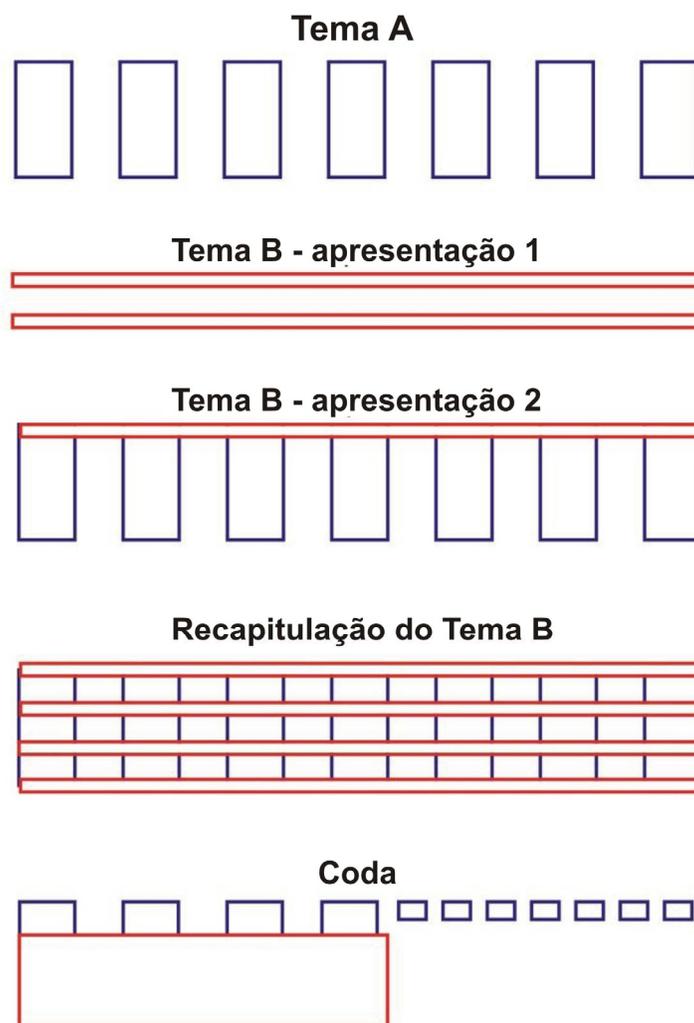


Figura 72 - Um panorama do movimento.

Nessa análise, cada seção é descrita de acordo com a mudança dos modos através de círculos que ordenam as alturas. Motivos são destacados quando representam uma complementação para o entendimento da estrutura da peça.

O primeiro movimento começa com uma exposição do Lídio em Sol, sendo o primeiro fá sustenido a sensível de sol citada pelo compositor<sup>60</sup>. Os sustenidos são omitidos na metade da frase e a sonoridade passa para o Mixolídio em Sol.

Desse modo, a mudança dos modos está presente com a permanência do centro em Sol. Seguindo esse padrão de identificação dos modos frase por frase, os compassos 5 e 6 mantêm o Mixolídio em Sol, com uma cor do Dórico devido ao si bemol no compasso 5 e a remanescência do Lídio em Sol com o fá sustenido no compasso 7 e início do 8 ( Figura 73 e Figura 74).

Alegre

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is in common time (C) and features a forte (*ff*) dynamic. The second system is in 3/4 time and also features a forte (*ff*) dynamic. The third system is in 7/4 time and includes dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*). The fourth system is in 3/4 and 7/4 time and includes dynamic markings of forte (*f*), fortissimo (*ff*), and piano (*p*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

<sup>60</sup> Entrevista com Almeida Prado em Junho de 2004.

Figura 73 - Tema A, c. 1-14.

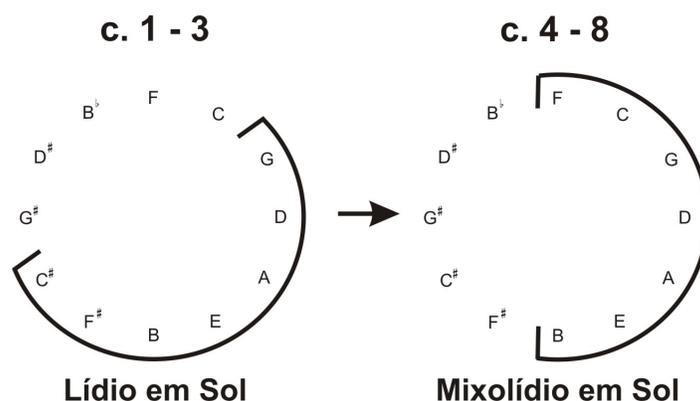


Figura 74 - A mudança dos modos, c. 1-8.

Mesmo com os sustenidos omitidos no compasso 8 do segundo tempo em diante, no compasso 9, o Mixolídio em Sol é mais uma vez colorido com o sol sustenido no primeiro acorde, sugerindo a dominante da dominante da dominante, um acorde de Mi maior, sem resolução. O próximo acorde colore o modo com o fá sustenido. No compasso 11, o fá e o dó sustenidos estão mais uma vez presentes lembrando o Lídio em Sol, com uma progressão que leva ao acorde de Sol maior no início do compasso 12 com o dó adicionado. A altura dó colore o acorde como os outros tons alterados e anuncia o cânone a quatro vozes do compasso 60 ao 77 que está no Jônico em Dó. Os compassos 12 e 13 reforçam a idéia do Jônico em Dó com a mistura do Mixolídio em Sol. O último acorde dessa passagem é do

Tema A é outro figura de uma idéia dúbida, com o acorde de Sol maior com a sétima menor e nona que, mesmo sem a terça, soa mais como o quinto grau de Dó do que o primeiro grau do Mixolídio em Sol (Figura 73 e Figura 75).

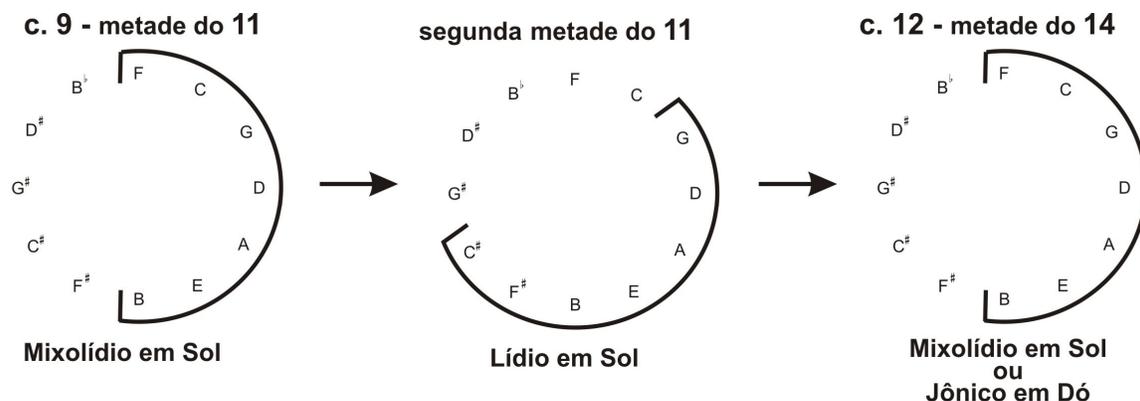


Figura 75 - A mudança dos modos – c. 9-14.

No Tema A, as constâncias do folclore são apresentadas dentro de acordes ao contrário de uma única linha melódica. O ritmo e o desenho formado pelos intervalos em colcheias como no compasso 2 (Figura 73) caracterizam o conteúdo das constâncias musicais folclóricas sugeridas. As colcheias com os intervalos ascendentes e descendentes e os arpejos como no compasso 5 representam as batidas do violão. O material intervalar também contém o “CSEG” como na Figura 76.

Alegre

ff

>

<201> <201> <201>

ff

Figura 76 - Tema A – o “contour-segment” recorrente (CSEG).

Uma vez que a canção folclórica não é representada por uma única melodia, a maioria das mudanças modais estão inseridas nos acordes e por isso todas as linhas dentro de um grupo de alturas foram analisadas.

A primeira apresentação do Tema B está entre os compassos 14 e 24 com uma melodia de constâncias da canção folclórica do Nordeste do Brasil<sup>61</sup>. Quando isolada soa no Jônico em Sol com uma alteração do fá natural ao final do compasso 21 (Figura 77), uma mudança para o Mixolídio em Sol, depois de volta ao Jônico.

Pouco menos

ppp

*p cantando*

*p*

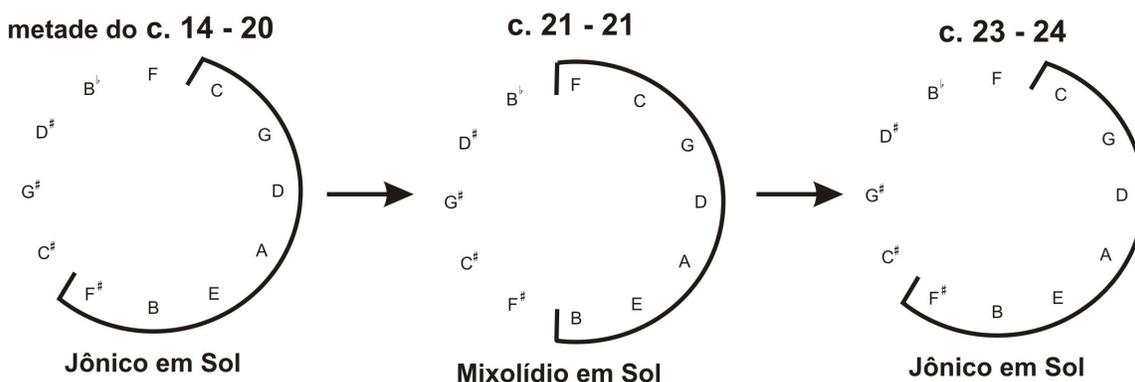
<sup>61</sup> Os modos litúrgicos também aparecem nessa melodia. Cf. p.132, nota 58 desse trabalho.

Figura 77 - Tema B – Apresentação 1, c. 14-24.

O acompanhamento da linha inferior contém o dó sustenido no compasso 18 e duas vezes o fá natural no compasso 23. Uma vez identificada uma única linha melódica principal na primeira apresentação do Tema B, a mesma foi analisada dentro de um grupo de alturas separado do acompanhamento (Figura 78). É possível analisar os intervalos entre a linha melódica principal e o acompanhamento do Tema B verticalmente, entretanto, o interesse é mostrar a diferença entre a primeira apresentação do Tema B que contém uma única linha

melódica principal e o Tema A que contém constâncias de canção folclórica internas aos acordes ambos com mistura modal. Somente nos compassos 16 e 17 as alturas do acompanhamento soam estar atreladas à linha melódica principal, fazendo assim parte do mesmo modo.

### Linha Melódica



### Acompanhamento

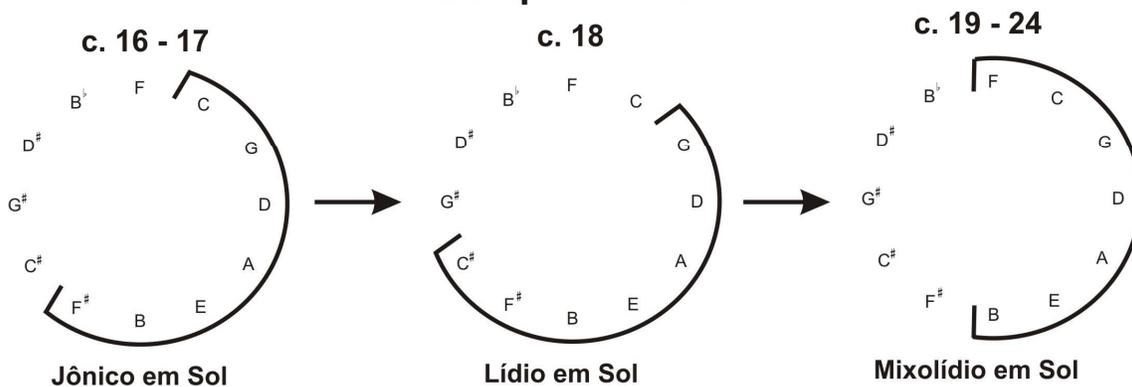


Figura 78 - Classes de alturas do Tema B – apresentação 1, c. 14-24.

A segunda apresentação do Tema B está nos compassos 24 a 34 (Figura 79), como um coral a quatro vozes. A linha melódica superior é a principal e pode

ser analisada separadamente das outras vozes. Se analisada junto às outras três linhas inferiores, notam-se as mudanças no material que influenciam a sua sonoridade final, sendo os compassos 30, 31 e 32 um exemplo.

Figura 79 - Tema B – apresentação 2, c. 24-34.

A melodia isolada tem as mesmas alturas de sua primeira apresentação no Tema B (Figura 77). A melodia com o acompanhamento das três linhas inferiores soa dentro da mistura de diferentes modos. O modo Jônico em Sol prevalece nos compassos 24 a 28 apesar da presença do fá natural três vezes. Do compasso 29 em diante, o fá, o dó e o sol sustentados voltam em alguns lugares, e, no 34, volta

também o si bemol, antecipando o desenvolvimento que se inicia no último acorde do compasso 34. A coleção total de alturas será representada para os compassos 29 a 34 uma vez que, com o maior número de alturas, a movimentação dos modos é ainda mais rápida a partir do compasso 29, acelerando o ritmo harmônico. Desse modo torna-se menos audível a distinguir as passagens de um modo a outro<sup>62</sup> (Figura 80).

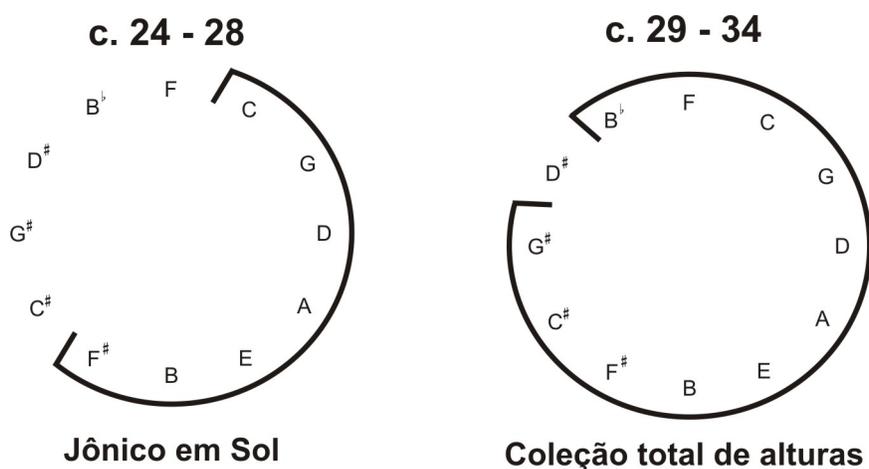


Figura 80 - Classes de alturas do Tema B, apresentação 2.

Até esse ponto, comparando as três seções analisadas, pode-se dizer que as constâncias do folclore musical Nordestino foram apresentadas de três maneiras diferentes do ponto de vista melódico horizontal e do material vertical. Na primeira seção, o Tema A é ouvido verticalmente. Na segunda seção, a primeira apresentação do Tema B pode ser ouvida horizontalmente, em duas vozes separadas. Na terceira seção, a segunda apresentação do Tema B pode tanto ter sua melodia superior ouvida separadamente horizontalmente quanto

<sup>62</sup> A melodia mantém-se no Mixolídio em Sol.

junto às três linhas inferiores verticalmente. A Figura 81 faz parte da Figura 72 apresentado ao início dessa análise como uma tentativa de visualizar o vertical e o horizontal das três seções discutidas.

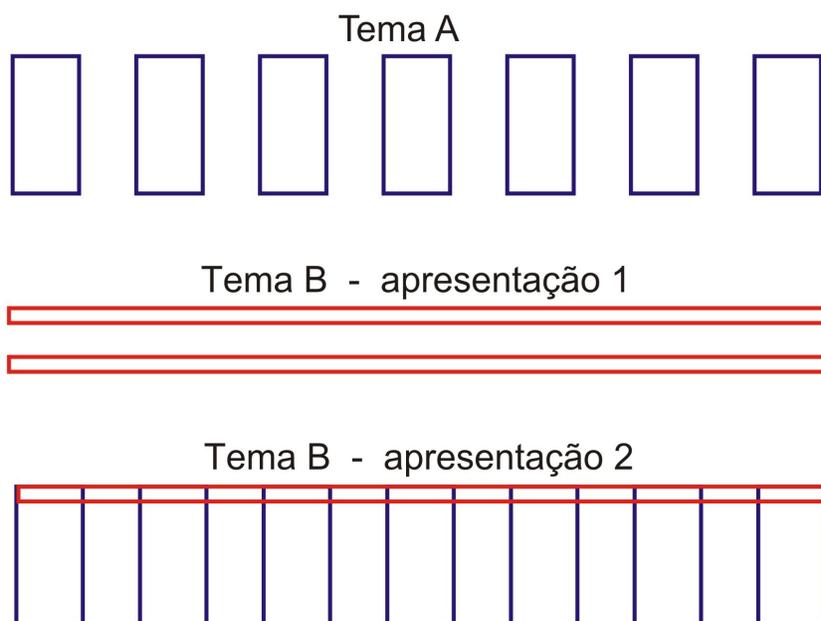


Figura 81 - Gráfico da análise vertical e horizontal da harmonia e da melodia, c. 1-34.

O desenvolvimento do final do compasso 34 ao 52 (Figura 82) inicia-se com a apresentação da única classe de altura ainda não introduzida, o mi bemol, ou, para encaixar-se melhor à coleção de alturas apresentada nessa análise, o ré sustenido. Essas alturas com alteração a partir do compasso 36, entre elas - mi bemol, ré bemol, si bemol e dó sustenido - serão isoladas na coleção do compasso 34 ao 38 (Figura 83).

34 *a tempo*

34 *a tempo*

*f* *f* *p*

This system contains measures 34 through 38. It features a treble and bass clef. The music is in common time (C) and includes a key signature change from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 37 and 38. The tempo marking is *a tempo*. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are accents (>) and slurs throughout the passage.

39

39

*p* *f*

This system contains measures 39 through 41. It features a treble and bass clef. The music is in common time (C). Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are accents (>) and slurs throughout the passage.

42 *alargando*

42 *alargando*

*f*

This system contains measures 42 through 44. It features a treble and bass clef. The music is in 3/4 time. The tempo marking is *alargando* (ritardando). Dynamics include *f* (forte). There are accents (>) and slurs throughout the passage.

45

45

*cresc.* *pp*

This system contains measures 45 through 48. It features a treble and bass clef. The music is in common time (C). Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *pp* (pianissimo). There are accents (>) and slurs throughout the passage.



Figura 82 - O desenvolvimento, c. 34 – 52.

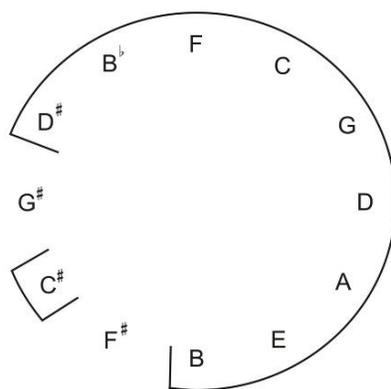


Figura 83 - Classes de alturas, c. 34-38.

Uma coleção de classes de alturas apresenta-se do compasso 39 até o final do desenvolvimento no compasso 52, com a única exceção do si bemol no compasso 43 (Figura 84 e Figura 82).

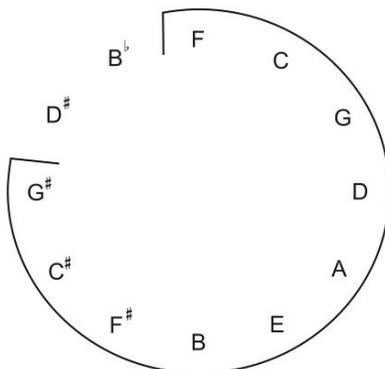


Figura 84 - Classes de alturas, c. 39-52.

O desenvolvimento consiste na apresentação dos dois temas juntos do compasso 44 em diante, com o Tema B nas linhas superiores em oitavas e nas inferiores no compasso 45, voltando às superiores nos compassos 45 e 46. O Tema A tem como material do compasso 39 ao 43 seu CSEG recorrente (Figura 85) e somente as colcheias são mantidas do compasso 44 ao 52 (Figura 82).

Figura 85 - O “contour-segment” recorrente do Tema A no desenvolvimento, c. 39-41.

O Tema A tem uma breve recapitulação do compasso 52 ao 60 com as mesmas classes de alturas e modos como no início do movimento (Figura 86, Figura 72 e Figura 73).

56 *ff*

*ff* *ff*

60 Pouco menos *pp*

Figura 86 - Curta recapitulação do Tema A, c. 52-60.

Essa recapitulação prepara um cânone (Figura 87) a quatro vozes com o material do Tema B.

60 Pouco menos *p*

*pp*

65

70

75 *a tempo*

*f*

*f*

Figura 87 - O cânone a quatro vozes com o material do Tema B, c. 60-77.

Com a recapitulação do Tema B dessa maneira, pode-se adicionar à Figura 81 mais um desenho que resume as quatro vozes analisadas horizontalmente e verticalmente. (Figura 88).

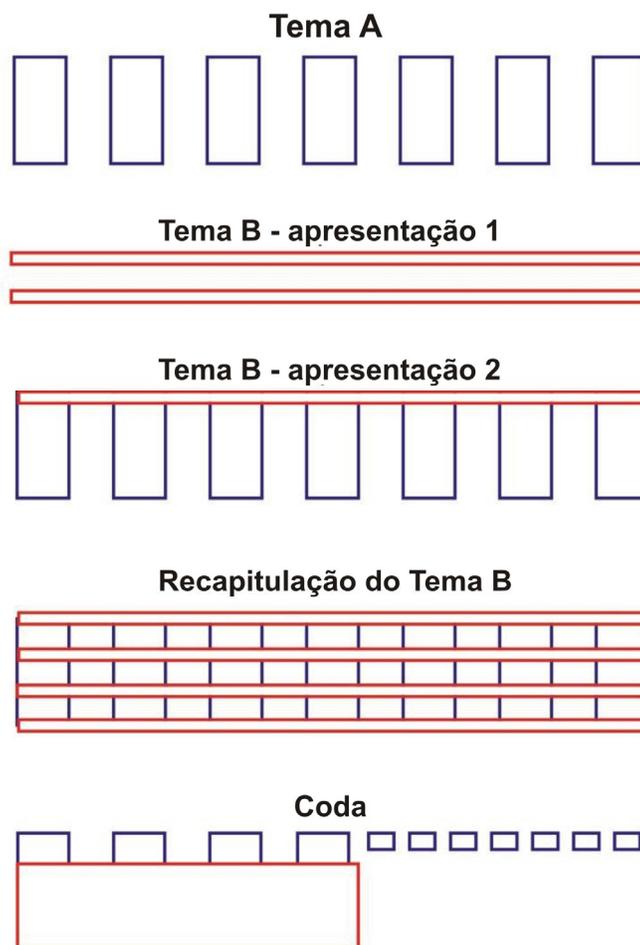


Figura 88 - Gráfico da Figura 81 com um novo desenho de análise adicionado.

Esse cânone está no Jônico em Dó, anunciado nos compassos 12 e 13. O modo pode ser ouvido nos compassos 60 a 67, passando pelo Dórico em Sol nos compassos de 68 a 69. Quando o Mixolídio em Sol do compasso 70 ao início do 73 começa a se firmar, o Dórico em Sol retorna no 73 e no 74, resultando no Mixolídio em Sol até o final do movimento com um si bemol adicionado no compasso 78, na Coda (Figura 89).

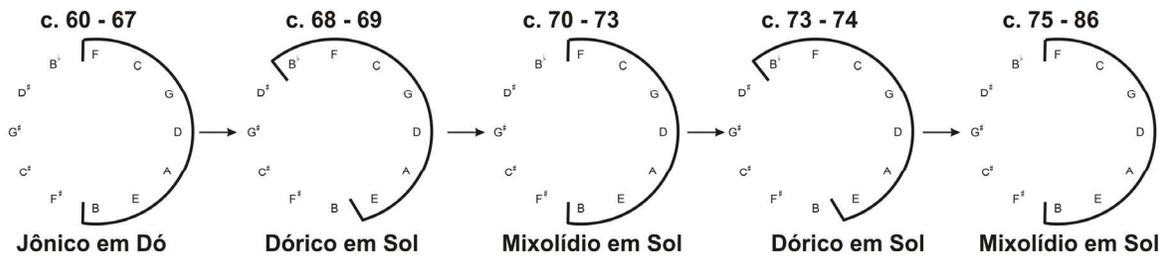


Figura 89 - A mudança dos modos no cânone e na Coda.

A Coda apresenta a última textura diferente com um prolongamento horizontal das três linhas inferiores, uma lembrança do CSEG e dos acordes do Tema A com as terças em staccato ascendentes. A textura da Coda está representada na parte inferior da Figura 72.

## 4.2. 2º movimento

### 4.2.1. Etapa 4

O material modal do primeiro movimento soa estar presente também no segundo movimento. O Tema e a Improvisação I estão no mesmo modo, o Dórico com Sol, a Improvisação II tem modos diferentes em cada uma das quatro linhas melódicas, a Improvisação III está no Mixolídio em Sol e a Improvisação IV volta ao Dórico em Sol com algumas alterações.

O Tema, vindo do “Bumba meu boi” segundo a indicação na partitura, está nos cinco primeiros compassos em uma única linha melódica (Figura 90). Ele é modificado ritmicamente na Improvisação I, entretanto com as mesmas classes de alturas do Dórico em Sol até a transição à Improvisação II. O acompanhamento está no mesmo modo (Figura 90 e Figura 91). A mistura modal é ouvida com os sons alterados como o fá sustenido no compasso 8, que sugere o Jônico em Sol, eliminado logo depois, com o fá natural no compasso 9. Esse fá sustenido também serve como uma sensível ao sol, na última colcheia do compasso 8. Os sons alterados podem ser ouvidos como cor aos acordes e também sugerem a mistura dos modos presente nas Improvisações subseqüentes. O fá sustenido retorna no compasso 11 como altura mais aguda das linhas inferiores com uma resolução discreta na última altura do mesmo compasso, o sol, não interrompendo a breve transição ao retorno do Tema nos compassos 10, 11 e 12. Ouve-se nesse trecho uma tensão maior nas linhas inferiores devido às alterações. No compasso 12 o

dó e o sol sustentados podem ser uma indicação da vinda do Lídio em Sol, presente na segunda linha superior da Improvisação II (Figura 90 e Figura 92).

Calmo (Tema do Bumba meu boi)

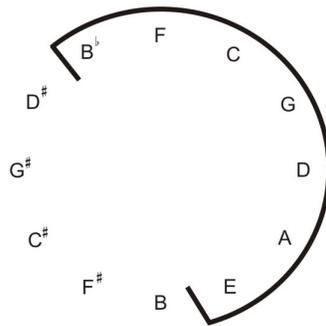
6 Improvisação I

9

13

Figura 90 - Tema, Improvisação I e Transição – c. 1-16.

### c. 1 - 16



### Dórico em Sol

Figura 91 - Classes de alturas e o modo do Tema, da Improvisação I e da Transição.

Na Improvisação II, modos diferentes são sobrepostos por estarem um em cada linha melódica diferente. Denominando as quatro linhas melódicas soprano, contralto, tenor e baixo, pode-se dizer que, o Tema está no soprano no modo Dórico em Sol e o contralto está no Lídio em Sol mesmo com o dó natural no compasso 20. Tanto o tenor quanto o baixo estão no Jônico em Sol com um som alterado no tenor também no compasso 21 (Figura 92 e Figura 93).

18 Improvisação II

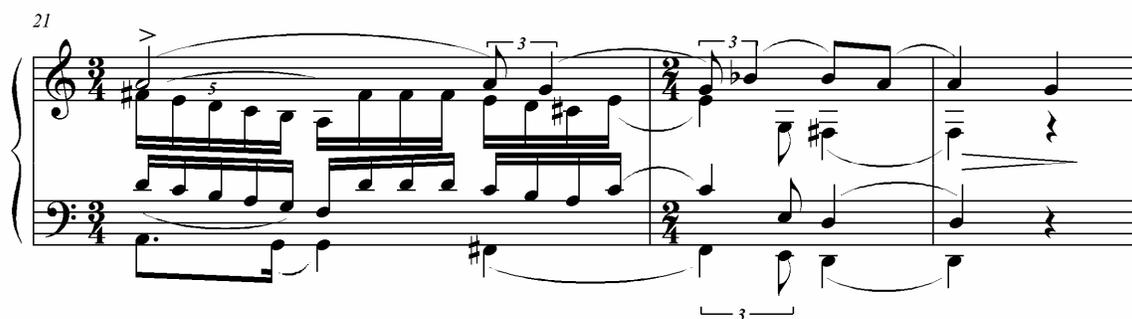
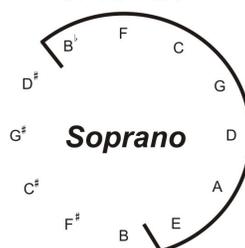


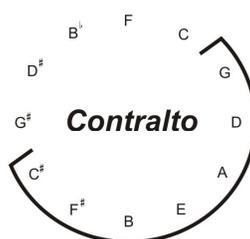
Figura 92 - Improvisação II – c. 18-23.

**c. 18 - 23**



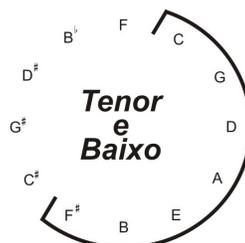
**Dórico em Sol**

**c. 18 - 23**



**Lídio em Sol**

**c. 18 - 23**



**Jônico em Sol**

Figura 93 - classes de alturas e modos – Improvisação II.

Existe um conflito modal<sup>63</sup> entre os modos Lídio, Jônico e Dórico e uma relação de troca entre o dó natural e o dó sustenido os quais se alternam entre o contralto e o tenor (Figura 94).

18 Improvisação II

21

Figura 94 - Relação de troca entre o dó natural e o dó sustenido.

A transição entre as Improvisações II e III contém um material comum ao início da Sonatina. O sol bemol unido ao sol natural em oitavas nos compassos 23 a 25, lembra a primeira classe de altura do primeiro movimento: o fá sustenido (Figura 95). Segundo o compositor, esse encontro de segundas menores, em forma de nonas menores representa a imitação do canto de um pássaro de Campinas, no Brasil, bastante exótico<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> “modal clash” – termo usado por Joseph Straus para definir um “choque ou conflito modal”. Aula em maio de 2005.

<sup>64</sup> Cf. p.33, nota 29 desse trabalho.

Improvisação III

24 *f* *mf* 5 5 *f* *brillante*

28

31 *f* Deixar vibrar 6 6

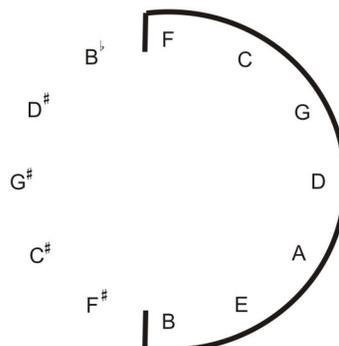
Figura 95 - Transição e a Improvisação III – c. 24-33.

A Improvisação III está no Mixolídio em Sol (Figura 95 e Figura 96). O único fá sustenido dessa seção no compasso 26 forma a tríade de Ré Maior, a dominante de Sol, que diferencia o caráter entre essa improvisação e as duas primeiras. A Improvisação III representa uma quebra entre a calma melodia folclórica inicial a um agitado e brilhante “Coco de embolada”<sup>65</sup>. O tempo da peça

<sup>65</sup> Cf. p.32, nota 28 desse trabalho.

é aumentado para que as semicolcheias soem rápidas, como as incessantes sílabas cantadas.

### c. 26 - 32



### Mixolídio em Sol

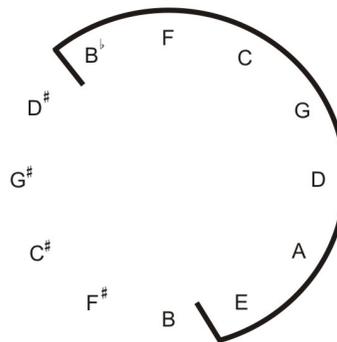
Figura 96 - Classes de alturas e o modo da Improvisação III.

A Improvisação IV volta ao Dórico em Sol (Figura 97 e Figura 98). O lá bemol e o mi bemol nas duas semicolcheias superiores representam mais uma vez o canto do mesmo pássaro antes mencionado. Dessa maneira, essas alturas não serão consideradas como sons alterados que servem para mudar o modo dessa seção. Note como o mesmo caráter das duas primeiras improvisações volta com o Tema na Improvisação IV.

Improvisação IV (Recitativo)

Figura 97 - A Improvisação IV, c. 34-45.

**c. 33 - 44**



**Dórico em Sol**

Figura 98 - Classes de alturas e o modo da Improvisação IV.

### 4.3. 3º movimento

#### 4.3.1. Etapa 4

A forma desse movimento tem similaridades com a forma sonata como no primeiro movimento. Segundo o compositor sua intenção foi aplicá-la com algumas modificações<sup>66</sup>. A Tabela 14 mostra uma falsa recapitulação e a repetição literal do compasso 1 ao 42, seções atípicas na forma-sonata.

Compassos	Descrição
1 – 12	Exposição
13 - 15	Transição
16 – 37	Desenvolvimento
38 – 40	Falsa Recapitulação
40 - 42	Transição
1 – 42	Repetição dos compassos 1 ao 42.
43 - 51	Coda
47 - 51	Codetta

Tabela 14 - Forma descrita pelas seções do terceiro movimento

O tema do compasso 1 ao 12 tem uma melodia nas notas superiores dos acordes e a linha superior a eles com semicolcheias atua como ornamentação. O modo Lídio em Sol é o mais proeminente do compasso 1 ao 6 (Figuras 1 e 2) com alguns sons alterados como o fá natural no compasso 4 na parte superior do

<sup>66</sup> Entrevista com Almeida Prado em Setembro de 2002.

acorde, chamado “blue note”<sup>67</sup> pelo compositor (Figura 99). Os compassos 7 e 8 estão no Mixolídio em Sol (Figura 99 e Figura 100) com a sonoridade diferenciada no compasso 8 criada pelo compositor entre o si natural na linha superior e o si bemol no acorde<sup>68</sup> (Figura 99).

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-3) is marked 'Vivo' and 'pp'. The second system (measures 4-6) features a 'Blue note' annotation pointing to a specific chord. The third system (measures 7-9) shows a change in meter to 3/4. The fourth system (measures 10-11) continues the piece. A 'cantando' instruction is placed below the vocal line in the first system.

<sup>67</sup> Cf. p. 45, nota 31 desse trabalho.

<sup>68</sup> Cf. p. 45, nota 32 desse trabalho.

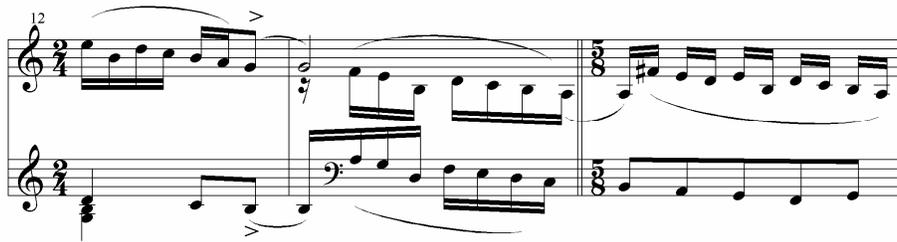


Figura 99 - Tema e parte da Transição, c. 1-14.

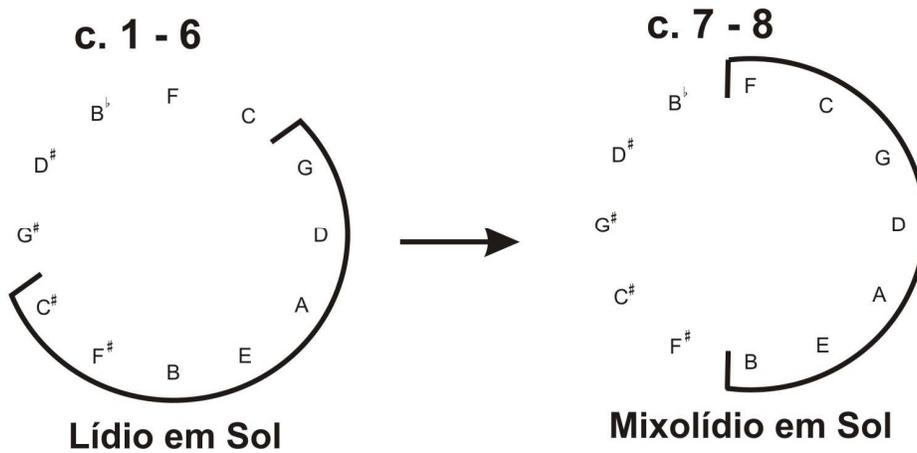


Figura 100 - Classes de alturas e modos, c. 1-8.

Entre a linha superior e o Tema há uma mistura modal do compasso 9 ao 14 (Figura 99). A linha superior está no Jônico em Sol e o Tema no Mixolídio em Sol. A Figura 101 mostra a mudança dos modos nos compassos citados.

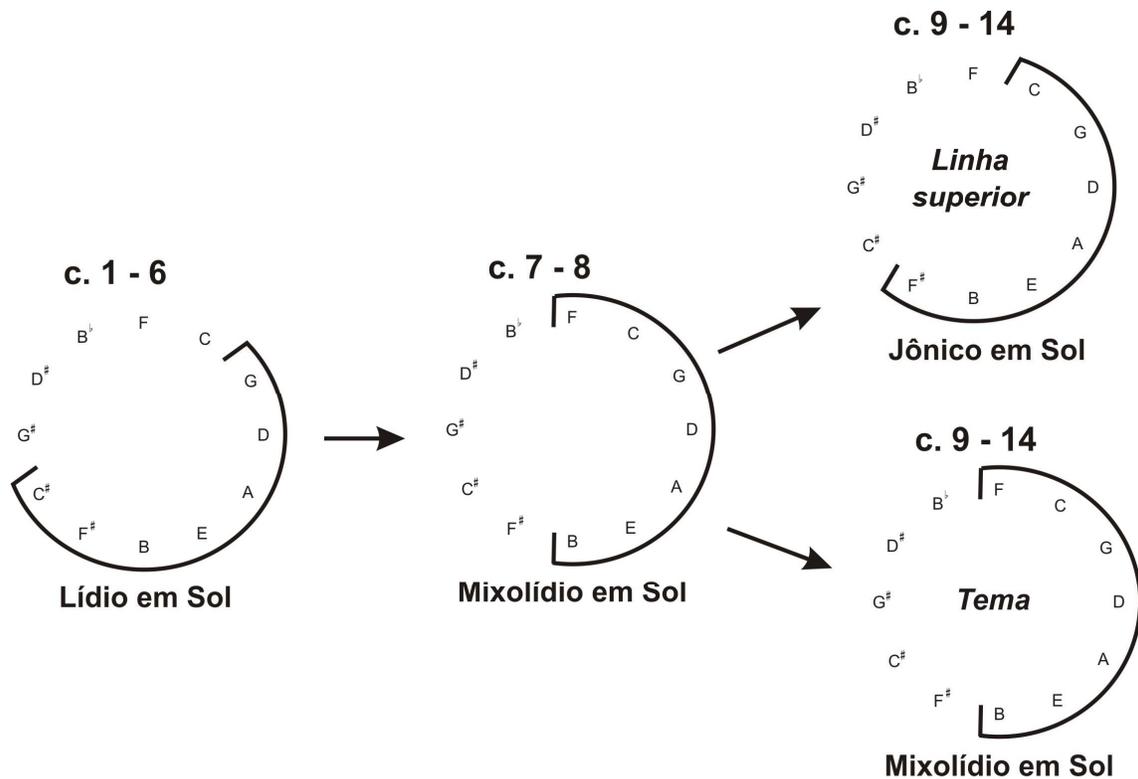


Figura 101 - classes de alturas e mudanças dos modos, c. 1-14.

Os compassos 1 a 14 contêm a exposição do Tema e dois compassos da transição que a conecta ao desenvolvimento.

O último compasso da transição faz parte do modo do desenvolvimento. Segundo o compositor, no compasso 16, o dó da linha superior junto ao si na inferior pode dar uma ilusão Lócria, ou ser uma dominante modal. Pode-se remeter esse intervalo a uma apresentação expandida do que foi ouvido no primeiro e segundo movimentos. O início se deu com o fá sustenido no primeiro compasso abrindo para a oitava do sol bemol e sol natural agora a duas oitavas à parte com si e dó. Entretanto, ouve-se a sonoridade resultante somente nos compassos 16 e 17. A linha superior é transferida para a inferior do compasso 18

em diante e o sol é a única altura acentuada e ouvida com a linha inferior. O som alterado fá sustenido do compasso 21 mostra mais uma vez que as duas linhas podem ter seus modos analisados separadamente. Ainda no compasso 15, as duas linhas estão no Jônico em Dó, mantido na linha superior nos compassos 16, 17 e início do 18, enquanto que a linha inferior contém somente a altura si (Figura 102 e Figura 103).

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).  
 - The first system (measures 15-17) features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 16.  
 - The second system (measures 18-20) continues the melodic line in the treble staff, which now includes accents (v) over the notes. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 18.  
 - The third system (measures 21-23) shows a change in the treble staff, with a melodic line that includes a sharp sign (#) above the first measure. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *Sempre forte* is present above the first measure of this system.

24

Musical notation for measures 24-26. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

27

Musical notation for measures 27-29. Measure 27 includes a dynamic marking *f*. Measures 28-29 feature a rapid sixteenth-note passage in the right hand with accents.

30

Musical notation for measures 30-32. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

33

Musical notation for measures 33-35. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass clef and eighth-note accompaniment.

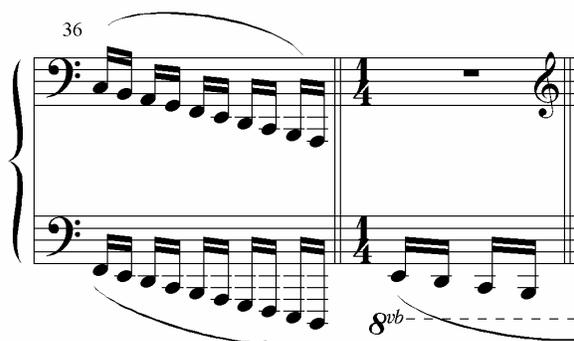


Figura 102 - O último compasso da Transição, compasso 15 e o desenvolvimento, c. 16-37.

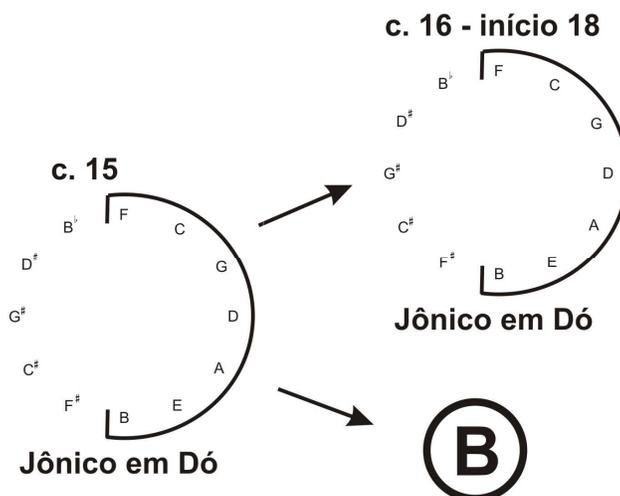


Figura 103 - Classes de alturas e modos, c. 15-18.

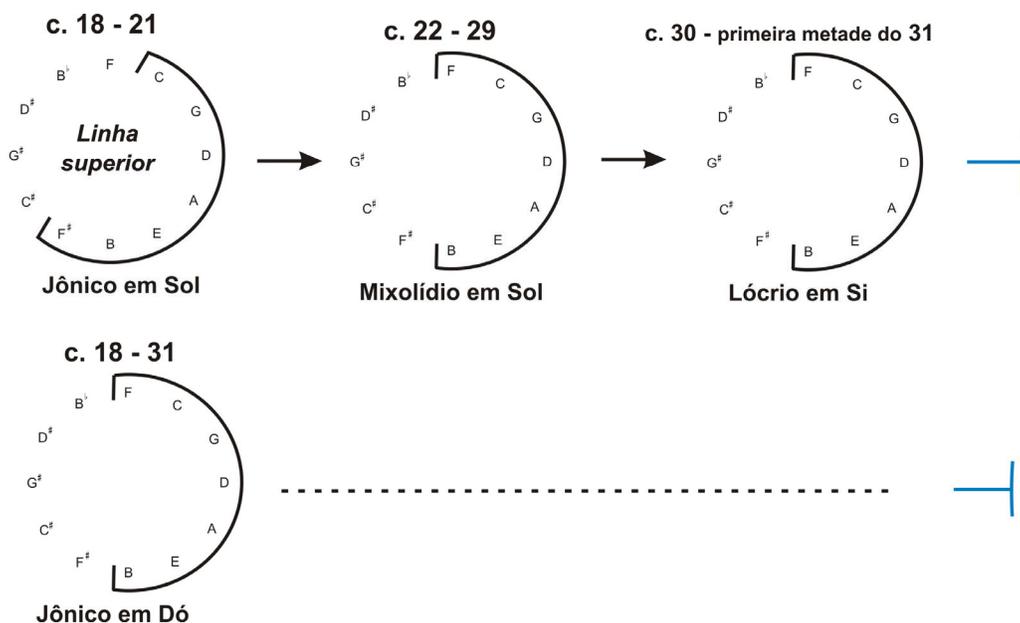
As duas linhas voltam a ter coleções de classes de alturas diferentes do compasso 18 em diante. Mesmo que os compassos 18 a 20 contenham somente a altura sol, esta pode ser ouvida como a primeira altura de uma linha no Jônico em Sol como a linha superior do início do movimento. É possível perceber fragmentos e variações dessa mesma linha superior dos compassos 18 a 29 (Figura 104).

The image displays a musical score for measures 18 through 29. It consists of two staves. The upper staff contains measures 18, 21, 24, and 27. The lower staff contains measures 18, 21, 24, and 27. Red boxes highlight specific fragments in the upper staff, with arrows pointing to the word "Fragmentos". The dynamic marking "f" is present in measures 18 and 27. The instruction "Sempre forte" is written above measure 21.

Figura 104 - Fragmentos e variações da linha superior, c. 18-29.

Enquanto a linha inferior dos compassos 18 a 31 permanece no Jônico em Dó, a linha superior passa pelo Jônico em Sol, Mixolídio em Sol e Lócrio em Si,

resultando em uma mistura modal horizontal (Figura 105) além da vertical que vem acontecendo desde o compasso 5. As duas linhas convergem em um modo do compasso 32 ao 33, o Jônico em Dó e se separam mais uma vez do compasso 34 em diante. A linha superior passa pelo Jônico em Dó, Lídio em Fá, Lócrio em Fá sustenido e Frígio em Mi dos compassos 34 a 36. A linha inferior passa pelo Jônico em Sol e o Eólio em Lá dos compassos 34 até o início do 38 (Figura 105).



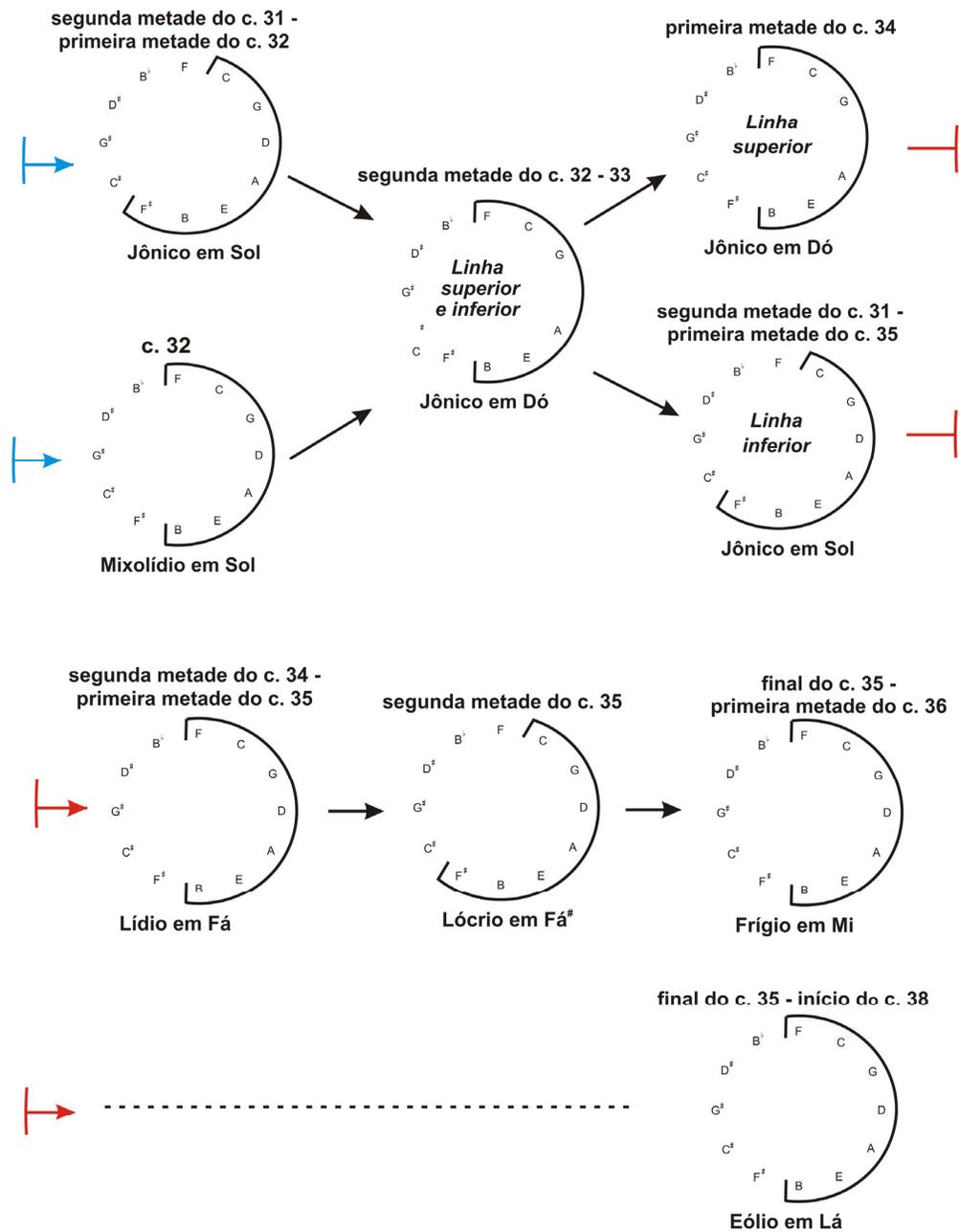


Figura 105 - Classes de alturas e a troca dos modos nas linhas superiores e inferiores do compasso 18 ao 38.

A falsa recapitulação está no compasso 38 ao 40, inicia-se no modo do início da exposição e é transposta um semitom acima no último acorde do compasso 39 (Figura 106).

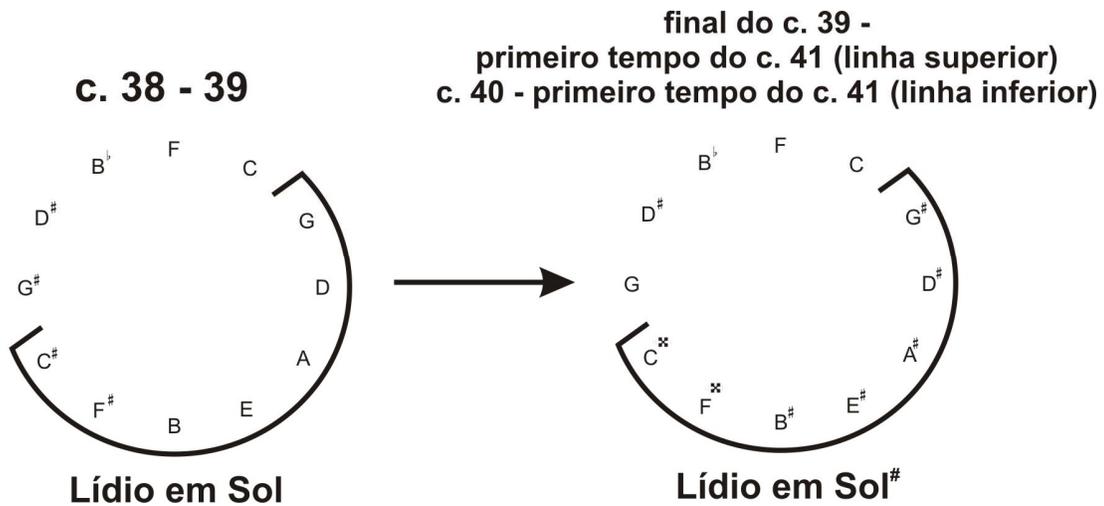


Figura 106 - Falsa recapitulação, c. 38-40.

A transição dos compassos 41 ao 42 volta para o Lídio em Sol iniciando a repetição da exposição (Figura 107).

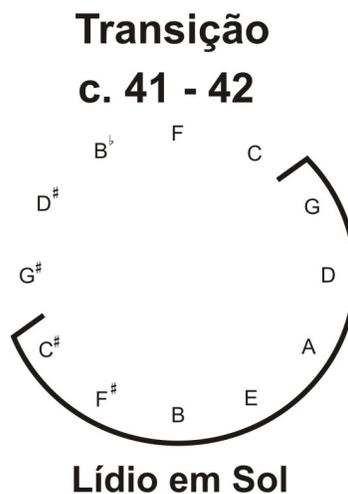


Figura 107 - A transição, c. 41-42.

A Coda também contém a transposição de um semitom acima, entretanto no Jônico em Sol suspenso. Os acordes são equivalentes aos dos compassos 7, 8 e 9 do Tema. A Codetta tem seqüências das primeiras quatro semicolcheias do

início do Tema no Lídio em Sol e os dois últimos compassos do movimento estão no Mixolídio em Sol (Figura 108).

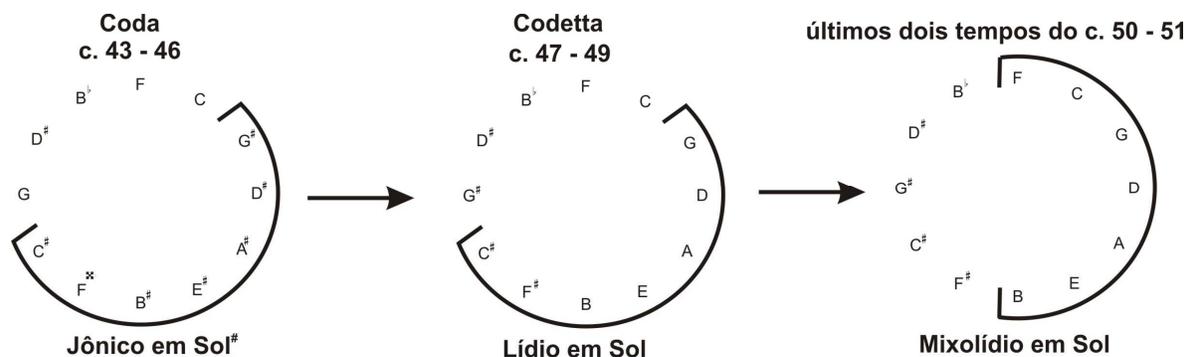


Figura 108 - Classes de alturas e modos da Coda e da Codetta, c. 43-51.

#### 4.4. Considerações complementares da Etapa 4 para a Sonatina n.1

As técnicas de análise aplicadas nessa Sonatina têm por base as coleções de alturas, o contorno melódico, a textura e a forma<sup>69</sup>. Através da análise é possível notar que os três movimentos têm em comum o livre emprego do modalismo, sendo que cada movimento tem um caráter diferente.

Primeiro, segundo e terceiro movimentos:

- A análise sob o aspecto das coleções de alturas promoveu maior definição dos modos dentro da mistura modal e propiciou o reconhecimento de alturas alteradas com funções diferenciadas tais como dar cor ao trecho ou anunciar antecipadamente o material a ser utilizado em outra seção.

Primeiro movimento:

- Os gráficos utilizados propiciaram para uma melhor compreensão e visualização das diferentes texturas em cada seção do movimento.
- Por meio do CSEG foi possível definir o material motivico quanto ao contorno melódico e ao gesto das marcações rítmicas no violão encontrados em constâncias da música folclórica no Brasil.

---

<sup>69</sup> A referência bibliográfica principal é o livro *Introduction to Post-Tonal Theory* de Joseph Straus, abrangendo as coleções de alturas e o contorno melódico. Os gráficos a partir da textura foram elaborados por Cíntia Albrecht a partir das aulas com o Prof. Joseph Straus.

Terceiro movimento:

- Nota-se uma grande movimentação na troca e mistura dos modos. Por isso, a representação do deslocamento com os semi-círculos que envolvem as alturas torna-se ainda mais importante para a visualização da mistura modal.

## 5. Sonatina n.2

### 5.1. 1º movimento

#### 5.1.1. Etapa 4

O primeiro movimento da Sonatina no.2 tem como característica o contraste entre o cromatismo e o diatonismo. O Tema A é predominantemente cromático ao início, tornando-se diatônico ao longo do movimento. O Tema B é diatônico com passagens e conexões cromáticas entre os acordes diatônicos (Tabela 15).

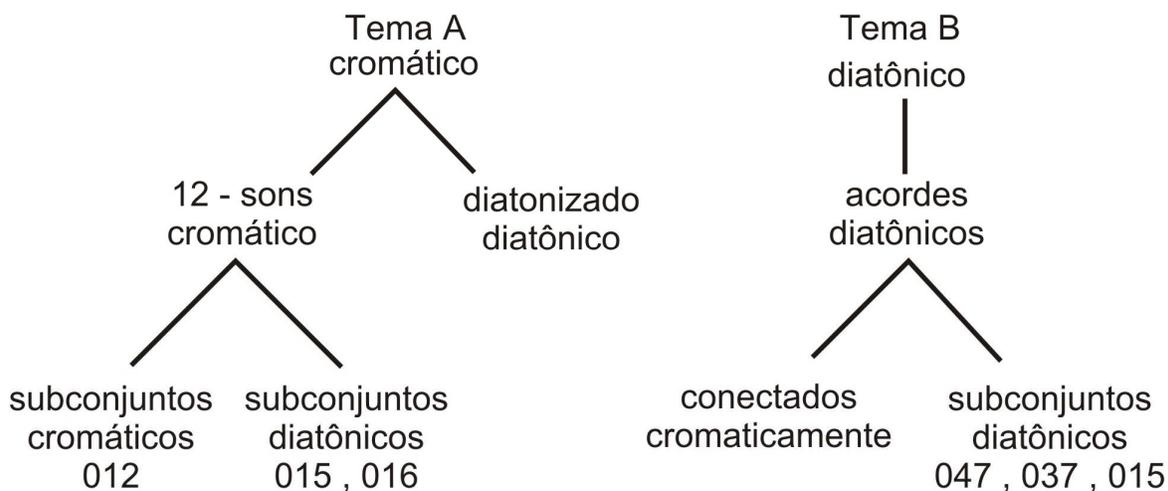


Tabela 15 - Uma comparação entre o Tema A e o Tema B.

Uma série dodecafônica com cromatismo compõe o Tema A no primeiro compasso, sendo cada altura repetida uma vez. Os sons são representados por números para o melhor entendimento de suas colocações em cada compasso e uma redução mostra o material intervalar da série (Figura 109).

## Tema A

Figura 109 - Melodia da série dodecafônica, primeiro compasso e sua redução.

A estrutura intervalar dessa série tem em sua maioria semitons representados por “ic 1”. A quarta e quinta justas entre as alturas 2 e 3, 4 e 5, 7 e 8 são representadas por “ic 5”. A análise dos tricordes e tetracordes que se iniciam em cada altura da série mostra a predominância mais uma vez de semitons, quartas e quintas justas. Quatro tricordes são membros do conjunto [015], relacionados tanto por transposição quanto por uma cadeia de inversão retrógrada. O mesmo se aplica ao [0125], com tetracordes relacionados por transposição e inversão retrógrada (Figura 110). Mesmo com apenas dois tricordes de [016], os mesmos são relacionados por transposição de 5 semitons, intervalo contido nos conjuntos [015] e [016].

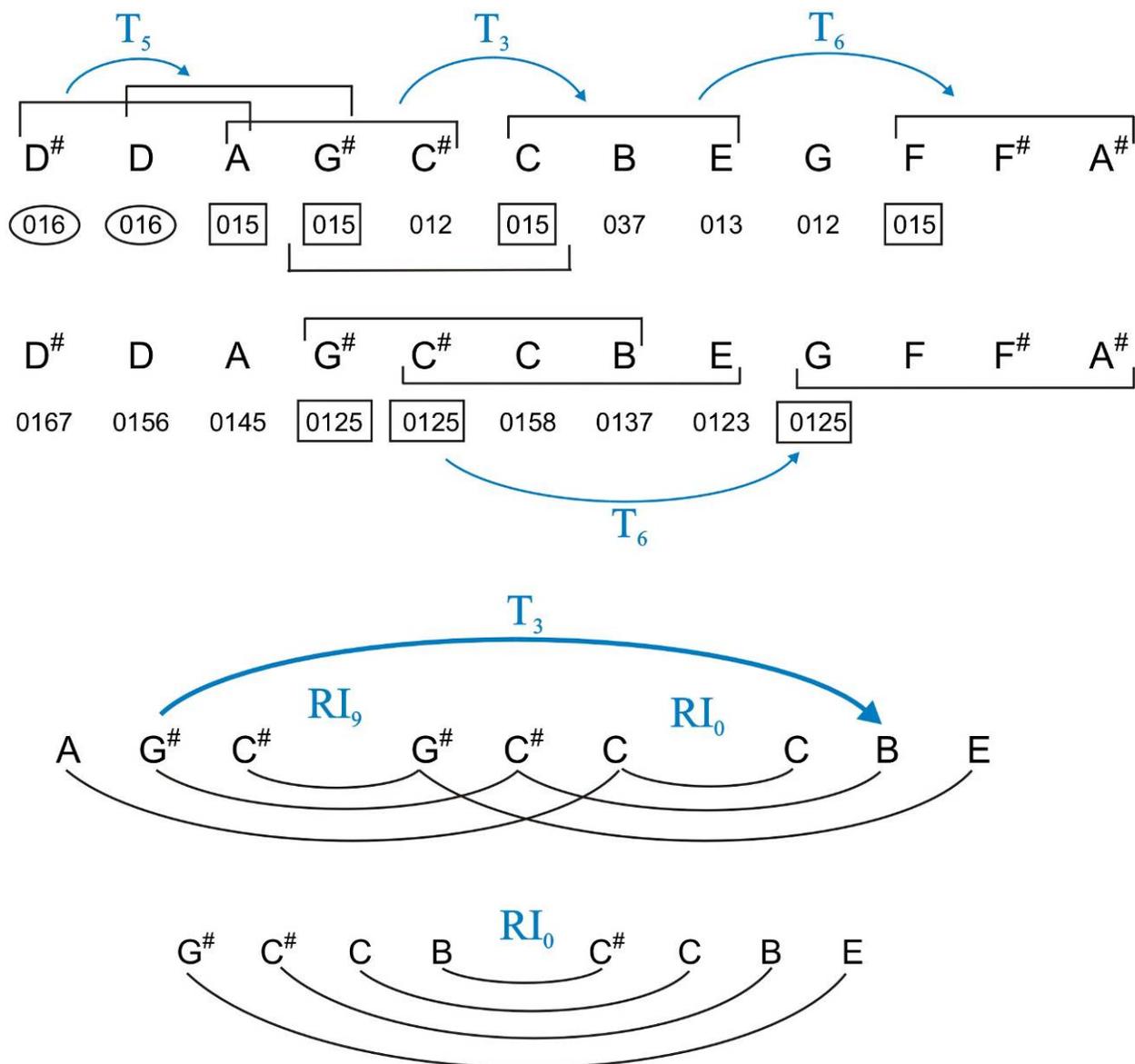


Figura 110 - Tricordes e tetracordes relacionados por transposição e inversão retrógrada.

A partir da divisão da série entre as notas com a haste para cima e as com haste para baixo, podendo ser uma sugestão de mão direita e mão esquerda, são dois os tricordes entre as notas com haste para cima de [015] e [037] seguido de [016] entre as de haste para baixo (Figura 111).

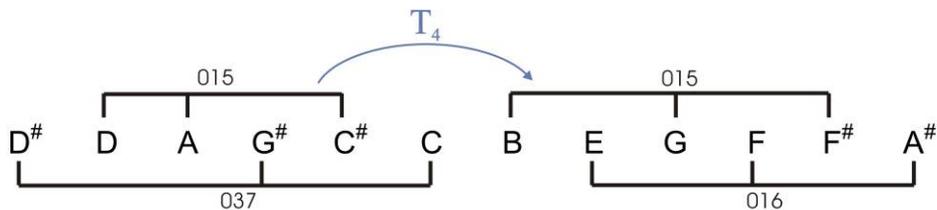


Figura 111 - Os tricordes formados pela divisão das alturas entre as de haste para cima e para baixo.

A predominância desses conjuntos e subconjuntos revela o material motivico usado por todo o movimento, mesmo no Tema B.

A série é ouvida no retrógrado no compasso dois, mesmo com a deslocação das alturas 10, 11 e 12 (Figura 112).

Figura 112 - A série no retrógrado, c. 2.

A série é apresentada com uma textura diferente nos compassos 3 e 4, em oitavas e com a repetição de segmentos determinados por ritmos e grupos de alturas diferentes. Uma ênfase é dada às duas últimas alturas da série no compasso 4, retornando à 7, 8, 9 e 10 ao final do compasso (Figura 113).

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of music. The first system is marked "A Tempo" and "p" (piano). It begins with a circled "C" in the first measure. The second system is marked "p" and "8va" (octave). Red numbers 1-12 are placed above notes in the first system, and red numbers 7-10 are placed above notes in the second system.

Figura 113 - Segmentos da série, c. 3 e 4.

Essas três maneiras de apresentar a série, nos compassos 5 a 16, cada uma identificada pelas letras a, b e c nos figuras, repetirão três vezes, ainda que modificadas (Figura 114).

5

*ff*

**a**

*ff* ped.

6

*A Tempo*

**b**

**c**

*Tempo Libre*

*p*

*pp*

*pp*

8

*p*

*ff*

**a**

*ff*

\* Ped.

10 *A Tempo*

*Tempo Libre*

*pp*

*p*

12

*ff*

*ff*

*ff*

\*

Ped.

14 *Tempo Livre*

14 *pp*

14 *pp*

15 *A Tempo*

15 *p*

15

15

6/4

6/4

6/4

6/4

\*

Figura 114 - c. 5-16.

A série é diatonizada com todos os sustenidos omitidos no compasso 5 (Figura 115).

Série original: D<sup>#</sup> D A G<sup>#</sup> C<sup>#</sup> C B E G F F<sup>#</sup> A  
 Série diatonizada: D D A G C C B E G F F A

Figura 115 - Série original e série diatonizada.

Cada altura teve uma segunda abaixo adicionada. O compositor Almeida Prado aplicou mais essa característica singular para desenvolver e variar essa série dodecafônica (Figura 116).

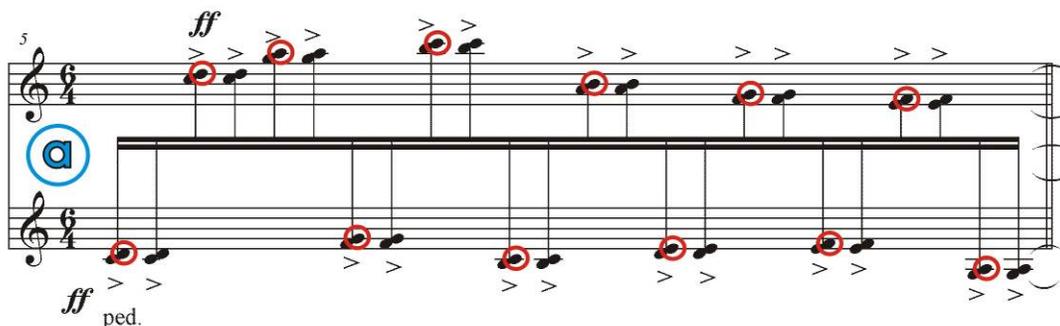


Figura 116 - A série diatonizada com segundas adicionadas, c. 5.

O gráfico da Figura 117 apresenta outra maneira de visualizar as segundas diatônicas. Elas são parte de uma coleção diatônica, nesse caso, a coleção de 0 sustenidos. Com esse figura é possível visualizar a projeção das segundas criadas pelo compositor que continuam nas partes b e c (Figura 114).

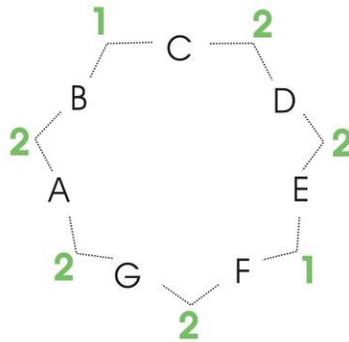


Figura 117 - A série transformada em coleção de 0 sustenidos (ou 0 bemóis).

A série é apresentada na parte superior de terças no compasso 9 e na inferior em suas duas últimas alturas (Figura 118).

Figura 118 - A série, c. 9.

Alguns acidentes retornam apresentando a coleção de três sustenidos. Somente um é omitido na primeira altura (Figura 119).

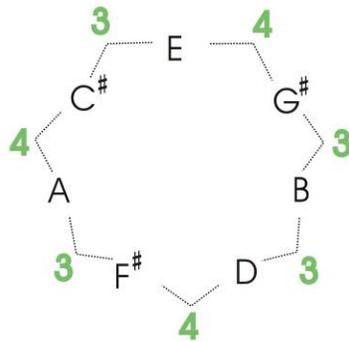


Figura 119 - A coleção de três sustenidos representada pelo círculo de terças diatônicas.

As partes b e c têm uma modificação na série na parte b, agora na forma original ao invés da retrógrada e a direção da linha de segmentos é diferente no compasso 11, levada a um registro mais agudo no compasso 12. No compasso 13 a série está na parte superior de quartas e as duas últimas alturas não fazem parte da série (Figura 120).

The image displays a musical score for Figure 120, consisting of three systems of staves. The first system (measures 10-11) features a treble and bass staff with melodic lines and a grand staff with piano accompaniment. The tempo is marked *A Tempo* and the dynamics include *pp* and *p*. Circled letters 'b' and 'c' are placed above the first and second measures, respectively. The second system (measures 12-13) continues the melodic lines and piano accompaniment. The tempo is marked *Tempo Libre*. The dynamics include *pp* and *ff*. A circled letter 'a' is placed above the first measure of this system. The piano accompaniment in the second system includes a series of chords marked with *ff* and *>>*, with some notes circled in red. A *Ped.* marking is present below the piano part. An asterisk (\*) is placed below the first measure of the piano part in the second system.

Figura 120 - Partes b e c, c. 10-12 e parte a, c. 13.

A coleção do compasso 13 ao 16 é a de 5 sustenidos (Figura 121).

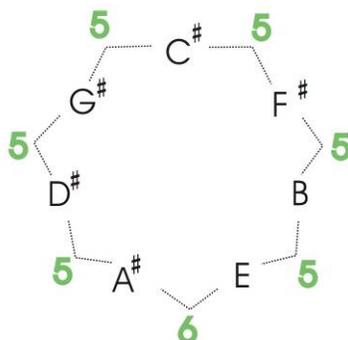


Figura 121 - A coleção de 5 sustenidos representada pelo círculo de quartas diatônicas.

A parte b está na forma original e a parte c finaliza-se com segmentos de diferentes alturas das apresentadas antes, preparando a última parte dessa seção no compasso 20 (Figura 114).

Cada altura da série é a mesma ou enarmonicamente relacionada à série original no compasso 17 e a primeira de quatro alturas cromáticas (Figura 122).

A partitura mostra os compassos 17 a 20. O tempo é 5/4. A música é marcada com *ff* e inclui uma indicação de pedal ('Ped.'). Notas específicas são circunscritas em vermelho para destacar a relação enarmônica e cromática entre elas. Há também uma indicação de asterisco (\*) no final de cada linha.

Figura 122 - A série, c. 17.

A parte b não está presente nessa variação do Tema A. A parte c, do compasso 18 ao 20, é composta por acordes que contêm verticalmente o mesmo material motivico analisado horizontalmente nos tricordes e tetracordes

apresentados anteriormente (Figura 123). O primeiro acorde com uma altura em comum, ré, forma o tetracorde [0125] e o segundo acorde é o tricorde [016] ambos encontrados na série (Figura 110). O terceiro acorde tem dois subconjuntos também da série: [015] e [016].

Compasso 18	Compasso 18	Compasso 18	Compasso 18	Compasso 19
1º acorde	2º acorde	3º acorde	4º acorde	1º acorde
D# G D E A	G# D G# C#	D# E C E F B	D# E G# C# G F	A# G C# F#
0125	016	01456	02347	0147

Figura 123 - Acordes verticais com o mesmo material motivico dos conjuntos horizontais formados.

O compositor fecha a seção com essa apresentação horizontal e vertical do material motivico e direciona os últimos compassos à exposição do Tema B do compasso 21 ao 30 (Figura 124).

*Calmo* ♩ = 156 (como um ramo de hortências azul)  
 (Simples, delicado)

21 *pp* *p*  
 Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

25 *p*  
 Ped. \* Ped. \* Ped.

27  
 \* Ped. \*

29  
 Ped. \* Ped. \*

Figura 124 - Tema B, c. 21-30.

O material motivico do Tema A está presente no Tema B. Apesar do comentário do compositor sobre o Tema B não estar relacionado ao Tema A<sup>70</sup>, a análise dos acordes que iniciam o Tema B, mostra uma idéia diferente. Lembrando as coleções formadas do compasso 5 em diante, há uma equivalência na apresentação dos acordes do Tema B. O primeiro acorde em Dó Maior sem acidentes no compasso 21 é como a coleção de 0 sustenidos do compasso 5. Continuando, um acorde de Si Maior no mesmo compasso pode ser relacionado à coleção de 5 sustenidos do compasso 13. Os acordes seguintes se alternam entre menores e maiores e todas as alturas nos compassos 21 a 24 também se relacionam aos tricordes (Figura 125).

The figure shows a musical staff with notes and chord transpositions. The notes are: C, G, E, C, B, D#, F#, A, G#, E, F, C, Ab, F, Eb, G, Bb, Db, C, Ab. Below the staff, blue and red arrows indicate transpositions between chords. Labels T<sub>0</sub>, T<sub>11</sub>, T<sub>10</sub>, T<sub>6</sub>, T<sub>3</sub>, T<sub>10</sub>, T<sub>1</sub> are placed above the staff. Below the notes, circled numbers [047] and [037] and boxed numbers [015] and 014 are shown, representing chord collections.

Figura 125 - tricordes, c. 21-24.

Destacam-se os tricordes maiores [047] e menores [037]. Por sua equivalência, as transposições são analisadas sem diferenciação entre o acorde maior ou o menor. Seguindo o mesmo ponto de vista sobre a importância desses

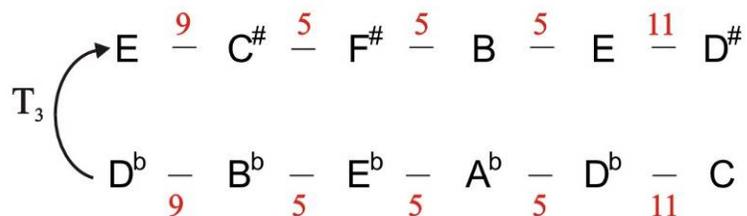
<sup>70</sup> “O Tema B é totalmente novo. Ele não é relacionado ao Tema A.” – Entrevista com Almeida Prado em dezembro de 2004.

acordes no Tema B, nos compassos 21 a 22 e 23 a 24, é possível perceber uma progressão tonal: VI V I, com a imitação entre os quatro compassos.

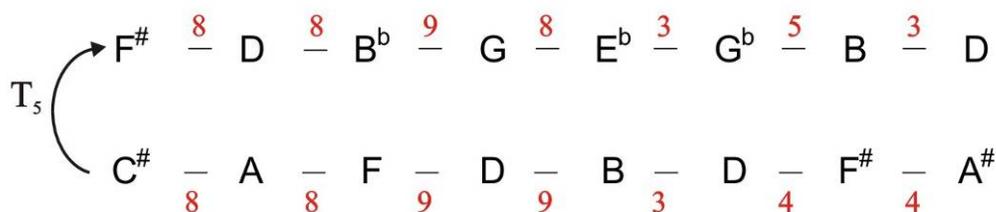
Junto a esse novo material harmônico, o tricorde [015] do Tema A é mantido como um material motivico importante. Percebe-se o número de elementos que sugerem a afirmação inicial sobre o contraste entre o cromatismo e o diatonismo nesse movimento. O conjunto [015] tem nele mesmo um conteúdo cromático associado ao diatônico com o semitom entre 0 e 1 e a quarta justa entre 0 e 5.

O Tema B tem muitas imitações especialmente do compasso 25 ao 30 com seqüências resultantes da similaridade dos intervalos entre as linhas e transposições (Figura 126). Todos os intervalos são os mesmos quando a linha superior é comparada à inferior nos compassos 25 e 26. Nos compassos 27 e 28, nem todos os intervalos são os mesmos, entretanto soam como seqüências. Todos os acordes fazem parte do tetracorde [0347] no compasso 29 e são conectados por um semitom. Todas as alturas são relacionadas por inversão retrógrada simetricamente no compasso 30, preparando o desenvolvimento que inicia-se no compasso seguinte.

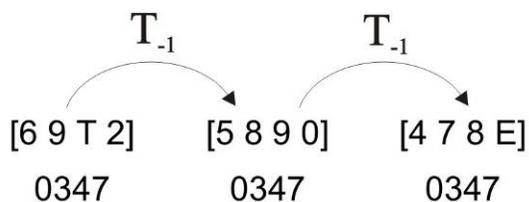
Compassos 25 e 26



Compassos 27 e 28



Compasso 29



Compasso 30

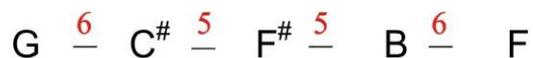


Figura 126 - Imitação através de seqüências e transposições, c. 25-30.

Há um desenvolvimento dos temas do compasso 31 ao 40. O Tema A nos compassos 31, 33, 35, 37 e 39 e o Tema B nos compassos 32, 34, 36, 38 e 40. Os compassos 31, 33 e 35 tem oitavas nas linhas inferiores com uma escala pentatônica de 5 sustenidos. As alturas da série do Tema A são intercaladas entre as oitavas das linhas inferiores e os acordes das linhas superiores no compasso

31. Os sons das teclas brancas do piano estão na parte superior dos acordes desse compasso. Os acordes trazem de volta as segundas nas teclas brancas no compasso 35 (Figura 127).

*Rítmico* ♩ = 152

31

*p* *cresc.*

32

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

33

*p*

*f*

34

*f*

*p*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

35

*p*

*ff*

36

*ff*

*p*

Ped. \*

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '37', consists of two staves. The left staff is in bass clef with a 9/16 time signature, featuring arpeggiated chords. The right staff is in treble clef with a 9/16 time signature, featuring a melodic line with slurs and accents. The second system, labeled '39', also consists of two staves. The left staff is in bass clef with a 9/16 time signature, continuing the arpeggiated chords. The right staff is in treble clef with a 9/16 time signature, continuing the melodic line. Dynamics include *ff* and *Ped.* (pedal). There are asterisks (\*) at the end of each system.

Figura 127 - Desenvolvimento do Tema A e do Tema B, c. 31-40.

A série é recapitulada em acordes arpejados, grandes intervalos e outras texturas do compasso 41 em diante e os compassos que recapitulam o Tema B contêm os acordes maiores e menores destacados anteriormente. Os dois temas se unem no compasso 44 com a apresentação dos dois primeiros compassos do Tema B ligados a algumas alturas da série do Tema A como foram apresentadas nas partes c. Note-se como a conexão é feita com a idéia cromática da altura mi (E) do Tema B à altura ré sustenido (D#) do Tema A. Quando o movimento parece caminhar ao seu término no acorde de Lá bemol Maior, a omissão dos sustenidos, nesse caso dos bemóis, retorna, resultando na última altura lá natural que envolve

as idéias do diatonismo e do cromatismo, uma vez que o lá bemol é direcionado ao lá natural, distância de um semitom com a omissão do bemol (Figura 128).

*Allegro intenso*

41 *ff* *Ped.*

42 *Tempo Livre*

42 *pp*

42 *pp*

43

*A Tempo*

43

*ff*

Ped.

*Tempo Libre*

44

*pp*

8<sup>va</sup>

44

44

\*

45 *A Tempo* >

*ff*

Ped.

8vb- - - -

46 *Tempo Livre*

*pp*

*pp*

*ff*

*Seco*

46

46

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems. The first system (measures 45-47) features a piano and bass staff. Measure 45 is marked 'A Tempo' and 'ff'. The piano part has a melodic line with accents, while the bass part has a rhythmic accompaniment. A 'Ped.' instruction is placed below the piano staff. Measure 46 is marked 'Tempo Libre'. The piano part has a melodic line with accents and a 'pp' dynamic. The bass part has a rhythmic accompaniment. Measure 47 is marked 'ff' and 'Seco'. The piano part has a melodic line with accents. The bass part has a rhythmic accompaniment. The second system (measures 46-47) features a treble and bass staff. Measure 46 is marked 'Tempo Libre'. The treble part has a melodic line with accents and a 'pp' dynamic. The bass part has a rhythmic accompaniment. Measure 47 is marked 'ff' and 'Seco'. The treble part has a melodic line with accents. The bass part has a rhythmic accompaniment.

Figura 128 - Breves reexposições do Tema A e do Tema B, c. 41-47.

## 5.2. 2º movimento

### 5.2.1. Etapa 4

O segundo movimento da Sonatina n.2 tem o título “Coral e 2 Variações” e apresenta um coral a quatro vozes com duas variações como o indicado. Segundo o compositor, esse movimento tem o centro em Fá sustenido menor com total liberdade na alteração de acordes. Analisando o uso de cada acorde do Coral na Variação I, nota-se que são arpejados em uma única linha em pianíssimo, como base harmônica aos sinos que soam em mezzo forte. Na Variação II, uma linha melódica é acompanhada por acordes repetidos contendo o material do Coral, terminando em um Epílogo com sinos em fortíssimo em acordes maiores e menores<sup>71</sup> sobrepostos.

Os dois primeiros acordes do Coral são um de napolitano com alterações e um de Fá sustenido menor a com tríade maior. A sucessão dos acordes é livre, ainda que com uma vaga sensação de Fá sustenido menor<sup>72</sup>. Com essa informação, todos os acordes foram classificados por cifras. Números foram designados para cada acorde com o intuito de entender suas colocações nas variações (Figura 129).

---

<sup>71</sup> Lembrando que o material de acordes maiores e menores também é usado no primeiro movimento, com a predominância no Tema B e no desenvolvimento.

<sup>72</sup> Entrevista com Almeida Prado em fevereiro de 2005.

*Lento*  
♩ = 52

*p*

1 2 3 4 5 6

Gm<sup>7</sup> F<sup>#7</sup> Dm<sup>9</sup> E<sup>7</sup> C<sup>#m7</sup> Fm

7 8 9 10 11 12 13 14

Gm D B<sup>b</sup>m A<sup>7</sup> E<sup>b</sup>m Bm G<sup>#m</sup> D<sup>7</sup>

15 16 17 18 19 20

E F<sup>4</sup> C<sup>#7</sup> B<sup>7</sup> G<sup>#</sup> F<sup>#m</sup>

Figura 129 - c. 1-11.

Nota-se na Figura 129 que há onze tríades e nove acordes com sétima colorindo Fá sustenido menor além dos dois primeiros acordes alterados no início do movimento. Apesar desse afastamento do centro, há elementos usados pelo compositor para estabelecê-lo. Os números romanos abaixo dos compassos 7 a 8 e 10 a 11 mostram duas cadências. A primeira é uma cadência de engano e a

última termina o coral com uma cadência autêntica imperfeita, ambas relacionadas ao Fá sustenido menor.

Analisando o Coral horizontalmente, ouve-se os acordes arpejados em cada linha melódica. A Figura 130 mostra somente partes de cada linha que são equivalentes ao material dos acordes verticais e as transposições envolvidas.

Linha do Soprano, c. 5-7:

$T_0$                        $T_8$   
 G   D   B<sup>b</sup>   G   E<sup>b</sup>  
 037   037   047   048   038  
 F<sup>#</sup>m:   N   N

Linha do Contralto, c. 2-11:

$T_6$                        $T_4$   
 $T_6$     $T_8$     $T_9$                        $T_3$   
 E<sup>b</sup>   G<sup>#</sup>   B   C   D   A   F   C<sup>#</sup>   B<sup>b</sup>   F<sup>#</sup>   D<sup>#</sup>   F<sup>#</sup>   E   F   E<sup>#</sup>   F<sup>#</sup>   D<sup>#</sup>  
 037   014   013   025   037   048   037   037   037   03   013   012   01   01   013   025  
 F<sup>#</sup>m:   ii                      |                      037T

Linha do Tenor, c. 3-11:

$T_{11}$   $T_7$   $T_1$   
 D E F G D B<sup>b</sup> E E<sup>b</sup> D B C B B<sup>b</sup> B D<sup>#</sup> G<sup>#</sup>  
 013 013 025 037 025 016 012 014 013 01 012 01 015 037 016  
 037T  
 F<sup>#</sup>m: ii ii

Linha do Baixo, c. 3-7:

$T_8$   $T_5$   $T_5$   $T_8$   
 C<sup>#</sup> F B<sup>b</sup> F<sup>#</sup> D<sup>b</sup> A G<sup>b</sup> D  
 037 015 047 037 037 047 015 01  
 arpejo  
 F<sup>#</sup>m: I i i VI

Figura 130 - Análise dos tricordes de cada linha.

O tricorde menor [037] está contido em todas as linhas, lembrando o centro que também é em menor. Há tetracordes que representam acordes com sétima analisados horizontalmente nas linhas do Contralto e do Tenor: [037T] (Figura 130).

Na linha do Soprano há somente uma repetição de todos os tricordes [037], considerando o [047] como outra repetição por sua equivalência. O primeiro [037] é o mesmo acorde vertical Napolitano alterado do compasso 1. Há cinco ocorrências do [037] na linha do contralto e o [013] como um tricorde proeminente, lembrando que ele contém uma terça menor exatamente como a tríade menor. O primeiro tricorde de [037] é de Sol sustenido menor, o segundo grau de Fá sustenido menor alterado. O tetracorde [037T] é de Ré sustenido menor com sétima, uma dominante secundária do segundo grau de Fá sustenido menor. O tricorde [013] é o mais proeminente na linha do tenor, entretanto [037] é também repetido. O primeiro tricorde [037] é de Sol menor, o acorde do segundo grau abaixado de Fá sustenido menor. O segundo faz parte do segundo grau da mesma tonalidade alterado, um acorde de Sol sustenido menor. O tetracorde [037T] contém o primeiro tricorde da linha do tenor e representa o mesmo segundo grau abaixado de Fá sustenido menor, agora com uma sétima menor adicionada. Finalmente na linha do baixo há uma cadeia seqüencial de acordes de primeiro grau. O primeiro tricorde [047] é de Fá sustenido Maior, o segundo e o terceiro [037] são de Fá sustenido menor. O último tricorde da cadeia [047] é de Ré Maior, o sexto grau de Fá sustenido menor.

A Figura 131 mostra na Variação I os acordes do Coral variados em cada compasso e as reduções de suas alturas por letras. Todos os acordes são variados na ordem que se encontram no Coral e somente o acorde número 2 não está presente. A altura sol é natural ao invés de bemol no compasso 18. As

oitavas que soam como sinos primeiro nas linhas superiores e depois nas inferiores têm alturas dos conjuntos arpejados em pianíssimo. No compasso 16, as três oitavas formam uma tríade de Fá sustenido Maior enarmonicamente. Na Variação II, todos os acordes também são apresentados na ordem original, o acorde número 2 está presente e há uma repetição dos acordes 17 e 18 no compasso 33. A Variação II é finalizada com a altura lá natural no baixo exatamente como o final do primeiro movimento.

♩ = 52

Variação I

12

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

\* Ped. 3 \*

[G B<sup>b</sup> D F]

[C D E<sup>b</sup> F]

2<sup>14</sup> Coral e 2 Variações

mf pp

[E G# B D] [C# E G# B] [F A b C]

pp mf

[G B b D] [D F# A C] [B b D b F]

mf pp

[E b G B b] [B D F#] [G# B D#] [D F# A C]

mf

[E G# B] [F A B b C] [C# E# G# B] [B D# F# A]

22

19 20

[G# B# D#] [F# A C#]

Variação II

♩ = 52

23 *p* *cantabile* *pp* 1 2 3 *pp*

Ped. Ped. Ped.

25 4 5 6 *cantabile*

Ped. Ped. Ped.

27 7 8 9 10

Ped. Ped. Ped. Ped.

Figura 131 - c. 12-34, Variação I e Variação II.

A partir do compasso 35, o Epílogo apresenta um material que reflete o significado do título<sup>73</sup>, fazendo uma interpretação do conteúdo do movimento com

<sup>73</sup> "Epilogue – [...] conclusion [...], to say in addition, [...], providing further comment, interpretation, or information [...]." *Webster's New World College Dictionary*. Cleveland: Wiley, 2004, p. 478.

o emprego de tricordes maiores e menores como representação de sinos, aliando um caráter de conclusão à obra. O movimento não termina em Fá sustenido menor, entretanto há cinco acordes em Fá que mostram uma busca de unificação da obra mesmo dentro de um Epílogo que poderia apresentar um material totalmente diferente das outras seções (Figura 132).

*Como Sinos!*  $\text{♩} = 52$  Epílogo

35 *ff* *ff* *ff* *p* *ff* *p* \*

Ped. até o fim

F	B <sup>b</sup>	Fm	G	F	G	F <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>
B	Am	A	G <sup>#</sup>	Gm	F <sup>#</sup>	E	G <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>

Figura 132 - Os tricordes do Epílogo – c. 35-39.

Tradução por Cíntia Albrecht: “Epílogo – conclusão [...] dizer em adição, [...], promover comentário além, interpretação, ou informação [...].”

### **5.3. Considerações complementares da Etapa 4 para a Sonatina n.2**

Com a aplicação da Teoria dos conjuntos de sons na Sonatina n.2 foi possível confirmar a importância da utilização de uma técnica de análise mais específica para a compreensão da estrutura de obras do período pós-tonal como o dodecafonismo do primeiro movimento.

Primeiro movimento:

- Há similaridades entre o material do Tema A e do Tema B, identificação que contrasta com o comentário do compositor sobre os temas não serem relacionados.
- Além dos conjuntos de alturas, os desenhos de coleções diatônicas usados neste movimento proporcionaram uma visão mais clara do material intervalar e harmônico que reflete o diatonismo dentro de um tema dodecafônico<sup>74</sup>.

Segundo movimento:

- Ainda pós-tonal, o segundo movimento baseia-se em um tema de coral com a livre manipulação do tonalismo. O direcionamento de um acorde a outro não tem função tonal a não ser em poucas cadências, por isso a aplicação da Teoria dos conjuntos de sons permitiu uma caracterização

---

<sup>74</sup> Segundo Joseph Straus, uma ferramenta composicional dodecafônica genial desconhecida por ele até então. Comunicação pessoal em março de 2005.

dos acordes predominantes pela definição do seu material intervalar e as transposições presentes entre um e outro.

## **6. Sonatina n.3**

### **6.1. 1º movimento**

#### **6.1.1. Etapa 4**

Técnicas composicionais da Sonatina n.1 e Sonatina n.2 podem ser encontradas no primeiro movimento da Sonatina n.3, dentre: mistura modal e o diatônico versus o cromático da análise de tricordes e tetracordes de diferentes linhas horizontais sobrepostas e acordes verticais. Os dois tricordes mais proeminentes do Tema A são: [025] e [027]. Ambos contêm a segunda maior, e a quarta e quinta justas ouvidas na Sonatina n.1 e na Sonatina n.2. Os tetracordes são em número menor, entretanto, o mais proeminente é o [0247] e o [0257]. A idéia do cromático com o diatônico retorna no Tema B com a análise vertical dos acordes, sendo o tricorde mais proeminente o [015] e os tetracordes [0158] e [0157].

Analisando as similaridades entre as três Sonatinas, é também possível notar a unificação da Sonatina n.3 dentro dela mesma com a presença no primeiro movimento do material temático do segundo e terceiro movimentos. O reconhecimento da forma e da delimitação de cada linha no primeiro movimento é importante para o entendimento de sua relação com os próximos movimentos.

A Tabela 16 mostra a similaridade com a forma sonata, mesmo sem a recapitulação.

Compassos	Descrição
1-42	Exposição
1-16	Tema A
16-19	Transição
20-32	Tema A <sup>1</sup>
33-42	Tema B
43-66	Desenvolvimento
67-69	Codetta

Tabela 16 - Seções da Sonatina n.3, primeiro movimento.

O Tema A<sup>1</sup> reforça o Tema A com a repetição da melodia na linha inferior (Figura 133).

Tema A

The image displays a musical score for Tema A, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time. The melody is highlighted with a red box and labeled 'melodia'. The accompaniment is highlighted with a green box and labeled 'acompanhamento'. The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The accompaniment consists of a sequence of notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is annotated with 'alturas que acompanham a melodia' (heights that accompany the melody) in blue text and 'acompanhamento' (accompaniment) in green text.

## Tema A<sup>1</sup>

Figura 133 - Seções do Tema A e do Tema A<sup>1</sup> – c. 1-4, 20-22 e as linhas diferentes.

Com o resultado sonoro desse movimento é possível perceber que a análise mais reveladora do Tema A e do Tema A<sup>1</sup> é a das linhas horizontais formadas pela melodia dos sons mais agudos da linha superior, o acompanhamento dessa melodia formado pelas alturas mais graves da linha superior e, por fim, todas essas alturas juntas em uma única linha, mais convenientemente tocada pela mão direita e o acompanhamento da linha inferior pela mão esquerda (Tabela 16 e Figura 133).

A mistura modal faz parte do Tema A. A melodia na linha superior pode ser ouvida em dois modos diferentes. Primeiro no Jônico em Si pois suas alturas movem-se em direção à altura si nos compassos 1 e 2 e tem acidentes de Si Maior. Segundo, no Mixolídio em Si devido à altura lá natural ao final do compasso 3 e à terça menor ascendente em direção ao si do final do compasso 1 ao início

do 2, um motivo melódico de constâncias de canções folclóricas do Nordeste do Brasil muitas vezes também no modo Mixolídio<sup>75</sup> (Figura 134 e Figura 139).

Figura 134 - Mistura modal e constâncias do folclore nordestino brasileiro, c. 1-4.

Há a modulação para lá menor nos compassos 5 e 6, finalizando na altura fá# da melodia na linha superior do compasso 7, no Mixolídio em Lá, com uma terça menor ascendente do fá# para o lá (Figura 135 e Figura 139).

Figura 135 - Mistura modal e constâncias do folclore nordestino brasileiro, c. 5-7.

<sup>75</sup> “Lampeão tava dormindo, música do folclore nordestino recolhida por Camargo Guarnieri, é usada pelo compositor Osvaldo Lacerda para exemplificar o uso do modo mixolídio na música brasileira. LACERDA, Osvaldo. *Compendio de Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi, 5 ed., 1967, p. 104.

Os compassos 9 e 10 sugerem o Mixolídio em Dó com o baixo em dó e o si bemol na linha superior (Figura 136 e Figura 139).



Figura 136 - Mistura modal, c. 8-10.

Os compassos 11 e 12 sugerem o Mixolídio em Si bemol com o si bemol no baixo e o lá bemol na linha superior (Figura 137 e Figura 139).

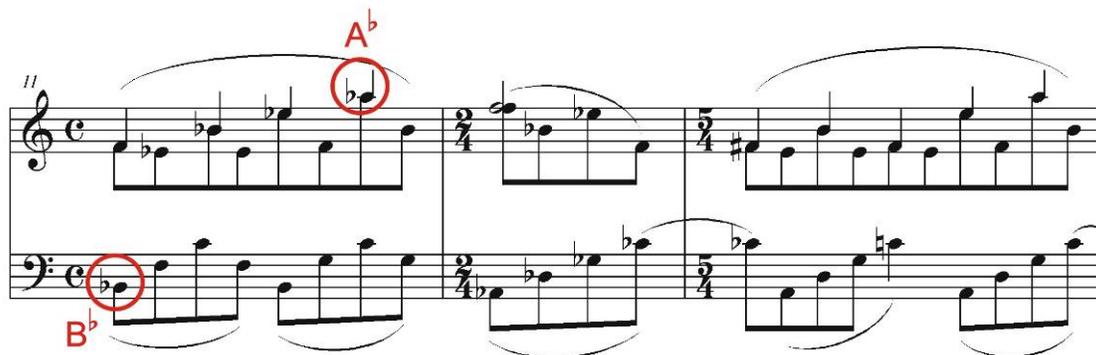


Figura 137 - Mistura modal, c. 11-13.

Se o compasso 13 for ouvido em mi menor, o mesmo pode estar preparando os compassos 15 a 19. Eles têm a mistura de Mi Maior, Si Maior e do Mixolídio em Si. A melodia no compasso 15 tem quase o mesmo contorno que a do compasso 1, entretanto inicia-se com uma quarta justa ao invés da terça maior e é direcionada à altura mi com uma terça menor ascendente do final do

compasso 15 ao 16. Todas as alturas do compasso 15 pertencem a Mi Maior ou ao Mixolídio em Si. O compasso 16 tem o lá natural na linha inferior e o lá sustenido na superior, unindo as três tonalidades até o compasso 19 (Figura 138 e Figura 139).



Figura 138 - Mistura modal e constâncias do folclore nordestino brasileiro, c. 14-16.

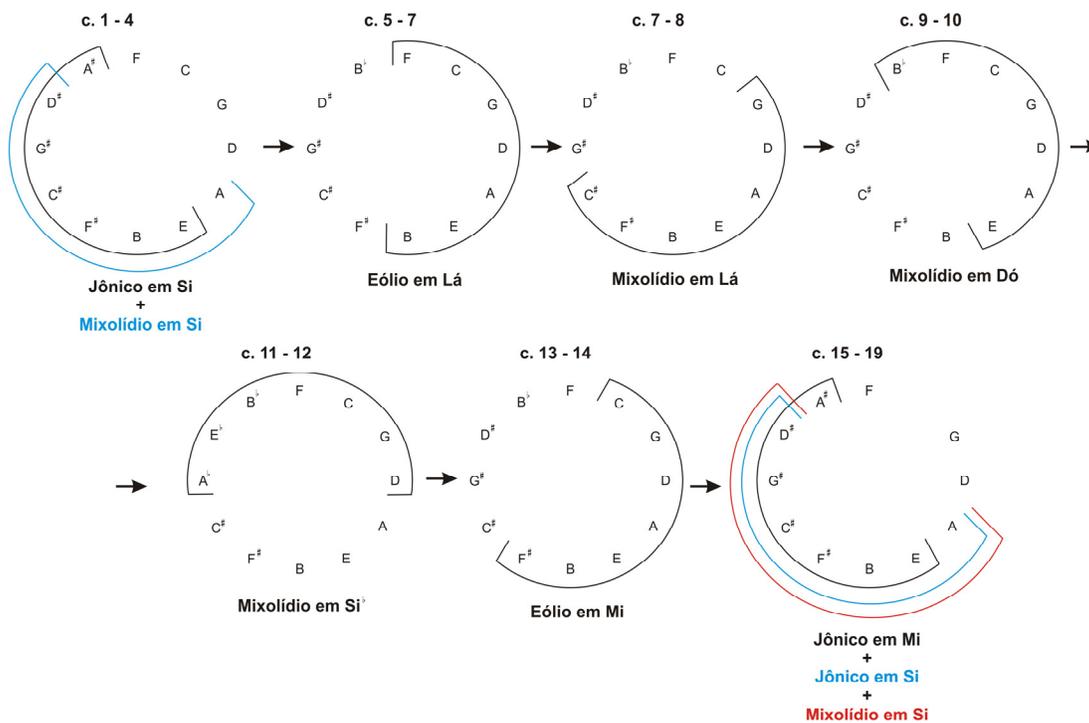


Figura 139 - Coleções de alturas, mudança de modos e mistura – c. 1-19.

A melodia e seu acompanhamento dos compassos 1 a 12 são repetidos nos compassos 20 a 31 na linha inferior e a linha superior tem um acompanhamento de escalas que às vezes segue as tonalidades da melodia (Figura 133).

Como mencionado anteriormente, os tricordes proeminentes são o [025] e o [027]. Ambos contêm a segunda maior, a quarta e quinta justas que caracterizam o círculo das quintas citado na Sonatina n.1 e na Sonatina n.2, trazendo de volta o pensamento diatônico no Tema A desse primeiro movimento. Os tetracordes são em número menor, entretanto destacam-se o [0247] e o [0257]. A melodia tem onze tricordes [025] e sete [027]. Os tetracordes destacados são seis de [0257] e três de [0247] e [0258] (Figura 140).

c. 1-2

B    D<sup>#</sup>    C<sup>#</sup>    G<sup>#</sup>    B

024    027    025

0247    0247

T<sub>0</sub>

c. 3-6

Diagram illustrating a sequence of notes and transformations for exercise c. 3-6. The notes are: F<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>, E, B, D, E, B, A. The fret numbers below the notes are: 025, 025, 025, 025, 025, 027. The fret numbers for the first two notes are grouped as 0257, and the last two as 0257. Red boxes highlight the notes: F<sup>#</sup> and C<sup>#</sup>, C<sup>#</sup> and E, E and B, B and D, D and E, E and B. Red arrows labeled T<sub>5</sub> point from F<sup>#</sup> to C<sup>#</sup>, C<sup>#</sup> to E, and E to B. Red arrows labeled T<sub>0</sub> point from B to D, D to E, and E to B. A larger red arrow labeled T<sub>5</sub> points from the first group (F<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>) to the second group (E, B).

c. 7

Diagram illustrating a sequence of notes for exercise c. 7. The notes are: E, F<sup>#</sup>, A. The fret number below the notes is: 025.

c. 11-12

Diagram illustrating a sequence of notes and transformations for exercise c. 11-12. The notes are: F, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, F. The fret numbers below the notes are: 027, 027, 025. The fret numbers for the first two notes are grouped as 0257, and the last two as 0257. Green boxes highlight the notes: F and B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup> and E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup> and A<sup>b</sup>. A green arrow labeled T<sub>5</sub> points from F to B<sup>b</sup>. A black arrow labeled T<sub>0</sub> points from the first group (F, B<sup>b</sup>) to the second group (E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>).

c.13-16

B F# E A C# D# G# F# C# E

027 025 027 025 027 025

0257 0257 0257 0247

T<sub>9</sub> T<sub>4</sub> T<sub>5</sub> T<sub>10</sub>

T<sub>9</sub> T<sub>0</sub>

Figura 140 - Tricordes e tetracordes da melodia – Tema A.

Separando as alturas comuns à melodia e ao seu acompanhamento nas linhas superiores, restam as alturas que se posicionam logo abaixo à melodia, caracterizadas por tons inteiros com dezoito díades [02] (Figura 141). Há também sete conjuntos [05], tornando essa linha semelhante à melodia intervalarmente, ambas com os mesmos modos e coleções de alturas. O conjunto [013] também se destaca criando uma sonoridade que lembra o cromatismo mesmo dentro do ambiente de tons inteiros.

c. 1

C# C# D# D#

02 02

T<sub>0</sub>

c. 2-5

$T_0$   $T_8$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$

D# C# C# B A A B A C B A A  
 02 02 02 02 02 013 013 013 02

c. 5-7

$T_0$   $T_{10}$   $T_0$

A A G G F F  
 02 02 02 02

c. 7

F E D D  
 013 02

c. 8

D E D  
 02 0235

c. 8-9



Musical notation for exercise c. 8-9. The staff shows a sequence of notes: G, F, E, D, E, E. The notes G, F, and E are grouped by a blue box labeled T<sub>1</sub>. The notes E, D, and E are grouped by a black box labeled T<sub>0</sub>. Below the staff, the notes are listed with their corresponding fret numbers: G (013), F (013), E (02), D (02), E, E. The fret numbers 0235 are listed below the first four notes.

G F E D E E  
013 013 02 02  
0235

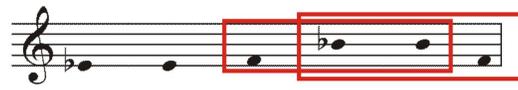
c. 9-10



Musical notation for exercise c. 9-10. The staff shows a sequence of notes: E, E, A, F. The notes E, E, and A are grouped by a red box labeled T<sub>0</sub>. Below the staff, the notes are listed with their corresponding fret numbers: E (05), E (05), A, F. The fret numbers 05 are listed below the first two notes.

E E A F  
05 05

c. 11-12



Musical notation for exercise c. 11-12. The staff shows a sequence of notes: E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, F, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, F. The notes F, B<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup> are grouped by a red box labeled T<sub>0</sub>. Below the staff, the notes are listed with their corresponding fret numbers: E<sup>b</sup> (02), E<sup>b</sup> (02), F (05), B<sup>b</sup> (05), B<sup>b</sup>, F. The fret numbers 05 are listed below the third and fourth notes.

E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> F B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> F  
02 05 05

c. 13



Musical notation for exercise c. 13. The staff shows a sequence of notes: E, E, F<sup>#</sup>. Below the staff, the notes are listed with their corresponding fret numbers: E (02), E (02), F<sup>#</sup>. The fret number 02 is listed below the first two notes.

E E F<sup>#</sup>  
02

c. 14

D# G# D# D#

05 05

c. 15-16

D# D# F#

05

Figura 141 - Tricordes e tetracordes das alturas de acompanhamento da melodia – Tema A.

Há duas escalas pentatônicas que se destacam nessas alturas de acompanhamento da melodia (Figura 142) e o pentatônico será a fundamentação para o conteúdo das alturas no terceiro movimento.

c. 1-4

c. 5 - 8

Figura 142 - Duas escalas pentatônicas

Quando as alturas dessas duas linhas são colocadas juntas, a análise mostra os tricordes mais proeminentes, [025] e [027], cada um com seis repetições, um resultado semelhante à análise da melodia sozinha (Figura 143).

c. 1

B C# D# C# D# G# D#  
024 02 02 02 05

c. 2-4

B C# A# C# F# B F# A C# A B A C B  
013 027 05 025 024 02 013 013

c. 4-7

B E A B A D A E A B G A G D F C  
027 027 02 025 05 027 027 024 024 02 027 025 025 05

0247 0247  
T<sub>10</sub>

c. 7

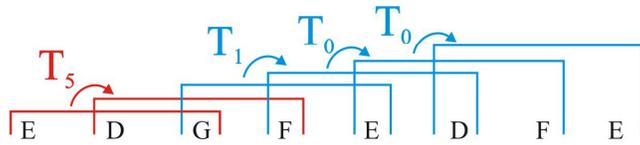
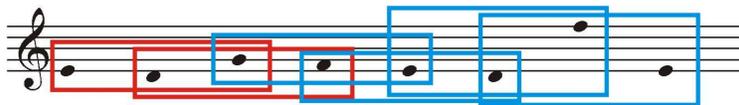


E E F# D A

02 024

0247

c. 8-9



025 025 013 013 013 013

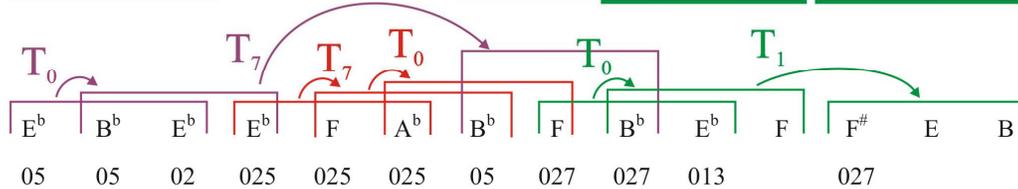
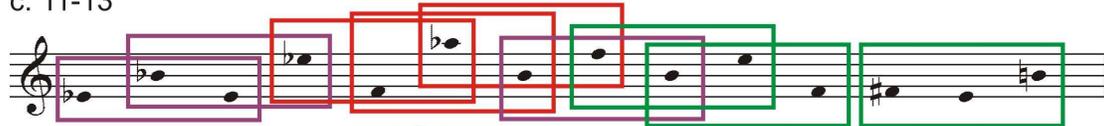
c. 10



E A

05

c. 11-13



05 05 02 025 025 025 05 027 027 013 027

0247

c. 13-16

$T_7$   
 E F# A B C# D# G# D# D# D# G# D#  
 025 025 024 024 027 05 05 05 05  
 0247 0247  
 $T_2$

Figura 143 - Tricordes e tetracordes da melodia e suas alturas de acompanhamento em uma única linha – Tema A.

O acompanhamento das linhas inferiores tem vinte e oito repetições do tricorde [027] e doze do [025] (Figura 144). Os modos e coleções de alturas são em sua maioria diferentes dos contidos na melodia.

c. 1-3

$T_9$   
 E B F# C# A  
 027 027  
 0257 0247

c. 4-7

$T_9$   $T_0$   $T_8$   $T_{10}$   
 $T_5$   $T_0$   $T_4$

c. 9-11

$T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_8$   $T_0$   $T_7$

c. 12-13

$T_5$   $T_8$   $T_5$   $T_7$   $T_5$   
 $T_{10}$   $T_7$   
 $T_1$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$

$A^b$   $D^b$   $G^b$   $C^b$   $C^b$   $A$   $D$   $G$   $C$   $A$   $D$   $G$   $C$

027 027 025 027 027 025 025 027 027

|0257| 0247 |0257| |0257| |0257| |0257| |0257|

c. 14-16

$T_9$   $T_5$   $T_7$   $T_5$   
 $T_0$

$B$   $A$   $E$   $G^\#$   $C^\#$   $F^\#$   $B$   $B$   $G^\#$   $C^\#$   $F^\#$   $F^\#$   $B$   $C^\#$

027 027 027 025 027 027

0247 |0257| |0257|

Figura 144 - Tricordes e tetracordes do acompanhamento, Tema A.

O cromatismo e o diatonismo retornam ao Tema B com a análise vertical dos acordes, sendo destacados a tríade [015] e os tetracordes [0158] e [0157] (Figura 145). Esse tema não tem as mesmas características modais do Tema A. Mesmo sendo possível a análise vertical dos acordes como tríades maiores, com sétima e menores, não existe uma progressão funcional entre eles. A sonoridade resultante é atonal.

The image displays a musical score for Tema B, divided into four systems of staves. The first system (measures 33-34) features a progression of chords: two blue boxes labeled '015' (tríades) and two green boxes labeled '0157' (tetracordes). Arrows labeled T<sub>4</sub> and T<sub>3</sub> connect these boxes. The second system (measures 35-36) shows two red boxes labeled '0158' (tetracordes) connected by an arrow labeled T<sub>1</sub>. The third system (measures 37-38) shows a blue box labeled '015' and two red boxes labeled '0158' connected by an arrow labeled T<sub>0</sub>. The fourth system (measures 39-40) shows a blue box labeled '015'.

Figura 145 - Tricordes e tetracordes do Tema B.

O desenvolvimento tem seções do Tema A e do Tema B intercaladas. As mesmas linhas superiores do Tema A são reproduzidas, com a repetição dessas mesmas linhas também nas inferiores, transpostas uma quinta abaixo. O Tema B é transposto uma segunda maior acima (Figura 145 e Figura 146).

The image shows a musical score for three systems of staves. The first system (measures 43-44) is labeled 'Tema A' and includes a red bracket labeled '5J' spanning the upper and lower staves. The second system (measures 45-46) is also labeled 'Tema A'. The third system (measures 47-48) is labeled 'Tema B'. The score includes dynamic markings like 'p' and '8va' with a dashed line.

Figura 146 - Uma seção do Tema A e do Tema B no desenvolvimento, c. 43-48.

O material intervalar da linha superior na Codetta vem do Tema B e da linha inferior do Tema A, finalizando em um acorde de Dó# Maior (Figura 147).

67

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 67 and 68. The second system contains measure 69. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, some of which are beamed together.

Figura 147 - Codetta, c. 67-69.

## 6.2. 2º movimento

### 6.2.1. Etapa 4

A informação do compositor sobre esse movimento ser uma “Seresta”<sup>76</sup> atonal, possibilitou a audição de um encontro entre o atonalismo e a tradição tonal da Seresta. Com a análise sob o aspecto tonal, o movimento tem início e término na altura dó. O primeiro motivo melódico da linha inferior é direcionado ao dó#, ao dó natural no segundo compasso enquanto a linha superior inicia-se no dó natural e caminha para o dó natural uma oitava acima também no segundo compasso (Figura 148).

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The score consists of two measures. In the first measure, the top staff has a whole note chord (D4, F#4, A4) and the bottom staff has a quarter note (D3) followed by a quarter rest. In the second measure, the top staff has a half note (D5) and a quarter note (D4), and the bottom staff has a quarter note (D#3), a quarter note (D4), and a quarter note (D4). Dynamics 'p' (piano) are marked above the first measure and 'f' (forte) are marked below the second measure. Blue arrows indicate melodic movement: one from the D3 in the first measure to the D#3 in the second, and another from the D5 in the first measure to the D5 in the second. A blue curved arrow also connects the D5 in the first measure to the D5 in the second measure.

Figura 148 - c. 1-2.

Os motivos melódicos e rítmicos dos dois primeiros compassos compõem as linhas melódicas até o final do movimento. O direcionamento é para alturas diferentes de dó e tem características de constâncias da Seresta. Note-se o

direcionamento da altura sol sustenido no compasso 8 até a mesma altura na linha superior do compasso 10.

O atonalismo é percebido com a presença do cromatismo. A análise da melodia na linha superior das partes A e B<sup>77</sup> apresenta [013], [012] e [0123] como os tricordes e o tetracorde mais proeminentes (Figura 149).

### Parte A

c. 1 - 2

T<sub>1</sub>

C	D	D <sup>#</sup>	E	F
013	012	012		
	0123			

c. 3 - 4

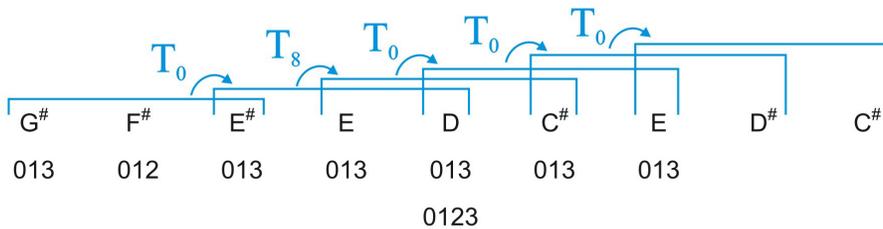
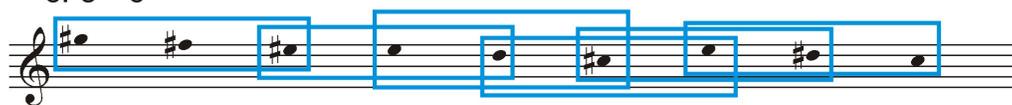
T<sub>1</sub>

G	A	A <sup>#</sup>	F <sup>#</sup>	G	G <sup>#</sup>	A
013			012	012		
			0123			

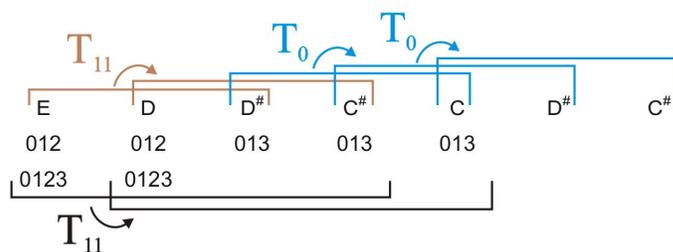
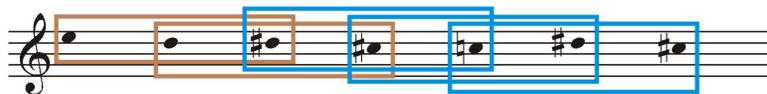
<sup>76</sup> Cf. p. 105, nota 49 desse trabalho.

<sup>77</sup> Note que todas as alturas do compasso 13 estão contidas na parte B, menos o último acorde. Cf. p. 329-331, Anexo V desse trabalho.

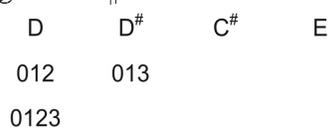
c. 5 - 6



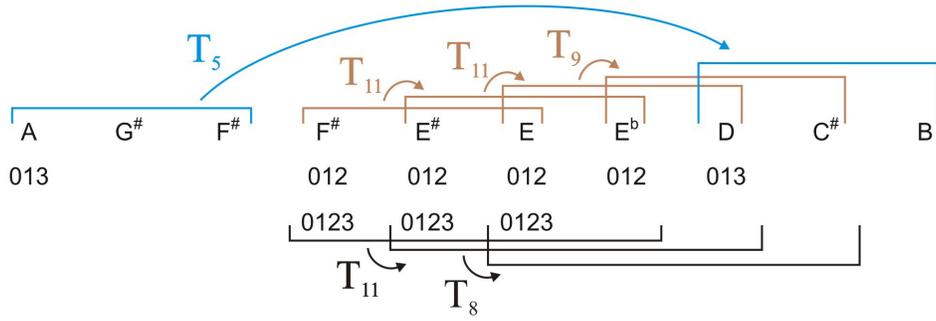
c. 7



c. 7

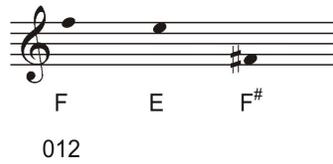


c. 7

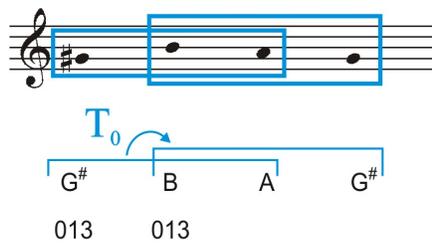


Parte B

c. 8 - 9



c. 9 - 10



c. 12 - 13

$T_0$        $T_7$   
 A#   E   D#   A#   F   B  
 016   016      016

c. 13

E      C#      D#  
 013

c. 14 - 15

$T_3$        $T_{11}$        $T_8$        $T_{11}$        $T_6$   
 E   D#   F#   E#   E   F   D   C#   C   B   D  
 013   013   012      013      012   012   013  
 0123   0123      0123   0123  
 $T_0$        $T_{11}$        $T_0$

c. 15

Diagram illustrating the melodic line for exercise c. 15, showing trichords and tetrads highlighted in blue and orange boxes. The notes are E, F, F#, G, E, F, G. The fretboard diagram below shows the fingerings: 012, 012, 013, 013, 013, 0123, 0123, 0123. The transformations T<sub>1</sub>, T<sub>9</sub>, and T<sub>0</sub> are indicated by arrows.

c. 16

Diagram illustrating the melodic line for exercise c. 16, showing trichords and tetrads highlighted in orange boxes. The notes are A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, A, B, G<sup>#</sup>, G, F<sup>#</sup>. The fretboard diagram below shows the fingerings: 012, 012, 013, 012, 0123, 0123. The transformations T<sub>1</sub> and T<sub>9</sub> are indicated by arrows.

Figura 149 - Tricordes e tetracorde da linha melódica superior nas partes A e B.

O tricorde [013] mostra o cromatismo e também uma terça menor, característica do caráter melancólico que uma Seresta pode ter<sup>78</sup>.

Os tricordes [013], [012] e o tetracorde [0123] destacam-se na melodia da linha inferior também mostrada na parte A (Figura 150).

c. 2

$T_{11}$   $T_9$   $T_0$   
 C# C B B<sup>b</sup> A C B<sup>b</sup>  
 012 012 012 013 013  
 0123 0123 0123  
 $T_{11}$   $T_0$

c. 2 - 3

A<sup>b</sup> F# G A  
 012 013  
 0123

<sup>78</sup> “No Brasil, o costume das serenatas seria referido pelo viajante francês Le Gentil de la Barbinais, de passagem por Salvador em 1717, ao contar em seu livro *Nouveau voyage autour du monde* que ‘à noite só se ouviam os tristes acordes das violas’, tocadas por portugueses (...) Ferdinand Denis, registraria em livro de 1826 que ‘gente simples, trabalhadores, percorrem as ruas à noite repetindo

c. 4 - 5

E D# F# E D# D C# C B

013 013 013 012 012 012 012 012

0123 0123 0123

T<sub>0</sub> T<sub>0</sub> T<sub>11</sub> T<sub>11</sub> T<sub>1</sub> T<sub>11</sub> T<sub>11</sub>

c. 5 - 6

E<sup>b</sup> D C B D

013 013 013

T<sub>8</sub> T<sub>0</sub>

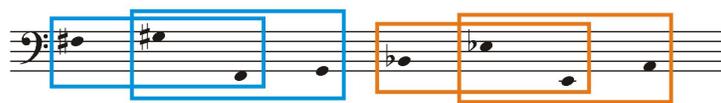
Figura 150 - Tricordes e tetracorde da melodia na linha inferior da parte A.

Há um número maior de tricordes [013] do que [012] na parte B e o [016] excede o [012]. Esse novo tricorde contém um número maior de trítomos, característica do atonalismo. Os tetracordes em destaque são [0123] e [0124] (Figura 151).

---

modinhas comoventes, que não se consegue ouvir sem emoção". *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 1998. Op.cit., p. 724.

c. 8 - 10



$T_3$   
 F# G# F G  
 013 013  
 0123

$T_{11}$   
 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> E A  
 016 016

c. 10 - 11



$T_8$   $T_0$   $T_0$   
 A# A G F# A G  
 013 013 013 013

c. 13



$T_5$   $T_{11}$   
 B B F A# E C# D# A D  
 06 016 016 036 013 016

c. 13 - 16

The figure illustrates the analysis of a bass line from measures 13-16. It consists of three parts:
 

- Top Staff:** Original musical notation in bass clef. Boxes highlight various trichords and tetrachords.
- Middle Staff:** Fretboard diagram for C# (C#1). Chord names and fingerings are listed below the staff:
  - A: 012
  - B<sup>b</sup>: 012
  - B: 013
  - C: 012
  - A<sup>b</sup>: 012
  - B<sup>b</sup>: 012
  - A: 013
  - B: 012
  - G<sup>#</sup>: 012
 Intervallic relationships are indicated: T<sub>1</sub> (A-B<sup>b</sup>), T<sub>8</sub> (B<sup>b</sup>-A), T<sub>1</sub> (A-B), T<sub>9</sub> (B-G<sup>#</sup>), T<sub>8</sub> (A-B<sup>b</sup>), and T<sub>0</sub> (B<sup>b</sup>-A).
- Bottom Staff:** Original musical notation with boxes highlighting trichords and tetrachords.

Figura 151 - Tricordes e tetracordes da melodia na linha inferior da parte B.

A análise vertical dos acordes mostrou outra sobreposição do atonalismo e o tonalismo. Há cinco repetições de tríades menores e uma tríade maior além das maiores e menores contidas nos tetracordes, considerando que não existe uma progressão funcional entre os acordes (Figura 152). Esse material foi ouvido no Tema B do primeiro movimento também com acordes maiores e menores sem uma progressão funcional tonal.

Figura 152 - Tríades maiores e menores nos acordes, c. 4, 11-12 e 15.

O segundo movimento diferencia-se do primeiro sob o aspecto da estrutura geral. Ele tem duas partes, A e B, uma canção, ambas com um recitativo. Entretanto, os dois movimentos assemelham-se quando a parte A tem ao início o mesmo motivo melódico-rítmico que os compassos 1 e 2 do primeiro movimento também na linha inferior e com constâncias já mencionadas dos motivos melódicos da Seresta. E ainda, ao final do compasso 3 e início do 4, o motivo provém da linha inferior do terceiro compasso do primeiro movimento.

A parte B inicia-se com o motivo melódico-rítmico do compasso 4, na linha inferior do primeiro movimento no retrógrado e continua com os motivos seguintes dos compassos 5 e 6 na forma original até o compasso 10 do segundo movimento.

## 6.3. 3º movimento

### 6.3.1. Etapa 4

O terceiro movimento é monotemático, de material derivado da escala pentatônica contida nas alturas do acompanhamento da melodia do primeiro movimento. Segundo o compositor, sua idéia foi desenvolver um tema com diferentes motivos rítmicos<sup>79</sup>. A escala pentatônica é a constância da canção nordestina brasileira e o ritmo lembra a criatividade do compositor e violinista brasileiro José Gramani<sup>80</sup>.

O Tema está na linha inferior e contém a primeira escala pentatônica do primeiro movimento com a adição de outras três (Figura 153).

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the violin, and the lower staff is for the piano. The tempo is marked as quarter note = 208. The piano part features a pentatonic scale with dynamic markings p and f. The violin part features a melodic line with dynamic markings f. A small diagram below the piano part shows the pentatonic scale C. 1-4.

<sup>79</sup> Entrevista com Almeida Prado em dezembro de 2004.

<sup>80</sup> GRAMANI, José Eduardo. 1996. Op.cit.

The image displays three systems of musical notation, each representing a different pentatonic scale and its application in a piano piece. Each system consists of a main musical fragment and a separate scale diagram.

- System 1:** Shows a piano fragment with dynamics *p* and *f*. The scale diagram is labeled "C. 5-6" and shows the notes C, E, G, A, B.
- System 2:** Shows a piano fragment with dynamics *p* and *f*. The scale diagram is labeled "C. 7-9" and shows the notes C, E, G, A, B.
- System 3:** Shows a piano fragment with dynamics *p* and *f*. The scale diagram is labeled "C. 9-12" and shows the notes C, E, G, A, B.

Figura 153 - As quatro escalas pentatônicas do Tema do terceiro movimento.

A linha superior tem curtos elementos motivicos criados para imitar o canto do pássaro anteriormente citado na análise no segundo movimento da Sonatina

n.1<sup>81</sup>. O canto nesse terceiro movimento tem uma altura acima da quarta apresentada na Sonatina n.1 com o valor rítmico reduzido à metade. As semicolcheias passam para fusas e semifusas (Figura 154).

Figura 154 - Motivos do canto do pássaro – Sonatina n.1, segundo movimento, c. 40-44 e Sonatina n.3, terceiro movimento, c. 1-3.

O Tema é formado pela díade [02] e o tricíorde [025] que contêm tons inteiros característicos da escala pentatônica (Figura 155).

c. 1 - 2

T<sub>0</sub> T<sub>0</sub>

C# C# D# C# C#

02 02 02

<sup>81</sup> Cf. p. 33, nota 29 desse trabalho.

c. 2 - 4

$T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$   $T_0$

C# C# D# C# C# D# F# D# C# C#  
 02 02 02 02 025 025 02

c. 4 - 5

$T_0$

C# C# B A F# B  
 02 025 025

c. 7

D# A# C#  
 025

c. 7 - 9

$T_0$   $T_8$   $T_2$

C# D# A# C# E C# B G#  
 025 025 025 025

c. 9 - 10

Musical notation for measures 9-10. The first measure contains a diad (G#-F#) and the second measure contains a triad (F#-B-G#). Red boxes highlight these intervals. Below the staff, the notes and their guitar fret positions are listed: G# (02), G# (025), F# (025), B, and G#.

G#	G#	F#	B	G#
02	025	025		

c. 10 - 12

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 contains a diad (G#-F#) and a triad (F#-B-G#). Measure 11 contains a diad (G#-G#) and a triad (G#-F#-D#). Measure 12 contains a diad (F#-G#). Red boxes highlight these intervals. Below the staff, the notes and their guitar fret positions are listed: C (02), G# (025), F# (025), B, G# (02), G# (025), F#, and D#.

C	G#	F#	B	G#	G#	G#	F#	D#
02	025	025			02	025		

c. 12

Musical notation for measure 12 showing a diad (F#-G#). Below the staff, the notes and their guitar fret positions are listed: F# and G#.

F#	F#	G#
02		

Figura 155 - Díades e tricordes do Tema.

As seções desse movimento são descritas como na Tabela 17.

Compassos	Descrição
1-12	Exposição – Tema
13-28	Desenvolvimento – Part A
29-46	Desenvolvimento – Part B
47-53	Codetta

Tabela 17 - Seções do terceiro movimento

Os motivos do canto do pássaro são variados na linha superior da parte A do desenvolvimento. Na linha inferior, dos compassos 13 a 16 é desenvolvido o material da mesma linha dos compassos 7 e 8 do Tema (Figura 156).

The musical score shows two staves for measures 13 to 16. The upper staff features a melodic line with four groups of sixteenth-note triplets, each marked with a dynamic of *mf* and *f*. The lower staff features a bass line with quarter notes and eighth notes, marked with dynamics of *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical score for "Desenvolvimento, parte A, c. 13-28". The score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of four systems of music.

- System 1 (Measures 16-18):** The treble staff begins with a triplet of eighth notes marked *f*, followed by a triplet of sixteenth notes marked *ff*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked *f* and a triplet of sixteenth notes marked *ff*. Dynamics include *f*, *ff*, *p*, and *f*.
- System 2 (Measures 19-21):** The treble staff features a triplet of eighth notes marked *p*. The bass staff continues with a triplet of eighth notes marked *f*. Dynamics include *p* and *f*.
- System 3 (Measures 22-25):** The treble staff has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked *in loco* and *cresc.*. Dynamics include *cresc.* and *in loco*.
- System 4 (Measures 26-28):** The treble staff has a triplet of eighth notes marked *ff*. The bass staff has a triplet of eighth notes marked *ff*. Dynamics include *ff*.

Figura 156 - Desenvolvimento, parte A, c. 13-28.

Há uma estrutura rítmica com o deslocamento de acentuações do compasso 17 ao 28, lembrando os exercícios de rítmica do livro de José Gramani<sup>82</sup>. Na linha inferior há o motivo do Tema, do compasso 3, no retrógrado (Figura 153, Figura 156 e Figura 157).



Figura 157 - Tema, c. 3 e desenvolvimento, parte A, c. 17.

Os compassos 30 a 31 na parte B do desenvolvimento contêm os tricordes [025] e [027] que confirmam a idéia das quartas e quintas justas ouvidas por todo o movimento (Figura 158).

mm. 30 - 31

8<sup>vb</sup>-

T<sub>11</sub> T<sub>3</sub> T<sub>0</sub> T<sub>11</sub> T<sub>7</sub> T<sub>0</sub>

C# F# G# B C F G B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E F# A B F#

027 025 027 025 027 027 025 025 025

Figura 158 - Tricordes – c.30 e 31, parte B do desenvolvimento.

<sup>82</sup> GRAMANI, José Eduardo. 1996. Op.cit.

## **6.4. Considerações complementares da Etapa 4 para a Sonatina n.3**

A Sonatina n.3 abrange o material das sonatinas anteriores que é possível de ser visualizado por meio da análise a partir da Teoria dos conjuntos de sons. Percebe-se assim um fechamento das sonatinas desde o primeiro movimento da Sonatina n.3 com semelhanças entre as linhas melódicas e os conjuntos de alturas que compõem os temas, propiciando unidade às obras.

Primeiro movimento:

- Os termos dados às linhas melódicas: melodia, alturas de acompanhamento da melodia e acompanhamento, junto à divisão por retângulos foi importante para a sua identificação.
- Nesse movimento foi necessária a análise dos conjuntos de sons para a identificação do material posteriormente comparado com o dos outros movimentos e, ao mesmo tempo, a análise das coleções de alturas para representar a movimentação e mistura modal.

Segundo movimento:

- Considerado atonal com constâncias da Seresta, a técnica de análise considerada mais propícia para esse movimento foi a Teoria dos conjuntos de sons. Por meio dos conjuntos foi possível confirmar a forte presença do

cromatismo, característico tanto na música pós-tonal quanto em constâncias da Seresta melancólica.

Terceiro movimento:

- Para esse movimento foi necessária a identificação das escalas pentatônicas e de como o compositor trabalha seu material.
- Com a análise por meio da Teoria dos conjuntos de sons foi possível identificar o material e notar relações entre as seções, como os conjuntos do Tema que se assemelham ao grande ornamento na parte B do desenvolvimento.

### **6.4.1. Etapa 5**

Durante essa fase constata-se que a performer pode fazer uso dos resultados das análises da fase IV algumas vezes para justificar suas escolhas de interpretação feitas anteriormente e outras para fazer novas escolhas. Como a cada releitura tem sido possível encontrar mais informações para modificar ou confirmar a interpretação, disponibilizando material suficiente para que um trabalho extenso sobre o assunto seja desenvolvido em separado, somente as escolhas de uma primeira leitura serão citadas neste trabalho.

#### **Sonatina n.1**

A análise dos três movimentos da Sonatina n.1 por meio das coleções de alturas possibilitou uma visualização mais precisa da manipulação dos modos neles contidos e das alterações que os colorem.

Escolhas de interpretação para o primeiro movimento:

- O acorde que contém altura si alterada para bemol no compasso 5 pode ter um breve apoio e destaque por colorir o modo Mixolídio em Sol.
- Para interpretar o crescendo indicado no acorde com o sol suspenso do compasso 9 pode-se dar-lhe mais volume, salientando-o por colorir o Mixolídio em Sol.
- Como o primeiro acorde do compasso 14 soa como uma dominante de Dó maior, a última pausa do compasso 13 pode ter todo o seu valor rítmico,

ênfatizando assim a suspens3o ouvida. A mesma interpretaç3o pode ser aplicada 3 a pausa ap3s o acorde, salientando a preparaç3o para a chegada do Tema B.

- Um leve *rubato* na linha mel3dica inferior do compasso 18, Tema B, favorece a audiç3o da passagem r3pida pelo L3dio que colore o J3nico em Sol.

Note-se que a maioria das decis3es para a interpretaç3o proposta, sugere o destaque de trechos que colorem os modos. Entretanto, 3 importante informar que n3o foram descritos os outros trechos com alturas alteradas que tamb3m colorem os modos os quais o int3rprete decidiu por n3o salientar, propiciando variedade na interpretaç3o.

A an3lise por meio dos gr3ficos com ret3ngulos que representam a textura e o “CSEG” que destaca o desenho dos motivos foram importantes para o melhor entendimento da estrutura da obra.

Escolhas de interpretaç3o para o **segundo movimento**:

- O som alterado f3 sustenido no compasso 8 colore o D3rico em sol, sugerindo o J3nico em Sol. Ao mesmo tempo, soa como uma sens3vel da altura sol seguinte, uma identificaç3o anal3tica prop3cia para estimular a imaginaç3o do performer. Apesar de a altura sol estar no tempo fraco do compasso, a tens3o da sens3vel suscita um leve crescendo at3 a sua

resolução. O movimento das alturas acima do fá sustenido e do sol, o dó para o mi natural, também ajuda no direcionamento.

- A tensão ouvida nos compassos 10, 11 e 12 tem como ponto culminante o fá sustenido do compasso 11. Por isso, um crescendo dentro da dinâmica ainda em pianíssimo ajuda no direcionamento a essa altura, mantendo a mesma intensidade até o ré acentuado do compasso 13. Dessa maneira, evita-se interromper a breve transição até a volta do Tema.
- A análise dos diferentes modos sobrepostos na Improvisação II confirma a importância da linha do soprano que contém a melodia do Tema, mantendo o modo principal - o Dórico em Sol. Essa é uma justificativa para destacá-lo como já havia sido indicado pelo compositor com as acentuações.
- O sol bemol unido ao sol natural em oitavas nos compassos 23 a 25 lembra a primeira classe de altura do primeiro movimento: o fá sustenido. Por isso o performer pode utilizar-se do mesmo ataque e sonoridade buscados ao tocar o fá sustenido, lembrando o primeiro movimento.

Escolhas de interpretação para o **terceiro movimento**:

- Após a revisão das ligaduras de fraseado com o compositor foi possível notar como o acorde alterado do compasso 4 cai exatamente no mesmo tempo do início de uma frase da linha superior, marcada pela altura lá. Nos movimentos anteriores dessa Sonatina, alguns acordes com alterações passaram a ser destacados para salientar o colorido dentro do modo.

Nesse caso é possível ouvir que a leve marcação ao início de cada frase, decidida pelo performer na fase III, propicia um destaque também ao acorde alterado.

- Ao salientar-se o acorde alterado com o si bemol no compasso 8 que cria um impacto com o si natural da linha superior, o direcionamento do Tema ao tempo forte do compasso 9 é interrompido. O que o performer pode fazer é ajudar no direcionamento com um leve crescendo que deve iniciar no terceiro tempo do compasso 8, chegar no primeiro tempo do compasso 9 e continuar para dar ênfase à metade do segundo tempo do compasso nove, ponto mais agudo da linha do Tema onde inicia-se uma nova frase.
- A partir do compasso 30 há dois crescendos durante o grande movimento descendente das duas linhas melódicas. Como variação na interpretação, o crescendo que inicia-se no compasso 31 pode aliviar o *forte* ao início do compasso sem afetar o andamento. Já no compasso 34, com o impacto da mistura dos modos, o crescendo pode representar uma grande mudança do *forte* para o *mezzo piano* além de segurar discretamente o andamento nos dois primeiros tempos do compasso com um leve rubato.

## **Gravação**

Nessas gravações, a intérprete une escolhas de interpretação a partir da primeira etapa desse trabalho às considerações feitas na Fase V.

Faixas 17, 18 e 19 do CD.

## Sonatina n.2

Escolhas de interpretação para o primeiro movimento:

- Com a identificação de semelhanças entre o material dos Temas A e B por meio da análise da Teoria dos conjuntos de sons, a intérprete decidiu manter o caráter delicado do Tema B, entretanto com bem menos *rubato* do que o sugerido pelo compositor, lembrando o caráter rítmico do Tema A e unindo os dois temas pela interpretação.
- As imitações e seqüências do Tema B lembram os ecos do Tema A. As variações de dinâmica da apresentação do tema e seus ecos podem então servir como opção de interpretação. Seguindo esse pensamento, do final do compasso 25 para o 26 do Tema B, a figura melódica na linha inferior passa a soar um pouco mais dentro da dinâmica *piano* e sua imitação na linha superior, menos, como um eco. Todo o compasso 27 pode soar mais e o 28 menos. No compasso 29, as quatro primeiras alturas soam um pouco mais e o restante do compasso, menos.
- Com a conclusão sobre a existência do contraste entre o cromatismo e o diatonismo nesse movimento, a intérprete decidiu salientar um trecho com uma conexão cromática entre uma breve reexposição do Tema B e do Tema A no compasso 44. Pode ser dado mais som ao mi natural, última altura da reexposição do Tema B, e, o ré sustenido, primeira altura na linha superior da reexposição do Tema A pode ter um leve apoio.

Escolhas de interpretação para o **segundo movimento**:

- Como o material analisado do Coral mostra a existência de acordes em menor vertical e horizontalmente, a intérprete decidiu salientar as terças de dois deles. No compasso 4, o lá bemol já tem uma marcação de apoio, entretanto, ele passa a soar mais do que o dó também com apoio do compasso 2. No compasso 7, o sol b da linha do baixo pode ser levemente salientado. Note-se que há duas terças já ressaltadas por estarem duplicadas, uma no compasso 5, o si bemol no último acorde e a outra no compasso 7, o ré natural do segundo acorde.
- No Epílogo, os quatro acordes em Fá estão no tempo forte do compasso. Isso reforça o apoio que deve ser dado ao primeiro tempo, já sugerido na Fase II para os compassos 9 e 10 que contêm a mesma métrica e o mesmo ritmo dos compassos 35 a 39.

## **Gravação**

Faixas 20 e 21 do CD.

### Sonatina n.3

Escolhas de interpretação para o primeiro movimento:

- A análise por meio das coleções de alturas representou o modalismo no Tema A. A diferença básica entre os dois temas foi mostrada com a Teoria dos conjuntos de sons: o diatonismo do Tema A e o cromatismo do Tema B. Com esses resultados, a intérprete optou por realçar essa diferença utilizando o *rubato* mais no Tema A e menos no Tema B.

Escolhas de interpretação para o **segundo movimento**:

- Com a análise do aspecto tonal desse movimento, a interpretação da linha melódica passou a ser baseada no direcionamento que inicia-se e finaliza-se na altura central. Nos compassos 1 e 2 na linha superior e na inferior, de dó a dó. No compasso 8, a altura sol sustenido deve ser salientada e o direcionamento levado até o sol sustenido do compasso 10.
- O *rubato* é utilizado para salientar o cromatismo das linhas melódicas. No compasso 2, um prolongamento do ré sustenido na linha superior e a compensação do tempo nas alturas seguintes mostra a utilização do *rubato* para esse fim. O apoio que dá mais sonoridade à altura também destaca o cromatismo. No compasso 7, no terceiro compasso interno, o mi sustenido e o ré bequadro passam a ser apoiados.

Escolhas de interpretação para o **terceiro movimento**:

- A identificação das escalas pentatônicas permitiu a interpretação do Tema segundo as diferentes sonoridades de cada escala. A cada mudança há um reinício de frase com um sutil prolongamento da primeira altura: no compasso 5, o fá sustenido e no 7, o ré sustenido. Nos compassos seguintes há uma fusão entre as duas escalas pentatônicas por terem alturas em comum, por isso nenhum início de frase deve ser salientado.

### **Gravação**

Faixas 22, 23 e 24 do CD.

## CONCLUSÃO

O estudo das Três Sonatinas para piano solo de Almeida Prado foi organizado em etapas criando-se, passo a passo, um referencial teórico destinado a servir de suporte para decisões relacionadas com a sua interpretação.

Este referencial, aliado às primeiras observações feitas com base na intuição e na experiência, teve um papel fundamental na última fase de preparação destas obras para performance e para a gravação final. No decorrer do trabalho foi necessário fazer modificações quanto à forma de identificação de parâmetros e elementos<sup>83</sup>.

A Etapa 1 representa a contribuição da pesquisadora com o emprego de sua intuição e experiência como performer para identificar os parâmetros musicais e elementos para a performance, realizar o estudo prático, fazer a análise perceptiva e a gravação. Nessa fase já foi possível utilizar os resultados para decisões sobre a performance, como no terceiro movimento da Sonatina n.1, em que o intérprete ouviu o desenvolvimento como uma passagem em que a indefinição da tonalidade provoca uma “suspensão” e, sugeriu, na identificação

---

<sup>83</sup> Um exemplo foi a identificação em conjunto do item “a” dos parâmetros musicais e do item “b” dos elementos para a performance no segundo movimento da Sonatina n.1, facilitando a compreensão de parte dessa obra antes e depois do estudo prático, uma vez que um item complementa o outro.

dos elementos para a performance, que a produção dos acentos e da repetição de sons enfatizasse o caráter da seção.

A importância da visão das obras como um todo é vista no estudo da Sonatina n.3. Nela, o tema do primeiro movimento contém o material apresentado parcialmente no primeiro e segundo movimentos.

Pode-se afirmar que a análise perceptiva e o estudo prático foram importantes para a confirmação dos elementos para a performance e para as escolhas de interpretação dos mesmos.

A Etapa 2 contou com a contribuição do compositor por meio da revisão das partituras, sugestões e esclarecimentos sobre a estrutura, forma e indicações de elementos para a performance<sup>84</sup> e com informações importantes sobre a interpretação, destacando-se a quantidade do uso de *rubato* e o tratamento do *cantabile*. Complementa-se que a revisão das partituras foi importante e essencial para a sua correção, facilitando a sua leitura e aprendizado.

Entre as considerações que podem ser feitas sobre as ferramentas composicionais utilizadas pelo compositor, destacam-se a diversificação da forma sonata, a experimentação do timbre do piano e a inserção de constâncias da música folclórica brasileira, sendo que, nas Sonatinas, utiliza novos elementos como a rítmica derivada de composições de José Gramani.

---

<sup>84</sup> articulações, pedal, dinâmica, entre outros

A gravação da Etapa 3 mostra a variedade de resultados da análise comparativa que promoveram diferenças de fácil percepção ao ouvinte e também algumas praticamente irreconhecíveis. A mudança de andamento do primeiro movimento da Sonatina n.1 com o erro da marcação metronômica foi claramente percebida pelo ouvinte. Já a diferença de métrica entre as linhas melódicas superiores e inferiores confirmada após o contato com o compositor no terceiro movimento dessa mesma Sonatina foram de percepção mais sutil.

A partir do estudo da Sonatina n.2, notou-se cada vez mais a necessidade da utilização de outras técnicas de análise, além das identificações feitas pelo intérprete e pelo compositor para a melhor compreensão da estrutura da obra.

Com a realização da Etapa 4 percebe-se que o embasamento teórico é além de um auxílio informativo ao intérprete, um paradigma de organização intelectual. Dentro desse conceito se encaixam diversas teorias que propõem técnicas de análise fundamentadas essencialmente na organização processual da identificação dos elementos musicais. Destacam-se alguns exemplos da análise da Sonatina n.1: gráficos utilizados para a melhor compreensão e visualização de diferentes texturas, a definição do material motivico quanto ao contorno melódico por meio do CSEG e a maior definição dos modos dentro da mistura modal com a análise sob o aspecto das coleções de alturas, propiciando também o reconhecimento de alturas alteradas.

Para a Sonatina n.2 que contém elementos da música serial, a análise pela Teoria dos conjuntos de sons possibilitou o melhor reconhecimento do material, desvendando até mesmo elementos desconhecidos pelo compositor sobre a sua obra, como similaridades entre o material do Tema A e do Tema B<sup>85</sup>. Os desenhos de coleções de alturas proporcionaram uma visão mais clara do material intervalar e harmônico que reflete o diatonismo dentro de um tema dodecafônico.

O reconhecimento do material da Sonatina n.3 também foi facilitado pela Teoria dos conjuntos de sons. Por meio dos conjuntos foi possível confirmar a forte presença do cromatismo, característico tanto na música pós-tonal quanto em constâncias da Seresta.

A elaboração de imagens mentais que auxiliam na performance sempre foi uma prática comum para a pesquisadora desse trabalho. Os números, chaves, setas, quadrados, curvas, círculos entre outras figuras criadas para mostrar os resultados das análises com a teoria dos conjuntos de sons, serviram como mais um subsídio de representação mental.

Durante a **Etapa 5** constatou-se que a performer pode fazer uso dos resultados das análises da Fase IV, algumas vezes para justificar suas escolhas de interpretação feitas anteriormente e outras para fazer novas escolhas. A cada releitura é possível encontrar mais informações para modificar ou confirmar a interpretação, por isso, somente as escolhas de uma primeira leitura estão citadas

---

<sup>85</sup> Identificação que contrasta com o comentário do compositor sobre os temas não serem relacionados.

neste trabalho, disponibilizando material suficiente para que um estudo mais extenso sobre o assunto possa ser desenvolvido em separado.

A intuição e experiência da intérprete, a efetiva participação do compositor e a aplicação da técnica de análise pela Teoria dos Conjuntos, foram fatores essenciais para a realização deste trabalho. Observou-se na pesquisa uma característica peculiar de Almeida Prado: a utilização de ferramentas composicionais com liberdade e com uma consistência tal que impede que a monotonia domine suas obras. Para isso faz uso de sua vasta experiência, domínio técnico e cultura adquiridos ao longo dos anos, aliados à sua genialidade.

## REFERÊNCIAS\*

ALMEIDA PRADO, J. A. *Sonatina no.1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1973. 1 partitura ( 9 p.). Piano.

ALMEIDA PRADO, J. A. *Sonatina no.2*. Campinas: Copyright Almeida Prado, 1998. 1 partitura ( 15 p.). Piano.

ALMEIDA PRADO, J. A. *Sonatina no.3*. Campinas: Copyright Almeida Prado, 1998. 1 partitura (16 p.). Piano.

BERRY, Wallace. *Music Structure and Performance*. Binghamton, New York: Yale University Press, 1989.

BORÉM, Fausto. Entre a Arte e a Ciência: Reflexões sobre a Pesquisa em Performance Musical. In *I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, 1, 2000. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.142-148. Anais.

CDMC – Centro de Documentação de Música Contemporânea. *Coleção Almeida Prado*. Brasil/UNICAMP.

CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: Norton, 1968.

DUNSBY, Jonathan. *Performing music: shared concerns*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

*ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Ed. Publifolha, 1998.

GERLING, Cristina Capparelli. Uniformidade e Diversidade em Execução Musical. In *VIII Encontro Nacional da ANPPOM*, 1995. João Pessoa, 1995. Anais.

KERNFELD, Berry, ed. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: Macmillan Press Limited, 1995.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, 2005. 273 p.

---

\* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997.

## BIBLIOGRAFIA

ALBRECHT, Cíntia Macedo e PASCOAL, Maria Lúcia. As estruturas de conjuntos na técnica de doze sons. Mini-suite n.1 de José Penalva: análise e performance. In: *Simpósio de Pesquisa em Música*, 2004. Curitiba: UFPR, 2004, p. 49-58.

ALMEIDA PRADO, José Antônio R. De. *Cartas Celestes*: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1985. 2 v. II. Tese de Doutorado em Artes.

COELHO, Lauro Machado. Almeida Prado. *Concerto Guia Mensal de Música Erudita*, 2000, ano VI, no.55, p. 14-15.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1992. 376 p.

DUNSBY, Jonathan, WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber & Faber, 1988.

FRAGA, Elisa Maria Zein. *O livro das duas meninas de Almeida Prado*: uma outra leitura. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 1995. Dissertação de Mestrado em Artes.

GANDELMANN, Saloméa. A obra para piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música*, 1991, vol. 19, p. 115-120.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os Prelúdios para piano de Almeida Prado*: fundamentos para uma interpretação. Porto Alegre: Instituto de Artes; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997. Dissertação de Mestrado em Música.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. 3 ed. New York: W.W. Norton & Company, 1988.

HASSAN, Mônica Farid. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 1996. Dissertação de Mestrado em Artes.

LACERDA, Osvaldo. *Compendio de Teoria Elementar da Música*. 5 ed. São Paulo: Ricordi, 1967.

LA RUE, Jan. *Análisis del Estilo Musical: pautas sobre la contribución del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor, 1989.

LESTER, Joel. Wallace Berry's Musical Structure and Performance Reviewed by Joel Lester. *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 1, 1992, p. 75-102.

\_\_\_\_\_. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: Rink, John. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*. São Paulo: Eca; USP, 2000. Tese de Doutorado em Semiótica.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINO, Donald. The source set and its aggregate formations. *Journal of Music Theory* 5/2, 1961, p. 224-73.

MIGUEL, Maria Cláudia. O assobio sideral de Almeida Prado. *Correio Popular*, 1999, Caderno C, p.1.

\_\_\_\_\_. A música das estrelas. *Correio Popular*, 1999, Caderno C, p.1.

\_\_\_\_\_. Unicamp edita toccata de Almeida Prado. *Correio Popular*, 1999, Caderno C, p. 1.

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

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1991.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

NIELSON, Lewis. Technical, interpretive and aesthetics issues in the performance practice of contemporary music. *PER MUSI Revista de Performance Musical*, vol 2, 2000, p. 50-88.

NOGUEIRA, Ilza. Ambigüidade e Contextualidade: princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernst Widmer. *Cadernos de Estudo, Análise Musical n.5*, 1992, p. 1-20.

- OTTOMAN, Robert W. *Advanced harmony*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1992.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative aspects and practice*. New York: WW Norton & Company, 1961.
- PISTON, Walter. *Harmony*. 5 ed. New York: W.W. Norton, 1987.
- RAY, Sonia. *Performance musical e suas interfaces*. Sonia Ray (org.). Goiânia: Editora Vieira, 2006.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1988.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982.
- SANTIAGO, Diana. *Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri; um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002. Tese de Doutorado em Música.
- SCHENKER, Heinrich. *Five Graphic Music Analysis*. New York: Dover, 1969.
- SCHMALFELDT, Janet. On the relation of analysis to performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, Vol.29, No.1, 1985, p. 1-31.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- SLOBODA, John. *The Musical Mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Remaking the Past: Musical Modernism and the influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Voice Leading in Atonal Music*, Music Theory in Concept and Practice, ed. James Baker, David Beach, and Jonathan Bernard. Rochester: University of Rochester Press, 1997, p. 237–74.
- \_\_\_\_\_. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory* 31/1, 1987, p. 1–22.
- \_\_\_\_\_. A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum* 4, 1982, p. 106–24.

\_\_\_\_\_. *Composing-out in Atonal Music (I)*. Orpheus Institute, International Easter Academy for Music Theory. Ghent: 2003.

\_\_\_\_\_. *Composing-out in Atonal Music (I)*. Orpheus Institute, International Easter Academy for Music Theory. Ghent, 2003.

\_\_\_\_\_. *Voice Leading in Atonal Music*. Dutch Society for Music Theory Congress. Ghent, 2003.

TUREK, Ralph. *The Elements of Music: Concepts and Applications*. New York: The McGraw-Hill Companies Inc., 1996.

WATKINS, Glenn. *Soundings, Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1995.

WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. New Jersey: Scarecrow, 1994.

# ANEXOS

## Anexo I: Glossário com termos, abreviaturas e traduções<sup>1</sup>

### Alturas:

**A** – Lá, **B** – Si, **C** – Dó, **D** – Ré, **E** – Mi, **F** – Fá, **G** – Sol.

**c.** – compasso ou compassos.

**Centro – centric tone** - “In the absence of functional harmony and traditional voice leading, composers use a variety of contextual means of reinforcement. In the most geral sense, notes that are stated frequently, sustained at length, placed in a registral extreme, played loudly, and rhythmically or metrically stressed tend to have priority over notes that don’t have those attributes.” **Tradução:** “Na ausência da harmonia funcional e de vozes condutoras, compositores usam uma variedade de caminhos contextuais como reforço. De maneira geral, notas e alturas que estão sempre presentes, sustentadas por mais tempo, colocadas em registros extremos, tocadas em *forte* e ritmicamente ou metricamente destacadas, tendem a adquirir prioridade em relação às outras notas sem as mesmas características.”<sup>2</sup>

**Chromatic** – cromático.

**Chromatic subsets** – subconjuntos cromáticos – para subconjuntos ver em subconjunto.

**Classe de altura – pitch-class** - “We will distinguish between a *pitch* (a tone with a certain frequency) and a *pitch class* (a group of pitches with the same name). Pitch-class A, for example, contains all the pitches named A. To put it the other way around, any pitch named A is a member of pitch-class A.” **Tradução:**

---

<sup>1</sup> Referentes à Teoria de Conjuntos de Sons e às figuras que contêm termos em Inglês. Todas as traduções ao Português foram feitas por Cíntia Albrecht.

<sup>2</sup> STRAUS, Joseph. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3 ed. New Jersey: Prentice Hall, 2005, p.131.

“Faremos a distinção entre uma altura (um som com uma certa freqüência) e uma classe de altura (um grupo de alturas com o mesmo nome). A classe de altura Lá, por exemplo, contém todas as alturas denominadas Lá. Pensando no inverso, qualquer altura denominada Lá é um membro da classe de altura Lá.”<sup>3</sup>

**Classe de conjunto – set class** – “Classes de conjuntos são classes de equivalência entre os 12 níveis de transposições de um conjunto, e as inversões destas 12 transposições. Assim sendo, as formas inversionalmente relacionadas (0,1,3,5,7) e (0,11,9,7,5), e todas as suas distintas transposições, constituem uma classe (um tipo) de conjunto.”<sup>4</sup>

**Coleção diatônica** - diatonic collection – “The diatonic collection is any transposition of the seven ‘white notes’ of the piano. It is set class 7-35 (013568T). This collection is, of course, the basic referential source for all of Western tonal music. A typical tonal piece begins within one diatonic collection, moves through other transposed diatonic collections, then ends where it began. All the major scales, (natural) minor scales, and church modes are diatonic collections. Diatonic collections also are common in twentieth-century music. Large stretches of music by Stravinsky and others can be referred to one or more diatonic collections. In post-tonal music, however, the diatonic collection is used without the functional harmony and traditional voice leading of tonal music.” **Tradução:** “A coleção diatônica é qualquer transposição das sete ‘teclas brancas’ do piano. É o conjunto de classes de alturas 7-35 (013568T). Essa coleção é, obviamente, a fonte de referencial básica da música tonal Ocidental. Uma peça tipicamente tonal inicia-se com uma coleção diatônica, passa por outras coleções diatônicas transpostas e finaliza-se como se iniciou. Todas as escalas maiores, menores (naturais) e modos litúrgicos são coleções diatônicas. As coleções diatônicas são também comuns na música do século XX. Grandes trechos da música de Stravinsky e

---

<sup>3</sup> STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit., p.3.

outros podem ter como referência uma ou mais coleções diatônicas. Entretanto, na música pós-tonal, a coleção diatônica é usada sem a harmonia funcional e as vozes condutoras da música tonal.”<sup>5</sup>

**Coleções de 0, 1, 2, 3, 4, 5 e 6 sustenidos** – 0-sharp collection, 1-sharp collection e assim por diante – “In some cases, a centric tone can be difficult to determine or musically irrelevant. Then, it may be necessary to refer to the diatonic collections in some more neutral way, without reference either to centric tone or ordering, by simply stating the number of accidentals needed to write the collection. In this terminology, the twelve diatonic collections are: 0-sharp, 1-sharp, 2-sharp, 3-sharp, 4-sharp, 5-sharp, 6-sharp or 6-flat, 5-flat, 4-flat, 3-flat, 2-flat, and 1-flat. For example, C-Lydian, G-Ionian, E-Aeolian, and F<sup>#</sup>-Locrian, among seven different scalar orderings, all represent the 1-sharp collection.” **Tradução:** “Em alguns casos, o tom central [i.e. tônica] pode ser difícil de determinar ou irrelevante musicalmente. Com isso, pode ser necessário referir-se às coleções diatônicas de uma maneira mais neutra sem referência ao tom central ou à ordem, simplesmente colocando o número de acidentes necessários para determinar a coleção. Nessa terminologia as doze coleções diatônicas são: 0 sustenidos, um sustenido, dois sustenidos, três sustenidos, quatro sustenidos, cinco sustenidos, seis sustenidos ou seis bemóis, cinco bemóis, quatro bemóis, três bemóis, dois bemóis e um bemol. Por exemplo, o Lídio em Dó, o Jônico em Sol, o Eólio em Mi e o Lócrio em Fá#, entre sete ordens escalares diferentes, todos representam a coleção de um sustenido.”<sup>6</sup>

**Coleção total de alturas – total pitch collection** – é a coleção que contém todas as alturas de um determinado trecho da peça.

---

<sup>4</sup> NOGUEIRA, Ilza. Ambigüidade e Contextualidade: princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernst Widmer. In: *Cadernos de Estudo, Análise Musical n.5*. São Paulo: Atravez, 1992, p. 19.

<sup>5</sup> STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit., p.140.

<sup>6</sup> Idem.

**Conjunto** – uma coleção desordenada de classes de notas distintas (sem duplicações).<sup>7</sup>

**Connected chromatically** – conectados cromaticamente.

**CSEG** - “CSEG - Contour-segment. The fragments are intervallically distinct, and represent [...] different set classes. But their contours are the same.” “Contorno melódico. Os fragmentos tem intervalos diferentes entre suas alturas e representam [...] classes de conjuntos diferentes. Entretanto, seus contornos são os mesmos.”<sup>8</sup>

**Diatonic** – diatônico.

**Diatonizado** - diatonicized - Straus usa esse termo em aula para designar a transformação da série dodecafônica cromática - criada por Almeida Prado no primeiro movimento da Sonatina n.2 – em uma série diatônica, primeiro com a eliminação de todos os sustenidos e depois durante as reapresentações da série com diferentes coleções de alturas todas relacionadas a uma escala diatônica.<sup>9</sup>

**Diatonic chords** – acordes diatônicos.

**Diatonic subsets** – subconjuntos diatônicos.

**Dualidade modal – dual modality** – “The simultaneous use of a pair of major and minor modes or combinations of Gregorian modes is called *dual modality*. Usually the two modes have the same tonic.” **Tradução:** “O uso simultâneo do modo maior e do menor ou combinações de modos gregorianos é chamado de *dualidade modal*. Geralmente os dois modos tem a mesma tônica ou centro.”<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> NOGUEIRA, Ilza. 1992. Op.cit., p. 19.

<sup>8</sup> STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit, p.99.

<sup>9</sup> Aula com Joseph Straus em abril de 2005.

<sup>10</sup> BENWARD, Bruce, WHITE, Berry. Music in theory and practice. 5d. 2v. Dubuque: WCB Brown & Benchmark, 1993, p. 271.

**ic**<sup>11</sup> – interval class — “Just as each pitch-class contains many individual pitches, so each interval class contains many individual pitch intervals. Because of octave equivalence, compound intervals – intervals larger than an octave – are considered equivalent to their counterparts within the octave. Furthermore, pitch-class intervals larger than six are considered equivalent to their complements mod 12 (0=12, 1=11, 2=10, 3=9, 4=8, 5=7, 6=6). Thus, for example, intervals 23, 13, 11 and 1 are all members of interval class 1.” “Classe de intervalo – Do mesmo modo que uma classe de altura contém várias alturas, assim é com a classe de intervalo que contém vários intervalos. Com a equivalência de oitavas, os intervalos compostos – intervalos maiores que uma oitava – são considerados equivalentes aos seus complementos dentro da oitava. As classes de intervalos maiores que seis semitons são consideradas equivalentes aos seus complementos pelo módulo 12 (então 0=12, 1=11, 2=10, 3=9, 4=8, 5=7, 6=6). Dessa maneira, os intervalos 23, 13, 11 e 1 são todos membros da classe de intervalo 1.”<sup>12</sup>

**Mistura modal – modal mixture** – “We use the term ‘mixture’ to indicate the appearance of elements from minor in the context of major [...] or the reverse – elements from major used in minor.” “Usa-se o termo ‘mistura’ para indicar a presença de elementos do modo menor no contexto do modo maior [...] e vice-versa.”<sup>13</sup>

**perm.** – permutação, permutada.

**Polimodalidade – polymodality** – “Polymodality involves two or more different modes on the same or different tonal centers. **Tradução:** “A polimodalidade implica em dois ou mais modos diferentes com o mesmo ou diferentes centros tonais”.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Abreviatura usada por Straus em aula, março de 2005.

<sup>12</sup> STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit, p. 10 e 11.

<sup>13</sup> SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading 2*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1979, p. 48.

<sup>14</sup> PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative aspects and practice*. New York: WW Norton & Company, 1961, p. 38.

**RI – retrograde inversion - inversão retrógrada** – “The retrograde-inversion of the series is simply the retrograde of the inversion [...] the retrograde-inversion has the complementary intervals (of the inversion) backwards.” **Tradução:** “A inversão retrograde de uma série é simplesmente o retrógrado da inversão [...] a inversão retrógrada é composta pelos intervalos complementares da inversão de trás pra frente.”<sup>15</sup>

**Segmentos** – um segmento é derivado de uma segmentação – maneira de dividir a música em grupos significativos musicalmente.<sup>16</sup>

**Subconjunto – subset** – o material intervalar de um subconjunto está contido no conjunto. Por isso, um subconjunto provém de um conjunto.

**T<sub>n</sub>(x) – transposition - transposição** – “é a notação que representa o intervalo de transposição de um conjunto x por n semitons. T significa transposição e n representa o intervalo de transposição.”<sup>17</sup>

**Teoria dos Conjuntos de Sons – Pitch set class theory** - “A teoria dos conjuntos de classes de notas aplicada à análise musical foi explorada inicialmente por Allen Forte (1973) e, posteriormente, desenvolveu-se especialmente com o trabalho substancial de George Perle, John Rahn, David Lewin, Robert Morris e Joseph N. Straus.”<sup>18</sup>

**tetracordes** – conjuntos que contêm quatro classes de alturas.

**tricordes** – conjuntos que contêm três classes de alturas.

**12-tone – Twelve tone** – doze sons, dodecafônico.

---

<sup>15</sup> STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit, p. 185.

<sup>16</sup> STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit, p. 59.

<sup>17</sup> NOGUEIRA, Ilza. 1992. Op.cit., p. 20.

<sup>18</sup> NOGUEIRA, Ilza. 1992. Op.cit., p. 12.

## ANEXO II: UMA CONVERSA COM JOSEPH STRAUS<sup>19</sup>

**Cíntia Albrecht:** How did the 3 Sonatinas for piano solo by Almeida Prado impact you for the first time?

Tradução: Qual foi a sua impressão das 3 Sonatinas para piano solo de Almeida Prado pela primeira vez que as ouviu?

**Joseph Straus:** *They seemed very attractive and interesting pieces. I was happy to have them brought to my attention and glad that we had the chance to study them together.*

Tradução: *Elas pareceram peças muito interessantes e atraentes. Eu fiquei muito feliz por elas terem sido trazidas à minha atenção e por termos tido a chance de estudá-las juntos.*

**Cíntia Albrecht:** Do you think that they were an innovation of the traditional sonatinas or are they still very close to them?

Tradução: O senhor acha que elas foram uma inovação das sonatinas anteriores ou ainda são bem parecidas?

**Joseph Straus:** *Sonatinas do not have any absolute definitive form in any case, they just mean small piano pieces. So, it wasn't so much that they were innovative formally as they were appealing musically and appealing particularly in the way in which that they combine traditional sounding elements with more typical and idiomatic post-tonal kinds of musical attributes. That was apparent on the first hearing and it turned out to be one of the central issues that you ended up discussing, namely the ways in which he uses traditional materials, folk materials, modal things in a context and in a way that makes it very clear that these are contemporary compositions.*

---

<sup>19</sup> Conversa de Joseph Straus com Cíntia Albrecht no dia 12 de julho de 2005, na residência do professor em Princeton, New York.

Tradução: *Sonatinas não tem uma forma absoluta e definitiva de qualquer maneira, elas representam peças pianísticas mais curtas. Então, não é que tenham sido tanto uma inovação quanto ao aspecto formal, e sim, quanto à sua atração musical e particularmente na maneira como são combinados elementos que soam tradicionais aos tipos de atributos mais típicos e idiomáticos da música pós-tonal. Isso foi perceptivo na primeira escuta se transformando em um dos assuntos centrais que você acabou discutindo, os caminhos pelos quais ele usa materiais tradicionais, elementos modais em um contexto que se torna bastante claro que são obras da música contemporânea.*

**Cíntia Albrecht:** What is your opinion about the results gotten from the analysis applied to the Sonatinas?

Tradução: Qual é a sua opinião sobre os resultados obtidos das análises aplicadas às Sonatinas?

**Joseph Straus:** *I think that the analysis was quite successful and that it has worked very well because it proceeded on two separate tracks that ended up intertwining in very effective ways. The first track was a typically post-tonal approach based on pitch class sets and twelve tone series and things of that kind and at the same time you did a kind of modal analysis based on diatonic collections. And those are reasonably separate theoretical traditions but you managed to show intersections among them within the music. And I think that that is your principal analytical and theoretical achievement: you show how these two distinctive kinds of music interact with each other in the Sonatinas.*

Tradução: Eu acho que a análise teve sucesso e funcionou muito bem pois procedeu em dois caminhos separados que terminaram se encontrando de formas bastante efetivas. O primeiro caminho foi tipicamente pós-tonal, tendo como base conjuntos de classes de alturas e a série de doze sons e, ao mesmo tempo, você fez uma análise modal com base nas coleções diatônicas. Essas são tradições teóricas diferenciadas, entretanto, você conseguiu mostrar interseções entre elas

dentro da música. Eu acho que essa foi sua principal conquista analítica e teórica, mostrando como esses dois tipos diferentes de música se interagem nas Sonatinas.

**Cíntia Albrecht:** There is a question that I have had for quite a while now and it has to do with something that I had already noticed in Brazil and had it confirmed when we were in Belgium<sup>20</sup>: the controversy between the European and the North-American approach to analysis and also about the resistance of Europeans to use pitch-class set theory.

I liked when you gave the example of Schoenberg's Piano Piece Op.11, n.1, showing the value of the Pitch-set class theory to the analysis of its beginning seems to be a challenge for the analysts.

Tradução: Há algum tempo tenho uma dúvida com relação a algo que percebi no Brasil e que foi confirmado quando estivemos na Bélgica: sobre a controvérsia entre a maneira de analisar Européia e a Norte Americana e também sobre a resistência dos europeus em usar a Teoria dos Conjuntos de Sons.

Eu gostei de quando o senhor deu o exemplo da "Piano Piece Op.11, n.1" de Schoenberg, mostrando o valor da Teoria dos Conjuntos de Sons para analisar o início da peça, um trecho desafiador para os analistas.

**Joseph Straus:** *You are talking about different analysis of Schoenberg's Piano Piece Op.11 n.1 and there are a number of published analysis that try to understand that piece as being in a particular key, and I have no problem with this in principle. I mean, the piece was written in 1908 so the idea that it might be tonal in some sense would be perfectly logical historically. The problem turns out to be an analytical one, namely that no two people seem to be able to agree on what key it is in. They all think it is in a key, but they don't know on what key it is in, and they have a lot of contradictory ideas about in what key it is in. So, one guesses that it's*

---

<sup>20</sup> Cíntia Albrecht met Professor Joseph Straus for the first time at the Orpheus Institute in Music Theory in Guent, Belgium, 2003.

*in G major and one says that it's F# major, and well, they really can't both be right because those are absolutely contradictory ideas. So at that point we might want to say that perhaps there is a fleeting sense of key in these atonal pieces but it's terribly hard to pin it down and if your goal is to offer a more comprehensive understanding of how these pieces are put together maybe the concept of key is not going to be a particularly useful one. And this really seems to be true in the case of Schoenberg's Op.11 n.1. So, while I would not say in advance that you are not allowed to talk about key let's give a try and see what happens. In that particular case the results were not impressive. So we then have to try something else.*

*You also raised the question about the approach of Pitch-Class Set Theory. I guess my feeling is the same, which is instead of saying in advance that it is invalid in some way, because of those numbers or it's invalid because the composers didn't have a concept of the pitch-class set in some conscious way, instead of judging in advance, I would say let's take a look at the analytical results and see what kinds of things that approach can tell us about the pieces. Then again in the case of Op.11 n.1 it seems to me that an analytical approach based on pitch-class sets is actually pretty rewarding! Now, it is possible to push it too far, and end up talking about musical structures that are probably not worth talking about. However it does appear that in Schoenberg's Op.11, No.1 the opening three notes are its basic motivic idea which can be repeated, with the octaves changed, transposed, reordered, all the things that happen to pitch-class sets. That turns out to be a pretty rewarding way of thinking about that piece.*

*Now, you alluded to the fact that pitch-class set theory has a very different reception history in North America and in other parts of the world, particularly in Europe, and that's absolutely true. Do you remember, the Dutch theorist named Michiel Schuier when we were in Guent? He just finished his dissertation and I just got a copy of that and it's all about the history of the reception of pitch-class set*

*theory. Basically he starts out by raising the question: why is this theory considered so worthless and pointless in Europe and yet considered so central and basic in North America? And he offers various reasons for it and very interesting historical reasons why things have unfolded this way. And there are political reasons, intellectual reasons, institutional reasons (that have to do with the University), there are all kinds of reasons why it has unfolded this way. But he shows, I think very clearly and I certainly agree that this theory does have something to offer and it is worth paying some attention to. So, if it is rejected in advance it seems rather foolish to me. I think another basic insight is that it can be useful to count the intervals with the semitones, motives can sometimes be repeated but with the order of the notes changed and the octaves changed. That's the basic idea of Pitch-Set Class Theory. Those seem like good ideas to me. In the case of your Prado analysis sometimes I think you got some pretty good results that way.*

Tradução: Você está falando sobre análises diferentes da “Piano Piece Op.11, n.1” de Schoenberg e há várias análises publicadas que tentam entender essa peça como se estivesse em uma tonalidade específica. Eu não tenho nenhum problema com isso a princípio. Isso porque a obra foi composta em 1908, então a idéia sobre ser tonal de algum modo é perfeitamente lógica historicamente. O problema para a ser analítico, uma vez que nem mesmo duas pessoas conseguem concordar sobre a em qual tonalidade a obra está. Todos acham que está em alguma tonalidade, mas não sabem em qual e têm várias idéias contraditórias sobre em qual está. Um acha que está em Sol Maior, outro em Fá# Maior e dessa maneira nenhum pode estar certo pois as duas idéias são totalmente contraditórias. Com isso poderíamos sugerir que talvez haja um sentido flutuante de tonalidade nessas peças atonais, mas é muito difícil determiná-lo e se o objetivo é oferecer um melhor entendimento de como essas peças foram construídas talvez o conceito de tonalidade não tenha utilidade. Esse parece ser o caso da Op.11 n.1 de Schoenberg. Enquanto eu não me precipitaria em dizer que não é permitido falar em tonalidade eu diria: vamos fazer uma tentativa e ver o que

acontece. Nesse caso em particular, os resultados não impressionaram. Vamos experimentar outra coisa.

Você levantou a questão sobre o uso da Teoria dos Conjuntos de Sons. Eu acho que meu sentimento é o mesmo, ao invés de invalidá-la antecipadamente devido aos números, ou porque os compositores não tinham o conceito dos conjuntos de classes de alturas conscientemente, ao invés de julgar precipitadamente, eu diria, vamos ver nos resultados da análise o que elas puderam nos dizer sobre a obra. No caso da Op.11, n.1 me pareceu que o princípio analítico pelos conjuntos foi na verdade muito proveitoso! Agora, é também possível passar dos limites e falar de estruturas musicais que não vale a pena serem citadas. Entretanto, parece que nessa obra de Schoenberg, as primeiras três notas representam sua idéia motívica básica que pode ser repetida com as oitavas modificadas, transpostas, reorganizadas, tudo o que acontece com os conjuntos de classes de alturas. Essa é uma maneira muito recompensadora de pensar sobre essa obra.

Você comentou sobre o fato de que a Teoria dos Conjuntos de Sons tem uma história de aceitação bem diferente na América do Norte em relação a outras partes do mundo, particularmente na Europa. E isso é verdade. Você se lembra de um teórico holandês chamado Heil Squearer quando estávamos em Guent? Ele terminou sua dissertação e eu acabei de recebê-la. Ela é sobre a história da recepção da Teoria dos Conjuntos de Sons. Basicamente, ele a inicia com a pergunta: porque essa teoria é considerada tão sem valor e insignificante na Europa, enquanto que na América do Norte é básica e central? Ele oferece várias razões, sendo as históricas as responsáveis para que desencadear a situação. Há também razões políticas, intelectuais e institucionais (relacionadas à universidade). Mas ele mostra de maneira bem clara e concordo com ele que essa teoria tem sim algo a oferecer e vale a pena dar-lhe atenção. Rejeitá-la antecipadamente me bastante uma bobeira. Outra observação básica é que ela pode ser útil quanto a representação dos intervalos por semitons, os motivos

podem ser às vezes repetidos com a ordem das alturas trocada e as oitavas modificadas. Essa é a idéia básica da Teoria dos Conjuntos de Sons. Essas me parecem boas idéias. No caso de sua análise das obras de Almeida Prado, algumas vezes acho que você conseguiu resultados muito bons por esse caminho.

**Cíntia Albrecht:** What do you think about analysis for performance?

Tradução: O que o senhor acha da análise para a performance?

**Joseph Straus:** *It is a really hard question. I would say that there are certain kinds of analytical observations that are interesting to people like me as theorists that in truth have no implications whatsoever with the performance. Here is an example: I have just been looking at Bartók's "Third String Quartet". At the beginning of that piece the lower three instruments play a chord and the first violin plays a melody that contains all of the notes excluded by the chord. So, altogether you got an aggregate of all twelve pitch classes. Some notes are in the chord and the remaining notes are in the melody. That seems really interesting to me. It is certainly an observation worth making as part of the compositional process and it's very interesting analytically. But does it help the first violinist's performance to know that all the notes from the melody are different from the notes being sustained by the second violin, viola and cello? I don't see how it would help them at all! Would he play them louder, or softer or faster? It's not going to help him. At the other extreme I can imagine a whole set of analytical observations that potentially have a huge impact on performance. One of the basic things you do in analysis is that you group things together, then you say, well, this note belongs in this grouping over here, but doesn't belong on that grouping over there. Grouping implications like that have tremendous implications for performance because one of the things that performance is also about is grouping things together. You phrase things so you have to decide for example, does this B flat come at the end of that previous gesture or is it at the beginning of the next gesture? Where does the B flat belong? One of the things that analysis is about is making decisions like*

*that, and that has direct implications for performance, so there are many things that analysis does that can be very directly helpful for and bear directly on performance and there is much that is in between those two extremes. So the relationship between analysis and performance is an extremely complicated one. I wouldn't ever want to say that the only valid form of analysis is the one that has implications for performance, because I think that there are many kinds of good analysis that does not have anything to do with performance. But I do think that there is a lot of analysis that does bear on performance.*

*Now, as for your particular project I guess some of the things that you came up with do and some of them don't have implications for performance. Some of the things that you talked about have to do with grouping, the different collections for example. You were able to show whether in a given collection a particular note is a structural note or an embellishing note. And you were able to show that at certain points the collection changes. Well I think that that will have influence on how you would shape phrases and that kind of thing. Other kinds of observations you made: the good interesting discussion that we had about the twelve-tone diatonization, at the Sonatina n.2. I thought that was fascinating theoretically. How would that have an impact on your performance? I doubt it would have any impact, or perhaps at best a very general impact. The very least an analysis can do is help you to grasp the piece as a whole and to memorize it. In this case, when you know that the second repetition shifts to A major, the three sharp collection, well I think it will help you remember it! That's the very least the analysis can do for you.*

Tradução: Essa é uma pergunta muito difícil. Eu diria que alguns tipos de observações analíticas são interessantes para teóricos como eu e que na verdade não têm aplicações para a performance. Aqui está um exemplo: eu estou dando uma olhada no "Third String Quartet" de Bartók. Ao início dessa peça, os três instrumentos mais graves tocam um acorde e o primeiro violino toca um melodia que contém todas as notas excluídas do acorde. Somando tudo, temos um agregado de todas as doze classes de alturas. Algumas delas estão no acorde e

as remanescentes na melodia. Eu achei isso realmente interessante. É uma observação que certamente vale a pena fazer como parte do processo composicional e também é interessante analiticamente. Mas isso ajuda a performance do primeiro violinista, saber que todas as notas da melodia são diferentes das sustentadas pelo segundo violino, viola e cello? Eu não seria como isso poderia ajudar! Ele as tocaria mais forte ou mais fraco ou mais rápido? Não irá ajudá-lo.

Por outro lado eu posso imaginar várias observações analíticas que têm um grande impacto para a performance. Uma das coisas básicas que se faz na análise é agrupar, dizendo depois, bem, essa nota pertence a esse grupo aqui, mas não pertence àquele grupo lá. Implicações de grupos contribuem fortemente para a performance pois uma das características da performance é exatamente agrupar. Ao frasear você tem que decidir, por exemplo, se o “Si bemol” vem ao final daquele gesto anterior ou se faz parte do início do próximo gesto. Uma das funções da análise é fazer decisões como essa e isso tem implicação direta à performance. Dessa maneira, há várias coisas que a análise faz que podem ser diretamente úteis para a performance e há também muito entre os dois extremos. Então a relação entre análise e performance é uma extremamente complicada. Eu nunca diria que a única forma válida de análise é a que tem implicações para a performance, pois eu acho que há muitas boas análises que não tem nada a ver com performance. Mas eu acho que há muitas análises que tem o que dizer à performance.

Agora, sobre o seu projeto em particular, eu acho que algumas coisas que você descobriu tem a ver e outras não tem implicações para a performance. Algumas coisas sobre as quais você falou tem a ver com agrupar, sendo as diferentes coleções um exemplo. Você pode mostrar se uma nota em particular era decorativa ou fazia parte da estrutura dentro de uma coleção e que em certos pontos a coleção muda. Eu acho que isso terá influência em como você interpreta fraseados e elementos desse tipo. Outros tipos de observação que você fez: a

interessante discussão que tivemos sobre a diatonização da série de doze sons, na Sonatina n.2. Eu achei isso fascinante teoricamente. Como isso poderia impactar a sua performance? Eu acho que não teria um impacto, talvez um mais geral. O mínimo que uma análise pode fazer é ajudá-la a entender a peça como um todo e a memorizar. Nesse caso, quando você sabe que a segunda repetição muda para Lá Maior, a coleção de três sustenidos, bem, eu acho que você irá se lembrar disso! Isso é o mínimo que a análise pode fazer por você.

**ANEXO III – PARTITURA REVISADA E DIGITALIZADA DA  
SONATINA n.1 - ALMEIDA PRADO**

À Ninfa Glasser

# Sonatina no. 1

Almeida Prado  
Santos - 1966

Alegre  $\text{♩} = 100$

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked *ff* and *Alegre* with a tempo of quarter note = 100. The second system is also marked *ff*. The third system has dynamics *p* and *f*. The fourth system has dynamics *f*, *ff*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Revisada por Cíntia Macedo Albrecht

13 Pouco menos

pp ppp p cantando p

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. Measure 13 starts with a piano (pp) dynamic. Measure 14 features a pianissimo (ppp) dynamic and the instruction 'p cantando'. Measure 15 is marked 'Pouco menos'. Measure 16 ends with a piano (p) dynamic. The music is written for piano and voice, with a treble and bass clef for the piano and a vocal line.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. Measure 17 begins with a piano (p) dynamic. Measure 18 features a 3/8 time signature change. Measure 19 continues with the 3/8 time signature. Measure 20 ends with a piano (p) dynamic. The music is written for piano and voice.

Detailed description: This system contains measures 21 through 23. Measure 21 begins with a piano (p) dynamic. Measure 22 features a 3/8 time signature change. Measure 23 continues with the 3/8 time signature. The music is written for piano and voice.

Detailed description: This system contains measures 24 through 27. Measure 24 begins with a piano (p) dynamic. Measure 25 features a 3/8 time signature change. Measure 26 continues with the 3/8 time signature. Measure 27 continues with the 3/8 time signature. The music is written for piano and voice.

38

Musical score for measures 38-40. The piece is in 2/4 time. Measure 38 features a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 39 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3). Measure 40 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3).

31

Musical score for measures 31-34. The piece is in 2/4 time. Measure 31 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 32 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3). Measure 33 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 34 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3). Dynamics include *f* and accents (*>*).

35

*a tempo*

Musical score for measures 35-38. The piece is in 2/4 time. Measure 35 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 36 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3). Measure 37 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 38 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3). Dynamics include *f* and *p*.

39

Musical score for measures 39-42. The piece is in 2/4 time. Measure 39 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 40 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3). Measure 41 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 42 has a treble clef with a half note chord (F#4, A4) and a bass clef with a half note chord (F#3, A3). Dynamics include *p* and *f*.

42 *alargando*

Musical score for measures 42-45. The piece is in 3/4 time. Measure 42 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line features a series of chords with a dotted bass note. Measure 43 continues with similar chords. Measure 44 has a common time signature (C) and a key signature change to one sharp (F#). Measure 45 has a 2/4 time signature and a key signature change to one flat (Bb). A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 45. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

45 *cresc.* *pp*

Musical score for measures 46-47. The piece is in common time (C). Measure 46 has a key signature of one sharp (F#). Measure 47 has a 3/4 time signature and a key signature change to one flat (Bb). A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 47. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

48

Musical score for measures 48-51. The piece is in common time (C). Measure 48 has a key signature of one flat (Bb). Measure 49 has a 3/4 time signature and a key signature change to one sharp (F#). Measure 50 has a common time signature (C) and a key signature change to one flat (Bb). Measure 51 has a 3/4 time signature and a key signature change to one sharp (F#). The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

52 *ff* *pp* *ff*

Musical score for measures 52-55. The piece is in 3/4 time. Measure 52 has a key signature of one sharp (F#). Measure 53 has a 2/4 time signature and a key signature change to one flat (Bb). Measure 54 has a common time signature (C) and a key signature change to one sharp (F#). Measure 55 has a 3/4 time signature and a key signature change to one flat (Bb). Dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo) are present. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

56 *ff*

*ff* *ff* *p*

60 *Pouco menos* *p*

*pp* *pp* *p*

65

70

75 *a tempo* *p* *f* *f*

79 *decresc.*

83 *sempre staccato* *ppp*

## II (IMPROVISAÇÕES)

Recitativo

Calmo (Tema do Bumba meu boi)

*p*

Improvisação I

*p*

Cintia Costa Macedo Albrecht

16 Improvisação II

20

23 Improvisação III

*f* *brillante*

27

30 Deixar vibrar

Improvisação IV (Recitativo)

33 *pp* 3 3 *p* quasi recitativo

37 livremente 3 9

40 *f* *p* *dim.* *pp*

### III

Vivo ♩ = 240

The musical score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a piano part with a *pp* dynamic marking and a vocal line starting with the instruction *cantando*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues the piano part with similar rhythmic complexity. The third system shows a change in the piano part's texture, with more sustained chords and a different rhythmic feel. The fourth system concludes the section with a final melodic flourish in the piano part and a vocal line.

12

Musical score for measures 12-14. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. A double bar line is present at the end of measure 14.

15

Musical score for measures 15-17. The right hand has a continuous eighth-note pattern with slurs. The left hand has a bass line with slurs and accents. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 16.

18

Musical score for measures 18-20. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 18.

21

Sempre forte

Musical score for measures 21-23. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. The instruction *Sempre forte* is written above the right hand staff.

24

Musical notation for measures 24-26. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

27

Musical notation for measures 27-29. Measure 27 has a dynamic marking *f*. Measure 28 features a dense sixteenth-note texture in the right hand with accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

30

Musical notation for measures 30-32. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

33

Musical notation for measures 33-35. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

36

*ff*

*8vb-*

40

*pp*

*ff*

43

*pp*

*(p)*

46

*pp*

*cresc.*

*pp*

*8vb-*

49

*f* *rall.* *ff*

The image shows a musical score for piano, measures 49-51. The score is written in 2/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 49 features a melodic line in the treble staff with an accent (>) over the final note and a corresponding bass line. Measure 50 is marked with a forte (*f*) dynamic and a *rall.* (rallentando) instruction, showing a chordal texture in both staves. Measure 51 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a fermata over the final note in both staves.

**ANEXO IV – PARTITURA REVISADA E DIGITALIZADA DA  
SONATINA n.2 - ALMEIDA PRADO**

À Mônica Farid Hassan

# Sonatina no.2 para piano

Almeida Prado  
Campinas, janeiro de 1998

*Alegro intenso*  
(Como um jardim de girassóis)

The first system of the sonatina consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a tempo marking of quarter note = 152. The music features a series of eighth notes with accents and slurs, and some notes are marked with a sharp sign. The lower staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It starts with a piano pedal marking 'ped.' and a fortissimo 'ff' dynamic. The bass line consists of eighth notes with accents and slurs.

The second system of the sonatina consists of four staves. The first two staves are in treble and bass clefs with a 7/4 time signature. They are marked with a piano 'p' dynamic and the tempo marking 'A Tempo'. The third and fourth staves are in treble and bass clefs with a 4/4 time signature. They are marked with a pianissimo 'pp' dynamic and the instruction 'Tocar como eco'. The tempo marking 'Tempo Livre' is placed above the third staff. The music in the third and fourth staves features long, flowing lines with slurs and a sharp sign.

The third system of the sonatina consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 7/4 time signature. It is marked with a piano 'p' dynamic and an octave marking '8va'. The lower staff is in bass clef with a 7/4 time signature. It is marked with a piano 'p' dynamic. The music in both staves features eighth notes with slurs and a sharp sign. The system ends with an asterisk '\*'.

Revisada por Cíntia Macedo Albrecht

5

*ff*

*ff* ped.

6

*A Tempo*

*p*

*Tempo Libre*

*pp*

*pp*

8

*p*

*ff*

*p*

*ff*

\* Ped.

10 *A Tempo*

*p*

*Tempo Libre*

*pp*

*pp*

12

*ff* >>

*ff*

\*  
Ped.

14 *Tempo Libre*

14 *pp*

14 *pp*

15 *A Tempo*

*p*

15

15

17 *ff*

*ff*

Ped.

\*

\*

*Rítmico*

18 *f*

*f*

Ped. Ped. Ped.

19

*ff*

*8va*

*in loco*

*ff \**

*Calmo*  $\text{♩} = 156$  (como um ramo de hortência azul)  
(Simples, delicado)

21 *pp*

*p*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

25 *p*

Ped. \* Ped. \* Ped.

27

\* Ped. \*

29

Ped. \* Ped. \*

*Ritmico* ♩ = 152

31

*p* *cresc.*

32

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

33

*p*

34

*f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

35

*p*

36

*ff*

Ped. \*

37

ff

ff

Ped. \*

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. Measure 37 is in 16/16 time, featuring a bass line with chords and a treble line with a melodic line. Measure 38 is in 8/16 time, with a treble line melodic line and a bass line with chords. Dynamics include fortissimo (ff) in both measures. Pedal markings are present at the end of measure 38.

39

ff

Ped. \*

Detailed description: This system contains measures 39 and 40. Measure 39 is in 9/16 time, with a bass line of chords and a treble line of chords. Measure 40 is in 6/4 time, with a treble line melodic line and a bass line of chords. Dynamics include fortissimo (ff) in measure 40. Pedal markings are present at the end of measure 40.

*Allegro intenso*

41

ff

Ped.

Detailed description: This system contains measures 41 and 42. Measure 41 is in 6/4 time, featuring a treble line with accented notes and a bass line with chords. Measure 42 is in 6/4 time, with a treble line of chords and a bass line with chords. Dynamics include fortissimo (ff) in measure 41. Pedal markings are present at the end of measure 42.

42

*Tempo Libre*

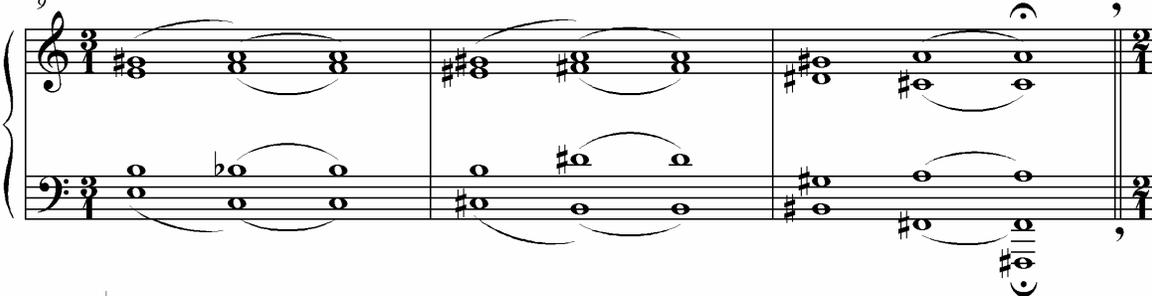
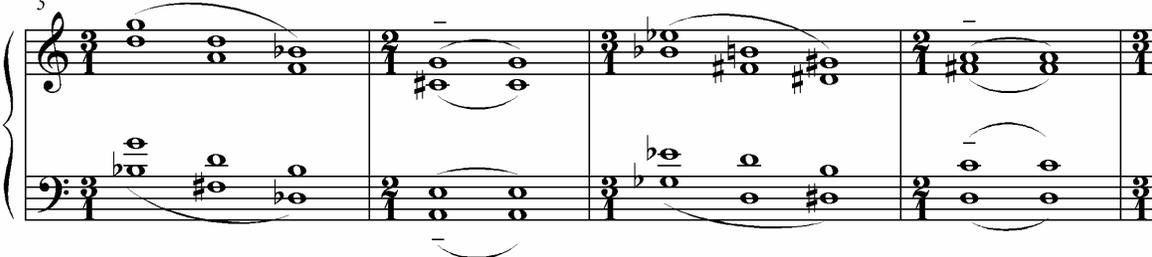
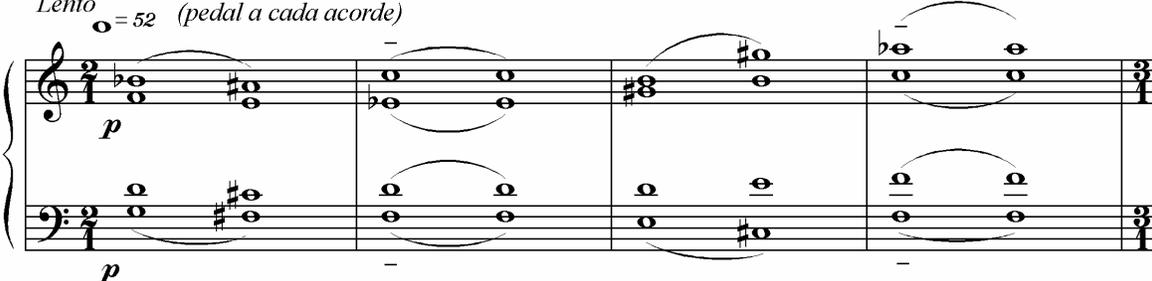
44 *Tempo Libre* *pp* *8va*

45 *A Tempo* *ff* *Ped.* *8vb*

46 *Tempo Libre* *pp* *ff* *Seco*

# Coral e 2 Variações

*Sereno, (como uma paisagem de ciprestes)*  
*Lento*  $\text{♩} = 52$  (pedal a cada acorde)



*Varição I*  
 $\text{♩} = 52$



Revisada por Cíntia Macedo Albrecht

14

*mf* *pp*

Ped. \* Ped. \* Ped.

16

*pp* *mf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

18

*mf* *pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

20

*mf* *pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

22

Ped. \* Ped. \*

23

*♩ = 52* **Varição II**

*p* *cantabile* *pp* *pp*

Ped. Ped. Ped.

25

*cantabile*

Ped. Ped. Ped.

27

Ped. Ped. Ped. Ped.

29

Ped. Ped. Ped. Ped.

31

Ped. Ped. Ped. Ped.

33

Ped. Ped. Ped. Ped. sub \*

Como Sinos!  $\text{♩} = 52$  Epilogo

35

*fff* *fff* *p*

*fff* *fff* *fff* *p*

Ped. até o fim

*fff* *p* \*

**ANEXO V – PARTITURA REVISADA E DIGITALIZADA DA  
SONATINA n.3 - ALMEIDA PRADO**

Ao Hideraldo Grosso

# Sonatina n.3 para piano

Almeida Prado  
Campinas, fevereiro 1998

*Continuo* ♩ = 138

I

The first system of the musical score consists of four measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The first measure is in common time, the second in 2/4, the third in 3/4, and the fourth in 5/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth notes with various accidentals, while the left hand provides a simple accompaniment.

The second system of the musical score consists of three measures, starting at measure 5. The notation continues with the same key signature and time signature changes. The melody in the right hand continues with eighth notes, and the left hand accompaniment remains consistent with the first system.

The third system of the musical score consists of three measures, starting at measure 8. The notation continues with the same key signature and time signature changes. The melody in the right hand continues with eighth notes, and the left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

Revisada por Cíntia Macedo Albrecht

11

Musical score for measures 11-13. The piece is in common time (C). Measure 11 features a melodic line in the treble clef with a descending eighth-note scale: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. The bass clef has a similar descending eighth-note scale: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. Measure 12 changes to 2/4 time. The treble clef has a descending eighth-note scale: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass clef has a descending eighth-note scale: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 13 changes to 5/4 time. The treble clef has a descending eighth-note scale: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The bass clef has a descending eighth-note scale: G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Measure 14 changes to 2/4 time. The treble clef has a descending eighth-note scale: G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The bass clef has a descending eighth-note scale: G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1.

14

Musical score for measures 14-16. The piece is in 2/4 time. Measure 14 features a melodic line in the treble clef with a descending eighth-note scale: G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. The bass clef has a descending eighth-note scale: G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. Measure 15 changes to 3/4 time. The treble clef has a descending eighth-note scale: G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2. The bass clef has a descending eighth-note scale: G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3. Measure 16 changes to 3/4 time. The treble clef has a descending eighth-note scale: G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. The bass clef has a descending eighth-note scale: G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5.

17

Musical score for measures 17-19. The piece is in common time (C). Measure 17 features a melodic line in the treble clef with a descending eighth-note scale: G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6. The bass clef has a descending eighth-note scale: G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7. Measure 18 changes to 3/4 time. The treble clef has a descending eighth-note scale: G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8. The bass clef has a descending eighth-note scale: G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9. Measure 19 changes to 5/4 time. The treble clef has a descending eighth-note scale: G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10. The bass clef has a descending eighth-note scale: G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11.

20 *pp*

*p*  
*cantabile!*

23

25

27

29

tr

tr

tr

Menos

33

*p*

*p*

35

*p*

37

*p*

Musical score for measures 40-42. The piece is in G major and 2/4 time. Measure 40 features a treble clef with a G4 chord and a bass clef with a G2 chord. Measure 41 has a treble clef with a melodic line of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass clef with a bass line of eighth notes (G2, A2, B2, C3, B2, A2). Measure 42 has a treble clef with a whole note chord (G4, B4, D5) and a bass clef with a whole note chord (G2, B1, D2). A slur is placed under the bass line of measure 41.

Tempo I

Musical score for measures 43-44. The piece is in G major and common time. Measure 43 has a treble clef with a melodic line of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass clef with a bass line of eighth notes (G2, A2, B2, C3, B2, A2). Measure 44 has a treble clef with a melodic line of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass clef with a bass line of eighth notes (G2, A2, B2, C3, B2, A2). A dashed line labeled *8va* is above the treble clef. The dynamic marking *ff* is present. Accents are placed over the notes.

in loco

Musical score for measures 45-46. The piece is in G major and common time. Measure 45 has a treble clef with a melodic line of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass clef with a bass line of eighth notes (G2, A2, B2, C3, B2, A2). Measure 46 has a treble clef with a melodic line of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass clef with a bass line of eighth notes (G2, A2, B2, C3, B2, A2). A dashed line labeled *8va* is above the treble clef. Accents are placed over the notes.

in loco

Musical score for measures 47-48. The piece is in G major and 7/4 time. Measure 47 has a treble clef with a melodic line of eighth notes (A4, B4, C5, B4, A4) and a bass clef with a bass line of eighth notes (G2, A2, B2, C3, B2, A2). Measure 48 has a treble clef with a whole note chord (G4, B4, D5) and a bass clef with a whole note chord (G2, B1, D2). The dynamic marking *p* is present. The word *Menos* is written above the treble clef. A slur is placed under the bass line of measure 47.

A Tempo I

8<sup>va</sup>

49

*ff*

in loco

51

*ff*

*Menos*

53

*p*

*rall.*

57

*ff* *a tempo*

59

Musical score for measures 59-60. The piece is in common time (C). Measure 59 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with eighth notes. Measure 60 shows a change to 2/4 time, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Both hands have accents (>) over the notes.

61

Musical score for measures 61-62. The piece is in 2/4 time. Measure 61 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with eighth notes. Measure 62 shows a change to 3/4 time, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Both hands have accents (>) over the notes.

*Menos*

63

Musical score for measures 63-64. The piece is in common time (C). Measure 63 features a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line in the left hand with quarter notes. Measure 64 shows a change to 2/4 time, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *p* (piano) is present in measure 63.

65

Musical score for measures 65-66. The piece is in common time (C). Measure 65 features a melodic line in the right hand with quarter notes and a bass line in the left hand with quarter notes. Measure 66 shows a change to 3/4 time, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *p* (piano) is present in measure 65.

67 Tempo I

*p* *ff*

## II Seresta-Recitativo

*Tempo Livre, calmo*

*Bem Seresteiro*

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic in both hands, followed by a crescendo to a forte (*f*) dynamic. The second system starts with piano (*p*) in the bass and mezzo-forte (*mf*) in the treble, with a crescendo to mezzo-forte (*mf*) in both hands. The third system begins with piano (*p*) in both hands, followed by a crescendo to piano (*p*) in both hands. The piece concludes with a pedal point (*Ped.*) in the bass. Fingerings are indicated with numbers 3, 5, and 5. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Revisada por Cíntia Macedo Albrecht

7

Recitativo I

\*

7:3

*p*

*rall...*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*ppp*

Ped.

\*

Ped.

\*

*ppp*

Ped.

*Bem Seresteiro*

8

*p*

*p*

11 *acel...* *A Tempo* *9.8* *ff*

*ff* *Ped.* \* *Ped.*

14 *Recitativo II* *p* *rall...* *pp*

\* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

### III Toccatina

*Alegrissimo* ♩ = 208

The score is written for piano in 5/16 time, marked *Alegrissimo* with a tempo of ♩ = 208. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 1-3) features a piano (*p*) accompaniment in the left hand and a forte (*f*) melodic line in the right hand. The second system (measures 4-6) continues this pattern with alternating *p* and *f* dynamics. The third system (measures 7-9) shows the right hand playing sixteenth-note chords with a *p* dynamic, while the left hand continues with *f* dynamics. The fourth system (measures 10-12) features a *f* melodic line in the right hand and a *p* accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

13 *mf* *f* *mf* *f* *f* *ff*

16 *f* *ff* *f* *f*

19 *p* *f* *p* *f*

22 *cresc.* *8va* *in loco* *cresc.* *in loco*

8<sup>va</sup>-

26

*ff*

29

*p*

Ped.

8<sup>vb</sup>-

32

*ff*

*p*

*in loco*

\* Ped.

8<sup>vb</sup>-

36

*f*

*p*

\* Ped.

39 *ff*

39 *p*

39 *p*

\* Ped.

44

44

44

*pp*

\*

47

*p*

8<sup>vb</sup> - - - - -  
Ped.

47

47

50

*ff*

, Seco

*ff*

\*

50

50

## **ANEXO VI – CD DA TESE – DESCRIÇÃO DAS FAIXAS**

## **CD da Tese:**

Faixa 1: Sonatina n.1 – primeiro movimento – ACC

Faixa 2: Sonatina n.1 – segundo movimento – ACC

Faixa 3: Sonatina n.1 – terceiro movimento – ACC

Faixa 4: Sonatina n.1 – primeiro movimento – DCC

Faixa 5: Sonatina n.1 – segundo movimento – DCC

Faixa 6: Sonatina n.1 – terceiro movimento – DCC

Faixa 7: Sonatina n.2 – primeiro movimento – ACC

Faixa 8: Sonatina n.2 – segundo movimento – ACC

Faixa 9: Sonatina n.2 – primeiro movimento – DCC

Faixa 10: Sonatina n.2 – segundo movimento – DCC

Faixa 11: Sonatina n.3 – primeiro movimento – ACC

Faixa 12: Sonatina n.3 – segundo movimento – ACC

Faixa 13: Sonatina n.3 – terceiro movimento – ACC

Faixa 14: Sonatina n.3 – primeiro movimento – DCC

Faixa 15: Sonatina n.3 – segundo movimento – DCC

Faixa 16: Sonatina n.3 – terceiro movimento – DCC

Faixa 17: Sonatina n.1 – primeiro movimento – gravação final

Faixa 18: Sonatina n.1 – segundo movimento – gravação final

Faixa 19: Sonatina n.1 – terceiro movimento – gravação final

Faixa 20: Sonatina n.2 – primeiro movimento – gravação final

Faixa 21: Sonatina n.2 – segundo movimento – gravação final

Faixa 22: Sonatina n.3 – primeiro movimento – gravação final

Faixa 23: Sonatina n.3 – segundo movimento – gravação final

Faixa 24: Sonatina n.3 – terceiro movimento – gravação final

### **Legenda:**

ACC= antes do contato com o compositor

DCC= depois do contato com o compositor