

TARCÍSIO GOMES FILHO

**A PRÁTICA INTERTEXTUAL EM PEÇAS
PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO:
ELEMENTOS DE ANÁLISE PARA A
CONSTRUÇÃO DA *PERFORMANCE***

Campinas
2010

TARCÍSIO GOMES FILHO

**A PRÁTICA INTERTEXTUAL EM PEÇAS
PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO:
ELEMENTOS DE ANÁLISE PARA A
CONSTRUÇÃO DA *PERFORMANCE***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin. Co-orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Campinas
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G585p Gomes Filho, Tarcísio.
A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado:
Elementos de análise para a construção da performance. / Tarcísio
Gomes Filho. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.
Coorientador: Maria Lúcia Senna Pascoal.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Prado, Almeida. 2. Intertextualidade 3. Performance.
4. Piano. I. Martin, Mauricy Matos. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The Almeida Prado’s Intertextuality practice in piano
pieces: Musical analysis for the construction of the performance.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Prado, Almeida; Intertextuality;
Performace; Piano.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Prof. Dr. André Luís Silva Rangel.

Prof. Dr. Nahim Marun Filho.

Prof^a. Dr^a. Aci Taveira Meyer.

Prof^a. Dr^a. Helena Jank.

Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier.

Prof. Dr. André Luiz Muniz.

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

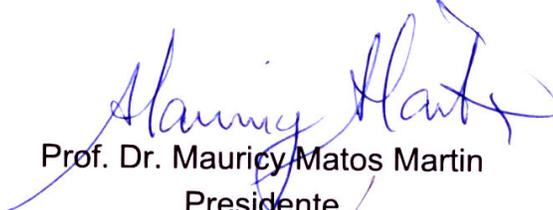
Data da Defesa: 21-06-2010

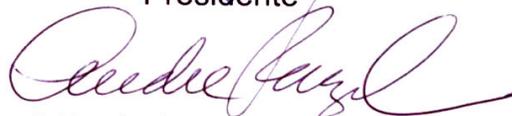
Programa de Pós-Graduação: Música.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Tarcisio Gomes Filho - RA 013883 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Presidente


Prof. Dr. Andre Luis Silva Rangel
Titular


Prof. Dr. Nahim Marun Filho
Titular


Profa. Dra. Helena Jank
Titular


Profa. Dra. Aci Taveira Meyer
Titular

Dedicatória

*Aos meus pais e
aos meus queridos amigos*

AGRADECIMENTOS

Ao longo desta pesquisa, algumas pessoas adquiriram importância singular em minha vida, seja pela excelência do apoio acadêmico ou pela simples presença amiga. Muitas vezes, o apoio recebido não estava diretamente relacionado à pesquisa, mas sim à vida, ao meu crescimento individual e, principalmente, tornando os meus dias, em que estive longe de minha família, mais agradáveis e felizes. Gostaria de deixar explícitos os agradecimentos a essas pessoas queridas.

Agradeço aos meus orientadores e eternos professores Dr. Mauricy Martin e Dr^a. Maria Lúcia Pascoal por tudo o que aprendi nestes anos de convivência, por terem aberto suas casas e por terem me recebido sempre com muito carinho. Agradeço também pela confiança e pelo constante encorajamento nos momentos de dúvidas. Aos dois, meu respeito e gratidão.

Agradeço à minha professora e amiga Dolores Portella pela orientação pianística, pelo incentivo nos momentos mais difíceis, pela generosidade e pelo apoio durante o meu segundo recital de doutorado e na preparação para o concurso da UFRN.

Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp, principalmente Prof^a. Dr^a. Helena Jank, Prof^o. Dr. Eduardo Ostergren, Prof^a. Dr^a. Aci Meyer, Prof^a Dr^a. Adriana Kayama e Prof^o Dr. Rafael dos Santos.

Ao professor José Alberto Kaplan (in memoriam) pelos conselhos pianísticos e pela colaboração no início da pesquisa, e ao compositor Almeida Prado pela cooperação, grande contribuição e generosa acolhida.

A Carlos e Marli e todo o pessoal da Escola Pró-Música, ao Fábio e todo o pessoal da Escola Bellini e aos amigos da UERN, especialmente Paulo, Gianni, Lincolln e Henderson pelas trocas de experiências e constante incentivo.

Aos amigos da EMUFRN, principalmente ao Prof. Ronedilk Dantas e Dr. Zilmar Rodrigues pelo estímulo e apoio, e aos meus queridos alunos.

Aos amigos Anderson Henrique, Maira Cabral e família, Orneyde Passos, Maria da Glória, Marcelo Avolleta (in memoriam), D. Carmen (in memoriam), Dr. Brenelli, Ivan Manganelli, Sabá, Carol, Rosana e Fernando por todo o apoio e amizade.

Ao grande amigo Alan “Cords” pela amizade, pelo companheirismo, pela ajuda nas referências literárias, revisões textuais e pelo estímulo sempre constante ao longo de toda a jornada e também à sua irmã Mariana pelas acolhidas em São Paulo.

Aos amigos Ruben e Erich pelo estímulo constante, pelas ricas trocas de conhecimento e pelas várias acolhidas em minhas voltas a Campinas e ao duo Patincumpá, César Traldi e Cleber Campos, pelas contribuições na partilha de conhecimentos.

À família Cipriano, Linete e filhos por terem me acolhido no início de tudo e pelo constante incentivo durante os meus estudos.

Aos meus queridos pais, que fizeram de tudo para que eu pudesse chegar até aqui, e a minha tia Marinete pelo apoio de sempre.

Ao meu bom Deus que tudo realiza.

RESUMO

Esta pesquisa tratou do uso da intertextualidade como recurso composicional em parte da obra para piano do compositor Almeida Prado. Por meio da análise musical de quinze peças deste compositor e comparativa entre as peças dos compositores com os quais ele se relacionou intertextualmente, buscou-se embasar a interpretação das mesmas. A possibilidade de formação da concepção das interpretações, a partir da análise do conteúdo intertextual, foi a idéia central desta tese. Para isso, a análise das peças teve como objetivo, não somente, explicitar as relações estruturais das mesmas, mas também as relações intertextuais que cada uma traz em sua composição. A análise dos intertextos utilizados buscou entender suas funções no discurso visando gerar subsídios para uma interpretação musical mais consciente. O *corpus* foi dividido em duas partes principais: a primeira abordou a intertextualidade de forma geral, para em seguida abordar o fenômeno na música e na obra do compositor Almeida Prado. A segunda e maior parte tratou da análise das peças, nas quais foram inseridos comentários interpretativos ao final de cada peça. A metodologia constou de pesquisa bibliográfica, estudos de análise musical, entrevista com o compositor e estudo pianístico. Na conclusão, estão contidas as informações que unem tanto as análises realizadas do ponto de vista estrutural das peças quanto as que se referem ao aspecto interpretativo.

Palavras-chave: intertextualidade, interpretação, análise, Almeida Prado, piano.

ABSTRACT

This research addressed the use of intertextuality as a compositional tool in some of the piano works by composer Almeida Prado. Through musical analysis of fifteen pieces by this composer and a comparison with the pieces of the composers with whom he relates intertextually we aimed at providing suggestions for their interpretation. For this, the analysis of the pieces aimed, not only, to clarify the structural relationships between them, but the intertextual relations that each piece brings in its own composition. The analysis of the intertexts tried to understand their functions in the musical discourse aimed at generating support for a more conscious musical interpretation. The work was divided into two main parts: the first addressed the intertextuality in general, as well as approaches this technique in music and in the works of Almeida Prado. The second and most extended part dealt with analysis of the pieces in which interpretative comments and suggestions were made at the end of each piece. The methodology consisted of studying the literature related to intertextuality, musical analysis, interview with the composer and study of the pieces in the piano. In the conclusion, both the musical structural analyses and aspects of interpretation are brought together.

Keywords: intertextuality, interpretation, analysis, Almeida Prado, piano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mona Lisa, Leonardo da Vinci (1503- 506)	15
Figura 2	Mona Lisa, Marcel Duchamp (1919)	16
Figura 3	Mona Lisa, Fernando Botero (1977)	16
Figura 4	Manchete do Jornal O Globo em 21 de novembro de 2009	21
Figura 5	Manchete do Jornal O Folha online em 21 de novembro de 2009	22
Figura 6	Schumann, <i>Carnaval op.9</i> – n°6 “ <i>Florestan</i> ” c. 1 a 25 e <i>Papillons</i> op.2 Introdução c.1 a 14.....	44
Figura 7	Schumann, “ <i>Chopin</i> ” <i>Carnaval op.9</i> c. 1 a 14; Chopin, <i>Fantasia Improviso</i> op. post. c. 43 a 58	45
Figura 8	Mozart, Duettino, “ <i>La si daren la mano</i> ” c. 1 a 10; Liszt – <i>Reminiscencias de Don Juan</i> c. 68 a 90	46
Figura 9	Chopin, <i>My Joys</i> c. 1 a 15; Liszt, <i>My Joys</i> c. 1 a 25	48
Figura 10	Schubert, Quinteto em Lá Op.114 - Tema com variações c. 1 a 13	49
Figura 11	Schubert, <i>Die Forelle</i> c. 1 a 12	50
Figura 12	Saint-Saëns, <i>Fósseis</i> c.52 a 57 – fragmento de Rossini na linha da Clarineta	51
Figura 13	Ilza Nogueira, <i>Ode aos jamais iluminados</i> c.1 a 6; Villa-Lobos, <i>Choros n° 5 Alma Brasileira</i> c. 1 a 6	52
Figura 14	Kaplan, <i>Invenção</i> c.1 a 8; Bach, <i>Invenção</i> c.1 a 4	54
Figura 15	Kaplan e Schostakovich, <i>Concertos</i>	55
Figura 16	Shostakovich, <i>Sonata para viola e piano op.147</i> ; Beethoven, <i>Sonata Op. 27 n°2</i>	57
Figura 17	Rimsky-Korsakoff, <i>Seis Variações sobre B-A-C-H, n°1 Valsa</i>	58
Figura 18	J. S. Bach, <i>Minueto</i> em Sol maior do Livro de Anna Magdalena..	58
Figura 19	O pesquisador e Almeida Prado, foto tirada na ocasião da entrevista.....	67
Figura 20	Schubert, <i>Momento musical op.94 n°2</i> c. 1 a 4 (Motivo Schubert I)	87
Figura 21	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> c. 1 a 4	87
Figura 22	Schubert, <i>Improviso op.90 n° 4</i> c. 1 e 2 (Fragmento Schubert II) .	89
Figura 23	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> c. 7 e 8	89
Figura 24	Schubert, <i>Improviso op.90 n° 3</i> c. 1 e 2 (Fragmento Schubert III)	91
Figura 25	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> c. 15 e 16	91
Figura 26	Schubert, <i>Momento Musical op.94 n° 6</i> (Fragmento Schubert IV)	92
Figura 27	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> c. 18 a 25	93
Figura 28	Schubert, <i>Improviso op.90 n° 2</i> c. 1 a 4 (Fragmento Schubert V).	93
Figura 29	Almeida Prado, <i>Momento Musical</i> c. 30 a 32	94
Figura 30	Schubert, <i>Momento musical op.94 n°4</i> c. 1 a 5	95
Figura 31	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> c. 43 a 54	96
Figura 32	Schubert, <i>Momento musical op.94 n° 1</i> c. 1 e 2	96
Figura 33	Schubert, <i>Momento musical op. 94 n° 2</i> c. 57 a 60 (Fragmento	

	Schubert VIII)	97
Figura 34	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> c. 60	98
Figura 35	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> c. 60 a 64	98
Figura 36	Gráfico das dinâmicas – <i>Momento Musical</i> , seções 1 a 4	99
Figura 37	Gráfico das dinâmicas – <i>Momento Musical</i> seções 5 a 9	100
Figura 38	Gráfico das dinâmicas, <i>Canção sem palavras</i>	109
Figura 39	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms, Olhando o retrato dele perto da janela</i> ” c. 1 a 9	112
Figura 40	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms, Olhando o retrato dele perto da janela</i> ” c. 28 a 36	113
Figura 41	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 1 e 2	114
Figura 42	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 3	114
Figura 43	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 3 e 4	115
Figura 44	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 3 e 4	115
Figura 45	Brahms – <i>Intermezzo</i> Op.117 n.2 c. 8 e 9	115
Figura 46	Brahms – <i>Intermezzo</i> Op.116 n.4 c. 1 a 4	116
Figura 47	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 11 a 14	117
Figura 48	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 19 e 20	119
Figura 49	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 25 e 26	119
Figura 50	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 30	121
Figura 51	Brahms, <i>Variações e fuga sobre um tema de Haendel</i> op.24, 25 ^a variação c. 1	121
Figura 52	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 33 e 34	121
Figura 53	Brahms – Concerto n.1 op.15 – <i>Maestoso</i> , c.110 – 111	122
Figura 54	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 35 e 36	122
Figura 55	Brahms – Concerto n.1 op.15 – <i>Maestoso</i> , c. 157 a 160	122
Figura 56	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 38 a 40	123
Figura 57	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, Material utilizado	123
Figura 58	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 39 a 42	124
Figura 59	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 53 a 57	124
Figura 60	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de</i>	

	<i>Brahms</i> ”, c. 7 a 10	125
Figura 61	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ”, c. 15 a 19	126
Figura 62	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms - Olhando o retrato dele perto da Janela</i> ”. c. 1 a 36	129
Figura 63	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” - c. 1 a 4	130
Figura 64	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” - c. 5 a 10	130
Figura 65	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” - c. 11 a 14	131
Figura 66	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” - c. 15 a 22	131
Figura 67	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” – c. 23 a 28	132
Figura 68	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” – c. 29 a 34	132
Figura 69	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” – c. 35 a 39	133
Figura 70	Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, “ <i>Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” – c. 40 a 56	133
Figura 71	Jan Křtitel Vaňhal, <i>Sonatina nº1 – Toccata</i> c. 1 a 4	140
Figura 72	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1 – Toccata</i> c. 1 a 4	141
Figura 73	Gráfico das dinâmicas – <i>Sonatina nº1, Toccata</i>	143
Figura 74	Jan Křtitel Vaňhal, <i>Sonatina nº1</i> c. 1 a 7	145
Figura 75	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1</i> c. 1 a 7	145
Figura 76	Jan Křtitel Vaňhal, <i>Sonatina nº1</i> - c. 5 a 13	146
Figura 77	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1</i> - c. 5 a 13	146
Figura 78	Jan Křtitel Vaňhal, <i>Sonatina nº1</i> - c. 14 a 18	147
Figura 79	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1</i> – c. 14 a 18	147
Figura 80	Jan Křtitel Vaňhal, <i>Sonatina nº1</i> - c. 23 a 25	148
Figura 81	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1</i> – c. 23 a 25	148
Figura 82	Jan Křtitel Vaňhal, <i>Sonatina nº1</i> - c. 23 a 31	148
Figura 83	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1</i> - c. 26 a 31	149
Figura 84	Gráfico das dinâmicas – Almeida Prado - <i>Sonatina nº 1, Andante Sostenuto</i>	151
Figura 85	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1 Allegro</i> – c. 1 e 2	152
Figura 86	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1 Allegro</i> – c. 5 e 6	153
Figura 87	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1 Allegro</i> – c. 7 a 13.....	153
Figura 88	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1 Allegro</i> – c. 14 a 16	153
Figura 89	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1 Allegro</i> – c. 37 a 39	154
Figura 90	Almeida Prado, <i>Sonatina nº1 Allegro</i> – c. 41 e 42	154
Figura 91	Gráfico das dinâmicas – Almeida Prado - <i>Sonatina nº1, Allegro</i> ..	158
Figura 92	Muzio Clementi - <i>Sonatina</i> op. 36 c. 1 a 4	162

Figura 93	Almeida Prado - <i>Sonatina</i> nº2 c.1 a 7	163
Figura 94	Motivo I, Clementi	163
Figura 95	Clementi - <i>Sonatina</i> op. 36 c. 6 a 15	164
Figura 96	Almeida Prado - <i>Sonatina</i> nº2 c. 7 a 15	165
Figura 97	Clementi – <i>Sonatina</i> op.36 c. 12 a 15	166
Figura 98	Almeida Prado – <i>Sonatina</i> nº2 c. 12 a 15	166
Figura 99	Clementi, <i>Sonatina</i> op.36 c.16 a 19	167
Figura 100	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº2 c.16 a 19	167
Figura 101	Clementi, <i>Sonatina</i> op.36 c. 20 a 23	168
Figura 102	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> c. 20 a 24	169
Figura 103	Gráfico das dinâmicas, <i>Sonatina</i> nº2 – <i>Allegro</i>	173
Figura 104	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Andante</i> c. 1 a 6	174
Figura 105	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Andante</i> c. 7 e 8	174
Figura 106	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Andante</i> c. 14	174
Figura 107	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Andante</i> c. 16	175
Figura 108	Gráfico das dinâmicas – <i>Sonatina</i> nº2 <i>Andante</i>	181
Figura 109	Gráfico das dinâmicas Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº2 – <i>Vivace</i>	186
Figura 110	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 1 a 9	193
Figura 111	Almeida Prado, Sequência harmônica 1	193
Figura 112	Almeida Prado, Sequência harmônica 2	194
Figura 113	Almeida Prado, Sequência harmônica 3	194
Figura 114	Almeida Prado, Sequência harmônica 4	194
Figura 115	Almeida Prado, Sequência harmônica 5	195
Figura 116	Almeida Prado, Sequência harmônica 6	195
Figura 117	Scriabin, Prelúdio op.11 nº6 c. 1 a 14	196
Figura 118	Scriabin, Sonata nº7 op.64 c. 1 a 4	197
Figura 119	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 14 a 16	197
Figura 120	Scriabin, Estudo op.42 nº2 c. 1 a 6	198
Figura 121	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 21 a 24	198
Figura 122	Scriabin, Prelúdio op.74 nº5 c. 1 e 2	199
Figura 123	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 41 e 42	199
Figura 124	Scriabin, Prelúdio op.67 nº 2 c. 1 a 6	200
Figura 125	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 45 a 48	200
Figura 126	Scriabin, Prelúdio op.11 nº21 c. 1 a 12	201
Figura 127	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 70 a 74	201
Figura 128	Scriabin, Estudo op. 65 nº3 c. 17 a 24	202
Figura 129	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 79 a 84	202
Figura 130	Scriabin, Estudo op.65 n.3 c. 1 a 6	203

Figura 131	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . c. 97 a 102	203
Figura 132	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 1	206
Figura 133	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 2	207
Figura 134	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 3	207
Figura 135	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 4	208
Figura 136	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 4	208
Figura 137	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 6	209
Figura 138	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 7	209
Figura 139	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 8	210
Figura 140	<i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> - Gráfico da dinâmica, seção 9	210
Figura 141	Almeida Prado, <i>Momento</i> n° 33, c. 1 a 3	215
Figura 142	Almeida Prado, <i>Momento</i> n° 33, c. 15 a 18	216
Figura 143	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.33 – motivo 1 c.1	216
Figura 144	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.33 – motivo 2 c. 2	217
Figura 145	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.33 – motivo 3 c. 3	218
Figura 146	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.33 – motivo 4 c. 4 – 5	219
Figura 147	<i>Momento</i> n.33 - Gráfico da dinâmica	219
Figura 148	Almeida Prado, <i>Momento</i> 40, c. 1 a 7	222
Figura 149	Almeida Prado, <i>Momento</i> 40, c. 57 a 63	222
Figura 150	Richard Wagner, <i>Tristão e Isolda</i> ato I cena I. Redução	223
Figura 151	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.40, Motivo 1 c.1 e 3	224
Figura 152	Almeida Prado, <i>Momento</i> n°40 c. 1 e 2; Richard Wagner, Prelúdio ato I de <i>Tristão e Isolda</i> c. 1 a 3	225
Figura 153	Richard Wagner, <i>Tristão e Isolda</i> , Introdução ato II, c. 29 a 31 ...	227
Figura 154	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.40 c. 28 a 32	227
Figura 155	Richard Wagner, <i>Tristão e Isolda</i> , segundo ato, cena 2	228
Figura 156	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.40 c. 35 a 38	228
Figura 157	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.40, Gráfico das dinâmicas c. 1 a 18...	230
Figura 158	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.40, Gráfico das dinâmicas c. 19 a 35	230
Figura 159	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.40, Gráfico das dinâmicas c. 36 a 53	231
Figura 160	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.40, Gráfico das dinâmicas c. 54 a 63	231
Figura 161	Bach, <i>Partita</i> n°4 – <i>Sarabanda</i> c. 1 a 4	237
Figura 162	Almeida Prado, <i>Momento</i> n.41c. 1 a 4	237
Figura 163	Bach, <i>Partita</i> n°4 – <i>Sarabanda</i> c. 1	238
Figura 164	Bach, <i>Partita</i> n°4 – <i>Sarabanda</i> c. 2	239

Figura 165	Bach, <i>Partita n°4 – Sarabanda</i> c. 1	240
Figura 166	Bach, <i>Partita n°4 – Sarabanda</i> c. 1	241
Figura 167	<i>Momento</i> 41, gráfico das dinâmicas	243
Figura 168	Almeida Prado, <i>Noturno n°6</i> c. 1	246
Figura 169	Almeida Prado, <i>Noturno n°6</i> c. 5 e 6	246
Figura 170	Almeida Prado, <i>Noturno n°6</i> c. 37 a 38	246
Figura 171	Almeida Prado, <i>Noturno n°6</i> c. 1 a 6	247
Figura 172	Almeida Prado, <i>Noturno n°6</i> c. 22 a 23	248
Figura 173	<i>Noturno n°6</i> , Gráfico das dinâmicas - 1º Seção	253
Figura 174	<i>Noturno n°6</i> , Gráfico das dinâmicas - 2º Seção	253
Figura 175	<i>Noturno n°6</i> , Gráfico das dinâmicas - 3º Seção	254
Figura 176	Almeida Prado, <i>Cartilha Rítmica para piano Vol. I Exercício 2 - c. 1 e 2</i>	257
Figura 177	Almeida Prado, <i>Cartilha Rítmica para piano Vol. I Exercício 2 - c. 21 e 22</i>	258
Figura 178	Escalas, <i>Cartilha Rítmica para piano Vol. I Exercício 2</i>	258
Figura 179	Almeida Prado, <i>Cartilha Rítmica para piano – Vol. I Exercício 2 c.10 a 17</i>	258
Figura 180	Gráficos das dinâmicas – <i>Cartilha Rítmica - Exercício 2</i>	261
Figura 181	Almeida Prado, “ <i>Valsa em quatro andamentos - Sonho em Lilás</i> ” - Acordes da seção A	264
Figura 182	Almeida Prado, “ <i>Valsa em quatro andamentos - Sonho em Lilás</i> ” - Acordes da seção B	264
Figura 183	Almeida Prado, “ <i>Valsa em quatro andamentos - Sonho em Lilás</i> ” – Linha do baixo	264
Figura 184	Almeida Prado, “ <i>Valsa em quatro andamentos - Sonho em Lilás</i> ” c. 3 a 6	265
Figura 185	Almeida Prado, “ <i>Valsa em quatro andamentos - Sonho em Lilás</i> ” c. 1 a 9	265
Figura 186	<i>Valsa em quatro andamentos</i> , Gráfico das dinâmicas – seção A e B	266
Figura 187	<i>Valsa em quatro andamentos</i> , Gráfico das dinâmicas – Coda	266
Figura 188	Almeida Prado, <i>Chorinho Yara Paraguassú - Cromatismo</i> c.14 a 16	270
Figura 189	Ernesto Narazerth, <i>Odeon</i> c.1 a 3	270
Figura 190	Almeida Prado, <i>Chorinho Yara Paraguassú</i> c. 1 e 2	271
Figura 191	Almeida Prado, <i>Chorinho Yara Paraguassú</i> c. 1 e 2 Textura I	271
Figura 192	Almeida Prado, <i>Chorinho Yara Paraguassú</i> Textura II - c. 11 a 13	272
Figura 193	Gráfico das dinâmicas, <i>Chorinho Yara Paraguassú</i>	272
Figura 194	Almeida Prado, <i>Cartilha Rítmica para piano: Exercício n°39</i> , Linha do baixo c. 1 a 4	276
Figura 195	Almeida Prado, <i>Cartilha Rítmica para piano: Exercício n°39</i> c. 1 a 4	276
Figura 196	Almeida Prado, <i>Cartilha Rítmica para piano: Exercício n°39</i>	

	Gráfico da dinâmica	277
Figura 197	Almeida Prado, <i>Cartilha Rítmica para piano</i> : Exercício nº40 – Acorde do ostinato	280
Figura 198	Almeida Prado – <i>Cartilha Rítmica para piano</i> : Exercício nº40, Motivo do acompanhamento	280
Figura 199	Gottschalk, “ <i>Grande Fantasia Triunphal sobre o Hymno Nacional Brasileiro</i> ” c.193 – 195	281
Figura 200	Almeida Prado - <i>Cartilha Rítmica para piano</i> : Exercício nº40, c. 1 a 4	281
Figura 201	Almeida Prado - <i>Cartilha Rítmica para piano</i> : Exercício nº40 – Motivo 1	282
Figura 202	Gráfico da dinâmica, <i>Cartilha Rítmica para piano</i> : Exercício nº40	285

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Almeida Prado, <i>Momento musical</i> – Seções	85
Tabela 2	Almeida Prado, <i>Momento Musical</i> – Modos e tonalidades utilizados	86
Tabela 3	Variações do Motivo Schubert I	88
Tabela 4	Variações do Fragmento Schubert III	90
Tabela 5	Variações do Motivo Schubert III	92
Tabela 6	Almeida Prado, <i>Momento Musical</i> ; Modos e Tonalidades da Seção V	95
Tabela 7	Variações do Motivo Schubert VII	97
Tabela 8	Almeida Prado, <i>Canção sem palavras</i> - Escalas utilizadas	106
Tabela 9	Almeida Prado, <i>Canção sem palavras</i> – Motivo 1	107
Tabela 10	Almeida Prado, <i>Canção sem palavras</i> – Texturas	108
Tabela 11	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” Motivos e variações	118
Tabela 12	Almeida Prado, “ <i>Divagações oníricas antes de um tema de Brahms</i> ” - Motivos e variações	120
Tabela 13	“ <i>Olhando o retrato dele perto da Janela</i> ” – Texturas	127
Tabela 14	“ <i>Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms</i> ” – Texturas	129
Tabela 15	<i>Sonatina</i> nº1 - Modelo Jan Křitel Vaňhal; Escalas utilizadas	140
Tabela 16	Jan Křitel Vaňhal, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Toccata</i> ; Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Toccata</i> . Análise Comparativa	142
Tabela 17	Seções das <i>Sonatinas</i> de Jan Křitel e Almeida Prado	143
Tabela 18	Escala – Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1, <i>Andante Sostenuto</i>	144
Tabela 19	Comparação entre as <i>Sonatinas</i> de Jan Křitel Vaňhal e Almeida Prado	150
Tabela 20	Texturas das <i>Sonatinas</i> de Jan Křitel Vaňhal e Almeida Prado....	150
Tabela 21	Seções das <i>Sonatinas</i> de Jan Křitel Vaňhal e Almeida Prado, <i>Allegro</i>	152
Tabela 22	Jan Křitel Vaňhal, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Allegro</i> ; Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Allegro</i> . Análise Comparativa	156
Tabela 23	Texturas: Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1 – <i>Allegro</i>	157
Tabela 24	Seções das <i>Sonatinas</i> de Clementi e Almeida Prado	161
Tabela 25	Variações do motivo I de Clementi	164
Tabela 26	Motivos de Clementi e Almeida Prado	166
Tabela 27	Motivos de Clementi e Almeida Prado	168
Tabela 28	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº2, comparação da Seção III	171
Tabela 29	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº1- texturas	172
Tabela 30	Comparação entre as <i>Sonatinas</i> de Muzio Clementi e Almeida Prado: <i>Andante</i> , seção A	176
Tabela 31	Comparação entre as <i>Sonatinas</i> de Muzio Clementi e Almeida Prado: <i>Andante</i> , seção B	178
Tabela 32	Comparação entre as <i>Sonatinas</i> de Muzio Clementi e Almeida	

	Prado: <i>Andante</i> , seção A'	180
Tabela 33	Comparação entre as <i>Sonatinas</i> de Muzio Clementi e Almeida Prado: <i>Vivace</i> , Seção A	183
Tabela 34	Comparação entre as <i>Sonatinas</i> de Muzio Clementi e Almeida Prado: <i>Vivace</i> , Seção B.....	184
Tabela 35	Comparação das <i>Sonatinas</i> de Muzio Clementi e Almeida Prado: <i>Vivace</i>	185
Tabela 36	Almeida Prado, <i>Sonatina</i> nº2 – <i>Vivace</i> , Texturas	185
Tabela 37	Almeida Prado, <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> . Estrutura formal	192
Tabela 38	Almeida Prado - <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i> – texturas	206
Tabela 39	<i>Momento</i> 33 - Variações do motivo 1	217
Tabela 40	<i>Momento</i> 33 - Variações do motivo 2	217
Tabela 41	<i>Momento</i> 33 - Variações do motivo 3	218
Tabela 42	Almeida Prado, <i>Momento</i> nº40 – Metamorfose de fragmentos de <i>Tristan und Isolde</i> de Richard Wagner, Seções	221
Tabela 43	Almeida Prado, <i>Momento</i> nº40 – Variações do motivo 1.....	226
Tabela 44	Almeida Prado, <i>Momento</i> nº40 – Texturas	229
Tabela 45	Almeida Prado, <i>Momento</i> 41, Referências a tonalidades	236
Tabela 46	<i>Momento</i> 41, variações do fragmento 1	238
Tabela 47	<i>Momento</i> 41, variações do fragmento 2	240
Tabela 48	<i>Momento</i> 41, variações do fragmento 3	240
Tabela 49	<i>Momento</i> 41, variações do fragmento 4	241
Tabela 50	<i>Momento</i> 41, texturas	242
Tabela 51	<i>Noturno</i> n. 6, Acordes com segundas acrescentadas	248
Tabela 52	Mme.G. Galos, <i>Le Lac de Come</i> ; Almeida Prado <i>Noturno</i> nº6 – Análise comparativa da seção 1	250
Tabela 53	Mme.G. Galos, <i>Le Lac de Come</i> ; Almeida Prado <i>Noturno</i> nº6 – Análise comparativa da seção 2	251
Tabela 54	Mme.G. Galos, <i>Le Lac de Come</i> ; Almeida Prado <i>Noturno</i> nº6 – Análise comparativa da seção 3	252
Tabela 55	Motivos: Bach e Almeida Prado, Cartilha Rítmica para piano – Vol. I Exercício 2	259
Tabela 56	Cartilha Rítmica para piano – Vol. I Exercício 2, variações do motivo de Bach	260
Tabela 57	Almeida Prado, <i>Chorinho Yara Paraguassú</i> – Escalas	270
Tabela 58	Variações do motivo I - <i>Cartilha Rítmica para piano</i> : Exercício nº40	284

LISTA DE ABREVIATURAS

c. =	Compasso
Op. =	Opus
G7+ =	Acorde de sol maior com sétima maior
T =	Tônica
Tr =	Tônica relativa
Tr7 =	Tônica relativa com sétima
D =	Dominante
inv. =	Inversão
D#7 =	Acorde de Ré sustenido maior com sétima
A#dim =	Acorde de Lá sustenido diminuto
A# =	Acorde de Lá sustenido
4 ^a J	Intervalo de quarta justa
8 ^a J	Intervalo de oitava justa
5 ^a J	Intervalo de quinta justa
3 ^a M	Intervalo de terça maior
3 ^a m	Intervalo de terça menor
6 ^a M	Intervalo de sexta maior
6 ^a m	Intervalo de sexta menor
7 ^a m	Intervalo de sétima menor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – INTERTEXTUALIDADE	7
1.1 Aspectos históricos	7
1.2 Intertextualidade – Conceitos	18
1.2.1 Intertextualidade <i>stricto sensu</i>	19
1.2.1.1 Intertextualidade temática	20
1.2.1.2 Intertextualidade estilística	23
1.2.1.3 Intertextualidade implícita	26
1.2.1.4 Intertextualidade explícita	27
1.2.2 Intertextualidade <i>lato sensu</i>	28
1.2.3 Pontos de interseções na intertextualidade <i>stricto sensu</i>	29
1.2.3.1 Intertextualidade de conteúdo	29
1.2.3.2 Intertextualidade de forma e conteúdo	30
1.2.3.3 Intertextualidade das semelhanças	30
1.2.3.4 Intertextualidade das diferenças	31
1.2.3.5 Intertextualidade intergenérica	31
1.2.3.6 Intertextualidade tipológica	33
1.2.3.7 Intertextualidade com texto próprio	33
1.2.3.8 Intertextualidade com texto alheio	34
1.2.3.9 Intertextualidade com intertexto atribuído ao saber partilhado	35
1.3 Considerações sobre o capítulo	35
CAPÍTULO 2 – INTERTEXTUALIDADE NA MÚSICA	37
2.1 Intertextualidade na música - Aspectos históricos	38
2.2 Exemplos de intertextualidade na música	44
2.3 Considerações sobre o capítulo	59
CAPÍTULO 3 – INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE ALMEIDA PRADO	61
3.1 Dados históricos	61
3.2 Entrevista com Almeida Prado	67
3.3 Breves considerações sobre as quinze peças	75
CAPÍTULO 4 – ANÁLISES MUSICAIS E CONSIDERAÇÕES SOBRE A INTERPRETAÇÃO	81
4.1 Análise musical - Fundamentação teórica	81
4.2 Considerações sobre a interpretação	83
4.3 Análises	84
4.3.1 <i>Momento Musical</i> – à maneira de Franz Schubert	85
4.3.2 <i>Canção sem palavras</i> - à maneira de Felix Mendelssohn	105
4.3.3 <i>Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms</i>	111
4.3.4 <i>Sonatina</i> nº1 - baseada no modelo de Jan Krtitel	139

4.3.5 <i>Sonatina</i> nº 2 - baseada no modelo de Muzio Clementi	161
4.3.6 <i>Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine</i>	191
4.3.7 <i>Momento</i> nº33 – Alegre, um pouco como Scarlatti	215
4.3.8 <i>Momento</i> nº40 – Metamorfose de fragmentos de <i>Tristan und Isolde</i> de Richard Wagner	221
4.3.9 <i>Momento</i> nº41 - Metamorfose de um fragmento roubado da sarabanda de Johann Sebastian Bach	235
4.3.10 <i>Noturno</i> nº6 – Uma releitura Pós-Moderna do “ <i>Le lac de Come</i> ” de Madame G. Gallos	245
4.3.11 Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº2 - <i>Diferentes articulações – Após o prelúdio BWV 999 de Johann Sebastian Bach</i>	257
4.3.12 Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº4 – <i>Valsa em quatro andamentos - Sonhos em Lilás – Homenagem a Chiquinha Gonzaga</i>	263
4.3.13 Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº 6 – <i>Acentuações diversas em 2/4 Chorinho Yara Paraguassú</i>	269
4.3.14 Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº39 – <i>Valsa com duas articulações ternárias por meio de quiálteras de 5 e 7 colcheias – Homenagem a Zequinha de Abreu</i>	275
4.3.15 Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº40 – <i>Marcha com duas articulações binárias por meio de quiáltera de três semínimas – Homenagem a Gottschalk</i>	279
CONCLUSÃO	289
REFERÊNCIAS	293
ANEXO – Caderno de partituras	301

Introdução

Um texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma textura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva.

Esta pesquisa trata do uso da intertextualidade como recurso composicional em parte da obra para piano do compositor Almeida Prado (1943). Por meio da análise musical e comparativa entre as peças deste compositor e as peças dos compositores com os quais ele se relacionou intertextualmente, busca-se embasar a interpretação das mesmas. A possibilidade de formação da concepção das interpretações, a partir da análise do conteúdo intertextual, é a idéia central desta tese. Para isso, sustenta-se a hipótese de que o reconhecimento dos conteúdos intertextuais e o entendimento dos meandros dos processos de manipulação dos mesmos são ferramentas importantes para a obtenção de uma interpretação mais consciente e elaborada.

A intertextualidade é um fenômeno bastante recorrente quando se trata da criação de textos literários. De modo simplificado, o termo intertextualidade, trata basicamente da relação existente entre textos, seja por meio de citações, comunhão de estilos ou relações de contestação, sempre partindo da inserção do discurso do outro no discurso do um.

Segundo Graça Paulino, a intertextualidade, “em um sentido amplo (...), envolve todos os objetos e processos culturais tomados como textos” (PAULINO, 1995 p.14) e deste modo a música, evidentemente, se insere no meio destes objetos e processos de criação cultural da humanidade. Nela, as manifestações intertextuais podem ocorrer de modos diversos, desde uma aderência a comportamentos estilísticos de épocas anteriores, até a afirmação de rupturas com estéticas passadas ou mesmo contemporâneas.

A noção de intertextualidade é advinda de conceitos teóricos, difundidos na década de sessenta do século XX, pertencentes ao campo da crítica literária e que tiveram

origem nas idéias dos teóricos literários russos Iuri Tynianov¹ (1894-1943) e Mikhail Bakhtine² (1895-1975).

Todavia, a pesquisadora Júlia Kristeva³ foi quem introduziu a expressão intertextualidade em seu trabalho “Introdução a Semanálise” (1969), desenvolvido a partir das noções de dialogismo e polifonia formuladas por Bakhtine.

Deste então o termo se consagrou, fazendo surgir um crescente número de estudos envolvidos na propagação da nova idéia, nos campos da literatura e da crítica literária (PLETT, 1991, p.3).

Inicialmente, o termo foi utilizado em pesquisas envolvendo análises de textos literários e posteriormente, o campo foi ampliado para o universo artístico e cultural. Hoje, pesquisas recentes têm tratado da intertextualidade na música, a partir do momento em que se considera o material musical também como um texto, e este, como tal, passível de diálogo com outros textos (musicais) estando sujeito, deste modo, a influências estilísticas, apropriações, citações, paródias, confrontações e similaridades.

No Brasil, trabalhos como o de Ilza Nogueira (2003), Lucas Barbosa de Paul e Lúcia Barrenechea (2003), Cristina Capparelli (2000) e José Alberto Kaplan (2003), têm abordado este mesmo tema e serviram de impulso inicial para a realização desta pesquisa. Além disso, para certos compositores brasileiros como, por exemplo: José Antônio de Almeida Prado (1943), José Alberto Kaplan (1935-2009), Ilza Nogueira (1948), Lindembergue Cardoso (1939-1989), Wellington Gomes (1960), Willy Corrêa de Oliveira (1938), dentre outros, a intertextualidade tem marcado um papel ativo no que refere à definição de seus estilos ou fases.

Partindo do contato do pesquisador, enquanto ouvinte e intérprete, com a obra pianística de Almeida Prado, na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - foram

¹ Linguísta representante do Formalismo Russo, movimento que surgiu na década de 1910-1920 e que introduziu um novo conceito de história literária, novas técnicas de leitura do texto poético e da prosa (SANT’ANNA, 2003, p. 92).

² Teórico literário russo autor da Teoria da Carnavalização. Esta teoria estuda os efeitos cômicos e parodísticos de um texto literário relacionando-os com traços do inconsciente social. Os princípios básicos desta teoria estão no seu livro “Problemas da obra de Dostoievski” (SANT’ANNA, op. cit. p.94).

³ Julia Kristeva é psicanalista e professora de lingüística na Universidade de Paris. Em seus estudos e artigos congrega as disciplinas: filosofia, semiologia, teoria literária e psicologia.

notadas manifestações intertextuais em algumas destas peças, o que, por sua vez, veio a desencadear no interesse do pesquisador pelo fenômeno da intertextualidade na música.

Em um primeiro contato com o compositor Almeida Prado, o pesquisador pôde fazer uma lista de obras que possuíam conteúdo intertextual, tendo por base informações do próprio compositor ⁴. As peças listadas foram: do Álbum Jardim Sonoro: *Momento Musical – à maneira de Franz Schubert* (1997), *Canção sem palavras - à maneira de Felix Mendelssohn* (1997), *Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms* (1997), *Duas Sonatinas baseadas nos modelos de Jan Krtitel e Muzio Clementi* (1997) dos Estudos para piano: *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine* (1999), da Série Momentos: *Momento n°33 – Alegre, um pouco como Scarlatti* (1980), *Momento n°40 – Metamorfose de fragmentos de Tristan und Isolde de Richard Wagner* (1983) e *Momento n°41 - Metamorfose de um fragmento roubado da sarabanda de Johann Sebastian Bach* (1983), dos Noturnos: *Noturno n°6 – Uma releitura Pós-Moderna do ‘Le lac de Come’ de Madame G. Gallos* e da Cartilha Rítmica para piano: *Exercício n°2 - Diferentes articulações – Após o prelúdio BWV 999 de Johann Sebastian Bach* (1999), *Exercício n°4 – Valsa em quatro andamentos - Sonhos em Lilás – Homenagem a Chiquinha Gonzaga* (1999), *Exercício n° 6 – Acentuações diversas em 2/4 Chorinho Yara Paraguassú* (1999), *Exercício n°39 – Valsa com duas articulações ternárias por meio de quiálteras de cinco e sete colcheias – Homenagem a Zequinha de Abreu* e *Exercício n°40 – Marcha com duas articulações binárias por meio de quiáltera de três semínimas – Homenagem a Gottschalk* (1992).

Com esta seleção de quinze de peças, ocorreu ao pesquisador uma dupla questão: O reconhecimento dos textos que serviram de partida para a composição das peças pode servir como apoio a uma interpretação mais consciente e fundamentada das mesmas? Ou, o fato de haver um retorno a estas fontes de partida não altera a interpretação e concepção das peças? Esta dupla questão se revelou como o problema da pesquisa uma vez que “é uma questão que mostra uma situação necessitada de discussão, investigação,

⁴ Este contato aconteceu no dia 27 de Janeiro de 2007.

decisão ou solução” (KERLINGER, 1980, p.35). Esta questão serviu de norte para todo o processo de pesquisa que esteve voltado à procura de sua solução.

Estas indagações abriram o caminho para outras questões secundárias que surgiram durante o processo de contato com as peças. Foram elas: As manifestações intertextuais apresentadas são explícitas ou implícitas? Como se dá o aproveitamento dos textos musicais? E qual a maior dificuldade para classificar a manifestação intertextual na música, tendo por suporte uma base teórica cuja gênese se encontra no meio literário?

Com todas estas questões, iniciou-se a pesquisa partindo da hipótese de que em obras com conteúdo intertextual, o reconhecimento e o entendimento dos meandros dos processos de manipulação do conteúdo intertextual das peças é um diferencial que o intérprete tem como ferramenta para a criação embasada de sua interpretação musical. Neste sentido, “o processo de pesquisa esteve voltado para a procura de evidências que comprovem, sustentem ou refutem a afirmativa feita na hipótese” (SILVA, 2001 p.82).

Ao partir de um conjunto de teorias advindas da lingüística, busca-se neste trabalho, adaptar estes conceitos à investigação musical e propor uma classificação analítica da intertextualidade nas peças citadas, com o intuito de fundamentar a interpretação das mesmas, uma vez que o intérprete deve explicitar, em sua execução, a intenção intertextual do compositor.

Esta pesquisa, ao propor à comunidade acadêmica parâmetros de análise intertextual irá contribuir, não somente para o entendimento da prática intertextual *per si*, mas também para o entendimento das peças selecionadas.

O uso da intertextualidade na música, bem como a estética intertextual *per si*, e sua relação com a interpretação musical ainda são assuntos pouco pesquisados nesta área. Devido à gênese do objeto de pesquisa – o uso da intertextualidade - as referências são em sua grande maioria da área literária o que esclarece o fato de não haver uma diversidade de trabalhos que relacionem a intertextualidade e as práticas musicais de composição e interpretação. Assim, a pesquisa é justificada pela intenção de gerar referência sobre o assunto quando este se relaciona com a música.

Outro fator importante e justificador é o que se refere à divulgação de trabalhos de compositores brasileiros, especialmente os produzidos no século XX. Aqui, entendendo-se divulgação como disseminação de estudos, análises e performances das peças.

Na metodologia consta a pesquisa bibliográfica sobre a intertextualidade em seu campo de estudo original – literatura - e posteriormente, em outros campos como artes e música, análise musical das peças com ênfase na comparação aos intertextos utilizados, entrevista com o compositor e o estudo pianístico.

O corpus do trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo traz conceitos relativos à intertextualidade em suas diversas formas de manifestação. Sua intenção é fundamentar as discussões posteriores, estabelecendo termos que auxiliarão o restante do trabalho. O segundo capítulo trata da intertextualidade na música. Uma contextualização histórica antecede uma seqüência de exemplos que ilustram a prática intertextual no campo musical, sendo a intenção do mesmo trazer à discussão alguns exemplos significativos que deixam em aberto à pesquisa de mais exemplos musicais. O terceiro capítulo versa sobre a intertextualidade na obra de Almeida Prado, mais especificamente nas quinze peças selecionadas. Para tanto, recorreu-se a entrevistas com o compositor e pesquisa bibliográfica. O quarto e último capítulo, sendo o mais volumoso do trabalho, apresenta as peças que compõe a pesquisa. Em uma análise voltada para os intérpretes, aborda questões de estrutura musical em comparação com os intertextos utilizados e, ao final de cada análise, expõe considerações sobre a interpretação das peças. A conclusão aponta os resultados obtidos ao longo da pesquisa e reflete sobre as questões inicialmente lançadas e que motivaram o trabalho.

Por fim, não se espera postular verdades, as considerações são frutos de um trabalho que reflete um estágio de investigação e de compreensão que possui a consciência de que muito há para se trilhar. A intenção é estabelecer reflexões e até mesmo contestações para que outras pesquisas possam surgir a partir desta, para que desta forma, possa contribuir para a formação de conhecimento.

Capítulo 1. Intertextualidade

(...) tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis (...)

Mikhail Bakhtine

Este capítulo inicia com um levantamento histórico sobre o uso da intertextualidade em um sentido amplo, principiando no meio em que se desenvolveu (pelo menos as suas teorias) e depois em áreas diversas. A opção por esse tipo de abordagem se deu pela necessidade de se encontrar um começo, um princípio de tudo, para que se possa então entender como foram sendo formadas as idéias sobre o tema em questão, de forma a não ficar apenas colecionando definições sobre o mesmo.

1.1 Aspectos históricos

No meio literário, mais especificamente no campo da Lingüística Textual⁵, multiplicam-se pesquisas que apontam a referência a outros textos como um dos fatores de textualidade. Atualmente, essas referências também têm sido estudadas em um sentido mais aberto, exatamente quando fazem menção a outros tipos de textos como música, artes plásticas, cinema, textos orais, propagandas, dentre outros. O termo intertextualidade se refere justamente à presença dessas referências em um texto, ou seja, ao diálogo que determinado texto realiza, ou realizou, com outros pré-existentes.

Segundo Christofe (1996, p.42), copiar, imitar ou seguir modelos são preocupações que sempre fizeram parte da história do saber literário. A busca por semelhanças entre narrativas foi uma preocupação que os formalistas russos converteram

⁵ Ramo da Lingüística que toma o texto como objeto de estudo.

em contribuições extremamente importantes para as pesquisas literárias em nossa contemporaneidade.

Os primeiros estudos sobre intertextualidade remetem, aproximadamente, ao final da segunda década do século XX. Época em que, nos meios literários, concomitante ao desenvolvimento do direito autoral, começaram a ser difundidas as teorias sobre intertextualidade oriundas dos teóricos literários russos Iuri Tynianov (1894-1943) e Mikhail Bakhtine (1895-1975).

Entretanto, a palavra Intertextualidade só foi utilizada pela primeira vez por Julia Kristeva (1941), em *Introdução a semanálise* (1969), quando essa autora apresentou uma proposta teórica, voltada à crítica literária, desenvolvida a partir das noções de dialogismo e polifonia, formuladas por Bakhtine em *Problemas da obra de Dostoievski*, obra publicada em 1928 (CHRISTOFF, 1996, p.59).

Foi durante este período que, com grande impulso nos estudos de lingüística e literatura, foram se fortalecendo as pesquisas sobre os mecanismos de coesão textual. Estes mecanismos se referem aos recursos da língua que permitem estabelecer, entre os elementos que constituem uma superfície textual, as relações sintático-semânticas responsáveis pela sua continuidade de sentido (KOCH; BENTES; CAVALCANTI; 2007, p.11).

Desde então, o formalista russo passou a ser referência nos estudos sobre intertextualidade. Várias são as traduções de seus trabalhos, além do grande número de ensaios interpretativos e divulgadores de seus pensamentos, destacando no Brasil, divulgadores como BEZERRA (1981, 2005), KOCK (1991, 2007), BRAIT (1997, 2005), BARROS (2003), FIORIN (2003) e SANT'ANNA (2003), dentre outros.

O legado de Bakhtin tem estimulado pesquisas em outras áreas de conhecimento, no que se refere ao estudo da linguagem, não apenas nas áreas a que foi destinado, estudos lingüísticos e literários, mas em campos como educação, história, antropologia, psicologia, dentre outros (BRAIT, 2005 p.8).

Para Bakhtine, o dialogismo, entendido como princípio geral da linguagem e por ele aplicado ao estudo de textos literários, “decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto” (DE BARROS, 2003,

p.2). O dialogismo era concebido como um espaço de interação (diálogo) entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, e é neste sentido que, segundo de Barros:

Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. Examina-se, em primeiro lugar, o dialogismo discursivo, desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, e o da intertextualidade no interior do discurso (DE BARROS, Op. cit. p.2).

Já o termo polifonia era empregado:

(...) para caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que se deixam entrever muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Reserva-se o termo dialogismo para o princípio constitutivo da linguagem e de todo o discurso (Idem, p.5-6).

Kock (2004), ao tratar da relação entre polifonia e intertextualidade, comenta que o conceito de polifonia é mais amplo que o desta última. Para essa autora, enquanto no caso da intertextualidade faz-se necessário a presença de um intertexto, podendo a menção à sua fonte ser explícita ou implícita, no caso da polifonia são exigidos somente que sejam representados ou encenados, num determinado texto, perspectivas ou visões de enunciadores diferentes. Por isso o termo polifonia ou na expressão Bakhtiniana, “Coro de vozes” numa referência à polifonia musical, de onde o termo foi tomado como empréstimo (KOCK, 2004, p.154).

Em “*Problemas da obra de Dostoievski*”, Bakhtine, ao estudar a obra do grande romancista russo, voltou sua atenção à análise das relações entre o autor e suas personagens. Comparando estas relações, distinguiu dois tipos de romance: os monólogos e os polifônicos. De acordo com Christoff, (Op. cit. p.61) para Bakhtine, todo e qualquer texto pertence, tanto ao *corpus* literário anterior, quanto ao atual e, desta forma:

(...) qualquer enunciação, por mais completa que seja, constitui apenas uma fração de uma combinação ininterrupta na evolução contínua das interações verbais. A obra de um autor inscreve-se, pois, num continuum histórico, literário e social, o que não anula sua especificidade (CHRISTOFF, Op. cit. p.61).

Nesta classificação de Bakhtine, o primeiro tipo de romance é caracterizado pela comunhão entre os pontos de vista e pela presença de uma só ideologia entre a voz do autor e os personagens. O segundo tipo é caracterizado pela presença, entre os personagens, de um coro de vozes simultâneas, onde cada voz carrega um ponto de vista e uma ideologia, ou seja, há uma diversidade de idéias e ideologias que caminham juntas e amalgamadas. Dessa forma, na perspectiva analítica Bakhtiniana pode-se pensar da seguinte maneira: nos romances monólogos a voz do autor é determinante e primeira em importância; “no monologismo o autor concentra em si todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista” (BEZERRA, 2005, p.192) e nos romances polifônicos as vozes das personagens se aglomeram numa teia de pensamentos diferentes, como em uma polifonia musical, onde cada voz tem um valor individual. “A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” (*Idem*, p.194).

Ainda no que se refere à classificação Bakhtiniana dos romances, no artigo “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”, Lopes coloca que:

A diferença mais marcante entre os dois tipos de romances pode ser pinçada na observação de que, enquanto a estrutura romanesca monológica, por expor a própria consciência do autor, subordina toda a lógica do mundo dos personagens à própria lógica dele, ficando desse modo reduzidas ou eliminadas as ambigüidades e contradições que constituem a riqueza intertextual do romance, fazendo-o perder sua complexidade a troco de uma coerência unificadora que distorce e falseia a realidade multifacetada da existência humana, já no romance polifônico, ao contrário, a emissão de várias vozes, independentes e contrárias entre si, preserva a multiplicidade de pontos de vista de visões acerca de uma mesma existência, um mesmo mundo, um mesmo evento, tudo resultando na construção de uma representação do mundo mais viva e mais fiel, relativamente à concreta existência humana (LOPES, 2003 p.74-75).

Contudo se faz salutar ressaltar que “(...) a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com os outros textos” (de BARROS, FIORIN, 2003, p.4). Nesse sentido, de acordo com Tavares:

(...) são as reflexões de Bakhtin que dão um novo impulso aos estudos do enunciado. O caráter dialógico da linguagem vai descentrar o sujeito, que só se completa a partir do outro com quem dialoga, pois todo discurso é constituído a partir de outras vozes que já se pronunciaram e que se repetem de uma nova forma (TAVARES, 2008 p.33).

Neste amálgama de vozes e idéias foram brotando as primeiras especulações sobre intertextualidade.⁶

Voltando a Kristeva, esta, com base no legado do bakhtiniano, enxerga cada texto como sendo constituído de um intertexto num circuito em que textos, já escritos ou não, nele se inserem. Em *Introdução a semântica*, Kristeva comenta que um texto carrega consigo um diálogo com outros textos e que no trabalho de um autor estão funcionando todos os textos por ele lidos, porém observa que para a Antiguidade Clássica “ler” também tinha o sentido de “recolher”, “colher”, “espiar” “recolher os traços”, “tomar”, “roubar”. Por esta observação, torna-se clara a afirmação da autora quando diz que, em um texto, “toda seqüência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato da reminiscência - evocação de uma outra escrita- e para o ato de intimação - a transformação dessa escrita.” (KRISTEVA, 1974, p.98).

Segundo Plett (1991), pesquisador da Universidade de Essen (Alemanha), que de uma maneira simples define o fenômeno da intertextualidade como “um texto entre outros textos”, o termo em questão foi originalmente concebido e usado pela crítica de vanguarda⁷ como forma de protesto contra valores sociais e culturais solidamente

⁶ A teoria do dialogismo Bakhtiniano reverberou no campo específico da lingüística, destacando os trabalhos de Ducrot, que segundo a perspectiva da Semântica da Enunciação, vai mostrar como em um mesmo enunciado isolado, é possível detectar mais de uma voz; e Authier-Revuz que trabalhou a idéia do dialogismo na psicanálise. (BRANDÃO, 1997, p.284)

⁷ O termo Vanguarda, que vem do francês *Avant Garde*, se refere a uma série de movimentos artísticos e políticos surgidos no final do século XIX e início do século XX. Os artistas da Vanguarda buscavam um pioneirismo, em seus campos de atuação, uma vez que estavam preocupados com novas experimentações estéticas. Em suas buscas pelo novo, “desenvolveram os movimentos artísticos, desbravadores de novas percepções e vivências, na contramão dos conceitos acadêmicos e tradicionais” (RODRIGUES; PAULILLO, P. 142, 2006). Na música, a *avant-garde* européia do pós-guerra, pregava o futuro da música séria e tinha como base a estética adorniana e weberniana. Possuíam um grande pendor à continuidade histórica a partir dos dodecafonistas vienenses. Seus principais, dentre outros, são Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Milton Babbitt (NASCIMENTO, 2005, p.29).

consolidados, porém, mais tarde, o termo passou a ser empregado como uma proposta estética da literatura moderna (PLETT, 1991, p.3 - 5).

Após todas estas especulações teóricas, é interessante salientar que as manifestações intertextuais estão presentes na história ocidental desde a antiguidade clássica. Em *Arte Retórica e Arte Poética* de Aristóteles, Hegenon de Thaso, poeta cômico do século V a.C é considerado o primeiro autor a escrever paródias (ARISTÓTELES, 1964, p. 263), uma forma de intertextualidade.

Afonso Romano de Sant'Anna explica que a menção feita por Aristóteles a Hegenon de Thaso como o pai da paródia, enquanto forma de arte, se deve ao fato deste ter em sua obra representado os homens como inferiores ao que são no cotidiano e não como superiores, ocorrendo então uma inversão do que normalmente se representaria. Ainda segundo Sant'Anna, outros autores remetem a Hipponax de Éfeso (séc. VI a.C.) como sendo o pai da Paródia (SANT'ANNA, 2003. p.11) o que deixa a gênese do fenômeno pairando sobre dúvidas entre o século VI ou V a.C.

Nos casos citados por Sant'anna, a paródia significava uma inversão, uma perversão do sentido de uma “*ode*”, espécie de poema que normalmente era cantado, e sendo assim, a origem da paródia remete também à música.

No tocante à música, um exemplo de intertextualidade é o que ocorria nas composições das “missas paródias” durante o século XV. Nesta época um grande número de missas tomou como base a canção popular “*L’homme armé*”. Compositores como Guillaume Dufay (1400- 70) que foi membro da Capela Papal em Roma (1428-33, 1435-37), trabalhou na corte de Sabóia (1434-35, 1450-57) e é considerado um dos grandes mestres da polifonia flamenga; Johannes Ockeghem, outro importante compositor flamengo, que serviu na capela do rei da França (1452- 88); e Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526- 94), grande polifonista italiano, sendo um dos mais notáveis representantes da última fase do estilo renascentista, trabalhou em Roma e foi incumbido, pelo concílio de Trento, a impor à Igreja um canto polifônico tão puro quanto possível para que as palavras fossem entendidas pelos fiéis; (STEHMAN, sd. p.88) deixaram exemplos desta prática (GROUT; PALISCA, 2007, p.178).

O uso da intertextualidade como recurso composicional nas “missas paródias” do Renascimento, como afirma o historiador Jacques Stehman, foi:

Um exemplo das surpreendentes combinações de gêneros em que se deleitavam os compositores (...). Desde o século XV aproximadamente e até meados do século XVI, momento em que o Concílio de Trento proibiu tal prática, espalhou-se o uso de construir missas sobre motivos profanos pré-existentes (STEHMAN, op. cit. p.82-83).

Um pouco mais a frente, Johann Sebastian Bach utilizou o coral de Lutero “*Ein feste Burg ist unser Gott*”⁸ na Cantata BWV 80, composta para festejar o aniversário da Reforma protestante (MASSIN, 1997, p.290), mas este não é o único caso de intertextualidade na obra do *Kantor* de Leipzig. Bach, não somente compôs obras sobre material de outros compositores, como também reaproveitou fragmentos de suas próprias obras.

Ao longo da história da música européia são encontrados vários exemplos de intertextualidade em criações de novas obras. Este assunto será trabalhado no segundo capítulo desta tese, no qual a intertextualidade na música é o foco principal.

Voltando à Literatura, no século XIX a intertextualidade foi utilizada como um efeito poético. Numa época em que o cientificismo era o grande propagador das verdades, e que a enciclopédia tentava mapear o mundo dos conhecimentos, verifica-se, como um exemplo, o caso do poeta Lautréamont que, em “*Cantos de Maldoror*”, fez uso da linguagem científica como linguagem poética. Ao estudar a obra deste poeta, Medeiros comenta que na “transfiguração da linguagem técnica em linguagem poética, Lautréamont desveste o conteúdo do texto enciclopédico de toda cientificidade e tecnicidade, cobrindo-o de poesia e fazendo-o enfim significar outra coisa” (MEDEIROS, 2006).⁹

No século XX, passaram a co-existir várias estéticas e correntes de pensamento nas diversas áreas do fazer artístico. Isto é observado desde na chamada modernidade, por muitos compreendida entre os anos 1900 a 1950, passando pela pós-modernidade, que emerge por volta dos anos cinquenta na arquitetura, na computação e na arte Pop. Na

⁸ É uma muralha o nosso Deus.

⁹ Disponível em www.recantodasletras.com.br/atores/silviomedeiros (último acesso em 15/05/2008)

década de sessenta, o movimento pós-moderno se alastrou pelas áreas da moda, do cinema e da música, vindo a fazer parte do cotidiano, por meio da tecnociência. Nessa época, a intertextualidade esteve fortemente presente na literatura, na qual se verificam várias obras que dialogam com obras do passado, como o famoso exemplo da “Canção do exílio” de Murilo Mendes (1901 – 1975) que revisita a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias (1823 - 1864).

Canção do Exílio - Gonçalves Dias
(de Primeiros cantos, 1847)

Minha terra tem palmeiras, Onde
canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam, Não
gorjeiam como lá.
(DIAS, 1997, p.27).

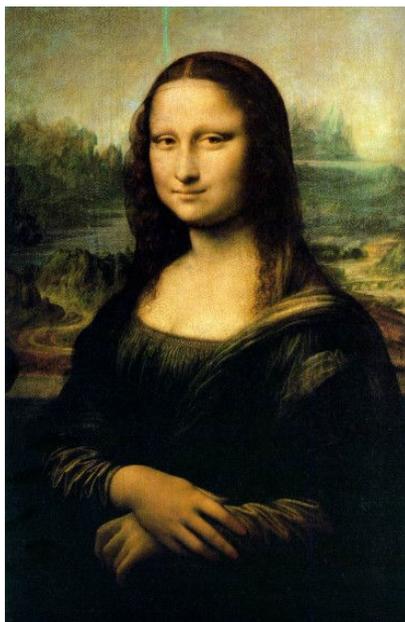
Canção do Exílio – Murilo Mendes
(de Poemas, 1925-1931)

Minha terra tem macieiras da
Califórnia onde cantam gaturamos de
Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de
ametista,
os sargentos do exército são
monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a
prestações.
(MENDES, 1994, p.87).

Outras manifestações artísticas como Artes Plásticas, Dança e Teatro também fizeram uso da intertextualidade no século XX. O movimento dadaísta,¹⁰ em que as novas experiências estéticas e ideológicas rompiam com a tradição, ao mesmo tempo em que a revisitava ou realizava brincadeiras com objetos do cotidiano em novos contextos, também se apegou a intertextualidade como meio de expressão. Um exemplo são as revisitações da

¹⁰ O Dadaísmo ou Dadá foi um dos movimentos de vanguarda artística do século XX. Os dadaístas propunham uma arte como atitude constante e criavam espaços para esta em toda a parte e a todo momento. “Utilizando o recurso futurista do escândalo e a agressão verbal (às vezes física) para chocar e atrair o olhar burguês, os artistas do movimento difundiam uma oposição ao espaço do museu e ao contemplar estagnado (Arte pela Arte)” (RODRIGUES; PAULILLO, p. 143, 2006).

Mona Lisa de Da Vinci por Marcel Duchamp em 1919 e mais tarde por Fernando Botero em 1977.



**Figura 1 – Mona Lisa, Leonardo da Vinci
(1503-1506)**



**Figura 2 – Mona Lisa, Marcel Duchamp
(1919)**



**Figura 3 - Mona Lisa, Fernando Botero
(1977)**

Na atualidade, segundo Sant'Anna, "(...) autores mais contemporâneos definem a paródia também por contigüidade, considerando-a um mero sinônimo de pastiche, ou seja, um trabalho de ajuntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou vários artistas" (p.13) e ainda comenta que:

A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância sobre paródia e modernidade (...) a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo (...) a freqüência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se desdobra sobre si mesma num jogo de espelhos (SANT'ANNA, op. cit. p.7).

E é nesta linha de pensamento que Graça Paulino, ao falar do uso da intertextualidade, explica que esta:

(...) vai tratar de outro modo os textos da tradição, apropriando-se explicitamente deles, remontando-os, fundindo-os, num processo de colagem sem culpa que não é mais parodístico porque não tem a obsessão de questionamento e de ruptura. Isso não significa que o Modernismo também não tenha se valido de tais recursos, mesmo porque os limites entre essas posturas e todas as outras não são rígidos, mas intercambiáveis (PAULINO, 1995, p.63-64).

Hoje a Intertextualidade se configura como um dos grandes objetos de estudo tanto da Lingüística Textual como da Teoria Literária, onde o conceito se originou. Segundo Koch, Bentes e Cavalcanti:

A lingüística Textual (...) incorporou o postulado dialógico de Bakhtin (1929), de que um texto não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos. Assim, todo texto revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe (KOCH; BENTES; CAVALCANTI, *Op. cit.* p.9).

Em ampliação de seus conceitos, a intertextualidade teve o seu foco também direcionado a outras áreas de produção artística e como afirma Ricardo Zani:

(...) a intertextualidade foi um foco de estudo no campo da literatura - através das citações textuais - como sendo a inclusão de um texto a outro, para efeitos de reprodução ou transformação. Entretanto, pode-se também empregar o termo a outras produções textuais, imagéticas e midiáticas que trabalhem e elaborem sua narrativa discursiva com este artifício (ZANI, 2003, p.124).

1.2 Intertextualidade - Conceitos

Tanto a literatura da Lingüística Textual quanto a da Crítica Literária, trazem diferentes perspectivas teóricas, muitas vezes distintas, sobre o fenômeno da Intertextualidade. Neste trabalho não se pretende estabelecer definições cerradas sobre o assunto, uma vez que são encontrados diversos tipos de classificação e terminologia sobre o mesmo, justamente pelo fato do objeto em questão ainda ser bastante especulado. Desta forma, o objetivo deste capítulo, no momento, é entrar em contato com estudos sobre o tema e fornecer uma síntese dos tipos de intertextualidade, tendo como base teórica pesquisas já realizadas.

De acordo com Michel Schneider em “*Ladrões de Palavras*” um texto é formado por fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências e empréstimos voluntários (SCHNEIDER, 1990, p.15), contudo, dependendo da forma como cada um destes itens é ou foi tratado é possível estabelecer uma classificação quanto à presença dos mesmos em um texto. Para isso, os conceitos de intertextualidade *stricto sensu* e intertextualidade *latu sensu* propostos por KOCH (2004) e KOCH, BENTES e CAVALCANTI (2007) nortearão o trabalho, a partir daqui, na tentativa de cumprir o objetivo proposto.

Segundo essas autoras a intertextualidade *stricto sensu* é aquela que se atesta pela presença necessária de um intertexto. Nesse caso, para elas, “é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação” (KOCH, BENTES e CAVALCANTI, 2007, p.17). No caso da intertextualidade *latu sensu* corresponde à intertextualidade em sentido amplo, constitutiva de todo e qualquer discurso. Esse último conceito pode ser trabalhado abarcando questões referentes a influências estilísticas, como por exemplo: a influência da

obra de determinado autor na obra de outro, a influência de fatores sociais e políticos em um autor ou grupo de autores, práticas comuns de uma determinada época, dentre outras. Nesse sentido, como afirma Klein (2005) as possibilidades de diálogos entre obras diversas, sejam da mesma época ou não são infinitas.

Todavia, não é esse o foco cujo interesse desta pesquisa recai. O conceito de intertextualidade *stricto sensu*, será mais útil uma vez que o trabalho proposto, em sua maioria, só se concretiza pela manipulação (análise) direta dos intertextos.

Há ainda uma questão que também se relaciona com a intertextualidade, mas não se pretende abordar nesta pesquisa. É a questão do plágio, que basicamente se difere da intertextualidade pelo fato de que, em sua prática, o plagiador não faz questão que o(s) intertexto(s) seja(m) reconhecido(s). Segundo Schneider, “No sentido moral, o plágio designa um comportamento refletido que visa o emprego dos esforços alheios e a apropriação fraudulenta dos resultados intelectuais de seu trabalho” (SCHNEIDER, 1990, p.47), sua principal característica é o consciente empréstimo e a omissão das fontes. O que não é o caso da intertextualidade.

1.2.1 Intertextualidade *stricto sensu*

De acordo com KOCH, BENTES e CAVALCANTI (*Op. cit*), é possível se pensar em uma divisão que abarque os tipos de intertextualidade *stricto sensu* em quatro níveis. Deste modo, são apresentados, respectivamente:

- Intertextualidade temática;
- Intertextualidade estilística;
- Intertextualidade implícita;
- Intertextualidade explícita.

1.2.1.1 Intertextualidade temática

A intertextualidade temática ocorre no caso dos textos científicos, jornalísticos, midiáticos, dentre outros, que congregam numa mesma área de conhecimento ou uma mesma corrente de pensamento em que são usados conceitos e terminologias próprias.

São exemplos deste tipo de intertextualidade:

(...) as diversas matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal; entre as diversas matérias de um mesmo jornal que tratam deste assunto; entre as revistas semanais e as matérias jornalísticas da semana; entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero (...), entre os diversos contos de fadas e lendas tradicionais que fazem parte do folclore de várias culturas (...); histórias em quadrinhos de um mesmo autor; canções de um mesmo compositor ou de compositores diferentes (...); várias encenações de uma mesma peça e diferentes versões de um filme (KOCH, BENTES E CAVALCANTI p.18-19).

Os exemplos a seguir ilustram a mesma matéria de dois jornais on-line diferentes:

O GLOBO

MORTE

Morre em São Paulo o ex-prefeito da cidade Celso Pitta

Publicada em 21/11/2009 às 19h06m

O Globo, CBN, Diário de S. Paulo

••••• • **DÊ SEU VOTO**

MÉDIA: 3,5

Comentários



SÃO PAULO - O corpo do ex-prefeito de São Paulo Celso Pitta foi enterrado na tarde deste sábado no Cemitério Getsêmani. Aos 63 anos, o ex-prefeito morreu no Hospital Sírio-Libanês na noite de sexta-feira.

Em janeiro, ele havia sido submetido a uma cirurgia para retirada de um tumor no intestino grosso. Novos tumores surgiram e, no último dia 17, ele havia sido operado novamente, mas o câncer já havia se espalhado para o abdome e o fígado. Segundo o advogado do ex-prefeito, Remo Battaglia, Pitta vinha trabalhando como economista, prestando assessoria a empresas.

De acordo com o hospital, Pitta faleceu às 23h50m desta sexta-feira e estava internado desde o dia 3 de novembro. O corpo foi velado na Assembléia Legislativa de São Paulo.

([Leia a nota divulgada pelo hospital](#))

O jornalista Antonio Lucio, amigo de Pitta, visitou o ex-prefeito no hospital, nos últimos dias, e disse que ele estava bem disposto.

- Ele estava animado e falava até em voltar para a vida pública - disse o jornalista.

O atual prefeito de São Paulo, Gilberto Kassab, lamentou a morte de Pitta e disse que 'é sempre difícil perder alguém'. Recentemente, Kassab perdeu o pai.

A mãe do ex-prefeito, Zuleica Pitta, de 89 anos, e a atual mulher, Rony Golabek, se emocionaram quando o caixão chegou à Assembleia e foi aberto. A vice-prefeita de São Paulo, Alda Marco Antonio, e o ex-prefeito de São Paulo Salim Curiati compareceram ao velório, onde também estiveram diversos secretários de Pitta, quando ele foi prefeito de São Paulo.

Figura 4 – Manchete do Jornal O Globo em 21 de novembro de 2009. ¹¹

¹¹ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/mat/2009/11/21/morre-em-sao-paulo-ex-prefeito-da-cidade-celso-pitta-914867818.asp> (última consulta em 21 de novembro de 2009).

UOL

[HOME](#)
[SUA FOLHA](#)
[SÍNDROME](#)
[E-MAIL](#)
[RÁDIO UOL](#)
[GPS](#)
[BUSCA](#)
[BOLSA](#)
[PÁGINAS](#)
[E-MAIL](#)
[SERVIÇOS](#)
ÍNDICE PRINCIPAL



www.folha.com.br
Sábado, 21 de novembro de 2009



Adaptador Wireless
a partir de R\$ 69,90



folhashop
COMPARE AGORA

[Notícias](#)
[Especial](#)
[Serviço](#)
[Galeria](#)
[Erramos](#)
[Colunas](#)
[Fale conosco](#)
[Atendimento ao assinante](#)
[Grupo Folha](#)
[Assine Folha](#)
O que é isso?

Em cima da hora | [Ambiente](#) | [Bichos](#) | [Brasil](#) | [Ciência e Saúde](#) | [Comida](#) | [Cotidiano](#) | [Dinheiro](#) | [Educação](#) | [Equilíbrio](#) | [Esporte](#) | [Ilustrada](#) | [Informática](#) | [Mundo](#) | [Turismo](#)

brasil

[Comunicar erros](#)
[Enviar por e-mail](#)
[Imprimir](#)

21/11/2009 - 07h28

Ex-prefeito Celso Pitta morre aos 63 anos em São Paulo

da **Folha Online** PUBLICIDADE

O ex-prefeito de São Paulo Celso Pitta (PTB) morreu na noite desta sexta-feira aos 63 anos. Ele estava internado no hospital Sírio-Libanês, onde fazia tratamento contra um câncer no intestino.

[Processos de Pitta continuam, diz advogado](#)
[Saiba mais sobre o ex-prefeito Celso Pitta](#)
[Veja imagens do ex-prefeito Celso Pitta](#)



Regério Cassimiro - 22 Jul 2008/Folha Imagem

Em janeiro deste ano, o ex-prefeito foi submetido a uma cirurgia para retirada de um tumor no intestino e, desde então, fazia tratamento com quimioterapia no hospital.

Afilhado político do deputado Paulo Maluf (PP), Pitta administrou a Prefeitura de São Paulo no período de 1997 a 2000. Sua gestão foi marcada por uma série de denúncias. A principal delas foi o esquema de corrupção batizado de "escândalo dos precatórios".

Ele acabou afastado do cargo por 18 dias --sendo substituído por seu vice-prefeito, Regis de Oliveira--, mas retomou o cargo em seguida. Concorreu a deputado federal e perdeu em duas ocasiões, mas manteve sua filiação ao PTB.

Em julho do ano passado, Pitta foi preso pela Polícia Federal durante as investigações da Operação Satiagraha, que investiga crimes financeiros atribuídos ao banqueiro Daniel Dantas, do Opportunity. O ex-prefeito e os demais investigados presos foram soltos depois.

busca

Folha Online Folha de S.Paulo

+lidas **+curiosas** **+enviaidas**

1. Corpo do ex-prefeito Celso Pitta é enterrado na zona oeste de SP
2. Viúva de Pitta diz que ex-prefeito foi o Judas da política
3. Ex-prefeito Celso Pitta morre aos 63 anos em São Paulo
4. Maluf envia telegrama de pêsames à família de Pitta; Kassab lamenta
5. Corpo de Celso Pitta chega à Assembleia Legislativa e velório é aberto ao público

folhashop

Digite produto ou marca

Hotel Rec. Teixeira
Férias Janeiro - All Inclusive. Reserve já.

Folha de S. Paulo
Reciba 15 dias de Folha grátis. Assine já!

Conheça a FG
Ferramentas, Materiais Elétricos, Máquinas...

PUBLICIDADE



Figura 5 – Manchete do Jornal O Folha online em 21 de novembro de 2009.¹²

¹² Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u655599.shtml> (última consulta em 21 de novembro de 2009).

22

1.2.1.2 Intertextualidade estilística

A intertextualidade estilística ocorre quando se repete um determinado estilo para homenagear um autor ou um compositor ou ainda para caricaturá-lo. É o caso das obras feitas “à maneira de...”. Os meios comumente utilizados neste tipo de intertextualidade são a estilização, a paródia e o pastiche.

A estilização se dá quando o fenômeno intertextual segue na mesma direção do texto estilizado. Na estilização não há uma mudança de direção de sentido e os dois textos concordam entre si. Os paradigmas que imperam na obra são mantidos na relação intertextual e, desta maneira, o novo texto inova sem subverter ou fazer oposição ao sentido de seu intertexto, possibilitando um tratamento mais particular do discurso sem deformações em sua essência. A estilização também pode ocorrer quando se trabalha seguindo a maneira ou o estilo de um determinado autor ou compositor, no caso da música.

A paródia é um gênero intertextual que pode se caracterizar pela sátira e pela imitação caricaturada de um determinado estilo textual. A paródia, como já foi visto anteriormente, existe desde a antiguidade clássica, contudo, apesar do tempo das epopéias já não mais existir, a paródia continuou a sobreviver e se expandir para outras vertentes, além da literatura. Verifica-se o uso da paródia em áreas como artes plásticas, cinema, ciências, música, dança, teatro, dentre outros. Na literatura, segundo Mesquita, os formalistas Russos viam na paródia “um agente significativo da evolução literária” (MESQUITA, 2005, p. 33).

A paródia traz em si certo pendor à crítica e à ironia. Nela há uma inversão do sentido do texto parodiado, seja por meio da troca de um elemento por outro; da repetição de um estilo ou efeito técnico; na caricatura da forma ou do espírito de um autor, gerando um produto que carrega traços do antigo e do novo. Sant’Anna observa que:

(...) a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo (...) a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se desdobra sobre si mesma num jogo de espelhos (SANT’ANNA op.cit, p.7).

Segundo Graça Paulino “(...) é uma forma de apropriação que em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele sutil ou abertamente” (PAULINO, 1995, p.36).

Um exemplo típico de paródia na literatura é o Canto de regresso à Pátria de Oswald de Andrade (1890 – 1954).

Gonçalves Dias - Canção do Exílio

(de Primeiros cantos, 1847)

Minha terra tem palmeiras
onde canta o sabiá,
as aves que aqui gorgem
não gorgem como lá.
(DIAS, op. cit p.27).

**Oswald de Andrade - Canto de regresso
à Pátria,**

(1925)

Minha terra tem palmares
onde gorgem o mar
os passarinhos daqui
não gorgem como os de lá.
(ANDRADE, 2003, p.193).

O exemplo mostrado é um caso do que bem observa e pondera Mesquita (2005, p. 34). Essa autora comenta que embora muitos autores considerem a paródia como algo que carrega traços de comicidade, ironia e zombaria, a paródia deve também ser pensada como uma prática que presta homenagem ao texto parodiado, servindo este como modelo para o novo texto. Em relação às diversas definições encontradas na literatura sobre a paródia, Mesquita cita Linda Hutcheon que indica a paródia contemporânea como “uma espécie de revisão ou de releitura contestatória do passado que tanto afirma como subverte o poder da representação da história” (HUTCHEON *apud* MESQUITA, op.cit. p. 38).

No caso da estilização não há o rompimento com a estruturação ideológica do modelo retomado, como ocorre na paródia.

Outro caso de intertextualidade sobre a Canção do Exílio de Gonçalves Dias é o texto de Cassiano Ricardo, “Um dia depois do outro”, no qual a estruturação ideológica de Dias é retomada como que uma homenagem a esse autor:

Cassiano Ricardo - Um dia depois do outro (1947)

Esta saudade que fere
mais do que as outras quiçá,
sem exílio nem palmeira
onde canta o sabiá...
(RICARDO, 1957, p.261).

Outro meio de realização da intertextualidade estilística é o pastiche, sendo este definido como uma imitação estereotipada do estilo de um ou mais autores. Segundo Schneider, exemplos do uso do pastiche são encontrados na obra de Marcel Proust. Nela é possível se deparar com pastiches de autores como Balzac, Faguet, Edmond de Goncourt, Flaubert e Saint-Beuve (SCHNEIDER, 1990 p.83-87).

O termo pastiche vem do italiano *pasticcio*, que significa: massa ou amálgama de vários elementos. Posteriormente, pastiche foi empregado de modo pejorativo, nas artes plásticas para designar cópias forjadas de quadros que tentavam se passar pelas pinturas originais.

(...) o pastiche literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. Imitação afectada do estilo de um ou mais autores, o pastiche, forma claramente derivativa, põe a tônica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registros e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica. (CEIA; AFONSO, s.d.) 13

¹³ Disponível em <[http:// www. fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pastiche.htm](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/pastiche.htm)>.

O pastiche utiliza ferramentas nos processos de adaptação, como: modificação de material artístico de gênero para gênero, de uma forma para outra forma distinta, apropriação deliberada, bricolagem e montagem.

Em todos esses casos de intertextualidade estilística, é possível pensar em uma classificação a mais, no que diz respeito ao que Grésillon & Maingueneau (1984) *apud* Koch (2004) e Sant'Anna (2003) determinam como valor de captação e valor de subversão. No caso do valor de captação, este ocorre nas paráfrases, mais ou menos próximas do intertexto e no caso do valor de subversão, estão incluídos os enunciados parodísticos, apropriações, formulações de tipo concessivo, dentre outras (KOCH, 2004, p.146).

1.2.1.3 Intertextualidade implícita

A intertextualidade implícita ocorre quando não há menção ao intertexto utilizado, cabendo ao receptor identificá-lo. Segundo Kock (2004) o objetivo pode ser de seguir a mesma orientação argumentativa do texto primeiro, colocá-lo em questão com o intuito de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido oposto (KOCK, 2004, p.146).

Nesse tipo de intertextualidade, quem produz o texto acaba por esperar que o leitor ou o ouvinte do mesmo seja capaz de identificar a presença do intertexto, seja por meio do resgate do texto original ou pelo acionamento de sua memória discursiva. Caso contrário, a construção do sentido ficará prejudicada (KOCH, BENTES E CAVALCANTI, op. cit. p.30-31).

Normalmente, são utilizados como intertexto fragmentos de obras literárias ou musicais já consagradas pela história, provérbios, bordões famosos, frases feitas e ditos populares, para que, fazendo parte da memória coletiva, possam ser facilmente resgatados.

Como exemplo, a letra da canção Monte Castelo da banda Legião Urbana, na qual o compositor Renato Russo introduz fragmentos da Bíblia (I Coríntios 13) e do Soneto II de Luís de Camões.

Renato Russo - Monte Castelo

Ainda que eu falasse a língua dos homens/ e falasse a língua dos anjos,/ sem amor eu nada seria./ É só o amor, é só o amor/ que conhece o que é verdade/ o amor é bom, não quer o mal/ não sente inveja ou se envaidece (I Coríntios)

O amor é fogo que arde sem se vê/ é ferida que dói e não se sente/ é um contentamento descontente/ é dor que desatina sem doer (Camões).

Ainda que eu falasse a língua do homes/ e falasse a língua dos anjos,/ sem amor eu nada seria. (I Coríntios).

É um não querer mais que mais que bem querer/ é solitário andar por entre a gente/ é um não contentar-se de contente/ é cuidar que se ganha em se perder/ É um estar preso por vontade, é servir a quem vence, o vencedor, é um ter com quem nos mata lealdade./ Tão contrário assim é o mesmo amor./ (Camões).

Estou acordado e todos dormem, todos dormem, todos dormem./ Agora vejo em partes/ mas então veremos face a face./ É só o amor, é só o amor, que conhece o que é verdade/

Ainda que eu falasse a língua do homes/ e falasse a língua dos anjos,/ sem amor eu nada seria./ (I Coríntios).

Neste texto a intertextualidade, muito embora, pareça explícita é totalmente implícita cabendo ao leitor resgatar os intertextos pela sua memória cultural.

1.2.1.4 Intertextualidade explícita

A intertextualidade é explícita quando a fonte do intertexto é mencionada no próprio texto. “É o caso das citações, referências, resumos, resenhas e traduções” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, *op.cit.* p.28). É também comum em trabalhos acadêmicos onde se recorre usualmente à paráfrase, com o intuito de repetir, com as próprias palavras, o pensamento de um determinado autor. Sendo assim, “(...) a paráfrase é, portanto, uma operação de reformulação, de dizer o mesmo do outro jeito” (ANTUNES, 2005, p.62).

Humberto Eco, em “Como se faz uma tese” traz exemplos de paráfrases, diferenciado-as do plágio, que não só se apropria do texto original como esconde a sua fonte. A seguir um exemplo dado por Eco:

“1. O texto original – A vinda do anticristo deu lugar a uma tensão ainda maior. Sucessivas gerações vieram numa constante expectativa do demônio destruidor, cujo reino seria de fato um caos sem lei, uma era votada à rapina e ao saque, à tortura e ao massacre, mas também o prelúdio de um termo ansiado, a Segunda Vinda e o Reino dos Santos. As pessoas estavam sempre alerta, atentas aos ‘sinais’ que segundo a tradição profética, anunciariam e acompanhariam o último ‘período da desordem’; e, já que os ‘sinais’ incluíam maus governantes, discórdia civil, guerra, fome, carestia, peste, cometas, mortes imprevistas de pessoas eminentes e uma crescente pecaminosidade geral, nunca houve dificuldade em detectá-los.

2. Uma paráfrase honesta – A esse respeito, Cohn¹⁴ é bastante explícito. Debruça-se sobre a situação de tensão típica desse período, em que a expectativa do Anticristo é, ao mesmo tempo, a do reino do demônio, inspirado na dor e na desordem, mas também prelúdio da chamada Segunda Vinda, a Parúsia, a volta do Cristo triunfante. Numa época dominada por acontecimentos sombrios, saques, rapinas, carestia e pestes, não faltavam às pessoas os ‘sinais’ correspondentes aos sintomas que os textos proféticos haviam sempre anunciado como típicos da vinda do Anticristo” (ECO, 1998, p.128, 129).

Em obras artísticas, observamos este tipo de intertextualidade nas paródias, nas paráfrases, em peças que prestam homenagem a um determinado autor, em obras que se utilizam de colagens, dentre outras.

1.2.2 intertextualidade *lato sensu*

Na década de setenta, Kristeva defendeu a máxima de que qualquer texto era construído como uma espécie de mosaico, sendo ele todo formado por citações. Sendo assim, o novo texto se configurava em uma absorção, um processo de metamorfose de outro(s) texto(s).

Essa visão, contudo, não se aplica somente a textos literários, mas também em outros domínios discursivos, como por exemplo, no cinema, em programas de TV, publicidade, dentre outros. Volta-se aqui a noção de dialogismo de Bakhtin.

Para a produção de um texto, não estão em jogo somente os processos de manipulação dos conteúdos semânticos e morfológicos, mas também todo um processo

¹⁴ Esta referência faz parte da citação de Eco, e para servir de exemplo, foi reproduzida neste texto da forma como aparece no livro (COHN, Norman. *I fanatici dell'Apocalisse*, Milano, Comunita, 1965, p.128).

cognitivo e toda uma interação sociocultural. Nesta linha de pensamento, estão contidas as influências que fazem parte do cotidiano, os modismos, as referências dos mestres, dentre outras.

1.2.3 Pontos de interseções na intertextualidade *stricto sensu*

Além da classificação nos quatro níveis apresentados, ainda se pode trabalhar em outros níveis, podendo realizar interseções que irão complementar a classificação proposta. Desta maneira, pode-se ainda pensar em intertextualidade de conteúdo, de forma e conteúdo, intertextualidade das semelhanças e das diferenças, intertextualidade intergenérica, intertextualidade tipológica, intertextualidade com texto próprio, intertextualidade com texto alheio e intertextualidade com intertexto atribuído ao saber partilhado.

No caso das intertextualidades temática e estilística, podem estar contidas nessas duas classes a intertextualidade com texto próprio e com texto alheio e, dentro desta última, a intertextualidade com intertexto atribuído ao saber partilhado. Da mesma forma nas intertextualidades explícita e implícita podem estar contidas não somente os dois primeiros níveis apresentados, com suas interseções, como também as intertextualidades intergenérica e tipológica.

Segue no texto, o detalhamento desses outros níveis de realização intertextual.

1.2.3.1 Intertextualidade de conteúdo

É similar a intertextualidade temática, principalmente nos exemplos das revistas e jornais que tratam de uma mesma notícia ou o caso das diversas montagens de uma mesma peça de teatro ou gravações de um filme. Contudo, não é o caso dos textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, pois não se trata do uso de uma mesma temática e sim de um mesmo conteúdo.

Na música, um exemplo de intertextualidade de conteúdo ocorre em transcrições realizadas para vários instrumentos de uma mesma obra, nas quais são

mudados elementos como timbre, textura, tonalidade, por exemplo, mantendo o conteúdo harmônico e melódico caracterizador da obra.

1.2.3.2 Intertextualidade de forma e conteúdo

Ocorre quando são englobados traços da forma composicional - como narrativas, prosas, romances, contos e outros - e do conteúdo temático (rever item 1.2.1.1) do intertexto¹⁵. Também é o caso das diversas montagens cinematográficas de uma mesma história, como as adaptações da peça “Romeu e Julieta” de Shakespeare para o cinema em 1936, por George Cukor; 1968, por Franco Zeffirelli e 1996, por Baz Luhrmann.

No caso da intertextualidade de forma e conteúdo na música, também se constituem como exemplos as transcrições (e ou adaptações) de obras por compositores, como os concertos de Vivaldi transcritos por Bach, as transcrições das canções de Schubert e Schumann por Liszt, as transcrições das peças dos corais de Bach por Busoni, entre outros.

1.2.3.3 Intertextualidade das semelhanças

Na intertextualidade das semelhanças os traços principais dos intertextos, bem como suas identidades, são preservados. Segundo Sant’Anna (*Op.cit*), os meios mais comuns de realização desse tipo de intertextualidade são a paráfrase e a estilização.

Na paráfrase o novo texto contém palavras próprias, contudo, segue o sentido do intertexto, sem que este seja perdido de vista pelo receptor. A paráfrase se constitui de um texto que reafirma, em outras palavras, o mesmo sentido de outro. Para Sant’Anna, a paráfrase “mais do que um efeito retórico (...) é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fê ou procedimento estético” (SANT’ANNA, *Op.cit*, p.22).

Na música, é possível encontrar como exemplos as paráfrases de Liszt sobre temas operísticos: *Reminiscences de Don Juan*, *Rigoletto Concert Paraphrase* e as fantasias sobre *Norma* e *Les Huguenots*, obras nas quais justapõe trechos de diferentes partes das

¹⁵ Comparar com o item 1.2.1.1. deste capítulo.

óperas “ao mesmo tempo em que o sentido dramático original do trecho individual e seu lugar na ópera jamais se colocam fora de alcance” (ROSEN, 2000 P.699).

Quando à estilização, esta já fora mencionada, anteriormente, no item 1.2.1.2.

1.2.3.4 Intertextualidade das diferenças

Na intertextualidade das diferenças o que prevalece é justamente o jogo das diferenças, sendo que, de uma maneira paradoxal, estas diferenças realçam aquelas características essenciais ao reconhecimento do intertexto. A paródia é o principal meio utilizado neste tipo de intertextualidade.

É novamente o caso das paródias que estilisticamente copiam um determinado intertexto, mas o deformam em sentido.

O conto infantil *Chapeuzinho amarelo* (1997) escrito por Chico Buarque de Holanda, já em seu título, revela a intertextualidade das diferenças, se remetendo ao conto *O Chapeuzinho vermelho*. Em um contexto parodístico, estão presentes as personagens Chapeuzinho e Lobo mau, que o autor brincou ao criar uma nova estória.

Era a Chapeuzinho Amarelo. Amarelada de medo. Já não ria. Não subia escada nem descia. Não estava resfriada, mas tossia. Minhoca, para ela, era cobra. Nunca apanhava sol porque tinha medo da sombra. E de todos os medos que tinha o medo mais que medonho, era o medo do tal do LOBO. Um LOBO que nunca se via, que morava lá para longe, do outro lado da montanha, Mesmo assim ela tinha cada vez mais medo do medo do medo do medo de um dia encontrar um LOBO. Um LOBO que não existia Chapeuzinho Amarelo, de tanto pensar no LOBO, um dia topou com ele” (HOLANDA, 1997).

1.2.3.5 Intertextualidade intergenérica

A intertextualidade intergenérica ocorre quando determinados gêneros do discurso, mantém entre si relações intertextuais no que se refere à forma composicional, ao conteúdo temático e ao estilo. Estas relações intertextuais fazem com que o enunciador possa construir um modelo cognitivo de contexto, partindo da familiaridade que possui com

as mesmas, dando-lhe competência para manipular diversos gêneros de maneira adequada com um propósito comunicativo próprio.

Por exemplo, a possibilidade de um determinado gênero exercer a função de outro, como no caso do uso de fábulas, contos infantis, cartas etc. em espaços jornalísticos, como também, o caso das charges políticas, nestes mesmos espaços (KOCH, BENTES, CAVALCANTI, p.63 -65).

Exemplo 1: O texto a seguir trata de uma matéria jornalística escrita no formato de uma estória.

Era uma vez um homem que amava seu banco...¹⁶
Ele gostava mais do seu banco do que da mulher e dos filhos. O cidadão comum ficou em terceiro lugar, ou talvez em quarto, se for levada em consideração nessa lista de prioridade os bancos, uma outra paixão. Sua marcha ao Banco Central no dia 13 de janeiro, data em que o governo anunciou a desvalorização do real, tinha um único objetivo: “Salvar o meu banco, os meus clientes e tentar evitar prejuízos ao mercado. Nada de risco sistêmico”. Essas declarações marcaram o depoimento do banqueiro Salvatore Alberto Cacciola, dono do Marka, à Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) que investiga o que aconteceu com os bancos nos dias de janeiro em que o governo desvalorizou o real (...).

Exemplo 2: Texto abaixo trata de um histórico sobre a criação do I Encontro Brasileiro de Tireóide e também faz uso da típica fórmula inicial das estórias infantis.

Era uma vez, um grupo de endocrinologistas que se interessavam pela glândula tireóide... ¹⁷
Em 1974, fundaram a Sociedade Latino-Americana de Tireóide (LATS), que se juntou às suas companheiras da América do Norte (ATA), da Europa (ETA) e da Ásia e Oceania (AOTA). Em 1981, em Mar del Plata, durante o primeiro Congresso da LATS, os membros brasileiros discutiram a possibilidade de fazerem, no Brasil, reuniões cujo tema fosse a glândula tireóide, enfocada tanto do ponto de vista clínico quanto do básico (...).

¹⁶ THENBURG, Denise; MEDEIROS, Lydia. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/sf/noticia/senamidia/historico/1999/5/zn05141.htm>> Última visita: 08/05/2008.

¹⁷ Disponível em <http://www.eventus.com.br/ebt/docs/EBT_historia.pdf>. Última visita em 08/05/2008.

1.2.3.6 Intertextualidade tipológica

A intertextualidade tipológica ocorre quando se faz possível uma apreensão, em seqüências ou tipos textuais como narrativas, descritivas, expositivas e outras, de um grupo de características comuns no que se refere à estruturação, ao léxico empregado, ao uso de tempos verbais, advérbios e outros elementos que permitem reconhecê-los como pertencentes a uma determinada classe (KOCH; BENTES; CAVALCANTI, *Op. cit.* p. 75-76).

Exemplos deste tipo de intertextualidade ocorrem na comparação de contos, fábulas, romances e peças jurídicas, em que se observam narrações, descrições de situações, ambientes, personagens, dados cronológicos e outros.

Exemplos:

Oscar Wilde – O amigo dedicado

Certamente, o velho Ratão-d'água botou a cabeça para fora do seu buraco. Ele tinha uns olhinhos brilhantes e uns bigodes cinzentos e duros, enquanto seu rabo parecia uma tira comprida de borracha. Os patinhos estavam nadando no lago, parecendo um bando de canarinhos amarelos (...) (WILDE, 2001, p.26).

Monteiro Lobato – E era onça mesmo!

Dos moradores do sítio de Dona Benta o mais andejo era o Marquês de Rabicó. Conhecia todas as florestas, inclusive o capoeirão dos taquaruçus, mato muito cerrado onde Dona Benta não deixava que os meninos fossem passear. Certo dia em que Rabicó se aventurou nesse mato em procura das orelhas-de-pau que crescem nos troncos podres (...) (LOBATO, 1973, p.11).

1.2.3.7 Intertextualidade com texto próprio

Ocorre quando o novo texto e o intertexto original pertencem a um mesmo autor. A intertextualidade com texto próprio, ou “intratextualidade” como prefere chamar Sant’Anna (*Op. cit.* p.8) está presente não somente em textos poéticos, mas também em

textos acadêmicos, na música e em outras formas de manifestação artística. Os principais meios utilizados são citação, colagem e alusão.

A citação consiste em repetir idéias de um texto preexistente em um novo, podendo ser esta repetição literal ou direta, adaptada ou indireta. As citações normalmente são realizadas com o intuito de corroborar com o novo texto. Segundo Zani, “a citação confirma ou altera o sentido do discurso mencionado e faz-se presente também em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte” (ZANI, 2003 p.123).

A colagem, termo que foi emprestado à pintura, consiste em manipulação e montagem de materiais heterogênicos para integrar uma nova forma. Na literatura, os textos de outrem são articulados em um contexto diferente, como numa colagem propriamente dita ou uma montagem. Esta técnica chegou à literatura por meio das artes plásticas, principalmente pelas idéias dadaístas por volta de 1916. Na colagem, materiais diversos são retirados de seus contextos originais e agrupados em um novo, gerando assim um novo objeto artístico. Segundo Sant’Anna: “(...) a idéia da realização é que é importante. A forma é secundária. O artista está querendo desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa” (SANT’ANNA op. cit. p.45).

A alusão é uma espécie de citação em que o conteúdo citado fica implícito, cabendo ao leitor-receptor decodificá-la. Pode ser pensada como uma citação indireta, em que apenas o intertexto é lembrado “nas entrelinhas”. (...) a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral (ZANI, 2003).

Cabe salientar que a intertextualidade com texto próprio pode também ser temática, estilística, de conteúdo, de forma e de forma e conteúdo.

1.2.3.8 Intertextualidade com texto alheio

Ocorre quando o intertexto utilizado pertence a um outro autor. A intertextualidade com texto alheio pode se utilizar de todos os meios anteriormente

mencionados - citação, colagem; transcrição, referência, alusão, paródia, paráfrase, estilização e pastiche.

1.2.3.9 Intertextualidade com intertexto atribuído ao saber partilhado

A intertextualidade com intertexto atribuído ao saber partilhado é um caso particular da intertextualidade com texto alheio. Contudo, a diferença é que o autor do intertexto é, em sua maioria, anônimo. É o caso do uso de provérbios, expressões e ditados populares como intertextos. Muitas vezes, este tipo de intertextualidade ocorre com certo tom irônico ou jocoso, por meio de trocadilhos, em jornais, anúncios de publicidade, revistas, jingles etc.

Exemplo:

Em *Tecendo a manhã*, João Cabral de Melo Neto inicia sua fala poética com uma referência ao ditado popular “Uma andorinha só não faz verão”.

Um galo sozinho não tece uma manhã
ele precisará sempre de outros galos
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzam
os fios de sol de seus gritos de galo
para que a manhã, desde uma tênue,
se vá tecendo, entre outros galos.
(MELO NETO, 1979, p.15).

1.3 Considerações sobre o capítulo

O intento neste capítulo não foi escrever uma “História da intertextualidade” nem estabelecer conceitos definitivos sobre esta prática. Como já fora dito, este campo de trabalho ainda é bastante pesquisado e passível de nova terminologia e, deste modo, conceituações cerradas não contribuiriam muito para o estudo da área.

Os termos aqui apresentados são suficientes para, neste momento, fornecer suporte aos estudos realizados que seguem na continuidade desta tese. Assim, o levantamento histórico funcionou como uma contextualização sobre o fato abordado e a classificação dos tipos de intertextualidade, serviu como estratégia para referenciar o restante do trabalho, contudo não significa que não possa haver outras visões e com isso outras classificações.

Capítulo 2. A intertextualidade na música

Atualmente, estudos na área musical têm investigado a presença da intertextualidade, sugerindo conexões com as teorias literárias. Em música, a intertextualidade pode ser atestada pela presença de uma citação direta, uma simples alusão, ou até mesmo uma apropriação de um estilo composicional, ou seja, compor seguindo a maneira de um determinado compositor. Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o vocábulo intertextualidade foi emprestado da crítica literária, juntamente como as idéias advindas de Kristeva, e aplicado à música a partir de 1980, como um termo geral, que tipicamente considera o uso em uma peça de elementos tomados de outra (BURKHOLDER, vol.12, 2001, p.499).

As ligações intertextuais que ocorrem nos textos literários sejam no âmbito da intertextualidade *stricto sensu* ou da intertextualidade *lato sensu* (KOCH, 2004 e KOCH, BENTES e CAVALCANTI, 2007) também podem ser, de forma similar, identificadas nos textos musicais de maneira implícita ou explícita. Muitas são as formas de relação intertextual na música. Citações, paráfrases, paródias, colagens, dentre outras, e essas relações podem ser estabelecidas por meio dos elementos que compõe uma estrutura musical, a saber: alturas, durações, ritmo, métrica, forma, contornos melódicos, progressões harmônicas, timbres, texturas, motivos, dentre outros; sendo cada um aproveitado individualmente ou em simultaneidade numa nova obra.

Para Kaplan, compositor que teve a intertextualidade como um dos elementos importantes que caracterizaram sua obra:

A Intertextualidade veio mostrar que a obra de arte é o local onde confluem todos os elementos culturais que o autor assimila como ser social e que fazem parte de sua experiência pessoal (...) o processo intertextual não pode ser alegado para justificar a simples repetição ou a falta de criatividade, pois o procedimento em pauta não é mera assimilação e sim um processo dinâmico e transformador (...) (KAPLAN, sd. p.5).

Contudo, o uso da intertextualidade como um recurso composicional não se constitui em novidade. Basta lembrar que entre os séculos XII e XIII a intertextualidade já era utilizada pelos autores dos *Carmina Burana*,¹⁸ em suas líricas parodísticas.¹⁹ Assim, tais trabalhos podem ser pensados, historicamente, como precursores da prática intertextual na música.

2.1 Intertextualidade na música - Aspectos históricos

Além dos *Carmina Burana*, ainda no século XIII e prosseguindo no século XIV, os polifonistas compunham motetos partindo de um texto musical pré-existente, consistindo esta prática em adicionar vozes por sobre uma linha melódica, sendo essa linha normalmente um canto gregoriano ou uma melodia profana de autor anônimo. De acordo com Grout & Palisca, o repertório das melodias dos motetos pertencia ao domínio público, e por essa razão, os compositores e intérpretes faziam uso indiscriminadamente da música de seus antecessores e, sem o menor pudor, alteravam-na segundo suas necessidades (GROUT & PALISCA, 2007, p.116-117).

Posteriormente, ao longo da história, outros compositores passaram a fazer o mesmo uso. Ainda segundo os mesmos historiadores, “as composições sacras polifônicas até o final do século XVI e mesmo depois, incorporaram o canto gregoriano juntamente com outros materiais musicais de origens diversas” (Idem, 2007, P.97).

No século XVII, dentre tantos exemplos, é possível destacar os de dois grandes mestres do período barroco: Johann Sebastian Bach (1685-1750), que aproveitou melodias do hinário protestante em seus corais e George Friedrich Haendel (1685-1759), que utilizou temas de compositores da época, como Gottlieb Muffat (1690-1770), Johann Kaspar Kerll (1627-93) e Alessandro Stradella (1644-82) (KAPLAN, 2003, p.2).

Sobre esta última afirmação, Kaplan comenta que:

¹⁸ Coleção de peças líricas latinas profanas “Cantos de Beuron”, compostas pelos Goliardos, estudiosos itinerantes que cantavam nas portas de universidades em meados do século XIII, cujo manuscrito compilado foi conservado até 1803 na abadia de Benediktbeuren na Baviera (MASSIN, 1997, p. 182).

¹⁹ Canções profanas nas quais se encontravam aproveitamento de melodias religiosas, de textos de outras canções, citações mitológicas e poesias.

(...) trechos inteiros desses autores foram usados por ele no seu oratório 'Judas Macabeu', na 'Ode para Santa Cecília' e em muitas das suas óperas. Para avaliar a extensão desses empréstimos e adaptações, basta esclarecer que 18 peças de Muffat foram usadas na citada 'Ode'. Já na ópera 'Israel em Egito', mais da metade -17 dos 30 números que a compõem – foram literalmente tomados de obras de Stradella, Kerll, e outros autores da época. Essa prática era, por sinal, muito comum no barroco (KAPLAN, 2006, p.17).

No século XVIII, era freqüente intercalar numa determinada peça musical o fragmento de outra peça, geralmente de outro compositor. O compositor François Joseph Gossec (1734-1829) reformava suas Sinfonias fazendo permutas entre trechos já compostos e no caso de Christoph Willibald Gluck (1714-87), a primeira apresentação da ópera Orfeu, estava cheia de inserções de obras de Johann Christian Bach (1735-82), Friedrich Haendel, Joseph Mazzinghi (1765–1844) e outros (MASSIN, p.113).

Ainda no século XVIII, compositores da chamada Primeira Escola de Viena também fizeram uso da prática intertextual. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) escreveram uma série de variações sobre temas de outros compositores, especialmente árias de óperas em voga ou melodias populares. Em Mozart, esta prática originou as obras: Oito variações sobre o tema *Laat Nos Juichen* de C. E. Graaf K.24, Sete variações sobre o tema *Willem van Nassau* K.25, Doze variações sobre o minueto do Concerto para Oboé nº1 de Fischer K.179, Variações sobre a ária *Mio caro Adone* da ópera *La Fiera di Venezia* de Salieri K.180, Variações sobre o tema *Lison Dormait, Dans um Bacage* da ópera *Julie* de Dèzede K.264, Variações sobre o tema popular francês *Ah, vous dirai-je maman* K.264, Variações sobre a ária *Dieu d'amour* da ópera *Les Mariages Samnites* de Grétry K.352, Variações sobre o tema *La Belle Françoise* K.353, Variações sobre a ària *Je suis Lindor* da ópera *Le Barbier de Séville* de Baurdrion K.354, Variações sobre o tema *Salve tu, Domine* K.398, Variações sobre o tema *Les Hommes pieusement* da ópera *La Rencontre Imprévue* de Gluck K.455, Variações sobre o tema *Come um agnello* da ópera *Fra I due Litiganti* de Sarti K.460, Variações sobre um Minueto de Duport K.537 e as Variações sobre o tema *Ein Weib ist das herrlichste Ding* de Sharck or Gerl da ópera *Der Dumme Gartner* K.613.

Em Beethoven os exemplos são: Nove variações sobre uma marcha de Dressler WoO 63, Vinte e quatro variações sobre uma arietta de Righini WoO 65, Treze variações sobre uma arietta de Dittersdorf WoO 66, Seis variações fáceis sobre uma canção suíça WoO 64, Doze variações sobre um tema de Haibel WoO 68, Nove variações sobre uma ária de Paisiello WoO 69, Seis variações sobre a ária "*Nel cor piu non mi sento*" de Paisiello WoO 70, Oito variações sobre um romance de Grétry WoO 72, Doze variações sobre uma dança de Wrantizky WoO 71, Dez variações sobre uma dança de Salieri WoO 73, Oito variações sobre um trio de Süßmayr WoO 76, Sete variações sobre um quarteto de Winter WoO 75, Sete variações sobre o tema "*God Save the King*" WoO 78, Cinco variações sobre "*Rule Britannis*" WoO 79 e as Trinta e três variações sobre uma valsa de Diabelli Op.120.

Além disto, também são encontradas referências intertextuais utilizando como intertexto suas próprias obras.

No século XIX, a compositor Franz Liszt (1811-86) manipulava obras de outros compositores fazendo transcrições, fantasias sobre temas de óperas e arranjos de canções, destacando-se por sua competência em reformular uma idéia musical em função de novas possibilidades de performance e de reordenação do material, de acordo com os vários cenários dramáticos (ROSEN, op. cit. p.698).

Outros três compositores que no universo pianístico também realizaram intervenções intertextuais foram Frédéric François Chopin (1810-49), Robert Schumann (1810-56) e Johannes Brahms (1833-97). O primeiro, no seu Op. 2 "*Variações sobre 'La ci darem la mano'* da ópera *Don Giovanni* de Mozart" utilizou como intertexto o dueto de uma das óperas mais populares do compositor vienense; o segundo, foi verdadeiro mestre da citação. São exemplos de obras com passagens intertextuais o Papillons Op. 2, Carnaval Op. 9, Fantasia Op.17, Carnaval de Viena Op. 26, dentre outras. Schumann, não somente fazia referências a obras suas, mas também, a outros compositores como Beethoven, em sua Fantasia Op.17, Schubert no final do lied Widmung, Chopin, Schubert e Paganini no Carnaval Op. 9, além de outros. No caso de Brahms, encontram-se referências intertextuais nas adaptações de obras de Bach, Schubert, as Variações para orquestra sobre um tema de Haydn Op. 54 e no repertório pianístico, as Variações sobre um tema de Robert Schumann

Op. 9, Variações sobre uma canção húngara Op. 21, Variações sobre um tema de Haendel Op. 24 e as famosas variações sobre um tema de Paganini (livros I e II) Op. 35.

Ainda no século XIX, Jacques Offenbach (1819-80), parodiando as Óperas sobre a lenda de Orfeu, escreveu *Orfeu no inferno*, estreada em Paris em 1858. Esta ópera, em uma ambientação clássica, satirizou a sociedade do século XIX. Nela, o compositor também fez uma citação da ária “*Che farò senza Euridice*” de Gluck.

Na Ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini (1858-1924) foram realizadas várias citações do Hino Nacional dos Estados Unidos, nas partes da orquestra, como um *Leitmotiv* do personagem Pinkerton, tenente da marinha dos Estados Unidos, por quem Butterfly se apaixonou.

Após pesquisar os exemplos até agora mencionados, foi possível verificar que a citação foi um elemento bastante recorrente dentre vários períodos da história da música ocidental, foi também bastante utilizado no século XX e sua prática perdura na contemporaneidade. Neste sentido, segundo o compositor Lívio Tragtenberg:

A citação musical é um procedimento estilístico utilizado desde há muito tempo na composição musical. Sua utilização se dá de diversas maneiras: quando a citação é motivada pela relação estrutural entre o material a ser citado e o conjunto no qual será acoplado, por exemplo. Aí, o material citado adere totalmente ao tecido sonoro. Mas existe também a citação de caráter referencial, seja a um estilo ou a um procedimento formal historicamente situado, ou ainda a uma idéia não-musical (TRAGTENBERG, 1991, p.30-31).

No século XX, sobretudo na sua segunda metade, o uso da intertextualidade foi uma opção bastante difundida, configurando-se como uma técnica composicional. Segundo Lúcia Barrenechea e Cristina Gerling, na procura por novos procedimentos composicionais sob a sombra da música de seus antecessores:

Os compositores do século vinte depararam-se com um repertório substancial de alternativas e modelos a serem testados, negados, freqüentemente deformados e por vezes até mesmo adotados. Esse processo de alteração com o passado implica em uma luta direta e inevitável com a própria história. Como conciliar o peso da tradição do passado com a obrigatoriedade do presente? Como construir um texto musical no qual a imaginação vença a convenção? (BARRENECHEA; GERLING, 2000, p.16 – 17).

Neste contexto, verificam-se vários casos de intertextualidade no século XX e compositores como Gustav Mahler (1860-1911), Claude Debussy (1862-1918), Charles Ives (1874-1913), Igor Stravinsky (1882-1971), Luciano Berio (1925-2003), Alois Zimmermann (1918-1970) e Luigi Nono (1924-1990), deram vários exemplos desta prática.

Gustav Mahler fez da intertextualidade uma ferramenta bastante presente em sua obra e por isso, foi por muitos, acusado de falta de originalidade. “Em sua música ressoavam, de uma forma ou de outra, todas as músicas que faziam parte de seu campo cultural (...) mas isto é uma simples constatação, bem secundária com relação ao que ele soube fazer com a arte da citação” (MASSIN, op. cit. p.861). Um exemplo clássico é a sua Sinfonia número um, na qual, no terceiro movimento, faz uso da canção *Frère Jacques* em modo menor.

Claude Debussy revisitou Muzio Clementi (1752-1832), em *Children's Corner – Doctor Gradus ad Parnassum* (1906-08). Cabe salientar que na suíte *Children's Corner*, o último movimento *Golliwog's cakewalk* pode ser considerado como um dos primeiros exemplos da influência do idioma do jazz na música de concerto do século XX. Debussy também prestou uma homenagem a Carl Czerny (1791-1857) em seu estudo nº1 no qual inicia mencionando os estudos de cinco dedos do famoso pedagogo do piano.

Charles Ives acolheu “como fonte material de suas obras toda espécie de idéias musicais, as suas como as dos outros” (MASSIN, op. cit. p.1049). Como exemplo de sua prática intertextual, em “*Three Places in New England*” (1903-1904) obra em que se encontram reminiscências e citações. Sobre a prática intertextual de Ives, o musicólogo Jean Yves Bosseur *in* Massin relata que:

(...) De forma fugidia, aparecem na música de Ives fragmentos tirados de hinos militares, de marchas, de canções de estudantes, ou seja, do seu ‘cotidiano sonoro’, da mesma forma que ele utiliza referências ‘culturais’, como um motivo da Sinfonia nº5 de Beethoven na Concord Sonata (1909-1915): a junção, a superposição, em suma, a coexistência de tais elementos dá um novo sentido ao conceito de polifonia (MASSIN, op. cit. p.1050).

Igor Stravinsky, quando compôs a *L'Histoire Du soldat* (1918) já ensaiava as suas primeiras práticas no campo da intertextualidade. Tanto nesta obra quanto em *Piano Ragtime music* (1919), Stravinsky começou a utilizar o idioma do Jazz.²⁰ Após os anos 1920 iniciou de fato seu percurso intertextual quando “praticou uma técnica de justaposição de estados musicais em escala mais larga do que fizera em suas obras precedentes, ‘modelando’ e reativando por sua conta as músicas do passado” (MASSIN, op. cit. p.1018).

Em Luciano Berio, dentre outras, observam-se as colagens realizadas em sua Sinfonia, Alois Zimmermann, em sua ópera *Die Soldaten* (1958-1964), usou citações diversas de estilos também diversos, desenvolvendo uma estética do pluralismo ao sentir que a citação se imprimia em sua música pela necessidade de convivência com o passado (GRIFFITHS, 1995, p.246).

Luigi Nono, como ativista político, utilizou palavras de presos políticos em sua cantata *Il Canto Sospeso* (1956).

No Brasil, não se pode deixar de citar as obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), como por exemplo, as duas coleções “*Prole do bebê*”. Peças importantes no repertório pianístico, nelas são encontradas citações de canções folclóricas do universo infantil, como por exemplo: *Dorme nenê*, na *Branquinha*; *Cai, cai balão*, na *Mulatinha*; *Vamos maninha, vamos!*, na *Pobrezinha* e *Ciranda-cirandinha* no *Polichinelo*, na *Prole n. 1*. Já na *n. 2*, encontram-se referências às canções: *Fui no Tororó*, na *Baratinha de papel*; *A moda da carranquinha*, em *O gatinho de papelão*; *Garibaldi foi à missa*, no *Cavalinho de pau* e *Carneirinho*, *Carneirão* em *O Ursinho de algodão*. Ainda são encontradas outras referências nas *Cirandas*, *Cirandinhas*, no *Carnaval das Crianças*, no *Guia Prático*, dentre outras.

²⁰ No início do século XX, muitos compositores, especialmente os americanos, buscaram fontes de inspiração na música que se fazia no país (jazz, spirituals, blues) na tentativa de procurar uma linguagem musical que fugisse da hegemonia européia. Compositores não americanos também foram influenciados por esta prática (MASSIN, op. cit; p.1047).

2.2 Exemplos de intertextualidade na música

Como bem afirma Michael Klein em *Intertextuality in Western Art Music* (2005) a intertextualidade na música é um fenômeno sem fronteiras. Ilimitadas são as suas manifestações e mais ainda as análises que podem ser realizadas. Deste modo, o que será tratado aqui são alguns exemplos musicais, de forma a ilustrar as idéias anteriormente mencionadas.

Exemplo 1 - *Carnaval Op. 9* de Robert Schumann (1834-35) “*Florestan*”.

Neste conjunto de pequenas peças (ao todo 21) compostas entre os anos de 1834 e 1835, na sexta peça, “*Florestan*”, o compositor fez, nos compassos 9 e depois 19 a 22, a inclusão de um fragmento de seu “*Papillons*” (1829-31) Op. 2, em forma de citação.

The image displays a musical score for two pieces by Robert Schumann. The top section is titled "Florestan." and is marked "Passionato." It features a piano introduction with a "Poderoso" dynamic. The score includes a section marked "Adagio" and "a tempo". The bottom section is titled "PAPILLONS." and is marked "Moderato." It begins with an "INTRODUZIONE." marked "mf". The score includes a section marked "Andante." and "a tempo". The piece is identified as "R. Schumann Op. 2." and "Nº 1." The score is written for piano and includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamics.

Figura 6 - Schumann, *Carnaval op.9* – nº6 “*Florestan*” c. 1 a 25 e *Papillons op.2* Introdução c.1 a 14

Na figura 6 , verifica-se que Schumann realizou uma citação de uma obra sua, apenas alterando a tonalidade, mas conservando as características de textura e ritmo, o que configura referência melódica e de textura – intertextualidade com texto próprio.

Neste exemplo, é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto próprio – Schumann fez uma citação do seu Op. 2 no Op. 9 e intertextualidade implícita. A referência na partitura com uma interrogação, provavelmente deve ter sido feita pelo editor.

Exemplo 2 - *Chopin do Carnaval Op.9* de Schumann.

A peça propõe ser uma homenagem a Chopin, por meio da alusão ao seu estilo. É o que Schumann tentou imitar, ao criar uma linha *cantabile* em um ritmo lento, com acompanhamento arpejado em ritmo rápido, similar ao comportamento composicional bastante recorrente em Chopin, como acontece, por exemplo, na parte central da *Fantasia-Improviso*, opus póstumo.

The image displays two side-by-side musical scores for piano. The left score is titled 'Schumann' and 'Chopin.' It features a tempo marking of 'Allegro.' and includes performance instructions such as 'ritard.' and 'a tempo'. The right score is titled 'Chopin' and features a tempo marking of 'Moderato cantabile.' and includes performance instructions such as 'molto cresc.', 'poco cresc.', and 'a tempo'. Both scores are written in a similar style, with a melodic line in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand, illustrating the stylistic similarities mentioned in the text.

Figura 7 – Schumann, “Chopin” Carnaval op. 9 c. 1 a 14;
Chopin, Fantasia Improviso op. post. c. 43 a 58.

A figura 7, comparando a peça de Schumann à *Fantasia-Improviso* de Chopin, evidencia que Schumann fez referências de textura e ritmo, escrevendo de uma maneira bastante próxima a Chopin, o que torna possível, deste modo, o fenômeno da estilização.

Neste exemplo, é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade estilística – Schumann recriou o estilo pianístico de Chopin por meio da estilização; intertextualidade explícita – Schumann deixou claro no título da peça a sua intenção, muito embora, não tenha utilizado um intertexto diretamente.

Exemplo 4 - *Reminiscências de Don Juan* (1841) de Franz Liszt.

Liszt realizou um arranjo e fez variações do *Duettino* para barítono e soprano, *La ci darem la mano*, da Ópera *Don Giovanni* (1787) de Mozart. Liszt transcreveu o *Duettino*, apresentando fielmente o contraste entre as vozes do barítono e do soprano, de modo a reafirmar a idéia da obra de Mozart.

Sobre este fato, o musicólogo e pianista Charles Rosen observa que: “(...) não foram apenas as melodias de *Don Giovanni* o que Liszt transcreveu, mas as situações dramáticas e o senso total da ópera” (ROSEN, 2000, p.700).

The image displays two musical scores side-by-side. On the left is the score for Mozart's 'Nr. 7. Duettino' from 'Don Giovanni', featuring the characters Don Giovanni and Zerlina. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Andante'. It includes vocal lines for both characters and a piano accompaniment. On the right is Liszt's 'Reminiscências de Don Juan', which is a piano arrangement of the same piece. It is also in G major and 3/4 time, marked 'Andantino'. The score is a single piano part, showing Liszt's characteristic style of dense, virtuosic textures and dynamic markings like 'poco vivace, espressivo' and 'a piacere'.

Figura 8 – Mozart, *Duettino*, “*La si daren la mano*” c. 1 a 10; Liszt – *Reminiscencias de Don Juan* c. 68 a 90

Na figura 8, nota-se que pelo tratamento conferido à melodia e a linha do acompanhamento, Liszt, à sua maneira, reafirmou o Duettino de Mozart. Neste exemplo, as referências ocorreram nos âmbitos de melodia, textura e harmonia.

Ainda neste exemplo é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto alheio – Liszt usou como modelo o *Duettino* de Mozart; intertextualidade de forma – Liszt manteve a forma do *Duettino*, principalmente no que se refere ao tratamento melódico; intertextualidade explícita – Liszt deixou claro no título da peça a intenção intertextual em relação à ópera de Mozart; intertextualidade estilística – Neste trecho das “*Reminiscências de Don Juan*” Liszt seguiu o estilo Mozartiano respeitando a harmonia e a distribuição das vozes no *duetto*.

Exemplo 5 - Canto Polaco *Minhas Alegrias* (1860) Liszt-Chopin.

Nesta peça, Liszt realizou uma paráfrase da canção de Chopin, em uma recriação que mantém fidelidade à idéia original do compositor. Em relação às paráfrases de Liszt, Charles Rosen comenta que: “(...) possuem de fato, uma fidelidade indubitável, uma tentativa genuína e geralmente bem-sucedida de entrar na pele do autor, de intensificar sua obra através de um novo veículo como se o próprio Liszt fosse o autor” (ROSEN, op.cit. p.678-679).

The image displays two musical scores side-by-side for the piece 'My Joys Chant Polonais'. The left score is by Chopin, marked 'Allegretto' and 'Dianoforte'. The right score is a transcription by Liszt, marked 'Quasi allegretto molto' and 'CHOPIN - LISZT'. Both scores feature the same melody and lyrics, but Liszt's accompaniment is more complex and arpeggiated. The lyrics are: 'Mo ja pie - czoł - ka / gdy wie so - lny czeł - ni / Fo - czele o - cze - bio - sac i bo - że i

Figura 9 – Chopin, *My Joys* c. 1 a 15; Liszt, *My Joys* c. 1 a 25.

Na figura 9, a comparação entre as duas peças revela que Liszt utilizou a melodia e a harmonia de Chopin com um novo padrão de acompanhamento. Liszt mudou o acompanhamento de valsa por acordes arpejados à maneira dos Noturnos de Chopin, fazendo referência ao estilo pianístico deste compositor. As referências ocorreram no âmbito melódico e as interferências de Liszt ocorreram na textura, no ritmo e na forma.

Neste exemplo, é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: intertextualidade com texto alheio – Liszt usou como intertexto o Canto Polaco *Minhas Alegrias* de Chopin; intertextualidade de conteúdo – A base de peça de Liszt é a própria melodia de Chopin; intertextualidade explícita – Liszt mencionou no próprio título da peça a fonte do intertexto.

Exemplo 6 - Quinteto *A Truta* Op.114 de Franz Schubert (1797-1828)

O quinteto para piano em Lá Op.114, *A Truta*, possui este nome devido ao quarto movimento, em que Schubert fez uma série de variações usando como tema a sua canção *Die Forelle (A Truta)*.

The image displays the musical score for the first movement of Franz Schubert's Piano Quintet, Op. 114, titled "A Truta". The score is presented in two systems. The first system is labeled "TEMA" and "Andantino", with a dynamic marking of *pp*. It features five staves: four for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and one for the piano. The piano part is marked "Andantino" and *pp*. The second system shows the first two variations of the theme, marked with first and second endings (1. and 2.) and a dynamic marking of *p*. The piano part in this system is also marked *p*. The score is written in G major and 3/4 time.

Figura 10 – Schubert, Quinteto em Lá Op.114 - Tema com variações c. 1 a 13

Die Forelle.
Schubert. Op. 32.

Etwas lebhaft. *dim.* *p* *pp*

In ei - nem Bächlein hel - le, da
schoß in fro - her Eil die lau - ni - sche Fo - rel - le vor.

Figura 11 – Schubert, Die Forelle c. 1 a 12

Neste caso, trata-se de intertextualidade com texto próprio. Na figura 11 Schubert citou a melodia de sua canção de forma literal e mais à frente, reproduziu o ostinato feito pelo piano na canção.

Neste exemplo é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto próprio; intertextualidade explícita – Schubert deu ao seu Quinteto o nome da canção; intertextualidade das semelhanças – Schubert manteve os traços principais do intertexto, bem como a preservação de sua identidade.

Exemplo 7 - *Carnaval dos animais* (1886) de Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Com o subtítulo de Grandiosa Fantasia Zoológica, esta peça foi composta em 1886, para dois pianos e orquestra e possui 14 movimentos. Em cada movimento, a peça tenta descrever um animal diferente, fazendo associação a um instrumento da orquestra.

No movimento intitulado “*Fósseis*” - uma referência a compositores antigos²¹ - Saint-Saëns, realizou uma colagem de um fragmento da ária “*Una voce poco fa*” da ópera *O Barbeiro de Sevilha* (1816) de Gioacchino Rossini (1792-1868) – Intertextualidade com texto alheio.

The image shows a musical score for the piece "Fósseis" by Saint-Saëns. The score is written for a Clarinet in Bb, Xylophone, two Pianos (Piano 1 and Piano 2), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clarinet part is the central focus, playing a melody from Rossini's "Una voce poco fa". The score is in 3/8 time and features a key signature of one flat (Bb). The Rossini melody is clearly marked with "ROSSINI" above the staff. The accompaniment includes chords and rhythmic patterns from the piano and string sections.

Figura 12 – Saint-Saëns, *Fósseis* c. 52 a 57 – fragmento de Rossini na linha da Clarineta.

Na figura 12, Saint-Saëns realizou uma referência de estrutura melódica, que se deu por meio da colagem da melodia de Rossini, executada pela clarineta com o acompanhamento dos pianos e das cordas. Esta colagem apresenta uma pequena alíquota de interferência do compositor, ou seja, apenas no que se refere à instrumentação.

Neste exemplo é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto alheio – Saint-Saëns fez citação da ária “*Una voce poco fa*” da

²¹ Neste movimento Saint-Saëns também utiliza fragmentos de sua “*Dança Macabra*” e do tema popular francês “*Ah, vous dirai-je, maman.*”

ópera *O Barbeiro de Sevilha* de Rossini; intertextualidade implícita – Saint-Saëns não mencionou a fonte do intertexto cabendo ao ouvinte detectá-la.

Exemplo 8 - *Ode aos Jamais iluminados* (1993) - Canto nº5 *Almas sobre o verde*, de Ilza Nogueira

Esta peça, para piano, cordas e coro, segundo a compositora, é uma homenagem a Mário de Andrade e a Heitor Villa-Lobos. Ao primeiro pelo fato da peça trazer em seu texto trechos do poema *Paulicéia Desvairada* e ao segundo por meio da utilização do modelo composicional da peça *Choros n.5 – Alma Brasileira* (1925) (NOGUEIRA, 2003).

The image displays two musical scores. The top score is titled "Ode aos Jamais Iluminados, Canto Nº5" and "Canto Nº5: Almas sobre o Verde (Liberário a Villa-Lobos)". It features staves for Violin (Vla.), Viola (Vlc.), and Piano (Pno.). The piano part includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *ppp*. The bottom score is titled "Alma Brasileira" and "Chôro Nº5" by H. Villa-Lobos, Rio, 1925. It is marked "Moderato (M.M. ♩ = 12)" and includes dynamic markings like *mf*, *p*, and *ppp*. The score includes performance instructions such as "allegro" and "rit. marcato".

Figura 13 – Ilza Nogueira, *Ode aos jamais iluminados* c.1 a 6; Villa-Lobos, *Choros* nº 5 *Alma Brasileira* c. 1 a 6

Na figura acima, o confronto entre as duas partituras nos mostra que há um aproveitamento da estrutura rítmica, fraseológica e da dinâmica. A intertextualidade das diferenças é identificada pela utilização de uma linguagem atonal substituindo a harmonia de Villa-Lobos. Segundo a compositora, “A incoerência estilística entre a linguagem atonal e o modelo de elocução rítmica e fraseológica idiossincrásico da seresta brasileira foi o objetivo composicional: construir, com esse estranhamento, um jogo paródico crítico, ambíguo (...)” (NOGUEIRA, 2003, p.5).

Neste exemplo é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto alheio – realizada por meio da referência parodística a Villa-Lobos; intertextualidade estilística – ocorre por meio da paródia realizada; intertextualidade das diferenças – também decorrente do jogo parodístico. A intertextualidade relacionada a Mário de Andrade ocorreu no campo do texto e não da música.

Exemplo 9 - *Invenção a 2 vozes, da Suíte Mirim (1978) de José Alberto Kaplan.*

Número um da Suíte formada por quatro peças: *Invenção - a 2 vozes*, *Variações quase sérias*, *Ponteio* e *Toccatina*.²² Nesta peça Kaplan realizou uma paródia da *Invenção n° 1* de J. S. Bach.

²² Esta obra recebeu o primeiro prêmio no I Concurso Brasileiro de Música Erudita – MEC FUNART, em 1978. (KAPLAN, 1999, p.292)

1. INVENÇÃO
a 2 vozes **J.A. Kaplan**

Alegremente $\text{♩} = 92$

INVENTIO 1 J.S. Bach

**Figura 14 – Kaplan, Invenção c.1 a 8;
Bach, Invenção c.1 a 4**

Na figura 14, verifica-se a paródia de Kaplan pelas referências de textura, pelo contraponto imitativo e pela mudança do plano tonal. Kaplan escreveu uma invenção modal, utilizando os modos lídio e mixolídio, configurando, juntamente com o ritmo, uma característica de música brasileira modal em substituição ao Dó maior de Bach.

Neste exemplo é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto alheio – Kaplan usou como modelo uma peça de Bach; Intertextualidade implícita – Apesar do nome da peça, Kaplan não mencionou na partitura a invenção utilizada, cabendo ao ouvinte detectá-la, e intertextualidade das diferenças – Por se tratar de uma paródia, prevaleceu justamente o jogo das diferenças entre o texto e o seu intertexto.

Exemplo 10 - Concerto para Piano e Orquestra (1988-90) de José Alberto Kaplan.

Esta obra foi composta utilizando como ponto de partida, o *Concerto n.º2 para piano e orquestra* Op. 102 (1957) de Dimitri Shostakovich (1906-75).²³ O primeiro movimento nos dois Concertos possui forma ternária, que sugere uma insinuação à Forma Sonata do século XVIII.

The image displays two musical excerpts side-by-side for comparison. The top excerpt is titled 'Kaplan Piano Concerto' and shows measures 7 through 14. The bottom excerpt is titled 'Shostakovich Piano Concerto n.2' and shows measures 7 through 14. Vertical blue lines connect corresponding measures between the two pieces. In the Kaplan version, measure 7 features a melodic line starting with two ascending fourths (D4 to F#4) followed by two descending seconds (F#4 to E4, E4 to D4). In the Shostakovich version, measure 7 starts with two descending thirds (D4 to B3, B3 to G3) followed by two ascending seconds (G3 to A3, A3 to B3). Measure 9 in the Kaplan version shows a change in rhythm from quarter notes to eighth notes, while the Shostakovich version maintains the quarter-note rhythm.

Figura 15 – Kaplan e Schostakovich, Concertos c. 7 a 14.

Na figura 15 as mudanças realizadas por Kaplan são:

1. Nos compassos 7 e 8 - em Shostakovich o desenho melódico inicia com duas terças descendentes e duas segundas ascendentes. Em Kaplan, partindo da nota Dó, inicia com duas quartas ascendentes e segue em segundas descendentes;
2. Nos compassos 9 e 10 – Kaplan manteve a direção da linha melódica e realizou mudança no ritmo;

²³ KAPLAN, J. A. Entrevista concedida ao pesquisador. João Pessoa: 11/01/2005.

3. Nos compassos 11 e 12 – Kaplan ornamentou com alteração rítmica para tercinas, mantendo a direção da linha melódica;
4. Nos compassos 13 e 14 – Kaplan preservou o desenho rítmico e alterou as alturas modificando os intervalos.

Pela análise, verifica-se que Kaplan seguiu a direção de Shostakovich ao manter a maior parte dos elementos estruturais do Concerto. As referências de Kaplan ocorreram por textura, ritmo e timbre, configurando uma obra bastante similar à primeira.

Neste exemplo é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto alheio – Kaplan usou como modelo o Concerto de Shostakovich; intertextualidade de forma – Kaplan utilizou a mesma forma que Shostakovich; intertextualidade implícita – Kaplan não mencionou na partitura o intertexto, cabendo ao ouvinte detectá-lo; intertextualidade estilística – Kaplan seguiu no mesmo caminho apontado por Schostakovich, realizando uma estilização do intertexto.

Exemplo 11 - Sonata para viola e piano op.147 de Shostakovich

Nesta Sonata para viola e piano, Shostakovich fez uma alusão ao mestre de Bonn. Por meio dos motivos utilizados na melodia e no acompanhamento, fez uma referência paródica à Sonata Op.27 nº 2 de Beethoven.

Schostakovich

16 arco
p espr.

20

The image shows a musical score for Schostakovich's Sonata for Viola and Piano, Op. 147. It consists of two systems of staves. The first system (measures 16-19) features a viola line with a 'arco' instruction and a piano line with a 'p espr.' instruction. The second system (measures 20-23) continues the piece with similar notation.

Beethoven

Adagio sostenuto.
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino.

sempre pp e senza sordino

pp

The image shows a musical score for Beethoven's Sonata Op. 27 n. 2. It features a single system of staves with a tempo marking 'Adagio sostenuto.' and performance instructions: 'Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino.' and 'sempre pp e senza sordino'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

Figura 16 – Shostakovich, Sonata para viola e piano op.147;
Beethoven, Sonata Op. 27 n°2.

Neste exemplo é possível observar os seguintes tipos de intertextualidade: Intertextualidade com texto alheio – Shostakovich usou como modelo o primeiro movimento da Sonata Op.27 n. 2 de Beethoven; intertextualidade implícita – Shostakovich não mencionou na partitura o intertexto, cabendo ao ouvinte detectá-lo; intertextualidade das diferenças – Por se tratar de uma paródia, prevaleceu justamente o jogo das diferenças entre o texto e o seu intertexto.

Exemplo 12 - Seis variações sobre B-A-C-H n° 1 Valsa de Rimsky-Korsakoff

Nikolai Rimsky-Korsakoff
Six Variations on B-A-C-H
Valse

Grave
B A C H

1. Valse

Adagio a piacere Molto moderato

p *pp* *mf*

B A C H

Figura 17 – Rimsky-Korsakoff, Seis Variações sobre B-A-C-H, n°1 Valsa.

p *f*

B A C H

Figura 18 - J. S. Bach, Minueto em Sol maior do Livro de Anna Magdalena.

No exemplo 12, observa-se o uso do motivo inicial do Minueto em sol maior de Bach com mudança intervalar. A textura também foi modificada pela inserção do acompanhamento de valsa. Também há alteração na tonalidade ficando à menção ao Minueto em forma de citação não literal. Em relação ao tipo de intertextualidade, observa-se o uso de intertextualidade com texto alheio, intertextualidade explícita e implícita ao mesmo tempo e intertextualidade das diferenças.

2.3 Considerações sobre o capítulo

As peças utilizadas como exemplo mostram apenas uma pequena fração desta prática, uma vez que seria impossível conseguir catalogar todos os exemplos de músicas com conteúdo intertextual.

Como afirma Klein (2005) as possibilidades de se encontrar algum tipo de relação intertextual entre obras é infinito. Análises mais minuciosas podem detectar vários pontos de intersecção entre obras diferentes e muitas vezes as relações se apresentam de forma implícita e velada, cabendo ao analista descobri-las. Segundo Kaplan, nos casos em que a intertextualidade não é explícita, ao contrário de alguns exemplos aqui mostrados:

(...) é bastante raro o texto – ou trecho dele – que é utilizado no novo contexto tal qual ele aparece na obra original. Em geral, o autor procura fazer com que a apropriação não fique evidente. O trabalho intertextual equivale, pois, ao de uma plástica, que será tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado resultar mais sabiamente transformado (KAPLAN, 2006, p.21).

Identificar elementos intertextuais em obras por meio da análise e comparação é mais uma opção de trabalho para os analistas. Neste trabalho, buscou-se apenas demonstrar determinados tipos de prática intertextual, ficando em aberto novas possibilidades para outras pesquisas na mesma área.

Capítulo 3. A intertextualidade na obra de Almeida Prado

3.1 – Dados históricos

José Antonio de Almeida Prado (1943) compôs sua primeira peça “*Adeus*” em 1952. Na época estudava piano sob orientação da professora Lourdes Joppert dando início a sua trajetória como pianista e também seus primeiros passos no campo da composição.

Em dados biográficos organizados por Adriana Lopes, em sua Dissertação de Mestrado sobre os *Poesilúdios* de Almeida Prado, as próximas peças da fase da infância do compositor foram: *Os duendes na floresta*, *Dança espanhola*, *Procissão do Senhor morto*, *O saci* e *Um gato no telhado*. Estas últimas duas fazem parte da coleção *Kinderszenen* com os nomes *Saci de pano* e *Um gatinho no telhado*, sendo que a primeira também faz parte da Suíte brasileira (LOPES, 2002, p.36). É interessante observar que em seu memorial, Almeida Prado, ao falar sobre os estímulos que o levavam a compor quando criança, comenta que: “todas (as peças) nasciam após leituras de contos de fadas, cinema e as emoções do dia a dia de uma criança” (PRADO, 1985, p.18). São as vozes, no sentido Bakhtiniano, influenciando a sua produção musical. Outras vozes ainda irão ressoar em sua formação musical. Inicialmente no Brasil, Dinorá de Carvalho, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e Gilberto Mendes e posteriormente na Europa, Nadia Boulanger, Olivier Messiaen e Annette Dieudonné, estabelecendo a grande polifonia de sua trajetória musical.

Seguindo o roteiro cronológico, em 1953 Almeida Prado passou a estudar com Dinorá de Carvalho, em São Paulo, com aulas de piano e composição até 1958. Mais à frente, prosseguiu os estudos com Camargo Guarnieri, por cinco anos (1960 a 1965) e Osvaldo Lacerda.²⁴ Nesta fase, trabalhou o folclore brasileiro e as maneiras de aproveitá-lo em suas criações, foi uma fase sob influência do Nacionalismo Brasileiro. Manifestações

²⁴ Em sua dissertação de mestrado sobre os 16 Poesilúdios de Almeida Prado, Adriana Lopes classifica esta fase dos estudos com Guarnieri como sendo a Primeira fase composicional, marcada pela forte influência do nacionalismo brasileiro. Segundo a autora, a obra de Almeida Prado pode ser dividida em quatro fases precedidas pela fase das obras de infância, sendo: Primeira fase (1960- 65), **Fase Nacionalista**; Segunda fase (1965-73), **Fase pós-tonal**; Terceira fase (1974-82) **Síntese**; e a última fase (1983 -) **Pós-moderna** (LOPES, 2002).

intertextuais deste período estão presentes nas obras: *Variações sobre o tema “Onde vaes Helena”*, para piano, com versão para clarinete e piano (1961); *Oito exercícios polifônicos – n° 5 Invenção a três partes: Tema de Cataguases, Batuque Cará e n° 6 Fuga a duas partes: Tema do Rio Grande do Norte, Côco de Ganzá: Onde vais, Helena?(1962)*; *Cinco peças brasileiras para piano à maneira de Camargo Guarnieri (1962)*; *Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte*, para piano (1963); e *Oito exercícios polifônicos – n° 3 Invenção a três partes: Tema do Rio Grande do Norte, Côco do Aeroplano Jahú e n° 4 Invenção a três partes: Tema de Pernambuco, Côco Mariá (1963)*, *Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte*, para piano e orquestra (1963), *Oito exercícios polifônicos – n° 7 Fuga a duas partes: tema do folclore de Diamantina e n° 8 Fuga a duas partes, Coro de cocos “Cajueiro” (1964)*.

Ainda segundo Lopes, a partir de 1965 a amizade com o compositor Gilberto Mendes aproximou Almeida Prado de obras representativas da primeira metade do século XX e do serialismo pós-tonal:

A amizade com o compositor Gilberto Mendes aproximou-o de obras compostas na Europa durante a primeira metade do século XX. Juntos, Almeida Prado e Gilberto Mendes analisaram obras de Schoenberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Stravinsky, Varèse e o Villa-Lobos dos Choros e da Prole do bebê n°1. Estas aulas informais (1965-69) focaram, sobretudo, o serialismo pós-tonal (p.37).

Em 1965, Almeida Prado, já percorrendo os caminhos da intertextualidade, foi premiado com a obra *VIII Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte: Aeroplano Jahú*.²⁵ O prêmio de “Melhor obra sinfônica” foi ofertado pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Em 1969, ao participar do I Festival de Música da Guanabara recebeu o prêmio pela obra *Pequenos funerais cantantes*, uma cantata fúnebre com texto de Hilda Hilst. Este prêmio marcou sua despedida do Brasil, uma vez que proporcionou sua ida à Europa, onde permaneceu de 1969 a 1973 (BRANDA LACERDA, 2006, p.18).

²⁵ Esta peça foi composta por ocasião de sua formatura no Curso de piano do Conservatório de Santos.

O destino de Almeida Prado seria Paris, mas antes de se fixar na capital francesa, estudou na Alemanha, em Darmstadt, onde fez um curso de especialização com Gyögi Ligeti e Lukas Foss. Em Paris, estudou matérias teóricas com Nadia Boulanger e Annette Dieudonée e participou da classe de composição de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris, sendo Boulanger e Messiaen seus grandes mestres.

Segundo Mariz, para Almeida Prado:

Messiaen foi uma revelação no sentido rítmico, graças a sua concepção total de ritmo (...). Já Nadia Boulanger o impressionou pela forma, no terreno da harmonia e do contraponto. Para a grande mestra o passado contava muito, com uma visão histórica da música, porém num sentido tonal amplo, não restrito (MARIZ, 2000, p.392).

Nesta época, mais precisamente no ano de 1972, Almeida Prado escreveu o *Portrait de Lili Boulanger* para piano, flauta e quarteto de cordas, obra estreada em Paris em 1974, pela *Ensemble Ars Nova*. Trata-se de uma peça com várias partes contrastantes e títulos ecológicos. Os temas foram extraídos de Boulanger e tratados de maneira a captar as ambientações da compositora (Idem, p.395). Esta obra marcou mais uma realização intertextual do compositor.

Ainda nos anos setenta, surgiram as *Cartas Celestes*. O primeiro dos seis cadernos foi escrito em 1974²⁶ e os outros foram compostos entre março e julho de 1982. No repertório pianístico, as *Cartas Celestes* foram antecedidas pela obra *Ilhas* e seguidas das *Savanas*. Este triplo conjunto de obras, segundo Branda Lacerda:

(...) constituem painéis sonoros audaciosos e expressivos, construídos à luz do experimentalismo e com o rigor de técnicas e intenções definidas. A idéia de transtonalismo está ligada a estas composições, nas quais o compositor procura exercer um controle sobre sonoridades indiretas, resultantes da atividade pianística (BRANDA LACERDA, Op.cit. p.23).

Na década de 80, após sua fase de síntese, Almeida Prado iniciou um processo de releitura de suas obras e introduziu a fase Pós-moderna, sua quarta fase. Nesta, a

²⁶ Almeida Prado retornou ao Brasil em 1974 e assumiu a direção do Conservatório Municipal da Cubatão, permanecendo no cargo até 1976 (BRANDA LACERDA, *Op. cit.* p.23).

intertextualidade assumiu um papel importante. Em entrevista a Adriana Lopes, Almeida Prado comenta:

Após a 6ª ‘Carta Celeste’, composta em 1982, (...) resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos ‘Poesilúdios’. Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os Poesilúdios foi uma atitude de maior liberdade (LOPES, p.47).

Nesta fase, cinco temáticas são recorrentes e convivem simultaneamente: mística, ecológica, astrológica, afro-brasileira e livre. Desta última, surgiram várias peças nas quais a intertextualidade se fez, de algum modo, presente.

É justamente nesta década que Almeida Prado, influenciado pelos pintores da UNICAMP, Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo e Fúlvia Gonçalves, iniciou suas obras explicitamente intertextuais. Na época, seus colegas artistas plásticos realizavam releituras e intervenções em obras de outros artistas. No repertório pianístico desta época, surgiram as peças: *Momento nº 33*, *Momento nº 40 - Metamorfose de Fragmentos de “Tristan und Isolde” de Richard Wagner* (1983), *Noturno nº6 – Uma releitura Pós-Moderna do “Le Lac de Como” de Madame G. Gallos* (1986). Dando continuidade à prática intertextual, as outras peças abordadas neste trabalho, surgiram posteriormente, na década de 90.

Ainda no contexto intertextual dos anos 80, na música de câmara destaca-se a *Sonatina nº1 para violino e piano*, composta em Bloomington, no ano de 1984. Esta Sonatina, em seu segundo movimento, um tema com variações, traz como tema a canção folclórica “*A canoa virou*” e no terceiro movimento, um rondó, cujo refrão é a canção “*Senhora dona Sancha*”. Também no mesmo contexto, ainda se destacam a *Sonata para Trombone e piano*, que é uma adaptação da Sonata nº3 para piano, a *Sonata para tuba e piano*, feita a partir da Sonata nº5 “*Omulu*” para piano e as *Variações para Xangô* para fagote e piano, cujo texto original era apenas para piano solo (NADAI, 2007, p.23).

Na mesma década, na temática mística, a *Sinfonia Apocalipse*, composta em 1987, para coro misto, soprano e barítono solistas e orquestra, fez uso de temas de Paiva Neto.

Em 1991, Almeida Prado compôs a *Haendelphonia* e dedicou à cravista Helena Jank, professora do Instituto de Artes da UNICAMP. O título da suíte faz referência às suítes de Haendel, numa menção às obras para teclado deste compositor (YANSEN, 2006, p.99).

Na seqüência, em 1992, foram compostas as peças da Cartilha Rítmica para piano: *Exercício nº39 – Valsa com duas articulações ternárias por meio de quiálteras de 5 e 7 colcheias – Homenagem a Zequinha de Abreu* e *Exercício nº40 – Marcha com duas articulações binárias por meio de quiáltera de três semínimas – Homenagem a Gottschalk*.

No ano de 1994, Almeida Prado compôs sua décima Sonata para piano, realizando uma intertextualidade com texto próprio. Nela há o aproveitamento do tema do Noturno “*Canção das Rosas*”. (composto pelo estímulo de um quadro de rosas que pertencia à sua mãe).

Em 1997, foram compostas as *Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms*, as *Duas Sonatinas baseadas nos modelos de Jan Krtil Vanhal e Muzio Clementi*, o *Momento Musical – à maneira de Franz Schubert* e a *Canção sem palavras - à maneira de Felix Mendelssohn*.

No final da década de 90, em 1999, Almeida Prado compôs o *Estudo de cores em forma de patchwork*. A peça foi encomendada pelo pianista José Eduardo Martins, que realizava um projeto de compilação de estudos para piano de compositores brasileiros. Em entrevista ao pianista Carlos Yansen, Almeida Prado comenta:

Eu estava nesta época, experimentando um tipo de trabalho em que utilizava, por exemplo, o esqueleto rítmico de uma sonata de Clementi e alterava as notas. Depois escolhia uma Suíte de Bach, e pedia para que um aluno observasse tudo que Bach havia feito em relação ao ritmo e fizesse uma escrita atonal, a qual eu chamava de clonagem, clonagem sonora. Desta forma, fiz uma clonagem, quer dizer, o material da seqüência harmônica, que está no final do Estudo, foi escrito por mim, são acordes “Scriabinianos”, colocados à minha maneira. Fiz esta seqüência, no estilo de “Scriabin”, sendo que os acordes são meus e onde escrevo uma marcha harmônica 6 vezes. Seleccionei o esqueleto rítmico de alguns dos Estudos, Sonatas e Prelúdios, (sendo que coloco de onde foram retirados), mas coloco os meus acordes (YANSEN, 2005, p.28).

Do mesmo ano, ainda figuraram as peças da cartilha rítmica: *Exercício n°2 - Diferentes articulações – Após o prelúdio BWV 999 de Johann Sebastian Bach, Exercício n°4 – Valsa em quatro andamentos - Sonhos em Lilás – Homenagem a Chiquinha Gonzaga e Exercício n° 6 – Acentuações diversas em 2/4 Chorinho Yara Paraguassú.*

Virando o século, surgiram as peças *Cirandas sobre temas populares catalões, Partita em Bach Maior (2000).*

3.2 Entrevista com Almeida Prado

As informações contidas nesta parte do capítulo foram colhidas em entrevista com o compositor. A primeira parte foi realizada segundo o tipo semi-estruturada, standard ou sistemática, sendo a segunda parte caracterizada pela estratégia da entrevista não estruturada, cujo tema proposto se constituiu nas quinze peças que compõem este trabalho.

- **Entrevista realizada na casa do compositor. São Paulo, 03 de fevereiro de 2010 às 16h00min.**



Figura 19 – O pesquisador e Almeida Prado.

Foto tirada na ocasião da entrevista. São Paulo, 03 de fevereiro de 2010.

Tarcísio - Inicialmente, gostaria que o senhor falasse sobre o uso da intertextualidade em sua obra de uma maneira geral (não somente a pianística).

Almeida Prado – *É uma resposta ambígua, porque a maioria do uso dessa intertextualidade está nas obras de piano. Nas de orquestra não tanto, nem também nas de câmara, é mais nas de piano, na lista que você tem.*

Porque que eu utilizo esse processo? Uma das razões, que não tem nada de metafísico e nem de intelectual, é a saturação de certos mecanismos composicionais que venho usando, como por exemplo, o transtionalismo das Cartas Celestes. Começado em 74, o último volume acabei de compor agora no mês de janeiro, que é a décima sexta carta. Quer dizer, a gente é como um pintor, um pintor que pinta a óleo, quadros grandes, não é? Quadros murais, de repente ele tem necessidade de partir para a aquarela, pequenas aquarelas, rápidas, processo japonês, que você não tem retoque. A coisa mais espontânea do inconsciente é a aquarela, o óleo você retoca, faz parte da técnica, não é? Então, é um pouco assim, no momento em que fiquei cansado de certos procedimentos composicionais, usei a intertextualidade. Por exemplo, como se fosse uma caricatura, não cômica.

A única exceção cômica é o “Le Lac de Come”, que é o Noturno seis. Mas não é para você tocar gargalhando e nem o público. É para as pessoas sorrirem! Isso já tinha sido feito muito bem por Eric Satie, não fui pioneiro nisso. Satie fez a Sonatina Burocrática, com aquela de Clementi, que eu também fiz de outra maneira, mas é parente.

Você tem em Beethoven, nas trinta e três variações sobre um tema de Diabelli. Em uma das variações, Beethoven faz assim: à maneira de uma ária de Dom Giovanni, de Mozart. Quer dizer, quase faz plágio de Mozart, para homenagear Mozart, e para dar uma textura diferente em trinta e três variações.

Brahms, em algumas canções tem algum mecanismo schubertiano, não lembro onde e também um fragmento de Scarlatti. Schumann usou isso com elementos da Clara Wieck, sua mulher, e também Brahms usou um tema de Schumann para fazer variações, mas aí é diferente. Não creio que seja intertextualidade, é um tema de Schumann, que ele faz variações. Isso é muito comum, não é uma novidade. Mas por exemplo, tem um caderno de Brahms em que ele homenageia, cada peça é um pouco Chopin, um pouco Liszt, um pouco Schumann. De propósito!²⁷

Há uma tese da Beth Pinheiro de Souza, defendida nos Estados Unidos, em que ela leva quem está lendo a pesquisar a origem desse gesto de Brahms, que homenageia Chopin.²⁸ Quer dizer, é de tão maneira sutil que você precisa conhecer bem a fonte. Na

²⁷ Brahms Op.76

²⁸ SOUZA, Elizabeth Pinheiro. *Elementos de coerência no op. 76 de Brahms*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

escuta é puro Brahms, mas ao mesmo tempo não é, mas é consciente, não é uma influência. Ele pegou mesmo para poder elaborar isso.

Na série toda que eu citei, que você anotou, existe vários níveis de intertextualidade, algumas são implicitamente perto do modelo, não é? Por exemplo, a peça que homenageia Wagner, que é o Momento 40, eu parti “literalmente” de fragmentos da versão para piano da ópera de Wagner, da edição/redução de ensaio com os cantores.

Wagner tem uma partitura de piano, e fiz uma colagem, usando poucos elementos meus... muito poucos. É a colagem, como se recortasse um fragmento do Monet e montasse outro Monet do Monet ou do Cézanne, por exemplo.

Bach também, a Sarabanda. No Bach, é o seguinte: é como se você estivesse olhando um quadro, que está meio confuso e então você vai pondo a lente em nitidez até sair a imagem (Almeida Prado canta um trecho da Sarabanda de Bach). A Sarabanda, eu estou divagando, antes do tema. É o que faço com Brahms, que são pequenas variações, com elementos do primeiro Concerto e daquele Intermezzo, que no final eu peço que o pianista toque.

Cada peça é um processo, não é? Aquela do tcheco Jan Křtitel Vaňhal, é uma distorção. Peguei a peça inteira e fui distorcendo a peça, não a minha idéia. É o que Picasso faz em Velásquez, com As Meninas. Uma distorção de uma coisa alheia. Já no Clementi, trabalho altura. Eu brinco com isso, mas o elemento é Clementi.

Ah, por exemplo, o Le Lac de Come é uma brincadeira, talvez é a única dessas peças todas em que faço uma caricatura mais para o cômico, porque o tema está invertido.

Por exemplo, o Marcelo Verzoni, um grande pianista, tocou num concerto no Rio de Janeiro. Eu estava assistindo e ouvi uma senhora, que estava atrás de mim, dizer: _ “Nossa, o Almeida Prado está tão sem inspiração que plagiou o Le Lac de come”. Ela não entendeu. Quer dizer, insultou esse gesto, sem entender o que é pós-moderno, o que é pós pós-moderno. Mas eu não ia virar e me defender, por que a música ouvida é o que ela é naquele momento para quem ouve, não gostou ou gostou, adorou ou adorou errado, e daí? Não é mais sua a música, o que você toca é do povo, não é? Partiu de você.

Os Noturnos, por exemplo. O primeiro Noturno vem bem da tradição de John Field e em outros faço quase uma referência a Chopin. O em sol maior (Almeida Prado

canta o início do Noturno) é quase chopiniano mesmo. É consciente, eu quis fazer. Todos os Noturnos são intertextualizados. São quatorze Noturnos, talvez a obra mais pós-moderna que eu tenha feito e ficou assim mesmo, foi de propósito.

Tarcísio - O que o levou o senhor a utilizar esse tipo de procedimento composicional, mais especificamente nas peças abordadas?

Almeida Prado – *Para pesquisar novas texturas, para sair da mesmice, da mesmice composicional. Para fazer uma coisa que não é tão espontânea, não faz parte de minha linguagem, para mudar um pouco. Isso quem fez muito foi Stravinsky. Aliás, Stravinsky a vida inteira fez isso. Ele tem a fase russa dos balés, depois fez Pulcinella, que é Pergolesi, não é ele. Ele brinca com Pergolesi, depois brinca com Guillaume de Machaut na Missa e brinca com Rameau.*

Isso ficou a marca de Stravinsky, que na época era criticado por falta de inspiração. Por pobreza, tinha perdido o dom de compor, e hoje em dia ele é o papa do pós-modernismo, de toda uma corrente atual. Até o Boulez hoje em dia, tem uma admiração profunda por essa fase, que desprezava antes.

Tarcísio - Ao estudar a sua biografia pude observar que a intertextualidade esteve presente em sua obra pianística desde a fase nacionalista. Nesta fase foram compostas peças utilizando temas folclóricos, como por exemplo, as *Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte* (1963) e as *Cinco peças brasileiras para piano à maneira de Camargo Guarnieri* (1962), o senhor pode fazer algumas considerações sobre esta fase?

Almeida Prado - *As Variações com tema do Rio Grande do Norte é um trabalho de fim de curso do Conservatório de Santos. Eu fiz essa obra para piano e orquestra para ser o solista na formatura. Depois, fui solista no Municipal de São Paulo, fora da formatura. Podia ser também um tema do Rio Grande do Sul, da Bahia.*

O tema vem de Mário de Andrade, do livro “Ensaio sobre a música brasileira”, que Guarneri me deu. É um tema muito bonito, uma coisa lindíssima e saiu uma obra muito, muito moderna para a época. Foi um grande salto na minha produção.

As Peças à maneira de Guarneri, na verdade, faziam parte de uma suíte brasileira, só. Recopiei o caderno, que nunca havia sido tocado e que faz parte do Jardim Sonoro em volumes. A pianista Carina Joli está fazendo uma tese nos Estados Unidos sobre o Jardim Sonoro, com a digitalização desses álbuns e comentários dela.

Para as pessoas não dizerem assim, “Ah, mas também está tão guarneriana” eu já disse: “à maneira de Camargo Guarneri”. Mas, não pensei em fazer à maneira de Guarneri, fiz o que podia na época, como aluno, que logicamente, saiu influenciado pelo mestre, não é?

Quando Beethoven fez a primeira Sonata para piano, que já é bem Beethoven, apesar da influência de Haydn, não escreveu “à maneira de Haydn”, mas dedicou a Haydn. Eu, no caso, para evitar esse comentário, disse que era à maneira de Camargo Guarneri, mas na época foi à maneira minha. Muita coisa minha, muita textura minha, tratamento do piano meu, bem mais vanguarda do que Camargo Guarneri, muito mais.

Essa coisa de pegar realmente um autor, isso é muito de agora, anos noventa para cá. Quando saturou as Cartas Celestes, comecei a fazer esse trabalho para descansar um pouco de certos elementos que estavam viciados, que já estavam mecanizados. Foi mais por isso.

Tarcísio - Na década de 80, após sua fase de síntese o senhor começou um processo de releitura de suas obras, de tudo o que já havia composto, e introduziu a sua fase Pós-moderna, que é a sua quarta fase. Nesta fase a intertextualidade assumiu um papel importante, uma vez que, influenciado pelos artistas plásticos do Instituto de Artes da UNICAMP iniciou suas obras explicitamente intertextuais. Gostaria que o senhor comentasse.

Almeida Prado - *É o período de grande efervescência no nosso Instituto de Artes, quando fui diretor do Instituto, além de continuar professor. Eu freqüentava muito*

os trabalhos do Bernardo Caro, da Suely Pinotti, do Noboru, pintores que estavam fazendo esse núcleo novo e isso me fez entrar num espírito pictórico de um pintor. É muito fácil um pintor fazer esse tipo trabalho, mais que um compositor. É da pintura isso, não é? Você pegar uma coisa daqui, dali, é natural na pintura, e isso me influenciou na arte de compor. Os processos dos pintores, daquele núcleo da pintura, em 1983, na década de 80, realmente foi o que impulsionou esse tipo de trabalho desvinculado de nacionalismo, e desvinculado de música tonal, atonal. Tudo era válido! Eu diria até que era um espírito de Macunaíma, que é o herói sem caráter. Não falo do caráter moral, mas do herói sem uma nitidez, que é múltiplo, um camaleão, um camaleão estético.

Tarcísio - Na década de 90, ainda são encontrados exemplos de peças intertextuais como a *Haendelphonia*, alguns exercícios da Cartilha Rítmica, a décima Sonata para piano, que usa o tema “*Canção das rosas*” de sua autoria, peças do Jardim Sonoro e o *Estudo à maneira de Scriabin*. No ano 2000, as *Cirandas sobre temas populares catalões* e a *Partita em Bach Maior*. Além destas peças, o senhor compôs mais outras na mesma linha?

Almeida Prado – *Não. Depois disso fui morar no Rio. Aposentei-me da UNICAMP em 2000, passei um ano no Rio, por que recebi uma bolsa Vitae. Fiz um Concerto para oboé e cordas, que considero uma linguagem universal. Não tem preocupação nacionalista, nem de releitura. É uma linguagem clássica, no sentido universal, e depois as Cartas Celestes treze e quatorze, em que voltei a percorrer novamente as Cartas, depois de muitos anos de silêncio, utilizando processos que já havia utilizado desde a primeira, mas de uma maneira mais livre.*

Há uma coisa meio intertextual na décima quarta que é a “Valsa em luzes”. É uma constelação em forma de valsa vienense. Faço um carrossel contínuo, um pouco como Ravel fez na Valsa. Homenageio a Viena de Strauss, não como o Mignone das Valsas de Esquina, muito menos como Guarnieri. É Viena, uma coisa assim do carrossel, aquela coisa cósmica como se o céu dançasse. É uma valsa, um pouco influenciada pela cena do

filme 2001, que tem o Danúbio azul no céu, no cosmos, não é?²⁹ É tão genial aquela cena, um pouco isso.

Depois disto, fiz a Tocatta dos bem-te-vis, que não tem nada a ver com intertextualidade. Compus também uma obra sobre D. João VI, “Gravuras de Debret para D. João VI” para piano e orquestra, que foi estreada em 2008. Nela utilizo reminiscências de lundu, reminiscências de música indígena da época de D. João VI. Aí eu faço uma espécie de gravura e volto um pouco aos cacoetes, por que jamais vou compor um lundu hoje em dia. É mais fácil eu compor um rock, mas não um lundu! Mas eu quis fazer uma releitura, não é? E depois, as Cartas Celestes para violino e orquestra, no espírito universal das Cartas. Tem também a Fantasia para violino e orquestra, de noventa e sete, que não tem citação de nada. É uma obra também universal.

Recentemente, fiz um ciclo de Canções sobre animais. A gaivota, o pavão... de uma poetisa que morreu há quarenta anos atrás, Lupe Cotrim Garraud. Encomendaram a mim esse ciclo, em que, em cada poema o animal é uma metáfora de uma atitude humana: a solidão da gaivota, a solidão do homem, a imponência do pavão o orgulho do homem, enfim, como fez Ravel em *Histoires naturelles*, há muitos anos atrás.

E aí as Cartas Celestes quinze, dedicada ao Scolpel, um pianista jovem, maravilhoso, que ganhou vários prêmios. Volto ao começo do universo há treze bilhões de anos, imaginando o começo. Fiz tantas Cartas que já não tinha mais aonde ir e voltei ao começo, “do começo”. E a décima sexta, eu também não tenho citação de nada, é a própria Carta Celeste que me indica e aí está aí a última obra que eu fiz.

Tarcísio - Os compositores, cujas obras o senhor utilizou como intertexto, são compositores, de alguma forma, especiais para o senhor? E como se dava a escolha dos textos?

Almeida Prado – Tarcísio, você sabe que eu fui professor de composição há anos, não é? E para que uma aula de composição crie uma necessidade para um aluno,

²⁹ Filme 2001 uma odisséia no espaço, de Stanley Kubrick.

crie desejo para o aluno, não pode ser estéril e formal. Qualquer livro dá resposta, não é? Então, eu compunha.

Muito do que eu fiz intertextualmente, era para dar aos alunos possibilidades de caminhos novos, que não fosse serial, não fosse tonal, nem modal. Então, por exemplo, um aluno pegava uma fuga de Bach e torcia, fazia colagem, e para que o aluno se incentivasse, eu compunha.

Foi o caso do Mendelssohn, que eu tirei de uma Canção sem palavras e quase fiz igual, o caso do Schubert, Momento Musical, o caso do Clementi, o Bach, que eu adoro essa Sarabanda de Bach, eu adoro tocar.

O Wagner, por que eu estava analisando o Tristão para os alunos e aí fiz essa colagem do Tristão, dando subsídios para que os alunos ficassem incitados, de maneira a querer também fazer uma coisa diferente. Então não é tanto uma necessidade pessoal, era uma coisa didática, mas que depois ficou interessante. A necessidade didática entrou na necessidade estética de compor, de pensar.

Tarcísio - O senhor acha que para o intérprete é necessário reconhecer os intertextos utilizados nas peças para melhor executá-las?

Almeida Prado – *Acho que não é necessário, mas seria interessante. Eu realizo isso, de certa maneira, nas Sonatinas, no Brahms, que é para tocar o Intermezzo de Brahms depois. É como se você tivesse num nevoeiro tentando encontrar uma resposta, aí você chega à sua casa sem o nevoeiro e é Brahms. Seria interessante conhecer, o Schubert que eu piquei, não é? Que eu pincei... É um dado a mais, que eu acho que é bacana.*

3.3 Breves considerações sobre as quinze peças

Ao final da entrevista, o pesquisador pediu que o compositor comentasse cada uma das peças.

Obras:

Álbum Jardim Sonoro:

1. Momento Musical – à maneira de Franz Schubert (1997)

(Almeida Prado canta o início da peça) Isso aqui é Schubert, aqui eu já modulei. Fica muito estranho isso, mas muito estranho mesmo! Por que não tem sentido, fica desconexo, não é? (Almeida Prado mostra a entrada do segundo elemento de Schubert na partitura) aqui já pula para outra coisa, é outra citação, depois também é outra, é uma colagem mesmo. Isso ficou muito bom.

2. Canção sem palavras - à maneira de Felix Mendelssohn (1997)

(Almeida Prado canta a melodia do início da peça) Nesta peça, uso o acompanhamento de outras Canções sem palavras, também. É bonita essa, ouviu? Uma mistura de alguns Romances sem Palavras.

3. Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms (1997)

(Almeida Prado mostra a capa da partitura que contém uma citação de uma carta de Brahms à Clara Schumann) - Essa citação foi uma carta que ele mandou para Clara, “eu falo por meio de minha música”, quer dizer, qualquer outra coisa não me interessa. Veja, “compreensão mais clara misturada com a mais cálida fantasia é o verdadeiro e saudável alimento da alma”. Essa foto de Brahms olhando a paisagem é muito ele, é muito a música dele, não é?

(Almeida Prado mostra o início da peça) - Esses acordes eu inventei, são meus e faço variações de espírito Brahmsiano, mas é meu, são coisas minhas, como se fosse uma chaconna. Essa primeira parte é uma introdução.

Tarcísio - De onde vem essa referência a Clara? (sobre os intervalos onde ele escreveu o nome Clara em referência a Clara Schumann)

Almeida Prado – *Isso vem do intermezzo, aqui tudo é Brahms. Isso eu interpreto assim, acho que era assim. Ele dizia muita coisa através da música, era moda. Você vê que Schumann fez as letras do Carnaval não é? E dá certinho! É imaginação minha.*

Duas Sonatinas baseadas nos modelos de Jan Krtitel e Muzio Clementi (1997).

4. Jan Krtitel – *Vou distorcendo o que ele escreveu para que fique o mais próximo possível. Você vê o desenho, quando falo desenho, não são as notas, é o desenho. É muito próximo do original, de certa maneira uma clonagem.*

5. Muzio Clementi – *Como a Sonatina de Clementi é muito simples, muito arquetípica, todo mundo conhece, muito visitada e muito elementar, pude fazer toda essa sofisticação aqui, muito mais composicional do que aquela outra daquele barroco tcheco. Esta é muito mais livre, muito mais criativa. Espacializo os intervalos, mexo com o tempo, ficando Clementi, mas não é tão óbvia. Quando você tem os glissandos, (Almeida Prado mostra os glissandos na partitura) jamais Clementi usaria isso.*

(Almeida Prado mostra o início do segundo movimento) Isso aqui é interessante e eu chamo de modulações peregrinas. A Maria Lúcia Pascoal deu o nome, por exemplo, desse processo que eu tenho de estar em dó maior, de repente eu estou em Mi bemol menor, de repente eu estou em fá suspenso, sem modular e sim direto. Ela considera aqui um caminhar livre, dentro de um dó maior. Eu peregrino em dó maior, eu não modulo, eu peregrino. Aproveitando isso, você vê? É como se fosse uma coisa louca, quer dizer, não tem censo nenhum de caminho, o interessante é isso, é caleidoscópico, mas é Clementi.

Estudos para piano:

6. Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine (1999)

Aí eu parti desses acordes, (Almeida Prado mostra as seqüências harmônicas contidas no final da partitura) essa série de acordes eu inventei, essa seqüência, essa matriz, depois fui progredindo.

São acordes que Scriabin usa, mas não dessa maneira. São como um material de Scriabin, que eu fiz. Essa marcha harmônica e isso, por exemplo, (Almeida Prado mostra o início da partitura) é um processo que chamo de clonagem. Peguei a figura que não é minha, exatamente Scriabin, e mudei a harmonia. Então, vou sempre usando, em cada estudo, as harmonias que eu pré concebi. Isso aqui é tudo Scriabin, o esqueleto. Sem as notas, o esqueleto é Scriabin e eu coloquei as notas que inventei “à maneira de Scriabin”.

Isso é um processo interessante para um compositor fazer, ficou um patchwork. Em forma de Patchwork.

Momentos:

7. Momento n°33 – Alegre, um pouco como Scarlatti (1980)

É uma intertextualidade bem dissolvida. Tem essa coisa de Scarlatti na textura (Almeida Prado canta um trecho), mas com notas minhas. Não remete a nenhuma Sonata dele em especial, é mais uma caricatura, uma estilização.

8. Momento n°40 – Metamorfose de fragmentos de Tristan und Isolde de Richard Wagner (1983)

Tirei de Wagner mesmo. Se você tem a partitura de Liszt, em que faz o arranjo do começo da ópera, estão presentes os elementos. Fiz um resumo da ópera, que leva sete horas, em três páginas. Também é uma experiência.

9. Momento nº41 - Metamorfose de um fragmento roubado da Sarabanda de Johann Sebastian Bach (1983)

(Almeida Prado mostra a partitura) Aqui, vou mostrando Bach atonal, mas que de repente no final é exatamente Bach. Já começo a colocar o pedal e desaparece. Essa eu gosto muito, é um bom trabalho.

Noturnos:

10. Noturno nº6 – Uma releitura Pós-Moderna do ‘Le Lac de Come’ de Madame G. Gallos (1986)

Aí é cômico mesmo. Por que você tem o tema ao contrário.

(sobre a parte das oitavas repetidas) Essa parte aqui, na Mme. Gallos são notas repetidas, não é? Você pode fazer assim, em oitavas quebradas, como se fosse um bandolim. Em pianos muitos duros fica difícil fazer como está em Mme. Gallos.

Isso foi muito criticado na ocasião em que fiz, toquei em um programa da Rádio e Televisão Cultura, e recebi muitas cartas, dizendo que eu estava debochando de uma obra que as pessoas simples gostavam. Não entenderam. Ao contrário, eu estava exaltando, não é? Mas sempre tem uma crítica, ninguém fica imune, nem Cristo.

Cartilha Rítmica para piano:

11. Exercício nº2 - Diferentes articulações – Após o prelúdio BWV 999 de Johann Sebastian Bach (1999)

Só aqui no início que é Bach. Depois é Bach no espírito, mas eu vou mexer nos intervalos. É um trabalho de intervalos, dentro desse espírito do primeiro compasso de Bach é uma distorção, uma ampliação.

12. Exercício nº4 – Valsa em quatro andamentos - Sonhos em Lilás – Homenagem a Chiquinha Gonzaga (1999)

Essa valsa não usa um tema da Chiquinha, é à maneira da Chiquinha Gonzaga. (Almeida Prado canta o início da melodia) Uma valsa bem antiga e que vou aumentando a velocidade sem escrever mais rápido. Por modulação (rítmica). A intertextualidade é implícita, todos aqui são implícitos. Só o começo do Bach é explícito. Por exemplo, o tango tem um quê de Piazzola, mas não é Piazzola, é “à maneira de”.

13. Exercício nº 6 – Acentuações diversas em 2/4 Chorinho Yara Paraguassú (1999)

O Chorinho tem um quê de Nazareth. Essa Yara Paraguassú é uma personagem que eu inventei, que é de Belém do Pará. Criei uma personagem, uma musicóloga chamada Yara Paraguassú. Ela mora em Londres e isso é um conto, uma invenção. Ela tinha muitas dúvidas sobre o nacionalismo e eu mandava cartas para ela se libertar disso, por que o Mário de Andrade, na obra “O banquete”, que é o final da vida dele, dizia... Chega de baião, faça uma coisa mais universal, chega essa fase, já foi! Mas isso tudo é uma maneira d’eu fazer meu pensamento dialogar com algo, por que vou falar comigo mesmo? Inventei uma personagem, não é?

Tinha a Yara Paraguassú, o Ribeiro Celestino, que era um musicólogo francês, brasileiro que mora na França, e que Ribeiro é Bach, ribeirão, ribeiro é Bach, riacho. Celestino por causa das Cartas Celestes.

Nesta peça, você mexe com, você destrói o Nazareth. Desconstrói e constrói, constrói e desconstrói, é bem contemporâneo isso. Se você toca certo, numa banca de vestibular, por exemplo, e a pessoa não está com a partitura, a banca pode dizer: _ esse menino não tem ritmo, ele não segura o chorinho, vai tirar zero! Porque está escrito assim, a intenção é essa!

14. Exercício nº39 – Valsa com duas articulações ternárias por meio de quiálteras de cinco e sete colcheias – Homenagem a Zequinha de Abreu (1992)

Não é nada explícito de alguma melodia conhecida, mas essa coisa (Almeida Prado canta a melodia) é bem valsa do tipo dele, só eu que faço um exercício de quiálteras.

Quando você tem que fazer “um, pá, pá, um, pá, pá, um, pá, pá” (Almeida Prado marca o ritmo do acompanhamento da valsa) sempre igual, para facilitar o pianista. Pensar só na mão direita. Se fosse só sete, não teria problema, mas é sete com articulação de três. Ai está a novidade do exercício.

Então, eu tenho rápido com lento. É um contraponto de tempos, que é muito difícil de encontrar na música. Mas, cometi um engano aqui, por que se eu tivesse feito na mão esquerda notas pretas, fá suspenso, e aqui como está. Você notaria mais isso aí. Porque como ficou tudo branco, os harmônicos, você não sabe, confundem na audição. Quem usou isso pela primeira vez foi Mozart, num interlúdio de D. Giovanni, que são quatro danças simultâneas no palco, um minuetto, uma marcha, uma gavotta e não sei mais o quê, mas tudo em dó maior. Se fosse Stravinsky colocava um em dó, um em mi bemol, outro em lá maior, aí você nota que são objetos estranhos. Aqui ficou assim, dá impressão... você não nota que tem uma preocupação de estranheza.

Tenta um dia você fazer em fá suspenso, notas pretas... E aqui como está (mostra a segunda parte da peça) Numa próxima edição, vou fazer!

15. Exercício nº40 –Marcha com duas articulações binárias por meio de quiáltera de três semínimas – Homenagem a Gottschalk (1992)

Também são acentuações que vão em tempos sobrepostos, através da quiáltera.

Capítulo 4. Análises musicais e considerações sobre a interpretação

4.1 Análise musical – Fundamentação teórica

Eu não estou em nome de Tônica e Dominante. Estou em nome de uma expressividade dos intervalos ou do ritmo.

Almeida Prado

A análise musical é uma prática que tem como objetivo entender o processo composicional de uma determinada obra e esclarecer, mostrar, revelar as funções do material e das técnicas utilizados. Entende-se que todo *performer* deve conhecer e aplicar na construção de suas interpretações. Nesta linha de pensamento, o grande pianista Glenn Gould, que admitia o trabalho analítico, baseado no estudo das relações estruturais das obras, em suas preparações para a execução, seja de compositores como os primeiros virginalistas ou os serialistas do século XX, tinha a análise como uma ferramenta em seu trabalho de concepção musical (BAZZANA, 1997, p.87).

Ainda para Gould, as análises eram seletivas e adaptáveis ao tipo de música que ele tinha à mão (Idem, p.88). Assim as teorias analíticas devem ser escolhidas e adaptadas de acordo com o propósito da análise e o tipo de peça abordada.

Nesta pesquisa, a análise das peças teve como objetivo, não somente explicitar as relações estruturais das mesmas, mas também as relações intertextuais que cada uma das peças traz em sua composição. A análise dos intertextos utilizados buscou entender suas funções no discurso, ou seja, qual a finalidade de determinada inserção intertextual visando gerar subsídios para uma interpretação musical mais consciente. Desta forma, as conclusões obtidas no trabalho analítico puderam subsidiar o trabalho interpretativo.

O referencial teórico para as análises foi alicerçado no pensamento de Arnold Schoenberg, no que se refere ao uso de motivos e variações³⁰ (SCHOENBERG, 1991);

³⁰ Segundo Bryan Simms, a técnica de análise dos motivos e variações trabalhada por Schoenberg para a música tonal pode ser adequada à música não tonal do século XX (SIMMS, 1995). Outro fator justificador da

Vincent Persichetti (PERSICHETTI, 1961), Stephan Kostka (KOSTKA, 1999) e Joel Lester (LESTER, 1989) no tocante à harmonia do século XX; Felix Salzer (SALZER, 1982) no estudo da continuidade musical, por meio das vozes condutoras; Joseph Straus (STRAUS, 2005) e João Pedro Paiva de Oliveira (OLIVEIRA, 1998) na estruturação e nos termos usados. Estas bases teóricas foram utilizadas em conjunto ou não, dependendo das especificidades de cada peça e adaptadas conforme as necessidades dos objetivos propostos.

Por uma questão organizacional as análises foram formatadas seguindo tópicos que abordam questões referentes à:

- Estrutura formal – Aborda a questão da forma pelo estabelecimento da divisão por seções levando em consideração os contrastes entre os elementos da estrutura.
- Estrutura harmônica – Observa o material harmônico utilizado, como por exemplo: acordes, escalas, modos, conjuntos, pentacordes, dentre outros.
- Estruturas rítmicas e melódicas – Analisa e compara fragmentos rítmicos e melódicos em comparação com os intertextos utilizados.
- Uso de motivos e variações – Por meio da análise de motivos e variações observa como são aproveitados determinados fragmentos intertextuais por meio das transformações realizadas.
- Textura – Observa os diferentes tipos de texturas utilizadas pelo compositor.
- Conjuntos – Auxilia, em algumas peças, as considerações sobre o material harmônico e melódico.
- Dinâmicas – Verifica por meio de gráficos (BAZZANA, 1997) como o compositor trabalhou a sonoridade das peças.
- Análise comparativa – Explora a questão intertextual por meio da comparação entre texto e intertexto(s).

escolha da análise motivica é o fato de melhor explicitar as apropriações e transformações dos intertextos em comparação com o novo texto.

Para as mesmas foram utilizados, além da estrutura textual, tabelas, gráficos e fragmentos das partituras. Ao final de cada análise, acompanham considerações sobre a interpretação musical e uma síntese que aponta as conclusões obtidas.

4.2 Considerações sobre a interpretação

(...) uma performance não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o performer tenha algo para interpretar.

Christopher Small

A interpretação de obras com conteúdo intertextual requer, não apenas, a identificação dos intertextos, mas também, a capacidade de decifrar a função da referência utilizada.

Autores como Berry (1989), Kevin Bazzana (1997), Nicholas Cook (2006, 1998) defendem a importância da análise como ferramenta para o trabalho do *performer*.

Após a análise musical das peças, cujo objetivo foi o estudo da estrutura empregada nas composições e a explicitação da manipulação dos intertextos, as considerações ao final das análises visam fornecer elementos para a formação da *performance* das peças. A idéia é que o entendimento da dimensão intertextual das peças é fundamental para a sua compreensão. Desta forma o processo de interpretação dialogará não somente com o texto ao qual se remete, mas também com o(s) seu(s) intertexto(s).

Segundo Cook:

Há decisões de dinâmica e timbre que o performer precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura (COOK, 2006 p.10).

É justamente sobre estas decisões que se pretende refletir ao abordar as peças, uma vez que, com o conhecimento já adquirido nas análises sobre os meandros do processo intertextual, o trabalho agora será revelar, no sentido de explicitar, o caráter e a

funcionalidade dos recursos intertextuais para que se possa realizar uma *performance* convincente. Contudo, não se pretende estabelecer verdades absolutas nem modelos fixados para a interpretação das peças, uma vez que, como bem afirma o compositor Rodolfo Coelho, “(...) toda interpretação pode ser vista como uma operação intertextual e que toda interpretação é fundamentada por algum modelo analítico. E que, portanto, toda intertextualidade está ancorada em uma leitura, de algum modo, analítica” (SOUZA, 2006, p.20).

4.3 Análises.

4.3.1 Almeida Prado - *Momento musical - à maneira de Franz Schubert – Uma releitura sonora*

A peça *Momento musical* pertence ao terceiro volume do Álbum *Jardim Sonoro* e foi composta em Campinas, nos dias 25 e 26 de maio de 1997. O subtítulo “*à maneira de Franz Schubert*” revela a realização intertextual do compositor que aconteceu por meio da “colagem” de fragmentos retirados dos Improvisos e Momentos Musicais de Franz Schubert.

1 - Estrutura formal

A distribuição em seções é resultante dos diferentes andamentos e fragmentos intertextuais³¹ utilizados. Desta forma, verifica-se a seguinte organização:

Seção	Andamento	Compassos	Fragmentos e motivos intertextuais
I	<i>Andantino</i>	1 a 8	Motivo Schubert I - Momento musical op.94 n° 2 em Lá bemol maior Fragmento Schubert II - Improviso op.90 n° 4 em Lá bemol maior
II	<i>Allegretto</i>	9 a 14	Fragmento Schubert II - Improviso op.90 n° 4 em Lá bemol maior
III	<i>Andante</i>	15 a 17	Fragmento Schubert III – Improviso op.90 n° 3 em Sol bemol maior
IV	<i>Allegretto</i>	18 a 29	Motivo Schubert IV – Momento Musical op.94 n° 6 em Lá bemol maior
V	<i>Allegro</i>	30 a 41	Fragmento Schubert V – Improviso op. 90 n°2 em Mi bemol maior
VI	<i>Moderato</i>	42 a 53	Motivo Schubert VI – Momento musical op.94 n° 4 em Dó sustenido menor
VII	<i>Andante</i>	54 e 55	
VIII	<i>Moderato</i>	56 a 59	Motivo Schubert VII – Momento musical op.94 n°1 em Dó maior
IX	<i>Andantino</i>	60 a 74	Fragmento Schubert VIII – Momento musical op. 94 n° 2 Motivo Schubert I - Momento musical op.94 n° 2 em Lá bemol maior

Tabela 1 – Almeida Prado, *Momento musical* - Seções

³¹ Nesta análise entende-se por fragmento intertextual os que foram retirados das obras de Franz Schubert por Almeida Prado. Deste modo, foram chamados de Fragmento Schubert I, II, III e assim por diante. Como motivos são consideradas figurações menores, de caráter rítmico e ou melódico que também foram retirados da obra de Schubert. De acordo com Schoenberg o motivo é um elemento utilizado na composição musical que, ao ser explorado produz unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência no discurso musical (SCHOENBERG, 1996, p.35).

2 – Material e estrutura harmônica

A estrutura harmônica é composta por material diversificado, como: escalas modais, tonais, sintéticas e também simultaneidade de modos. Os acordes encontrados são construídos sobre terças, mas também são encontrados acordes em segundas (c. 18 e 21) e nem sempre há relação funcional entre eles.

Na tabela a seguir, observa-se a variedade de modos utilizados. É interessante salientar que numa seqüência de compassos, em cada um há um modo diferente.

Tonalidade ou modo	Compasso
Modo Eólio em Fá sustenido	c.30
Si bemol maior	c.31
Dó sustenido maior	c.32
Modo Lócrio	c.33
Modo Eólio em Ré	c.35
Modo Eólio em Dó	c.36
Mi menor	c.41
Modo Dórico em Dó	c.43
Modo Frigíio em Si	c. 44
Modo Eólio	c.45
Si bemol maior	c.46 – 47
Fá sustenido menor	c. 48
Sol menor harmônica	c.60 – 61
Lá menor melódica (forma ascendente)	c.62
Modo Eólio em Si	c.63
Dó menor	c. 64

**Tabela 2 – Almeida Prado, *Momento Musical* –
Modos e tonalidades utilizados**

3 - Análise comparativa - Estruturas rítmicas e melódicas

Seção I – Andantino c. 1 a 8

A peça inicia com o motivo retirado de Schubert - Momento musical op. 94 n° 2 em Lá bemol maior – **Motivo Schubert I** (acordes de Tônica e Dominante), conforme se verifica nas figuras a seguir.

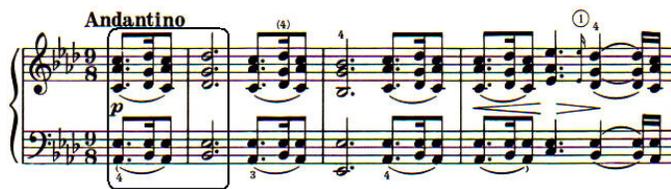


Figura 20 – Schubert, Momento musical op.94 n°2 c. 1 a 4 (Motivo Schubert I)



Figura 21 - Almeida Prado, Momento musical c. 1 a 4

O início da peça, no que se refere à tônica, é exatamente igual nas duas, ou seja, Almeida Prado realiza uma citação do motivo de Schubert. Mas logo em seguida, no acorde de Dominante, há uma substituição para G7+, que não tem função no contexto.

Seguem-se variações do motivo citado. A tabela a seguir mostra as variações do **Motivo Schubert I**.

<p>Varição 1 Transposição meio-tom acima c. 1-2 Lá maior Mi bemol maior</p>	
<p>Varição 2 Mudança do ritmo do baixo e transposição para Ré com sétima (sem 3ª.) e Dó sustenido (sem 3ª.) c.2 – 3</p>	
<p>Varição 3 Manutenção do ritmo original e variação harmônica Si bemol menor e Mi maior c. 3 – 4</p>	
<p>Varição 4 Mudança do ritmo do baixo e transposição para Dó menor e Lá maior c. 4 - 5</p>	
<p>Varição 6 Mudança do ritmo do baixo e transposição para Fá menor e Ré maior c. 5 – 6</p>	
<p>Varição 7 Mudança do ritmo do baixo e transposição para Si bemol menor e Ré menor c. 6 - 7</p>	

Tabela 3 – Variações do Motivo Schubert I

O segundo fragmento utilizado foi retirado de Schubert - Improviso op. 90 nº 4 em Lá bemol maior – **Fragmento Schubert II**.



Figura 22 – Schubert, Improviso op. 90 nº 4 c. 1 e 2 (Fragmento Schubert II)

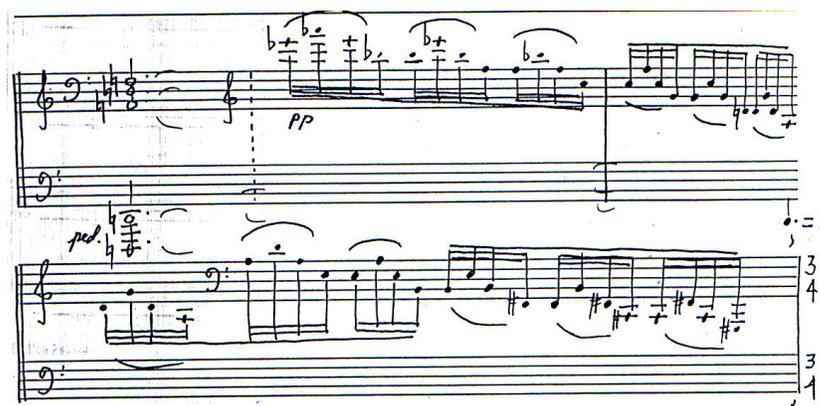


Figura 23 - Almeida Prado, Momento musical c. 7 e 8

Em Schubert o motivo é o acorde de Lá bemol arpejado partindo da terça. Observa-se que Almeida Prado modificou o **Fragmento Schubert II** ao utilizar apenas os intervalos de quarta e ao omitir a linha do baixo.

Seção II – Allegretto c. 9 a 14

Uso do **Fragmento Schubert II** com a linha do baixo. Almeida Prado trabalhou o fragmento pelo uso de diferentes modos e tonalidades, explorando também a bitonalidade entre as linhas superior e inferior.

A tabela a seguir mostra as duas variações do fragmento realizadas por Almeida Prado.

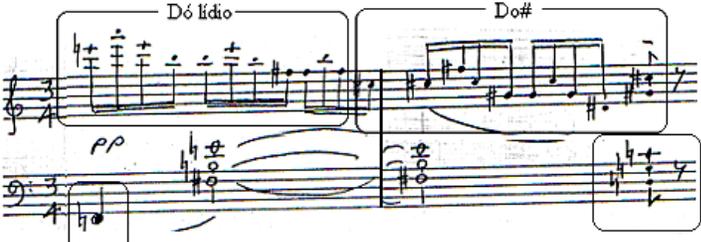
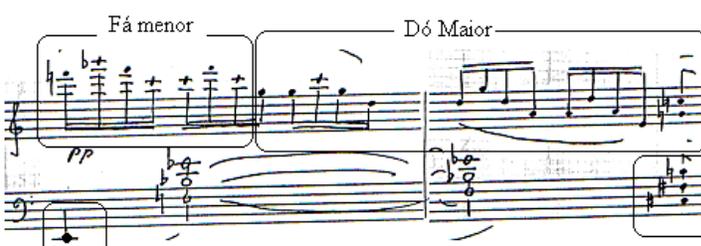
<p>Varição 1 Transposição da linha superior para o modo lídio em Dó e para Dó Sustenido. No baixo Fá e acordes de 4^{as} c. 11 e 12</p>	 <p>Musical score for Variation 1. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef, 4/4 time. The score is divided into two sections: 'Dó lídio' (measures 1-4) and 'Dó#' (measures 5-8). The first section features a melody in the treble clef and a bass line with a half note F and a 4th chord. The second section features a melody in the treble clef and a bass line with a half note F# and a 4th chord. Dynamics include <i>pp</i>.</p>
<p>Varição 2 Transposição linha superior para 4as. Sobre Fá e Dó# no baixo Mi e acordes de 4as c. 13 e 14</p>	 <p>Musical score for Variation 2. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (F). The bottom staff is in bass clef, 4/4 time. The score is divided into two sections: 'Fá menor' (measures 1-4) and 'Dó Maior' (measures 5-8). The first section features a melody in the treble clef and a bass line with a half note F and a 4th chord. The second section features a melody in the treble clef and a bass line with a half note F# and a 4th chord. Dynamics include <i>pp</i>.</p>

Tabela 4 – Variações do Fragmento Schubert III

Seção III – Andante c. 15 a 17

Nesta seção o fragmento utilizado, **Fragmento Schubert III**, foi extraído de Schubert - Improviso op. 90 n° 3 em Sol bemol maior. Nele se observa o uso de acordes de T e Tr7 em Sol bemol maior.



Figura 24 – Schubert, Improviso op. 90 n° 3 c. 1 e 2 (Fragmento Schubert III)

Almeida Prado manteve o ritmo, a linha, melódica superior e o baixo, porém alterou os acordes.



Figura 25 - Almeida Prado, Momento musical c. 15 e 16

A tabela a seguir mostra o tratamento dado por Almeida Prado ao **Fragmento Schubert III**.

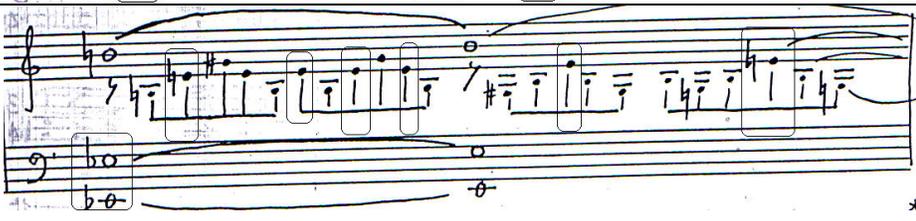
<p>Variação 1 Utilização de sobreposição de Si bemol e Si menor. c.15</p>	
<p>Variação 2 Utilização de sobreposição de Mi bemol e Mi maior. c.16</p>	

Tabela 5 – Variações do Motivo Schubert III

Seção IV – Allegretto c. 18 a 29

Esta seção utilizou o fragmento extraído de Schubert - Momento Musical op. 94 nº 6 em Lá bemol maior - fragmento **Schubert IV**.



Figura 26 - Schubert Momento Musical op. 94 nº 6 (Fragmento Schubert IV)

Almeida Prado empregou somente o ritmo do Fragmento Schubert IV e re-elaborou a harmonia, utilizando acordes com sétimas, quartas e segundas acrescentadas.



Figura 27 - Almeida Prado, Momento musical c. 18 a 25

Seção V – Allegro c. 30 a 41

Verifica-se a utilização de um fragmento extraído de Schubert - Improviso op. 90 n° 2 em Mi bemol maior - **Fragmento Schubert V**.

Este fragmento é formado por uma linha melódica em graus conjuntos e em divisão ternária do tempo. Na linha do baixo observa-se o movimento de Tônica e Dominante.



Figura 28 – Schubert, Improviso op. 90 n° 2 c. 1 a 4 (Fragmento Schubert V)



Figura 29 – Almeida Prado, Momento Musical c. 30 a 32

O Motivo do **Fragmento Schubert V**, na linha superior, foi trabalhado em vários modos e tonalidades. A tabela a seguir mostra as variações do motivo.

Escala ou modo	Variação do motivo
Modo Eólio em Fá sustenido c.30	
Modo Jônio em Si bemol c.31	
Dó sustenido maior na linha superior e Dó no baixo c.32	
Modo Lócrio c. 33	

<p>Modo Eólio em Si c.34</p>	
<p>Modo Eólio em Ré c.35</p>	
<p>Modo Eólio em Dó e em Mi bemol c.36 – 37</p>	
<p>Modo Eólio em Sol e Jônico em Sol bemol c.38- 39</p>	

**Tabela 6 – Almeida Prado, Momento Musical ,
Modos e Tonalidades da Seção V**

Seção VI – Moderato c. 42 a 55

A seção inicia com o fragmento retirado de Schubert - Momento Musical op. 94 nº4 em Dó sustenido menor – **Fragmento Schubert VI.**



Figura 30 – Schubert, Momento musical op.94 n.º 4 c. 1 a 5

Almeida Prado fez uso do mesmo padrão rítmico de Schubert com variações melódicas e harmônicas.



Figura 31 – Almeida Prado, Momento musical c. 43 a 54

Seção VII – Andante c. 54 a 55

Nesta seção, Almeida Prado não utilizou nenhum motivo ou fragmento de Schubert.

Seção VIII – Moderato c. 56 a 59

Aqui, o fragmento utilizado foi retirado de Schubert - Momento Musical op.94 nº1 em Dó Maior – **Motivo Schubert VII.**



Figura 32 – Schubert, Momento musical op.94 nº 1 c. 1 e 2

Almeida Prado trabalhou este motivo apenas duas vezes como mostra a tabela a seguir:

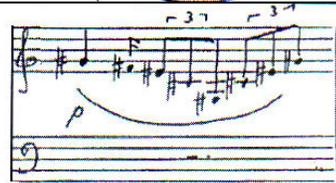
<p>Variação 1 Alteração ascendente da última nota c. 56 – 57</p>	
<p>Variação 2 Alteração para Dó sustenido maior e mudança rítmica c. 58</p>	

Tabela 7 – Variações do Motivo Schubert VII

Seção IX – Andantino c. 60 a 74

Esta seção aproveitou dois fragmentos, **Fragmento Schubert VIII** e novamente o **Fragmento Schubert I** – retirados do Momento musical op. 94 n° 2 em Lá bemol maior.



Figura 33 – Schubert, Momento musical op. 94 n° 2 c. 57 a 60 (Fragmento Schubert VIII)

Este fragmento aparece transformado pela modificação rítmica da linha superior e pelo aproveitamento da figuração do acompanhamento, que também aparece de forma similar em outras peças de Schubert.



Figura 34 – Almeida Prado, Momento musical c. 60

As variações do Fragmento Schubert VIII ocorreram pela harmonia, como mostra a figura a seguir.

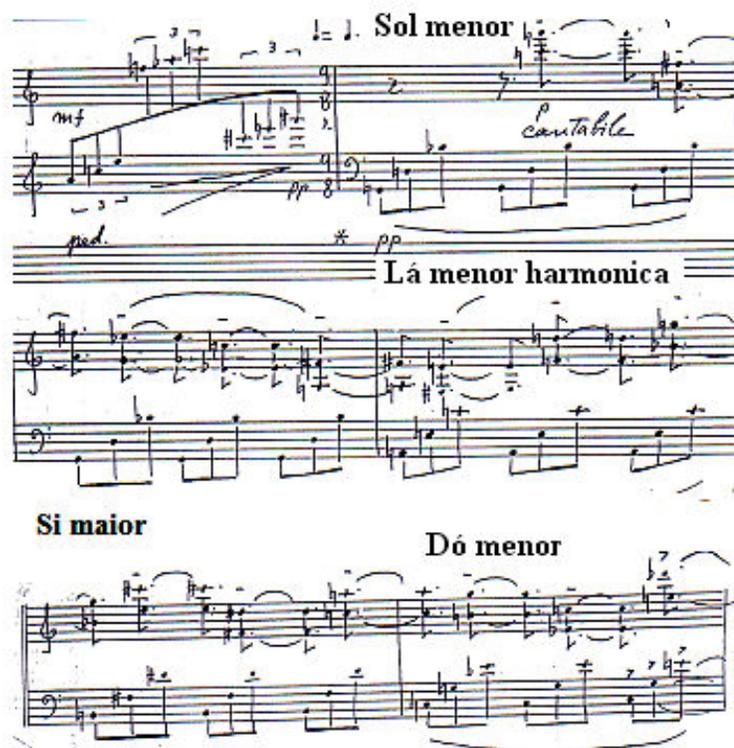


Figura 35 – Almeida Prado, Momento musical c. 60 a 64

4 – Texturas

As várias texturas que compõe a peça são em sua maioria homofônicas e decorrentes da utilização dos motivos e fragmentos anteriormente mencionados.

5 – Dinâmicas

As dinâmicas exploradas vão do *pianíssimo* ao *fortíssimo*. No gráfico a seguir é possível observar como Almeida Prado pensou a dinâmica da peça.

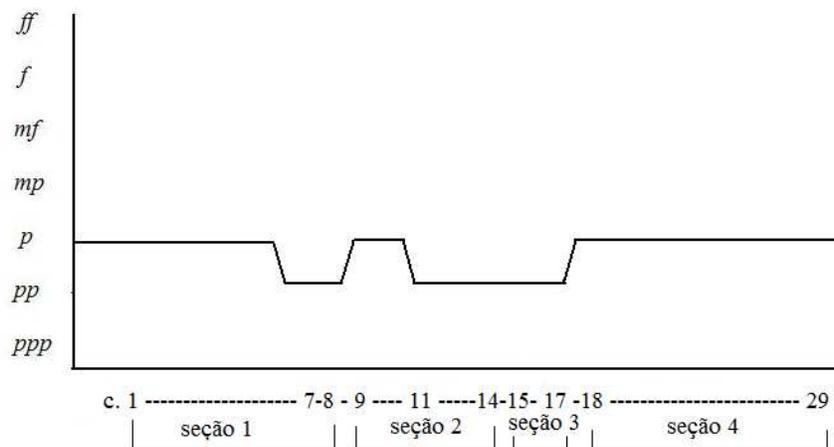


Figura 36– Gráfico das dinâmicas – Momento Musical, seções 1 a 4

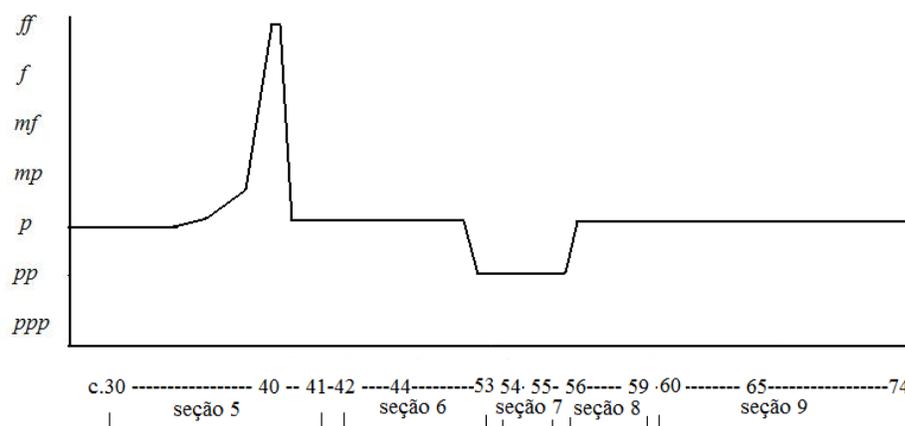


Figura 37 – Gráfico das dinâmicas – Momento Musical, seções 5 a 9

6 – Síntese

A peça foi formada por colagens de vários fragmentos retirados dos *Improvisos* e *Momentos Musicais* de Franz Schubert e tratados como variações, com mudanças nos planos melódico e harmônico.

Nas transformações do material coletado, empregou ainda mudanças rítmicas, modos e escalas tonais. Também fez uso de progressões de acordes de maneira não funcional, e mudanças de métrica.

Em relação à intertextualidade, verifica-se que há intertextualidade com texto alheio, intertextualidade das diferenças - que é explicitada pelas mudanças, sobretudo, no material harmônico e intertextualidade implícita, uma vez que, apesar do título “à maneira de Franz Schubert” o compositor não explicitou os intertextos utilizados. Também se verifica o uso da técnica de colagem e, a partir desta, a construção de uma peça “pastiche”, caracterizada pela imitação do estilo de Schubert numa manipulação e montagem pessoal dos intertextos. Esta peça pode ser considerada, na expressão da própria KRISTEVA (1974), um típico “mosaico de citações”.

7 - Considerações interpretativas

É de grande importância que o intérprete esteja familiarizado com o estilo, ao mesmo tempo clássico e romântico, de Franz Schubert, que traz um pianismo claro, típico dos compositores clássicos, e uma harmonia com cores românticas, típicas do século XIX. Aconselha-se que o intérprete estude os intertextos utilizados.

Seção I - *Andantino* (c.1 a 8) é baseada no Momento musical op. 94 n° 2 e Improviso op. 90 n° 4.

O início desta seção apresenta o motivo de abertura do Momento musical op. 94 n° 2 (c.1 a 7). Há na partitura uma indicação de pedal que faz ressoar os intervalos de segunda, presentes na linha melódica, e as ressonâncias dos acordes. Este tipo de uso do pedal contraria a estética de Schubert realizando um jogo sonoro que explicitará a intertextualidade das diferenças, portanto o intérprete deve obedecer a pedalização indicada.

É de grande importância que o intérprete observe e respeite a indicação de pedalização no compasso 7 uma vez que a harmonia dará sustentação a introdução do motivo do Improviso op. 90 n° 4. Esta pedalização evidencia as diferenças estéticas entre os compositores.

Seção II – *Allegretto* (c. 9 a 14) Esta seção continua a se relacionar com o Improviso op. 90 n° 4. É importante observar a indicação do compositor para que a semínima pontuada da seção I seja equivalente à semínima da seção II. Embora o motivo principal apareça em semicolcheias e não mais em fusas, a velocidade de sua execução deve permanecer a mesma.

Seção III - *Andante* (c.15 a 17) Tendo por base o Improviso op. 90 n° 3 em Sol bemol maior, a seção mantém as mesmas dificuldades interpretativas do intertexto. Isto é, o controle de sonoridade necessário para a projeção da melodia enquanto o acompanhamento apresenta uma figuração de notas mais rápidas e repetidas que poderá resultar em grande massa sonora.

Seção IV – *Allegretto* (c.18 a 29) O intertexto utilizado é Momento Musical op. 94 n° 6. Os sete primeiros compassos apresentam uma seqüência de treze acordes que

funciona como uma abertura dentro da seção. O intérprete deve timbrar as notas superiores para que a melodia do soprano se evidencie. Como esses acordes não se relacionam tonalmente, deve-se pensar em um jogo de timbres, uma vez que, pela marcação de pedal feita pelo compositor, cada acorde deve ser ouvido com sua sonoridade individual, ou seja, sem misturar as ressonâncias.

A partir do compasso 25, com a mudança de textura, uma nova idéia é apresentada tendo por base, de forma implícita, o material do improviso op. 90 nº2. Uma melodia predominantemente descendente passa a ser acompanhada por acordes repetidos sempre em *pianíssimo* que remetem ao acompanhamento encontrado no Improviso Op. 90 nº1. Ao final da seção uma citação de uma passagem cromática explicitamente derivada dos compassos 3 e 4 do Improviso op. 90 nº 2 prepara a próxima seção.

Seção V – *Allegro* (c. 30 a 41) Tendo como intertexto o Improviso op. 90 nº 2 a seção apresenta pequenas escalas em divisão ternária do tempo similar ao texto original de Schubert. A regularidade rítmica é um fator importante nessa passagem. A marcação de pedal demonstra as diferenças estéticas entre os compositores uma vez que, ao contrário de Schubert, onde se deve buscar clareza, em Almeida Prado a pedalização provoca efeitos que são típicos de sua rica paleta timbrística.

Seção VI – *Moderato* (c. 42 a 53) O material utilizado como base é originário do Momento musical op. 94 nº 4. Almeida Prado, além das intervenções na harmonia do intertexto, também trabalhou com mudança de métrica. Nas mudanças de compasso é preciso manter a referência do valor da colcheia para não perder o ritmo na passagem e manter a regularidade das semicolcheias.

Seção VII – *Andante* (c. 54 e 55) Esta seção funciona como uma preparação para a próxima. Não há material intertextual claro. Deve-se pensar em um jogo de cores e timbres gerado pelas ressonâncias dos acordes.

Seção VIII – *Moderato* (c. 56 a 59) A seção inicia com uma clara citação do Momento musical op. 94 nº 1. A citação ocorre de maneira quase literal, o andamento é o mesmo e apenas a última nota é alterada meio tom acima. O fragmento citado é repetido e variado por mudanças de alturas e mudança de textura. Deve-se manter o mesmo

andamento. A indicação de pedal de compasso em compasso modifica também o texto original.

Seção IX – *Andantino* (c. 60 a 74) A última seção da peça apresenta o material baseado do Momento Musical Op. 94 n° 2 e fechando a peça, uma re-exposição dos compassos iniciais deste mesmo Momento musical. No que se refere à primeira parte da seção, deve-se manter o acompanhamento sempre em *pianíssimo* e na linha superior deve-se projetar sonoramente as notas agudas dos intervalos de sexta onde se encontra a melodia principal. Apesar das mudanças harmônicas na linha superior, não se deve mudar a indicação de pedal, pois esta resulta numa sonoridade que é típica do compositor.

No compasso 65, o compositor escreveu um acorde prolongado criando certa expectativa para a reapresentação do material utilizado no início da peça. Colaborando também para o impacto da reapresentação deste material inicial, além do acorde prolongado, o compositor indica uma respiração.

Nos compassos finais é muito importante respeitar a duração dos acordes mais longos e a pedalização dos três últimos compassos para que se obtenha o efeito sonoro desejado pelo compositor. Sugere-se um discreto *rallentando* até o final.

4.3.2 Almeida Prado - *Canção sem palavras - à maneira de Felix Mendelssohn*

A peça *Canção sem palavras* pertence ao terceiro volume do *Álbum Jardim Sonoro*, foi composta em Campinas durante o mês de maio de 1997 e dedicada a Suely Pinotti. O subtítulo “*à maneira de Felix Mendelssohn*” e a nota explicativa, “*Uma releitura da Canção sem palavras op. 85 de Felix Mendelssohn*”, existente na partitura original, indicam a realização intertextual explícita do compositor.

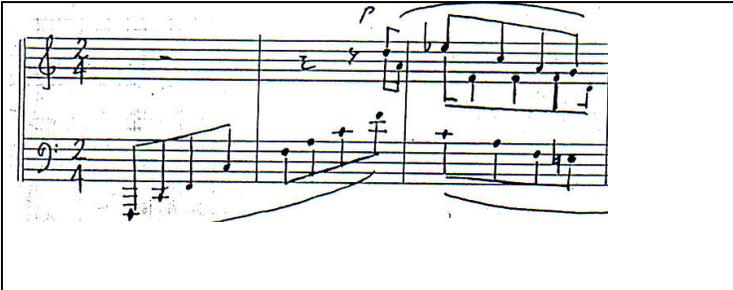
1 - Estrutura formal

A peça possui uma seção única e baseia-se em um único motivo, sendo este variado por ampliações decorrentes das mudanças de métrica que ocorrem no seu desenvolvimento.

2 – Material e estrutura harmônica

A peça não possui uma organização tonal, há acordes pertencentes a determinadas tonalidades e escalas modais em sua estrutura. Também fazem parte escalas sintéticas.

A tabela a seguir ilustra esta situação:

	<p>c. 1 a 3 Fá Maior na linha inferior e uso do modo mixolídio em Fá na linha superior.</p> 
---	--

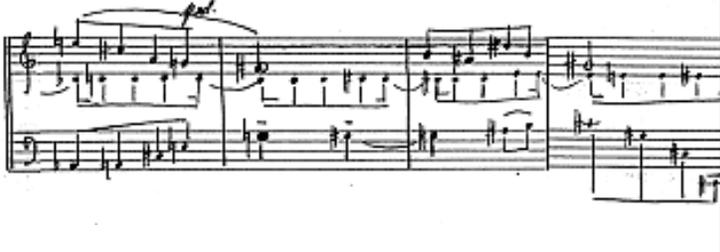
	<p>c. 4 a 6 Escala sintética</p> 
	<p>c. 8 a 10 Escala sintética</p> 
	<p>c. 11 a 13 Cromática com alterações</p> 
	<p>c.17 a 20 Modo Dórico em Fá</p> 

Tabela 8 – Almeida Prado, Canção sem palavras - Escalas utilizadas

É interessante salientar que a peça inicia com um arpejo do acorde de Fá maior e termina com a fundamental e a quinta desta tonalidade, configurando um centro.

3 - Análise comparativa - Estruturas rítmicas e melódicas

Motivo 1

Almeida Prado construiu a sua “Canção sem palavras” tendo como ponto de partida o motivo inicial retirado da linha superior de Mendelssohn “Canção sem palavras op.85 n.º6”.

Mendelssohn	Almeida Prado
 <p data-bbox="228 898 321 930">c.1 e 2</p>	 <p data-bbox="768 884 1539 951">c.1 a 3 – Aproveitamento de parte do motivo melódico de Mendelssohn com alteração rítmica no primeiro tempo.</p>

Tabela 9 – Almeida Prado, Canção sem palavras - Motivo 1

4 – Textura

Nesta peça, o compositor fez uso, em grande parte, da textura de melodia acompanhada, claramente estabelecida pela linha melódica na voz superior e pelo acompanhamento realizado pelas linhas do baixo e do contralto, ao mesmo tempo em que manteve a polifonia, porém tratada de maneira livre.

O uso do pedal prolongado conferiu uma ampliação à textura. Na tabela a seguir verificam-se os tipos de texturas.

<p>Textura 1 Arpejo na linha do baixo c. 1 e 2.</p>	
<p>Textura 2 Em três camadas, melodia no soprano e acompanhamento no contralto e baixo c. 3 e 4.</p>	
<p>Textura 3 Prolongamento da sonoridade das três linhas c. 29 a 31.</p>	
<p>Textura 4 Acordes c. 41 e 42</p>	

Tabela 10 – Almeida Prado, Canção sem palavras – Texturas

5 – Dinâmicas

A peça foi composta abordando dinâmicas apenas entre o extremo *pianíssimo* e o *mezzoforte*.

O gráfico a seguir ilustra o tratamento das dinâmicas na peça.

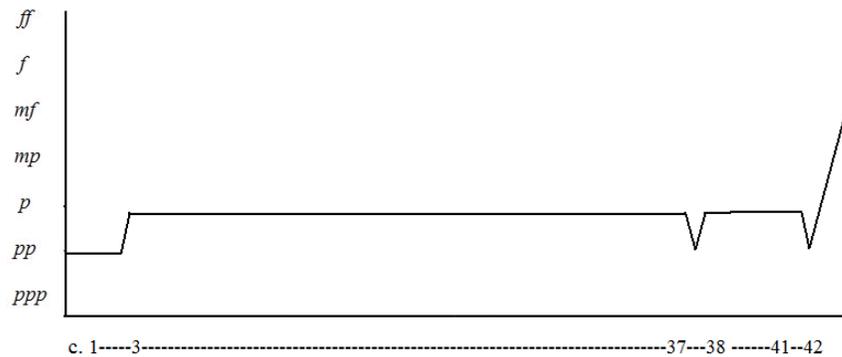


Figura 38 – Gráfico das dinâmicas, *Canção sem palavras*

6 – Síntese

Pela análise foi possível verificar que Almeida Prado utilizou apenas o motivo inicial da linha superior da “*Canção sem Palavras op.85 n°6*” de Mendelssohn de maneira implícita. A textura do tipo melodia acompanhada, típica das *Canções sem Palavras*, ajudou a reforçar o sentido da intertextualidade.

Em relação à harmonia, fez uso de escalas sintéticas e modais, e de um centro em Fá. O uso das ressonâncias também se constituiu um em fator importante, no que se refere ao timbre, às texturas e a própria harmonia.

Quanto ao tipo de intertextualidade, verifica-se que houve uso da intertextualidade com texto alheio, intertextualidade das diferenças e intertextualidade implícita.

No que se refere ao meio utilizado, verifica-se que o compositor fez uma alusão a Mendelssohn, uma vez que o motivo utilizado apareceu de maneira bastante dissolvida. O jogo intertextual se configurou também pelas diferenças no que se refere à substituição do tonalismo de Mendelssohn por uma harmonia não tonal.

7 - Considerações interpretativas

As *Canções sem palavras* de Mendelssohn, como o próprio título sugere, são *Lieder* escritos para piano sem a presença do cantor. Típicas melodias vocais acompanhadas por uma figuração pianística.

No caso da peça de Almeida Prado, para que a intertextualidade seja reconhecida é necessário que o executante esteja familiarizado com o intertexto utilizado, bem como as outras peças que junto a ele fazem parte de uma série. Pois, embora o ponto de partida seja o Op. 85 n°6, a figuração rítmica do acompanhamento é encontrada em outras peças, tais como: as canções Op. 67 n°3, Op. 62 n°5 e Op.102 n°1, por exemplo.

A peça inicia com um arpejo ascendente de fá maior, vindo da região grave do piano, que prepara para a entrada da melodia principal. É importante que o intérprete deixe clara a distinção entre a melodia, que deve soar clara como uma canção, e o acompanhamento que é dividido entre as linhas do baixo e a linha sincopada do contralto. O motivo da linha melódica (que é o intertexto de Mendelssohn – re mi bemol dó lá sol fá) é sempre recorrente, sempre lembrando o ouvinte do material de origem.

Nesta peça, encontram-se frases que concluem afirmando um determinado acorde, como uma espécie de cadência. Como por exemplo, a finalização no acorde de Si menor no compasso seis; no compasso dez a finalização sobre o acorde de Ré bemol com a terça na melodia; e no compasso trinta e um o acorde de Ré maior. Apesar de não se tratar de cadências tonais, como ocorreriam em Mendelssohn, são essas finalizações que realçam a conclusão das linhas melódicas.

Também é importante que se observe as indicações de pedal do compositor que estão minuciosamente grafadas e que realçam a intertextualidade das diferenças ao propor uma estética sonora diferente à de Mendelssohn.

4.3.3 Almeida Prado - *Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms*

Esta peça foi composta em Campinas no ano de 1997 e dedicada ao pianista Marcello Verzoni. O tema de Brahms, a que se refere o título da peça, foi retirado do *Intermezzo op. 116 n.º4*. Deste mesmo compositor também são encontradas, de forma implícita, idéias retiradas dos Concertos para piano n.º 1 op.15 e n.º 2 op. 83 e das *Variações e fuga sobre um tema de Haendel op.24*.

1. Estrutura formal

A peça possui duas partes principais. A primeira funcionando como um prelúdio tem o título “*Olhando o retrato dele perto da Janela*” e a segunda “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”. Cada uma dessas partes possui as suas seções internas.

O estabelecimento de uma divisão em seções teve por base os contrastes causados pelas mudanças de andamento, caráter, texturas e motivos utilizados. Desse modo a organização formal ficou assim estabelecida:

1.1 “Olhando o retrato dele perto da Janela”

Seção 1- c. 1 a 9 – Lento, *Sotto voce*

Seção 2 - c. 10 a 18 – Lento

Seção 3 - c. 19 a 27

Seção 4 - c. 28 a 36

1.2 “Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms”

Seção 1- c. 1 a 4 – Heróico

Seção 2 - c. 5 a 10 – Calmo

Seção 3 - c. 11 a 14 – *Adagio*

Seção 4 - c. 15 a 23 – Misterioso

Seção 5 - c. 24 a 29 – Heróico

Seção 6 – c. 30 a 35 – *Apassionato*

Seção 7 – c. 36 e 37 – Lento, Sereno

Seção 8 – c. 38 a 40 – Calmo

Seção 9 – c. 41 a 52 – Lento

Seção 10 – c. 53 a 57 - *Adagio*

2 – Material e estrutura harmônica

São encontrados conjuntos de notas, utilizados em figurações melódicas e harmônicas, fragmentos de escalas diversas, acordes em progressão não funcional, acordes com segundas acrescentadas, pontos de pedal, dentre outros.

2.1 - “Olhando o retrato dele perto da Janela”

A primeira parte da peça, com indicação de andamento lento e compasso ternário, apresenta como abertura, uma seqüência de nove acordes na região média e grave do piano. Esses acordes foram utilizados sem relação funcional, todavia observa-se uma progressão pela movimentação da linha do baixo, basicamente por graus conjuntos, e uma conclusão que retorna à nota inicial por meio de um salto de quinta descendente.

The image displays a musical score for the piece "Olhando o retrato dele perto da Janela" by Almeida Prado. It features a bass line in 3/2 time, marked with a piano (p) dynamic. The score consists of two systems of music. The first system contains six measures, each with a chord and a corresponding bass line figure. The chords are labeled as Bm, Cm, Dm, E, F#m7(9), and Gm7. The second system contains three measures with chords C7(9), F#7(6), and Bm. Below the bass line, there are handwritten annotations: "ped." with a star symbol and a note indicating "(Tocar sotto voce, com o pedal abafado)".

Figura 39 – Almeida Prado, *Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*, “Olhando o retrato dele perto da janela” c. 1 a 9

Estes continuaram a ser utilizados ao longo da primeira seção com alterações melódico-harmônicas na linha do baixo. Do compasso 28 ao 36 observa-se o uso de um pedal em Si concluindo a primeira seção da peça.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. Below it is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The second system has a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ped.'. There are also some handwritten annotations and a '3-7' marking in the bass line of the second system.

Figura 40 – Almeida Prado, *Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*, “Olhando o retrato dele perto da janela” c. 28 a 36

A progressão da linha do baixo do exemplo anterior e o pedal no final da seção configuram um centro na nota Si.

2.2 “Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms”

A segunda parte da peça, justamente pela sua maior dimensão, apresenta mais elementos em sua estrutura harmônica.

2.2.1 - Seção 1 – Heróico

Inicia com uma seqüência de acordes, porém sobre um padrão rítmico em forma de motivo. Na figura a seguir, as setas indicam o cromatismo utilizado na harmonia.

O jogo de acordes maior/menor, porém sem conotação tonal, confere superposições e mudanças no colorido harmônico da peça.

The image shows a musical score for a piece titled "Heróico" by Almeida Prado. The score is in 4/4 time and features complex harmonic structures with various chords and accidentals. Above the score, a diagram shows a sequence of chords: Dm, Bbm, A, C#m, D, Bb, F#, Cm. Below the score, another diagram shows chords: Si, F#m, Sib, F.

Figura 41 – Almeida Prado, “Divagações oníricas antes de um tema de Brahms”, c. 1 e 2

Também são encontrados pequenos fragmentos melódicos e harmônicos em configuração de acordes desdobrados. Cada um possui seu material próprio no que se refere às alturas, todavia a relação entre eles se estabelece pelo uso dos intervalos de quartas.

The image shows two musical excerpts from Almeida Prado's "Divagações oníricas antes de um tema de Brahms", c. 3. The left excerpt is marked "7:4 in loco" and "p". The right excerpt is marked "IN LOCO". Both excerpts show complex harmonic structures with various chords and accidentals.

Figura 42 – Almeida Prado, “Divagações oníricas antes de um tema de Brahms”, c. 3

2.2.2 - Seção 2 - Calmo

Na seção 2 são encontrados acordes desdobrados em figurações melódicas e harmônicas. A sucessão desses acordes não obedece a nenhum padrão tonal ou modal.

Nos fragmentos a seguir verifica-se o uso de acordes resultante da sobreposição de terças.

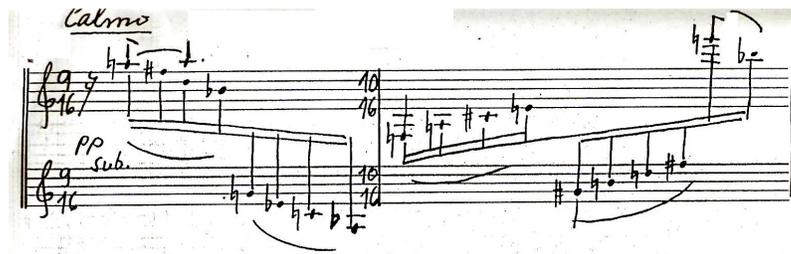


Figura 43 – Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 3 e 4

Análise comparativa

Nessa seção são encontrados fragmentos que podem ser comparados a alguns utilizados por Brahms, como por exemplo, no Intermezzo op. 117 n°2. Os fragmentos abaixo mostram a similaridades nas figurações.

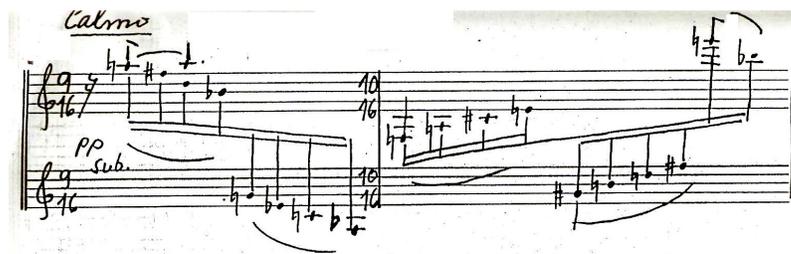


Figura 44 – Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 3 e 4



Figura 45 - Brahms – Intermezzo Op.117 n.2 c. 8 e 9

No caso, Almeida Prado utilizou o mesmo tipo desenho, porém com durações maiores e sem sustentar as notas para formar um acorde. A harmonia também não segue o padrão tonal de Brahms.

2.2.3 - Seção 3 – Adagio

Nessa seção Almeida Prado realizou a citação de um motivo retirado do Intermezzo op.116 n°4.



Figura 46 - Brahms – Intermezzo Op.116 n.4 c. 1 a 4

Figura 47 – Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 11 a 14

Pela comparação dos fragmentos observa-se que há uma transformação rítmica do motivo de Brahms através da alteração nas durações das notas na linha superior, da substituição das tercinas da linha do baixo pelo prolongamento do acorde formado no primeiro compasso e do uso de um pedal na nota Dó#.

2.2.4 - Seção 4 – Misterioso

Essa seção apresenta uma figuração que se repete em forma de seqüência sem progressão funcional. Verifica-se o uso de acordes desdobrados formados por segundas, terças e quartas, numa textura monofônica dobrada sempre duas oitavas abaixo.

As mudanças harmônicas da seção foram resultantes de variações dos motivos utilizados. A tabela a seguir mostra os motivos e o material utilizado.

Motivo	Variação e material
 <p>c.16 – Motivo</p>	 <p>O motivo utiliza quatro notas da escala diatônica</p>

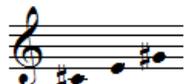
 <p>c.17</p>	<p>Variação por mudança de direção do contorno melódico e mudança de alturas</p>  <p>Transposição do motivo anterior nove semitons acima.</p>
 <p>c.17 (continuação)</p>	<p>Variação por mudança de alturas, de intervalos e direção do contorno melódico</p> 
 <p>c.17 (continuação)</p>	<p>Variação por fragmentação (apenas a segunda parte do desenho original) e mudança de alturas com o uso de intervalos de terças</p> 
 <p>c.17 (continuação)</p>	<p>Variação por fragmentação (apenas a segunda parte do desenho original) e mudança de alturas com o uso de intervalos de terças</p>  <p>Transposição do material anterior três semitons abaixo</p>

Tabela 11 – Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*” Motivos e variações

Na figura a seguir observa-se que as próximas variações do motivo exposto continuam com a figuração de intervalos de terça, formando acordes encadeados sem conotação tonal.



Figura 48 – Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 19 e 20

2.2.5 - Seção 5 – Heróico

Inicia com a mesma idéia apresentada na seção 1. Como material contrastante apresenta um novo motivo, baseado numa figuração rítmica já apresentada na seção 2.



Figura 49 - Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 25 e 26

Como material harmônico são encontrados acordes em quartas, intervalos de sétima e sexta na linha inferior, acordes em progressão não funcional, cromatismo.

A tabela a seguir traz as variações do motivo utilizado juntamente com o seu material. A notação em inteiros traz uma representação das alturas sem considerar funções hierárquicas.³²

³² A notação em inteiros é uma maneira de se representar as alturas de um determinado trecho musical por meio de números inteiros associados a cada uma das doze notas cromáticas. Segundo Oliveira (1998) “este tipo de notação simbólica, menos especializada que outras existentes, cujo conteúdo deriva direta ou indiretamente da teoria da tonalidade, permite analisar estruturas musicais sem assumir a priori qualquer filtragem hierárquica funcional” (OLIVEIRA, 1998 p.1).

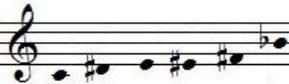
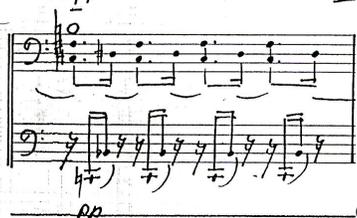
 <p>c. 25</p>	 <p>[0, 4, 5, 6, 8, 10]</p>
 <p>c. 26</p>	 <p>[0, 3, 4, 5, 6, 10]</p>
 <p>c. 27</p>	 <p>[0, 1, 3, 6, 10, 11]</p>
 <p>c. 28</p>	 <p>[2, 3, 4, 5, 8, 10]</p>

Tabela 12 – Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*” Motivos e variações

2.2.6 - Seção 6 – *Apassionato*

Nessa seção, verifica-se o uso de progressões ascendentes de acordes, formados por intervalos de quartas e quintas, além de terças. Essas progressões foram resultantes de transformações motivicas e não obedecem a uma hierarquia tonal.

Análise comparativa

As progressões utilizadas são transformações de um fragmento das *Variações e fuga sobre um tema de Haendel op.24* de Brahms, do qual foi aproveitada a estrutura

rítmica com interferências na métrica, na harmonia, no tipo de articulação e na direção do contorno melódico, conforme se observa na comparação entre as figuras a seguir.



Figura 50 - Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 30



Figura 51 – Brahms, *Variações e fuga sobre um tema de Haendel op.24*,
25ª variação c. 1

Nesta seção também é encontrado um fragmento do Concerto n.1 op.15 de Brahms.



Figura 52 - Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 33 e 34



Figura 53 - Brahms – Concerto n.1 op.15 – Maestoso, c.110 – 111

Pela comparação entre os fragmentos apresentados, verifica-se que Almeida Prado modificou o motivo de Brahms pela diminuição do intervalo harmônico (oitavas para segundas) e ampliação dos intervalos do trinado. Além do tratamento harmônico não tonal.

2.2.7 - Seção 7 – Lento, Sereno

Também são encontrados motivos retirados do Concerto n.1 op.15 de Brahms, primeiro movimento compasso 110.

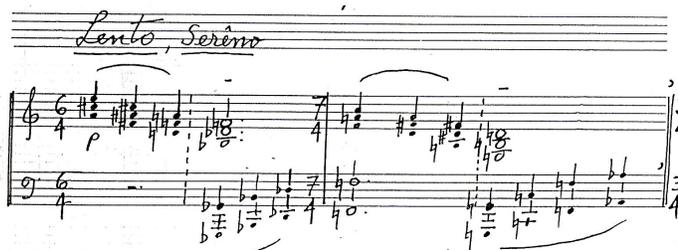


Figura 54 - Almeida Prado, "Divagações oníricas antes de um tema de Brahms", c. 35 e 36



Figura 55 - Brahms – Concerto n.1 op.15 – Maestoso, c. 157 a 160

Pela comparação entre os fragmentos observa-se que Almeida Prado mudou a direção do movimento dos acordes iniciais e alterou a harmonia. O ritmo e a textura permaneceram como elementos identificadores do conteúdo intertextual. O jogo de acordes sem relação tonal-funcional modificou a sonoridade do motivo de Brahms.

2.2.8 - Seção 8 – Calmo

Essa seção está harmonicamente estruturada na escala cromática, todavia o décimo primeiro som, correspondente a nota si, é omitido. No acompanhamento foram utilizadas quintas harmônicas em progressão descendente.

A figura a seguir ilustra a passagem.

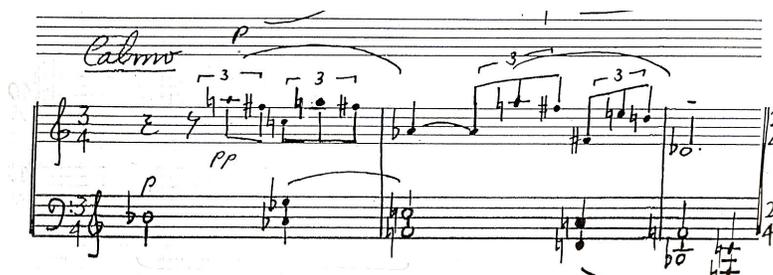


Figura 56 - Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 38 a 40

Material utilizado:



Figura 57 - Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, Material utilizado.

2.2.9 - Seção 9 – Lento

Essa seção apresenta uma progressão baseada em um só motivo repetido seis vezes (c. 39 a 50).



Figura 58 - Almeida Prado, “Divagações oníricas antes de um tema de Brahms”, c. 39 a 42

Em sua configuração harmônica, verifica-se o uso de acordes com segundas acrescentadas.

2.2.10 - Seção 10 – Adagio

A última seção da peça traz novamente a citação do motivo do Intermezzo op.116 n.4 e a referência à Clara Schumann na linha melódica.



Figura 59 - Almeida Prado, “Divagações oníricas antes de um tema de Brahms”, c. 53 a 57

Do ponto de vista harmônico verifica-se ainda o uso de acordes com segundas acrescentadas.

3. Motivos e variações

O uso de motivos pode ser observado quando o compositor repetiu determinadas células ou contornos melódicos. Dessa forma, as variações ocorreram basicamente por mudanças de alturas decorrentes das adaptações harmônicas.

Na figura a seguir dois motivos são assinalados. É possível observar no trecho a repetição dos mesmos, sendo o primeiro com transposição e o segundo apenas com repetição e alteração na linha do baixo.



Figura 60 - Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”, c. 7 a 10

Na próxima figura, três motivos são assinalados. O primeiro é repetido com acréscimo de uma nota, além da mudança de altura; o segundo varia por mudança de alturas e por fragmentação (final do compasso 17) e o terceiro é repetido com mudança de alturas.



Figura 61 - Almeida Prado, “*Divagações oníricas antes de um tema de Brahms*”,
c. 15 a 19

4. Texturas

Foram várias as texturas utilizadas ao longo da peça. O uso dessas texturas conferiu sonoridades próprias às seções. A tabela a seguir traz exemplos das principais texturas utilizadas.

4.1 “Olhando o retrato dele perto da Janela”

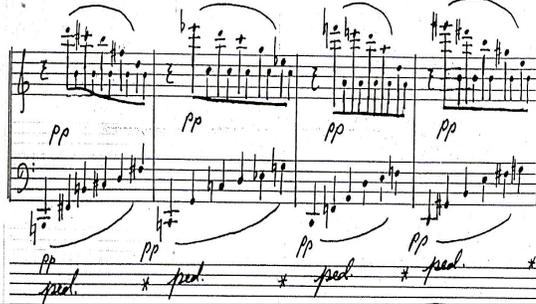
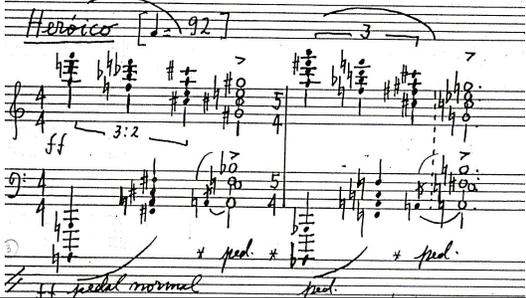
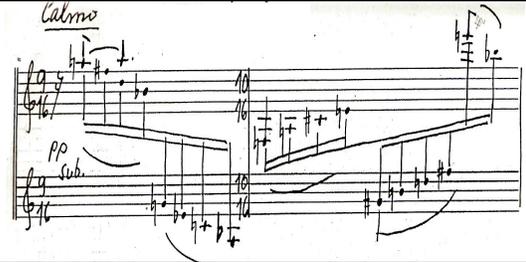
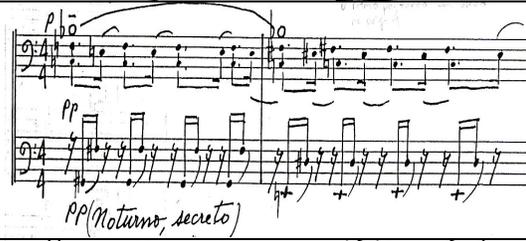
<p>Textura 1 - Acordes e baixo em oitavas – região grave c. 1 a 6</p>	 <p><i>(Tocar sotto voce, com o pedal abaixado)</i></p>
<p>Textura 2 - Acordes e linha do baixo em movimento c. 10 a 13</p>	
<p>Textura 3 - Intervalos amplos na voz superior e linha do baixo em movimentação ascendente – uso das regiões aguda e grave c. 19 a 22</p>	
<p>Textura 4 - Acordes e baixos em oitavas na região médio aguda em forma de pedal c. 32 a 36</p>	

Tabela 13 – “Olhando o retrato dele perto da Janela” – Texturas

4.2 - “Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms”

<p>Textura 5 – Acordes nas regiões grave e médio aguda c. 1 e 2</p>	 <p>Heróico [♩ = 92]</p> <p>ff</p> <p>3:2</p> <p>ped. x ped. x ped.</p> <p>pedal normal ped.</p>
<p>Textura 6 – Melodia na voz superior e acordes desdobrados c. 3 e 4</p>	 <p>Calmo</p> <p>pp</p> <p>Sub.</p>
<p>Textura 7 – Duas vozes em oitava c. 17</p>	
<p>Textura 8 – Pedal na voz superior e dois ostinatos c. 26 e 26</p>	 <p>pp</p> <p>pp (Noturno, secreto)</p>
<p>Textura 9 – Acordes na linha superior e oitavas no baixo c. 30</p>	 <p>p</p> <p>f</p>

<p>Textura 10 – Trêmolos e oitvas. c. 34</p>	
<p>Textura 11 – Melodia acompanhada c. 38 e 39</p>	

Tabela 14 - “Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms” - Texturas

5. Dinâmicas

O compositor utilizou o recurso das dinâmicas com função expressiva. As variedades de dinâmicas estão demonstradas nos gráficos a seguir.

5.1. Primeira parte – “Olhando o retrato dele perto da janela” c. 1 a 36

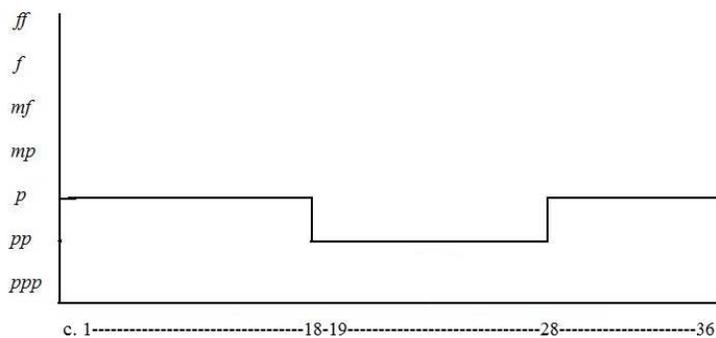


Figura 62 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* - “Olhando o retrato dele perto da Janela”. c. 1 a 36

5.2. Segunda parte – Divagações oníricas antes de um tema de Brahms

- Seção 1- c. 1 a 4 – Heróico

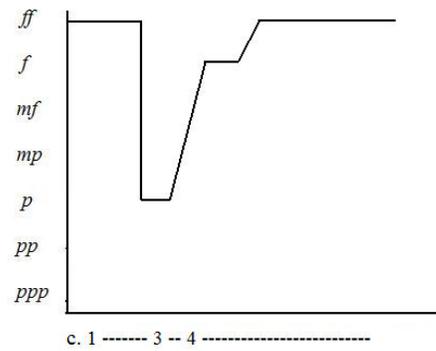


Figura 63 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* - c. 1 a 4

- Seção 2 - c. 5 a 10 – Calmo

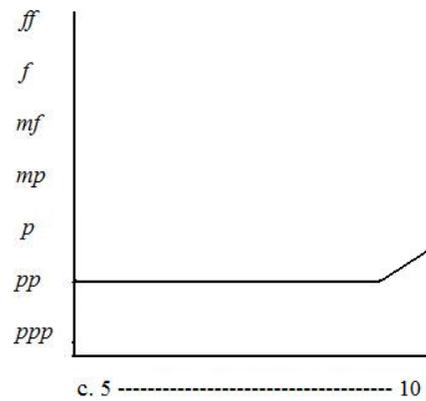


Figura 64 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* - c. 5 a 10

- Seção 3 - c. 11 a 14 – *Adagio*

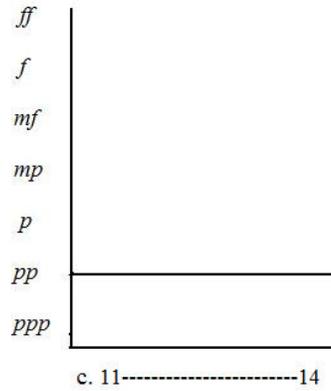


Figura 65 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* - c. 11 a 14

- Seção 4 - c. 15 a 23 – *Misterioso*

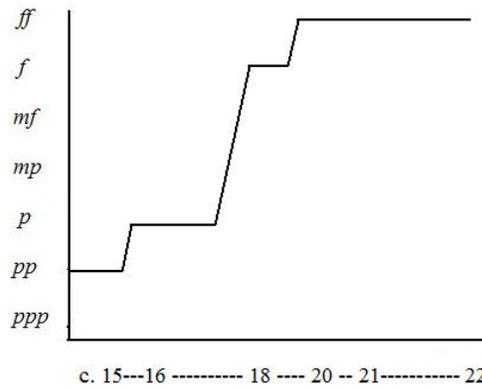


Figura 66 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* - c. 15 a 22

- Seção 5 - c. 24 a 29 – Heróico

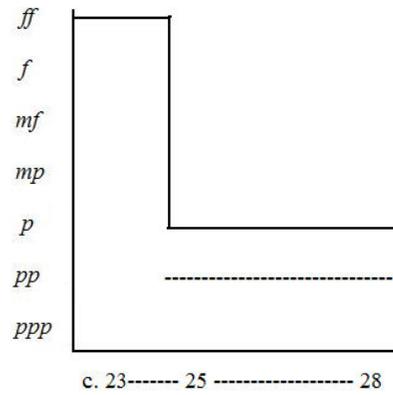


Figura 67 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* – c. 23 a 28

- Seção 6 – c. 30 a 35 – *Apassionato*

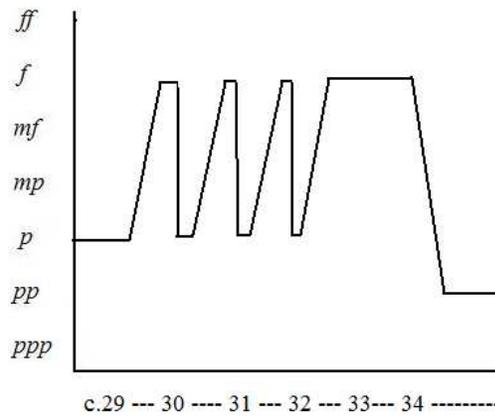


Figura 68 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* – c. 29 a 34

- Seção 7 – c. 36 e 37 – Lento, Sereno; Seção 8 – c. 38 a 40 – Calmo

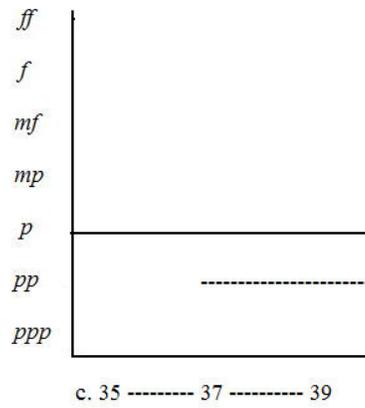


Figura 69 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* – c. 35 a 39

- Seção 9 – c. 40 a 51 – Lento; Seção 10 – c. 52 a 56 – *Adagio*

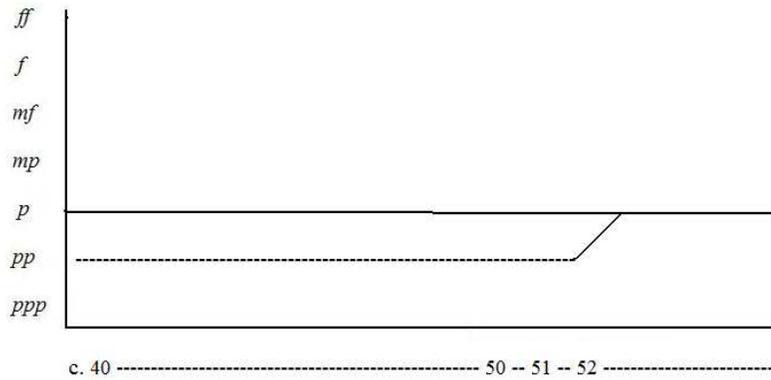


Figura 70 – Gráfico das dinâmicas - Almeida Prado, *Divagações Oníricas antes de um tema de Brahms* – c. 40 a 56

6 – Síntese

Esta peça, de certa forma, pode ser compreendida como um “mosaico de citações”, todavia, de maneira mais diluída e implícita. Os fragmentos encontrados das obras de Brahms foram quase sempre trabalhados como variações, sejam harmônicas, melódicas ou rítmicas ou todas em combinação. As referências ao compositor alemão se tornaram evidentes, sobretudo pelo aspecto rítmico e pela textura.

Harmonicamente, há um distanciamento dos intertextos, gerando uma espécie de deformação dos mesmos. Verifica-se o uso de acordes com quartas, acordes sem conotação tonal, conjuntos e fragmentos de escalas. Na segunda parte da peça, as seções quatro, cinco e seis apresentaram maior diversidade sonora pela exploração de dinâmicas contrastantes, enquanto as outras seções oscilaram entre sonoridades *piano* e *pianíssimo*.

Em termos pianísticos, é uma peça que apresenta um conteúdo bastante elaborado, tanto do ponto de vista da exploração do teclado quanto das dificuldades técnicas.

7 – Considerações interpretativas

Conhecer os *Klavierstücke* de Brahms não somente as peças do *opus 116*, do qual foi retirado o principal intertexto utilizado por Almeida Prado, mas também as peças *opus 76*, 117, 118 e 119, as *Variações e fuga sobre um tema de Haendel* e os dois Concertos para piano é condição essencial para uma melhor captação dos intertextos utilizados.

“Olhando o retrato dele perto da Janela”

A peça inicia com uma seqüência de acordes em andamento lento que introduz o conteúdo harmônico. É importante respeitar a indicação do compositor que sugere que se toque tudo *sotto voce* e com pedal abafador, uma vez que isso resultará em um ambiente sonoro soturno e misterioso. Contudo, mesmo em uma sonoridade mais velada, não se deve

deixar de timbrar a nota superior de cada acorde de forma que os mesmos sejam também encadeados melodicamente.

Na segunda seção (c. 10 a 18), apesar do aumento da atividade rítmica na linha do baixo e as vozes superiores em sínopes, deve-se continuar observando e mantendo o ambiente sonoro inicial. O mesmo deve ser pensado em relação às próximas seções.

“Divagações Oníricas”

Heróico – Para uma bem sucedida projeção do caráter desta seção é importante que o intérprete observe a dinâmica estabelecida pelo compositor nos compassos iniciais em *fortíssimo*, assim como a precisão dos ritmos pontuados. Os *crescendos* devem ser planejados cuidadosamente para que o clímax no final da seção tenha o impacto desejado.

Calmo – É importante observar a indicação de caráter e a dinâmica em *pianíssimo*, uma vez que esses fatores irão resultar em um caráter mais lírico. Como Brahms, Almeida Prado escreveu uma linha melódica cujo acompanhamento, em acordes desdobrados, é realizado sempre em defasagem em relação à nota da melodia (c. 5 - 6). Esse tipo de figuração ocorre nos *intermezzi*, mas também há uma passagem similar no segundo movimento do Concerto nº1 para piano. No final da seção sugere-se um *rallentando* para preparar a transição para o adágio.

Adágio – Inicia com a citação do intertexto principal, o *Intermezzo* op. 116 nº4. Em *piano* súbito, o fragmento de Brahms é introduzido e depois trabalhado em sua ressonância. As notas agudas que o seguem devem ser executadas com leveza por sobre a ressonância do pedal prolongado.

Misterioso – Para se obter o caráter sugerido pelo compositor deve-se observar a dinâmica em *pianíssimo*. Quando a melodia for dobrada duas oitavas abaixo, apesar da indicação do compositor em *piano* nas duas linhas, sugere-se que a linha inferior seja tocada em *pianíssimo* para que a clareza das duas vozes seja mantida. Para uma sonoridade mais velada, pode-se recorrer ao pedal *una corda* o que realçará o contraste da passagem final em *forte* e *fortíssimo*. Em relação ao pedal, como não há indicação, sugere-se trocá-lo de acordo com a harmonia.

Heróico – O clima inicial é retomado com os acordes em *fortíssimo*, mas logo em seguida (c. 25 a 28) é abrandado com a inserção de uma nova idéia musical em *piano*. Com a indicação “*Noturno, secreto*”, uma nova figuração é introduzida. É importante que o intérprete observe a indicação de respiração que precede pianíssimo do compasso 25, uma vez que esta respiração ajuda a limpar a sonoridade anterior. A melodia em forma de pedal invertido sobrepõe um ostinato em *pianíssimo*. Neste trecho, o pedal deve ser usado com bastante economia para não sacrificar as pausas da linha inferior.

Apassionato - A seção inicia tendo por base a vigésima quinta variação das *Variações e fuga sobre um tema de Haendel*, Opus 24. O intérprete deve observar a dinâmica claramente explícita pelo compositor, na qual as frases iniciam sempre em piano, crescem até alcançar o ápice indicado por um acento e pela dinâmica em *forte* ou *fortíssimo*, concluindo sempre com um arpejo descendente em figuração rápida e decrescendo. Com a observação destes elementos, as frases ficarão claras para o ouvinte. Na última frase sugere-se, juntamente com o crescendo, (c.32) um *alargando*. Desta forma é possível criar um maior impacto quando for alcançada a sonoridade máxima de todo o trecho no compasso 33, que é uma citação do Concerto nº 1 para piano.

Esta seção conclui com uma passagem ascendente em sétimas harmônicas na linha superior (c.34) que vai perdendo força sonora e velocidade para introduzir a próxima seção.

Lento, Sereno – Consta de uma referência ao Concerto nº1 – primeiro movimento, no qual uma linha formada por acordes dialoga com as oitavas no acompanhamento. Sugere-se timbrar a nota superior dos acordes e pedalizar de acordo com cada harmonia. Deve-se também ter cuidado para que as oitavas do baixo não encubram a nota longa da melodia principal.

Calmo – Deve-se manter o mesmo ambiente sonoro da seção anterior antecipando o clima da próxima seção. Sugere-se que a troca de pedal seja feita de acordo as mudanças dos baixos.

Lento e Adágio - É a última parte da peça. O início traz uma seqüência de acordes e baixos que, devido o uso do pedal prolongado em cada figuração, formam um jogo de timbres e sonoridades. O intérprete deve seguir as indicações marcadas pelo

compositor. Todo o trecho prepara para a citação final do fragmento de Brahms que é introduzido no *Adágio* (c.52).

O final da peça explora as ressonâncias pelo uso do pedal prolongado enquanto um fragmento, criado por Almeida Prado, faz uma alusão à Clara Schumann. Uma fermata deixa a sonoridade se perder até que não seja mais ouvida.

4.3.4 Almeida Prado - *Sonatina nº1 - Modelo Jan Křitel Vaňhal*

A peça *Sonatina nº1* pertence ao terceiro volume do *Álbum Jardim Sonoro* e foi composta em Campinas, durante o mês de fevereiro de 1997. O subtítulo “*Modelo Jan Křitel Vaňhal*” indica a realização intertextual do compositor, que aconteceu por meio do uso do mesmo esquema formal e da transformação dos motivos da *Sonatina nº1* de Jan Křitel Vaňhal³³. Almeida Prado realizou um trabalho de transformações rítmicas, harmônicas e melódicas, distorções e dispersões conferindo ao modelo de Jan Křitel uma nova aparência sonora.

As duas *Sonatinas* possuem três movimentos assim organizados: *Toccata*, *Andante sostenuto* e *Allegro*.

I - *Toccata*

1 - Estrutura formal

Nas duas *Sonatinas* a *Toccata*, utilizada como abertura da peça, possui apenas quatro compassos. Na *Sonatina* de Jan Křitel a métrica está organizada na fórmula 2/2 e em Almeida Prado há mudança de métrica em cada compasso. Assim sendo: 6/8 compasso 1, 10/8 – 8/8 compasso 2, 9/8 compasso 3 e 8/8 no compasso 4.

2 – Material e estrutura harmônica

A *Toccata* da *Sonatina* de Jan Křitel foi composta na tonalidade de Dó maior, claramente afirmada pela cadência nos compassos 3 e 4.

³³ Jan Křitel Vaňhal (1739 – 1813) foi um compositor vienense do século XVIII, que na mesma época dos compositores da Escola de Mannheim se destacou pela composição de sinfonias e música instrumental (MASSIN, 1997, p.533).



Figura 71 - Jan Křitel Vaňhal, *Sonatina n°1* – Toccata c. 1 a 4

Em Almeida Prado, não se verifica o uso de uma tonalidade definida. Há o uso de uma escala pentatônica juntamente com uma diatônica, numa espécie de jogo entre o branco e preto do teclado. Além disto, os acordes não se encadeiam funcionalmente.

	Escala diatônica utilizada
	Escala pentatônicas utilizadas

Tabela 15 – *Sonatina n°1 - Modelo Jan Křitel Vaňhal*; escalas utilizadas

TOCCATA

Figura 72 – Almeida Prado, *Sonatina n°1* – Toccata c. 1 a 4

3 - Análise comparativa - Estruturas rítmicas e melódicas

Comparando-se as duas peças, é possível verificar as seguintes transformações realizadas por Almeida Prado na estrutura da Sonatina de Jan Křitel.

Jan Křtitel Vaňhal	Almeida Prado
 <p data-bbox="232 457 280 489">c. 2</p>	 <p data-bbox="784 457 833 489">c. 2</p> <p data-bbox="784 493 1393 527">Mudança rítmica e na direção da linha superior.</p>
 <p data-bbox="232 720 321 751">c.3 – 4</p>	 <p data-bbox="784 741 873 772">c.3 – 4</p> <p data-bbox="784 777 1442 844">Manutenção da estrutura rítmica com mudança na harmonia.</p>

Tabela 16 – Jan Křtitel Vaňhal, Sonatina nº1 – *Toccata*; Almeida Prado, Sonatina nº1 – *Toccata*. Análise Comparativa.

4 – Textura

Nas duas peças a textura é homofônica apresentando dois tipos de organização:

- Textura a duas vozes – linha do baixo e arpejos na voz superior;
- Textura em acordes com a linha do baixo em oitavas.

5 – Dinâmicas

Em Jan Křtitel há apenas a indicação de *forte* em todo o trecho. Em Almeida Prado a dinâmica varia entre o *fortíssimo* e o *pianíssimo*. O início é *forte*, seguindo os arpejos em *pianíssimo*. No compasso final há um crescendo do *forte* ao *fortíssimo* concluindo em um *piano súbito*.

O gráfico a seguir ilustra o tratamento da dinâmica.

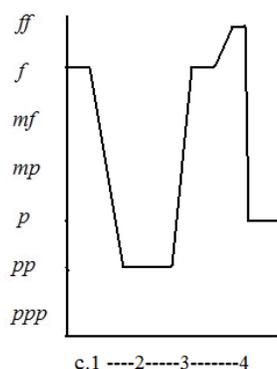


Figura 73 – Gráfico das dinâmicas – *Sonatina nº1, Toccata*

II - *Andante sostenuto*

1 - Estrutura formal

Comparando as duas Sonatinas, verifica-se que as mesmas possuem três seções, assim distribuídas:

Seção I c. 1 a 13 (Jan Křtitel e Almeida Prado)	Exposição
Seção II c. 14 a 25 (Jan Křtitel e Almeida Prado)	Desenvolvimento
Seção III c. 26 a 38 (Jan Křtitel e Almeida Prado)	Re-exposição.

Tabela 17 – Seções das Sonatinas de Jan Křtitel e Almeida Prado

2 - Material e estrutura harmônica

O *Andante Sostenuto* da Sonatina de Jan Křtitel foi composto na tonalidade de Dó maior. Almeida Prado não usou uma tonalidade definida e trabalhou utilizando escalas diatônicas, modais e sintéticas, além de acordes que não se relacionam funcionalmente.

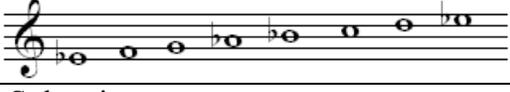
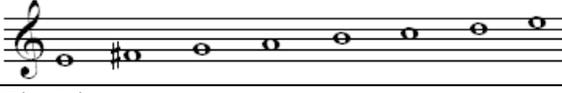
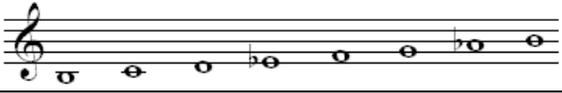
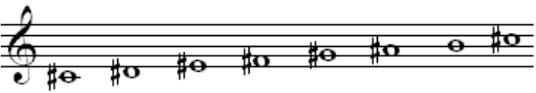
Escalas	Compassos
Lídio em Si bemol 	c.3 - Linha superior
Mi bemol maior 	c.8 a 10 - Linha inferior
Sol maior ou  Eólio em Mi 	c. 8 a 10 - Linha superior
Sintética 	c. 16 – Linha superior
Mixolídio em Dó Sustenido 	c. 33 a 35 – Linhas superior e inferior

Tabela 18 – Escalas – Almeida Prado, *Sonatina nº1*, Andante Sostenuto

3 - Análise comparativa - Estruturas rítmicas e melódicas

Seção I – Exposição c. 1 a 13

c. 1 a 7 - Em Jan Křitel, os compassos 1 a 7 trazem a exposição do primeiro tema, em Dó maior, concluindo na dominante Sol maior. Este tema é formado por dois motivos assinalados no fragmento a seguir.



Figura 74 - Jan Křtitel Vaňhal, Sonatina n.º1 c. 1 a 7

Em Almeida Prado, não se pode falar em regiões tonais exatamente como em Jan Křtitel, todavia, comparando as obras, verifica-se o aproveitamento do mesmo tema, mas com uma nova aparência transformada pelas alturas e harmonia. Verifica-se a mudança do motivo inicial para quartas (c.1) e quintas (c.2), o uso do modo Lídio em Si bemol (c. 3) com o baixo em relação de meio-tom com a linha superior.



Figura 75 – Almeida Prado, Sonatina n.º1 c. 1 a 7

C. 8 a 13 – Em Jan Křtitel após uma cadência na Dominante (c. 7-8), ocorre a entrada do segundo tema da Sonatina com uma codeta finalizando a seção (c.12-13).

Figura 76 - Jan Křtitel Vaňhal, *Sonatina n.º1* - c. 5 a 13

Em Almeida Prado observa-se o aproveitamento dos padrões rítmicos com mudanças nas alturas e na harmonia. Verifica-se, a partir do compasso 5, o uso de bitonalidade. No compasso final da codeta há uma alteração da métrica para o compasso 7/8.

Figura 77 – Almeida Prado, *Sonatina n.º1* - c. 5 a 13

Seção II – Desenvolvimento c. 14 a 25

Em Almeida Prado verifica-se o aproveitamento dos mesmos padrões rítmicos da Sonatina de Jan Křitel, por meio da transformação da melodia e da harmonia, porém, sem mudar as direções dos contornos melódicos.

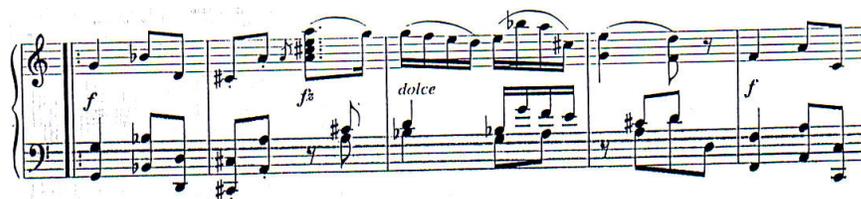


Figura 78 - Jan Křitel Vaňhal, *Sonatina n.º 1* - c. 14 a 18



Figura 79 – Almeida Prado, *Sonatina n.º 1* - 14 a 18

Apenas no final desta seção observa-se uma diferença no que se refere ao ritmo na Sonatina de Almeida Prado. Nela, as figuras pontuadas, usadas por Jan Křitel, são substituídas por arpejos ascendentes e a cadência é feita apenas com um desenho descendente.



Figura 80 - Jan Křtitel Vaňhal, *Sonatina n°1* - c. 23 a 25

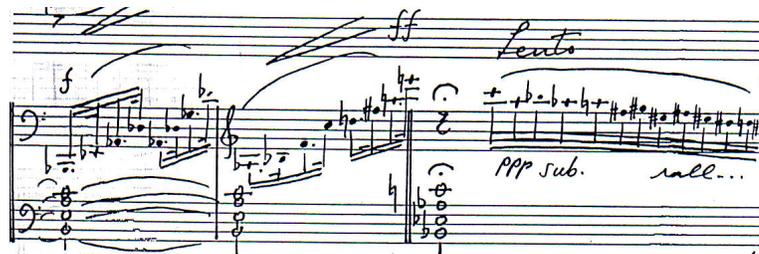


Figura 81 - Almeida Prado, *Sonatina n°1* - 23 a 25

Seção III – Re-exposição c. 26 a 38

Nesta seção também se verifica o aproveitamento dos padrões rítmicos da Sonatina de Jan Křtitel. Em Almeida Prado, há mudança de direção nos compassos 29 e 30.



Figura 82 - Jan Křtitel Vaňhal, *Sonatina n°1* - c. 23 a 31

Re-exposição

Andante sostenuto *1^o*

sub. *ff* *p sub.*

ff sub. *f* *p sub.* *p*

Figura 83 – Almeida Prado, *Sonatina n°1* - c. 26 a 31

Em alguns pontos específicos, Almeida Prado realizou alterações rítmicas melódicas e harmônicas de modo a mudar significativamente a aparência do texto original.

Jan Křtitel Vaňhal	Almeida Prado
 <p>c. 27 – 28</p>	 <p>c. 27 – 28</p> <p>Mudança de alturas com mudança de direção na linha superior e rítmica na linha inferior</p>
 <p>c. 34 - 35</p>	 <p>c. 34 – 35</p> <p>Mudança de alturas e rítmica na linha superior</p>

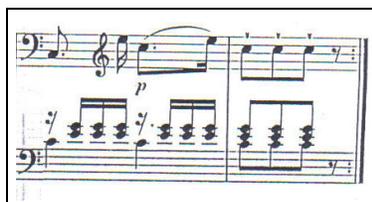
 <p>c. 37 – 38</p>	 <p>c. 37 – 38 Mudança de alturas com mudança rítmica e de métrica na linha superior</p>
---	--

Tabela 19 – comparação entre as Sonatinas de Jan Křtitel Vaňhal e Almeida Prado

4 – Textura

Nas duas peças são trabalhados três tipos de textura, conforme mostra a tabela a seguir:

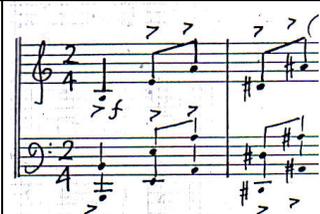
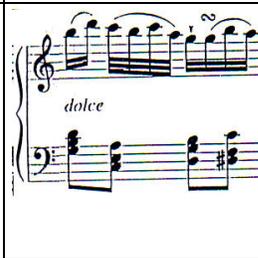
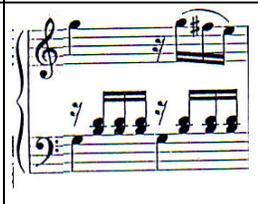
Textura	Jan Křtitel Vaňhal	Almeida Prado
Melodia em unísono de oitavas		
Melodia acompanhada (Jan Křtitel acordes – Almeida Prado intervalos de 9ª e 7ª)		
Melodia acompanhada		

Tabela 20 – Texturas das Sonatinas de Jan Křtitel Vaňhal e Almeida Prado

5 – Dinâmicas

Em Jan Křitel predomina a indicação de *forte* com acentos *fz*, seguido da indicação *dolce*. No final há a indicação de *piano*. Em Almeida Prado, a dinâmica varia entre o *fortíssimo* e o *pianíssimo*. O início é *forte*, com os mesmos acentos de Jan Křitel, todavia a indicação *dolce* aparece com a dinâmica *piano*.

Pelo gráfico a seguir é possível visualizar a diversidade das dinâmicas trabalhadas por Almeida Prado, bem como suas súbitas mudanças.

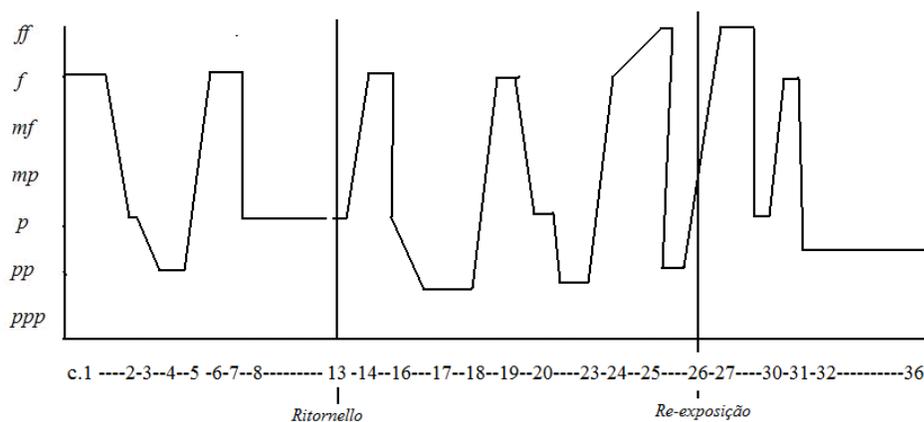


Figura 84 – Gráfico das dinâmicas – Almeida Prado - *Sonatina nº 1*, Andante Sostenuto

III - *Allegro*

1 - Estrutura formal

Comparando o *Allegro* das duas Sonatinas, verifica-se que as mesmas possuem quatro seções assim distribuídas:

Seção	Jan Křtitel Vaňhal	Almeida Prado
1	c. 1 a 14	c. 1 a 13
2	c. 15 a 22	c. 14 a 21
3	c. 22 a 36	c. 21 a 35
CODA	c. 37 a 50	c. 36 a 49

Tabela 21 – Seções das Sonatinas de Jan Křtitel Vaňhal e Almeida Prado, *Allegro*

2 – Material e estrutura harmônica

Como nos movimentos anteriores, Almeida Prado não trabalhou com uma tonalidade definida. Foram utilizadas diversas escalas tonais ou fragmentos delas, no decorrer do movimento, e em algumas vezes simultaneidades de escalas diferentes.

Nos compassos 1 – 2 e 21 - 23 ocorre a simultaneidade das escalas de Dó maior e Dó sustenido maior, configurando uma bitonalidade.



Figura 85 – Almeida Prado, *Sonatina n°1 Allegro* – c.1 e 2

Nos compassos 5 – 6 e 26 – 27 verifica-se o uso do modo eólio em Si bemol, na linha superior, combinado ao pentacorde Si-Fa no baixo.



Figura 86 – Almeida Prado, *Sonatina n°1* Allegro – c.5 e 6

Nos compassos 7 a 13 e 28 a 35 observa-se a utilização das doze notas da escala cromática.



Figura 87 – Almeida Prado, *Sonatina n°1* Allegro – c.7 a 13

Outro ponto interessante é o uso de tríades em combinação com um pedal no baixo sem um estabelecimento de funcionalidade.

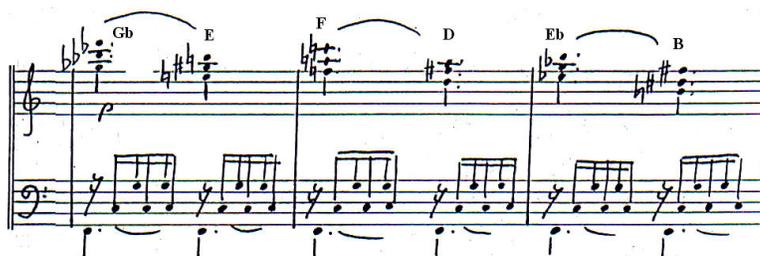


Figura 88 – Almeida Prado, *Sonatina n°1* Allegro – c.14 a 16

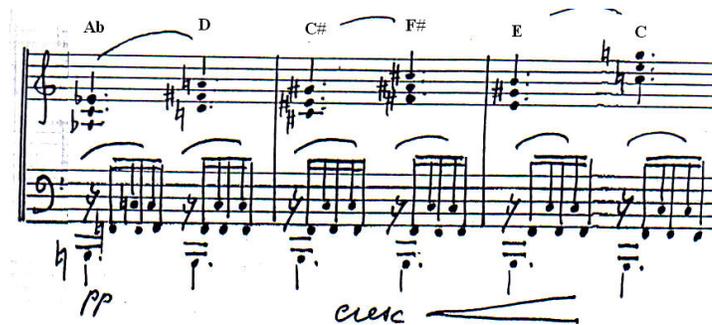


Figura 89 – Almeida Prado, *Sonatina n°1 Allegro* – c. 37 a 39

Também se verifica o uso de pentacordes de tonalidades distintas, Ré bemol maior e Dó maior, Sol maior e Fá sustenido maior, Si maior e Lá maior, e Sol maior e Mi bemol maior em simultaneidade - c. 41 e 42.

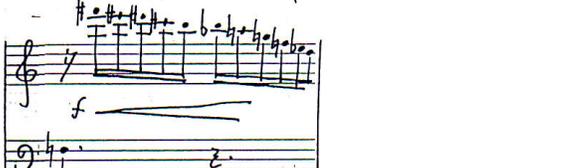


Figura 90 – Almeida Prado, *Sonatina n°1 Allegro* – c. 41 e 42

3 – Análise comparativa

No *Allegro* de sua *Sonatina*, Almeida Prado, além do trabalho com os motivos de Jan Křitel, criou novos motivos. Estes, utilizados na linha superior, realçaram as diferenças entre as duas obras.

A tabela a seguir exhibe os pontos em comum e as diferenças entre as duas *Sonatinas*.

Jan Křtitel Vaňhal	Almeida Prado	Análise comparativa
 <p>c. 1 e 2</p>	 <p>c. 1 e 2</p>	<p>Variação pela inserção de bitonalidade, polirritmia e mudança de alturas</p>
 <p>c. 4</p>	 <p>c.4</p>	<p>Bitonalidade – Fá e Ré maior, alteração do ritmo da linha superior</p>
 <p>c. 8 e 9</p>	 <p>c. 7 e 8</p>	<p>Bitonalidade e alteração do ritmo da linha superior</p>
 <p>c. 15</p>	 <p>c. 14</p>	<p>Bitonalidade e diminuição rítmica na linha superior</p>
 <p>c. 19 – 20</p>	 <p>c. 18 - 19</p>	<p>Bitonalidade e manutenção do ritmo com mudança nas alturas</p>
 <p>c. 21</p>	 <p>c.20</p>	<p>Manutenção do ritmo com mudança nas alturas</p>

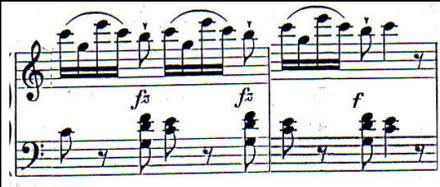
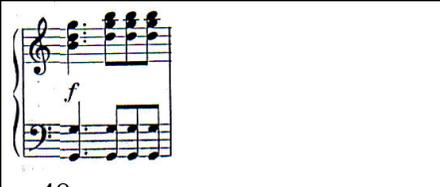
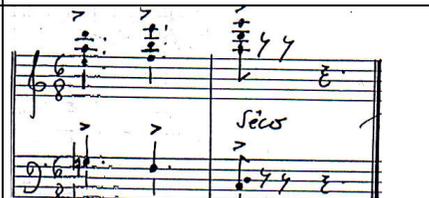
 <p>c. 37 – 38</p>	 <p>c. 36 – 37</p>	<p>Bitonalidade e manutenção do ritmo com mudança nas alturas</p>
 <p>c. 42 – 43</p>	 <p>c. 41 – 42</p>	<p>Bitonalidade e manutenção do ritmo com mudança nas alturas</p>
 <p>c. 44 e 45</p>	 <p>c. 43 e 44</p>	<p>Bitonalidade e alteração rítmica e uso de ressonâncias</p>
 <p>c. 48</p>	 <p>c.47</p>	<p>Acordes de quartas na linha superior e intervalos de nona no baixo com alteração rítmica e mudança de métrica</p>
 <p>c. 49 – 50</p>	 <p>c. 48 – 49</p>	<p>Acordes de quartas na linha superior e intervalos de nona na linha do baixo, manutenção do ritmo e mudança nas alturas</p>

Tabela 22 - Jan Křtitel Vaňhal, *Sonatina n.º1 – Allegro*;
Almeida Prado, *Sonatina n.º1 – Allegro*; Análise Comparativa.

4 – Textura

Cinco tipos de textura são encontrados, conforme os exemplos abaixo:

<p>Textura 1 – Homofônica c. 1 e 2</p>	
<p>Textura 2 – Melodia e acompanhamento c. 3 e 4</p>	
<p>Textura 3 - Polifônica a três vozes c. 7 e 8</p>	
<p>Textura 4 – Acordes na linha superior e ostinato no baixo c. 37 e 38</p>	
<p>Textura 5 – Melodia e acordes na linha inferior e ressonâncias c. 43 e 44</p>	

Tabela 23 – Texturas: Almeida Prado, *Sonatina nº1* – Allegro

5 – Dinâmicas

As dinâmicas variam do *pianíssimo* ao *fortíssimo*.

No gráfico a seguir, as linhas pontilhadas indicam a simultaneidade de dinâmicas.

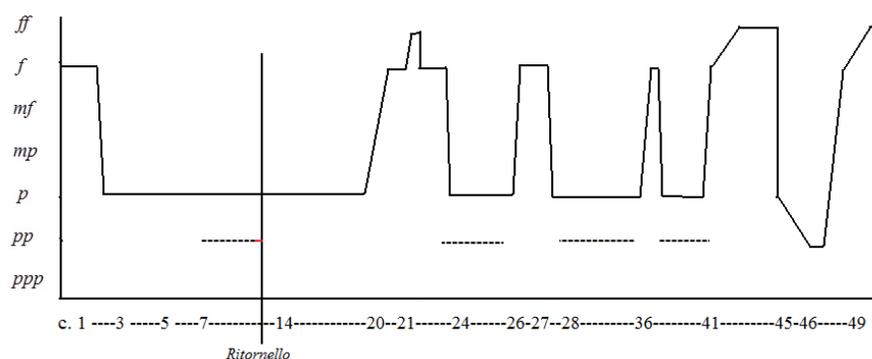


Figura 91 – Gráfico das dinâmicas – Almeida Prado - *Sonatina nº1*, Allegro

6 – Síntese

De modo a afirmar o subtítulo “*Modelo Jan Křtitel Vaňhal*” a análise mostrou que Almeida Prado utilizou a mesma estrutura formal e os motivos da Sonatina de Jan Křtitel e os trabalhou de maneira pessoal, configurando uma nova roupagem à obra.

Almeida Prado trabalhou a bitonalidade por meio de simultaneidades de escalas ou pentacordes de tonalidades distintas, fez uso de tríades em combinação com um pedal no baixo, sem um estabelecimento de uma conotação tonal, além da grande variedade de dinâmicas.

Em relação ao tipo de intertextualidade verificou-se que há intertextualidade com texto alheio, intertextualidade de forma e conteúdo, intertextualidade das diferenças e intertextualidade explícita.

No que se refere ao meio intertextual utilizado, pode-se pensar que o uso do material de Jan Křitel em um contexto não tonal configura uma paródia, não necessariamente humorística. Outra interpretação é pensar em uma estilização.

7 – Considerações interpretativas

A música de Jan Křitel Vaňhal precede os três grandes mestres da primeira escola vienense. Sua Sonatina possui as características da música do início do século XVIII, cadências muito bem definidas, uso de motivos, frases e períodos simétricos e a típica textura de melodia acompanhada. Almeida Prado ao compor sua *Sonatina n° 1*, manipulou essas referências e conferiu novas sonoridades para as mesmas.

I - *Toccata* - Da mesma forma que em Vaňhal a peça inicia com uma curta passagem de quatro compassos, denominada *Toccata*, que serve como introdução.

Assim como no intertexto, o trecho requer uma apurada técnica digital para que haja o controle das rápidas figurações em pianíssimo. O pedal prologado e a harmonia devem enfatizar a intertextualidade das diferenças, por isso, devem ser respeitados. Os acordes finais devem ser executados com sonoridade forte e as indicações de pedal devem ser rigorosamente obdecidas.

II - *Andante sostenuto* – inicia solene, com ritmo bem marcado (c.1 e 2). Não há indicação de pedal, com excessão dos compassos 41 a 44. Apesar desta falta de indicação, sugere-se que a pedalização seja feita para ligar o que não for possível ligar com as mãos. Esta preocupação, juntamente com uma equalização sonora, tendo sempre em mente a clareza da linha melódica principal, deve nortear o processo de decisão na interpretação.

A esta abertura se contrapõe uma segunda idéia musical em caráter *dolce* (c.8). Apesar da linguagem harmônica ser contemporânea, a textura remete claramente a uma peça do século XVIII. Neste contexto, permanecem as mesmas idéias sobre pedalização e equalização sonora.

Em todo o movimento, as duas idéias dialogam e divergem em caráter e sonoridade.

III - Allegro – Como no movimento anterior, duas idéias musicais também se relacionam. A primeira sempre ascendente e enérgica (c. 1 e 2) e a segunda melódica e *dolce* (c.3).

Com exceção da Coda (a partir do c. 36), o uso pedal deve seguir a mesma linha de pensamento estabelecida no segundo movimento, justamente pela menção ao estilo pré-clássico do intertexto. As dinâmicas estão todas marcadas na partitura.

A Coda explora o uso das ressonâncias pelo uso do pedal prolongado, juntamente com a aceleração das figuras e dinâmica em *fortíssimo*, enfatizando a assinatura de Almeida Prado. Após esta passagem, no compasso quarenta e cinco a sonoridade do início do movimento é retomada.

4.3.5 Almeida Prado - *Sonatina n°2 - Modelo Muzio Clementi op.36 n° 1*

Esta peça pertence ao terceiro volume do *Álbum Jardim Sonoro*. Foi composta em Campinas, durante o mês de fevereiro de 1997 e dedicada à professora Carole Gubernikoff. O subtítulo “Modelo Muzio Clementi op.36 n°1” indica explicitamente a intenção intertextual do compositor que é atestada pelo uso do mesmo esquema formal e dos motivos da *Sonatina op. 36 n°1* de Clementi.

Almeida Prado realizou um trabalho de transformação rítmica, harmônica e melódica, conferindo ao intertexto uma nova aparência sonora.

A análise segue por comparação, abordando questões como estrutura formal, material e estrutura harmônica, motivos, texturas e dinâmicas.

Análise

As duas Sonatinas possuem três movimentos assim organizados: *Allegro*, *Andante* e *Vivace*.

I - Allegro

1 - Estrutura formal

Comparando as duas Sonatinas, verifica-se que as mesmas possuem três seções, assim distribuídas:

Seção I c. 1 a 15 (Clementi e Almeida Prado)	Exposição
Seção II c. 16 a 23 (Clementi) e 16 a 24 (Almeida Prado)	Desenvolvimento (Em Almeida Prado a seção II possui um compasso a mais)
Seção III c. 24 a 38 (Clementi) e 25 a 39 (Almeida Prado)	Re-exposição. (Em Almeida Prado a seção III possui um compasso a mais)

Tabela 24 – Seções das Sonatinas de Clementi e Almeida Prado

2 – Material e estrutura harmônica

O *Allegro* da Sonatina de Clementi foi composto na tonalidade de Dó maior. Almeida Prado não usou uma tonalidade definida, todavia em determinados trechos fez referência a um centro em Dó, concluindo com uma cadência também em Dó.

Almeida Prado trabalhou a harmonia utilizando acordes que se relacionam com a linha melódica sem estabelecer uma função definida, clusters e passagens bitonais.

3 - Análise comparativa - Estruturas rítmicas e melódicas

Seção I – Exposição c. 1 a 15

c. 1 a 7 - Em Clementi, os compassos 1 a 7 trazem a exposição do primeiro tema, em Dó maior, concluindo na Dominante Sol maior. Este tema é formado por dois motivos assinalados no fragmento abaixo.



Figura 92 - Muzio Clementi - *Sonatina op. 36 c. 1 a 4*

Em Almeida Prado, não se pode falar em regiões tonais exatamente como em Clementi, todavia, comparando as obras, verifica-se o uso do mesmo tema, mas com uma nova aparência, alternado regiões de alturas³⁴, como mostra a figura a seguir:

³⁴ Segundo Straus alturas distribuídas em diferentes oitavas podem ser percebidas como equivalentes (STRAUS, 2005, p.1).



Figura 93 - Almeida Prado - *Sonatina n°2* c.1 a 7

A tabela a seguir mostra as variações realizadas por Almeida Prado no motivo de Clementi.

Variações dos motivos em Almeida Prado



Figura 94 – Motivo I, Clementi

Variações do Motivo de Clementi	
<p>Variação 1 Manutenção das alturas originais com ampliação dos intervalos e mudanças de registros na linha superior. Acréscimo de um intervalo de nona no final do motivo. Uso de segundas na linha do baixo, além da inserção de novas figuras rítmicas c. 1</p>	
<p>Variação 2 Manutenção das alturas originais com ampliação dos intervalos e mudanças de registros c. 2</p>	
<p>Variação 3 Ampliação dos intervalos, mudanças de registros e acréscimo de nonas nos tempos 3 e 4 do motivo c. 5</p>	
<p>Variação 4 Transposição meio tom acima (tempo 1 e 2) e ampliação dos intervalos c. 6</p>	

Tabela 25 – variações do motivo I de Clementi

C. 8 a 15 – Em Clementi, após uma cadência na Dominante (c. 6 a 8), ocorre a entrada do segundo tema da Sonatina.



Figura 95 - Clementi - Sonatina op. 36 c. 6 a 15

Em Almeida Prado verifica-se o aproveitamento de padrões rítmicos com mudanças métricas e harmônicas. É importante salientar que, pelo uso do pedal nos compassos 8 a 11, há uma fusão de ressonâncias no jogo bitonal.

Figura 96 - Almeida Prado - *Sonatina n.º 2* c. 7 a 15

Na tabela abaixo, há uma comparação entre os motivos usados pelos dois compositores.

Clementi	Almeida Prado
	<p>Na linha superior, Almeida Prado manteve as mesmas alturas e ampliou os intervalos e os registros nas notas repetidas. Na linha inferior substituiu o tradicional baixo de Alberti por terças no acorde de D# 7 sem a 3^a.</p>

<p>Na linha superior, Almeida Prado manteve as mesmas alturas e ampliou os intervalos e registros nas notas repetidas. Na linha inferior substituiu o tradicional baixo de Alberti por terças no acorde de A# dim e A# menor.</p>	

Tabela 26 – Motivos de Clementi e Almeida Prado

Ainda na tabela anterior, é possível verificar que nos compassos 12 a 15, a linha superior é exatamente igual, tanto em Clementi quanto em Almeida Prado. Todavia, este último conferiu variedade e inovou a peça ao mudar a linha do acompanhamento, colocando acordes que não se relacionam tonalmente com a linha.

O mesmo aconteceu nos compassos finais deste movimento. A estrutura foi mantida, mas variada quando Almeida Prado acrescentou segundas à linha do baixo.



Figura 97 - Clementi – Sonatina op.36 c. 12 a 15

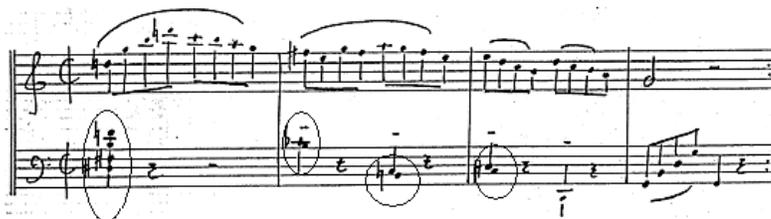


Figura 98 - Almeida Prado – Sonatina n°2 c. 12 a 15

Seção II – Desenvolvimento - c. 16 a 23 (Clementi) e c. 16 a 24 (Almeida Prado)

A seção II corresponde ao desenvolvimento e a re-exposição da Sonatina. Os compassos 16 a 19 correspondem ao tratamento dado ao primeiro tema.



Figura 99 – Clementi, *Sonatina op.36* c.16 a 19

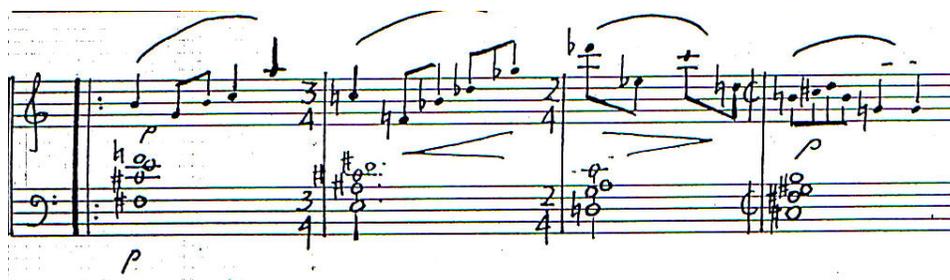


Figura 100 - Almeida Prado, *Sonatina n°2* c.16 a 19

A tabela a seguir mostra as modificações realizadas por Almeida Prado, no que se refere ao desenvolvimento da Sonatina.

Clementi	Almeida Prado
	 <p data-bbox="518 1724 1396 1791">Manutenção do ritmo com mudança de direção e acordes sem relação tonal</p>

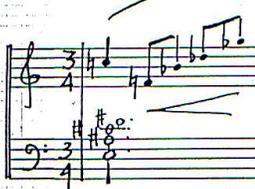
	 <p>Mudança da métrica, variação rítmica, mudança da direção melódica e acordes sem relação tonal.</p>
	 <p>Diminuição rítmica e acordes sem relação tonal.</p>
	 <p>Manutenção da estrutura rítmica com mudança de altura e acordes sem relação tonal.</p>

Tabela 27 – Motivos de Clementi e Almeida Prado

Dando seqüência à seção, verifica-se que Almeida Prado utilizou a mesma idéia de Clementi nos compassos 20 e 21, com modificações na métrica e nas alturas. Almeida Prado não utilizou os motivos dos compassos 22 e 23 de Clementi.

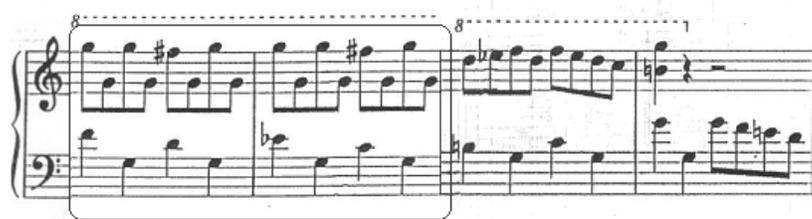


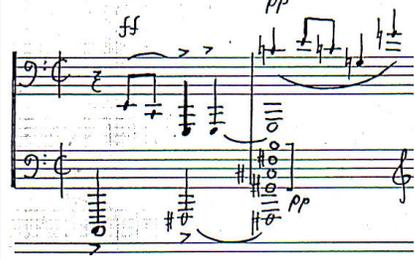
Figura 101 – Clementi, *Sonatina op.36 c. 20 a 23*

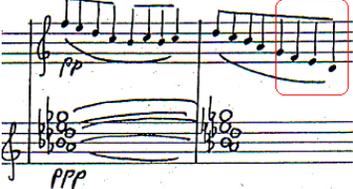
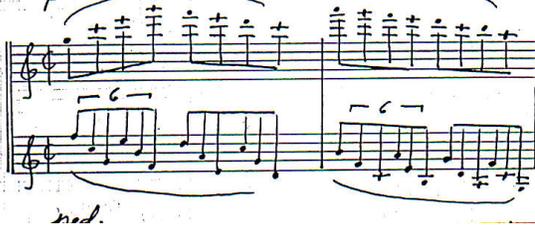


Figura 102 - Almeida Prado, *Sonatina n.º 2* c. 20 a 24

Seção III – Re-exposição - c. 24 a 38 (Clementi) e c. 25 a 39 (Almeida Prado)

Em relação ao primeiro tema, Almeida Prado realizou as seguintes modificações:

Clementi	Almeida Prado
 <p>c. 24-25</p>	 <p>Aproveitamento dos motivos com ampliação dos intervalos, mudança de registros e mudanças na harmonia com acorde de quartas c. 25-26</p>

 <p>c. 26 – 27</p>	 <p>Alteração da harmonia e mudança de altura (c. 28) uso de Cluster no acompanhamento c. 27 – 28</p>
 <p>c. 28 – 29</p>	 <p>Aproveitamento dos motivos com ampliação dos intervalos e mudança de registro c. 29 – 30.</p>
 <p>c. 30</p>	 <p>Mudança de textura e de harmonia. Uso de acorde em quartas c. 31.</p>
 <p>c.31</p>	 <p>Substituição da escala por um <i>glissando</i>, com a mesma direção melódica c. 32</p>
 <p>c. 35 – 36</p>	 <p>Variação da linha inferior pela inserção de um acompanhamento arpejado em divisão ternária c. 36 – 37</p>

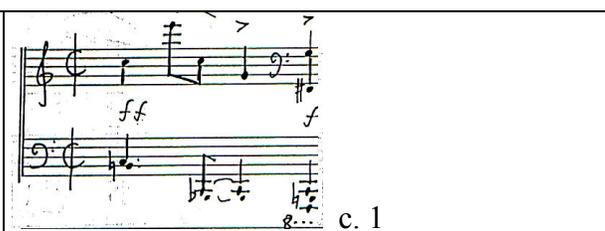
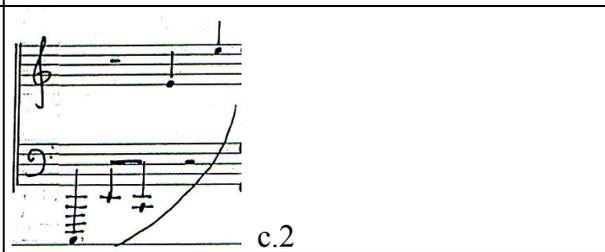
 <p>c. 37-38</p>	 <p>Ampliação dos intervalos e mudança de registro c. 38 – 39</p>
---	---

Tabela 28 – Almeida Prado, *Sonatina n.º2*, comparação da Seção III

4 – Textura

Diferentes texturas são utilizadas neste movimento.

A tabela a seguir traz exemplos das texturas utilizadas:

<p>Textura 1 Linha melódica em diferentes regiões, acompanhamento em segundas harmônicas e cluster</p>	 <p>c. 1</p>
<p>Textura 2 Uma só linha em diferentes regiões</p>	 <p>c. 2</p>
<p>Textura 3 Homofônica – linha melódica com acompanhamento</p>	 <p>c. 8</p>

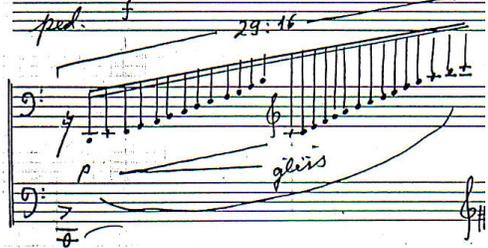
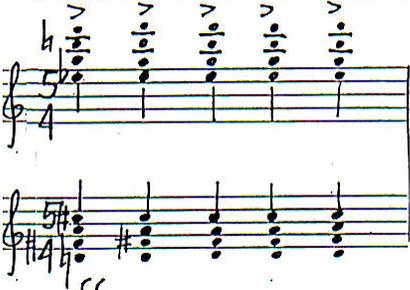
<p>Textura 4 Homofônica – linha melódica com acompanhamento em acordes</p>	 <p>c. 16 – 17</p>
<p>Textura 5 Pedal e Glissando</p>	 <p>c. 32</p>
<p>Textura 6 Acordes de sétima sobrepostos à distancia de 9ªm (Polychords)³⁵</p>	 <p>c. 33</p>

Tabela 29 – Almeida Prado, *Sonatina nº2*- texturas

5 – Dinâmicas

As dinâmicas utilizadas abrangem desde o extremo *pianíssimo* ao *fortíssimo* além do uso de acentos.

No gráfico as linhas pontilhadas indicam, em alguns pontos, simultaneidade de dinâmicas.

³⁵ Polychords – Termo utilizado por Vincent Persichetti para designar uma simultaneidade de acordes de diferentes áreas harmônicas. (PERSICHETTI, 1961, p.135)

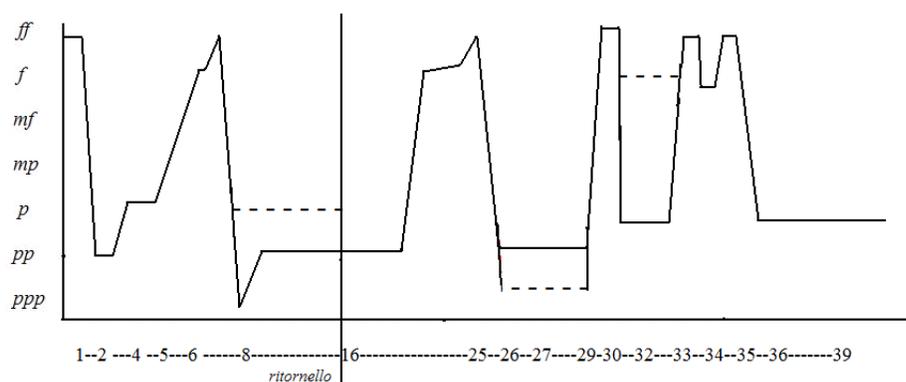


Figura 103 – Gráfico das dinâmicas, *Sonatina n.º 2 - Allegro*

II - *Andante*

1 - Estrutura formal

O andante das Sonatinas de Clementi e Almeida Prado pode ser dividido em três seções – A B e A', sendo A (c. 1 a 8), B (c. 9 a 18) e A' (c. 19 a 28).

O primeiro compasso nas duas peças é igual. Todavia, a partir do segundo compasso, Almeida Prado fez uso da estrutura rítmica de Clementi com alterações na melodia e na harmonia.

2 – Material e estrutura harmônica

O *Andante* da Sonatina de Clementi foi composto na tonalidade de Fá maior. Almeida Prado conservou o centro em Fá, ao manter o primeiro e os dois últimos compassos iguais aos de Clementi, e trabalhou com outras tonalidades no decorrer da peça.

As figuras a seguir ilustram esta situação:

Figure 104 shows two systems of musical notation in 3/4 time. The first system consists of three measures. The first measure has a treble clef and a chord labeled 'Fá Maior'. The second measure has a bass clef and a chord labeled 'Fá# menor'. The third measure has a treble clef and a chord labeled 'Fá # maior'. A 'Tremolo' marking is written above the final measure. The second system also consists of three measures. The first measure has a treble clef and a chord labeled 'Fá # maior'. The second measure has a bass clef and a chord labeled 'Fá Maior'. The third measure has a treble clef and a chord labeled 'Fá menor'. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals throughout the score.

Figura 104 – Almeida Prado, Sonatina nº1 – *Andante* c. 1 a 6

Figure 105 shows two systems of musical notation in 3/4 time. The first system consists of two measures. The first measure has a treble clef and a chord labeled 'Fá menor'. The second measure has a bass clef and a chord labeled 'Dób maior'. The notation includes notes, rests, and accidentals.

Figura 105 - Almeida Prado, Sonatina nº1 – *Andante* c. 7 e 8

Também se verifica o uso de passagens cromáticas, como mostram as figuras a seguir.

Figure 106 shows two systems of musical notation in 3/4 time. The first system consists of two measures. The first measure has a treble clef and notes circled in red, indicating chromatic passages. The second measure has a bass clef and notes circled in red. The notation includes notes, rests, and accidentals.

Figura 106 - Almeida Prado, Sonatina nº1 – *Andante* c. 14



Figura 107 - Almeida Prado, Sonatina n°1 – *Andante* c. 16

3 - Análise comparativa - Estruturas rítmicas e melódicas

As tabelas a seguir mostram uma comparação entre os pontos em comum nas duas peças, por meio da análise de frases e pequenas estruturas melódicas, em cada uma das seções.

Seção A

A tabela a seguir mostra as modificações realizadas por Almeida Prado.

Clementi	Almeida Prado
<p><i>Andante</i></p> <p>c. 1</p>	<p>c. 1 - Citação integral do Fragmento</p>
<p>c. 2</p>	<p>c. 2 – Fragmento em Fá# menor</p>

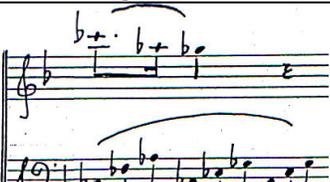
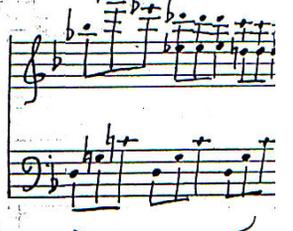
 <p>c. 3</p>	 <p>c. 3 - Fragmento meio-tom acima</p>
 <p>c. 4</p>	 <p>c. 4 - Fragmento meio-tom acima</p>
 <p>c. 5</p>	 <p>c. 5 – Fragmento em Sib Maior</p>
 <p>c. 6</p>	 <p>c. 6 – Fragmento em Fá menor</p>
 <p>c. 7</p>	 <p>c. 7 – Fragmento em Fá menor</p>
 <p>c. 8</p>	 <p>c. 8 – Fragmento meio-tom abaixo</p>

Tabela 30 – Comparação entre as Sonatinas de Muzio Clementi e Almeida Prado: *Andante*, seção A

Seção B

A tabela a seguir mostra as modificações realizadas por Almeida Prado.

Clementi	Almeida Prado
 <p>c. 9</p>	 <p>c. 9 – Mudança de métrica e de harmonia</p>
 <p>c. 10</p>	 <p>c. 10 – Fragmento meio tom acima</p>
 <p>c. 11</p>	 <p>c. 11 – Mudança de alturas e manutenção do ritmo com mudança no acompanhamento</p>
 <p>c. 12</p>	 <p>c. 12 – Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas</p>
 <p>c. 13</p>	 <p>c. 13 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas</p>

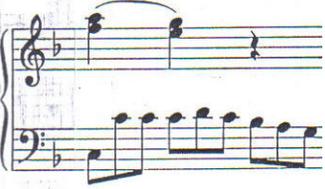
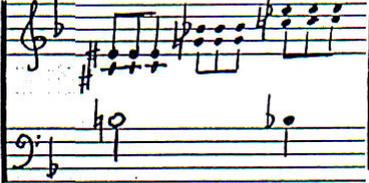
 <p>c. 14</p>	 <p>c. 14 – mudança métrica e nas alturas</p>
 <p>c. 15</p>	 <p>c. 15 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas</p>
 <p>c. 16</p>	 <p>c. 16 - mudança métrica e nas alturas</p>
 <p>c. 17</p>	 <p>c. 17 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas</p>
 <p>c. 18</p>	 <p>c. 18 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas</p>

Tabela 31 – Comparação entre as Sonatinas de Muzio Clementi e Almeida Prado: *Andante*, Seção B

Seção A'

Clementi	Almeida Prado
 <p>c. 19</p>	 <p>c. 19 – Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas, mudança de direção na linha do baixo</p>
 <p>c. 20</p>	 <p>c. 20 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas, mudança de direção na linha do baixo</p>
 <p>c. 21</p>	 <p>c. 21 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas, mudança de direção na linha do baixo</p>
 <p>c. 22</p>	 <p>c. 22 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas.</p>
 <p>c. 23</p>	 <p>c. 23 - Aproveitamento do ritmo e mudança nas alturas, mudança de direção na linha do baixo</p>

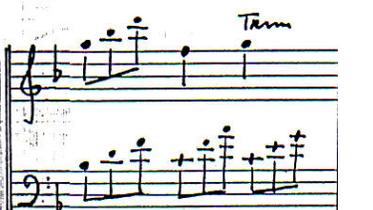
 <p>c. 24</p>	 <p>c. 24 - Citação integral do motivo</p>
 <p>c. 25</p>	 <p>c. 25 - Citação integral do motivo</p>
 <p>c. 26</p>	 <p>c. 26 Citação integral do motivo</p>
 <p>c. 27</p>	 <p>c. 27 - Citação integral do motivo</p>
 <p>c. 28</p>	 <p>c. 28 - Citação integral do motivo</p>

Tabela 32 – Comparação entre as Sonatinas de Muzio Clementi e Almeida Prado: *Andante*, Seção A'

4 – Textura

A textura da peça é homofônica distinguindo-se claramente melodia e acompanhamento.

Dois tipos de acompanhamento ocorrem sob a linha melódica: tríades arpejadas e intervalos de segunda e terça.

5 – Dinâmicas

Nas seções A e B Almeida Prado não determinou a dinâmica, apenas na seção A' aparece a indicação de *piano*.

Deste modo, o gráfico das dinâmicas assume a seguinte aparência.

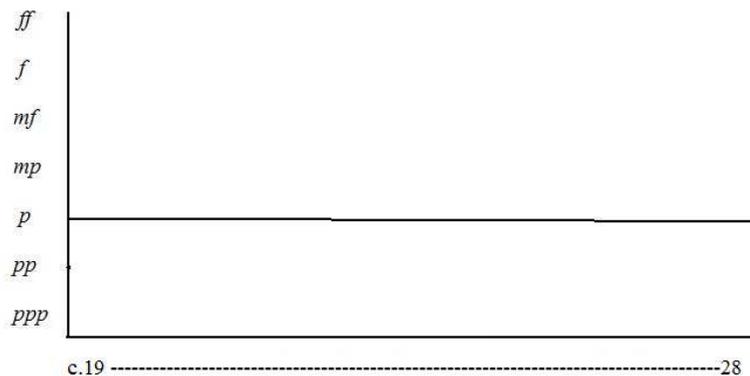


Figura 108 – Gráfico das dinâmicas – Sonatina nº2 *Andante*

III - *Vivace*

1 - Estrutura formal

O *Vivace* da Sonatina de Clementi pode ser dividido em quatro seções, estabelecendo a seguinte forma: A B A' B', sendo A (c. 1 a 16), B (c.17 a 34), A' (35 a 50) e B' (c. 51 a 70). Em Almeida Prado a estrutura formal também pode ser dividida em

quatro seções, todavia com um número menor de compassos e sem a repetição modificada da segunda seção. Deste modo a estrutura se organiza como: A (c.1 a 16), B (c.17 a 33), A' (34 a 43) e C (c. 44 a 58).

Em ambas há uma codeta no final do movimento.

2 – Material e estrutura harmônica

O *Vivace* da Sonatina de Clementi foi composto na tonalidade de Dó maior. Almeida Prado não usou uma tonalidade definida, todavia em determinados trechos fez referência a um centro em Dó, usando a tríade maior no primeiro compasso e nos compassos finais quando conclui com uma cadência também em Dó.

3 – Análise comparativa

As tabelas a seguir trazem a comparação entre as duas peças, por meio da análise de frases e pequenas estruturas melódicas.

Seção A

Clementi	Almeida Prado
 <p>c. 1 a 4</p>	 <p>c. 1 a 4 - Aproveitamento da estrutura rítmica com mudanças cromáticas nas alturas</p>
 <p>c. 5 a 8</p>	 <p>c. 5 a 8 - Aproveitamento do ritmo, mudança das alturas e mudança de direção no contorno melódico (c.7 e 8)</p>

<p>c. 9 a 12</p>	<p>c. 9 a 11 - Aproveitamento do ritmo, mudança nas alturas e na direção do contorno melódico</p>
<p>c. 12 a 16</p>	<p>c. 12 a 16 - Alterações na estrutura rítmica, mudança nas alturas e na direção do contorno melódico</p>

Tabela 33 – Comparação entre as Sonatinas de Muzio Clementi e Almeida Prado: *Vivace*, Seção A

Seção B

Clementi	Almeida Prado
<p>c. 17 a 20</p>	<p>c. 17 a 20 - Manutenção do ritmo, mudança de alturas com centralização em Dó#</p>
<p>c. 21 a 28</p>	<p>c. 21 a 27 - Aproveitamento da estrutura rítmica, mudança nas alturas e modificação na linha do acompanhamento.</p>

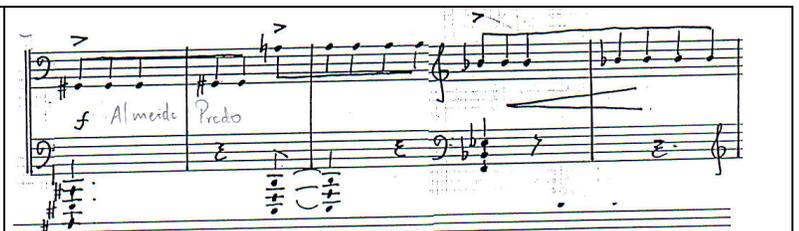
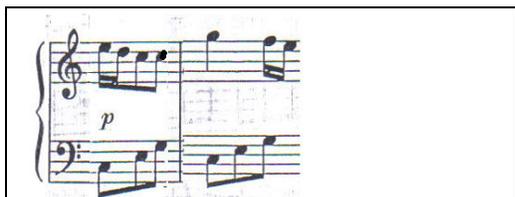
 <p>c. 29 a 33</p>	 <p>c. 28 a 33 - Não há semelhança entre as partes</p>
---	--

Tabela 34 – Comparação das Sonatinas de Muzio Clementi e Almeida Prado: *Vivace*, Seção B

Seção A'

 <p>c. 35 – 36</p>	 <p>c. 34 e 35 - Alteração do ritmo na linha superior pelo deslocamento métrico, mudança de alturas e aproveitamento do ritmo da linha do baixo</p>
 <p>c. 36 a 43</p>	 <p>c. 36 a 43 – Aproveitamento do ritmo da linha do baixo, mudança de alturas e variações do ritmo do compasso 41 na linha superior</p>
 <p>c. 45 a 50</p>	 <p>c. 44 a 49 – Uso apenas do ritmo do compasso 45</p>

 <p>c. 63 a 70 - Codeta</p>	 <p>c. 51 a 58 - Citação integral da codeta.</p>
--	--

Tabela 35 – Comparação das Sonatinas de Muzio Clementi e Almeida Prado: *Vivace*.

4 – Textura

A textura utilizada é homofônica, todavia esta é trabalhada de duas maneiras:

<p>Textura 1 Acordes arpejados e linha melódica</p>	 <p>c. 1 a 3</p>
<p>Textura 2 Acordes e linha melódica</p>	

Tabela 36 – Almeida Prado, *Sonatina n°2* – *Vivace*, Texturas

5 – Dinâmicas

As dinâmicas trabalhadas vão do *pianíssimo* ao *fortíssimo*.

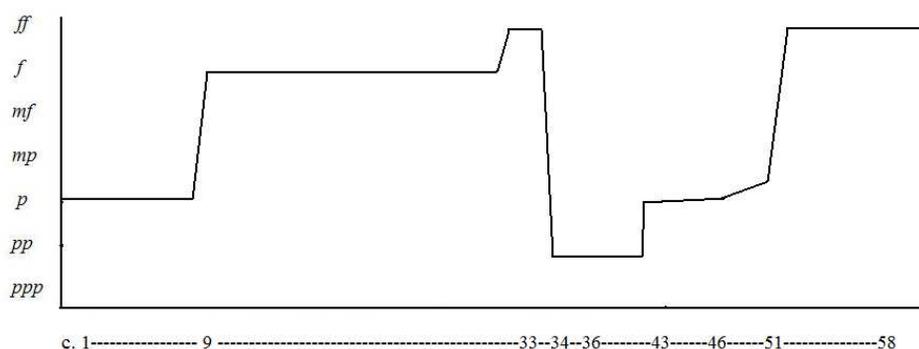


Figura 109 – Gráfico das dinâmicas Almeida Prado, *Sonatina nº2 - Vivace*

6- Síntese

Pela análise foi possível verificar que Almeida Prado utilizou a mesma forma e, praticamente, o mesmo número de compassos que Muzio Clementi. Do ponto de vista do material e da harmonia, apesar de não usar tonalidades, o uso de centros, nas mesmas notas das tonalidades usadas por Clementi, reforçaram o sentido da intertextualidade. Além disto, verifica-se a utilização de acordes que se relacionam com a linha melódica sem estabelecer uma função tonal definida, clusters e passagens bitonais.

Em relação ao uso da técnica de motivos e variações como recurso composicional, as variações mais recorrentes se referem à ampliação dos intervalos e mudança dos registros dos motivos de Clementi.

No tocante às dinâmicas observa-se que no primeiro movimento há maior diversidade e as mudanças das mesmas ocorrem, muitas vezes, de maneira abrupta. No segundo movimento, praticamente não há mudanças de dinâmica e no terceiro há maior variedade, como no primeiro.

Todos os elementos identificados na análise que agem como identificadores das diferenças “intertextualidade das diferenças” dão pistas para mapear um caminho na busca de uma interpretação com ênfase na exploração dos recursos intertextuais, fazendo com que desta maneira, o intérprete mostre justamente a finalidade dos mesmos, ou seja, configurar por meio destas diferenças um jogo parodístico com a obra original.

7 - Considerações interpretativas

Para iniciar o estudo desta peça é necessário que o intérprete tenha em mente a Sonatina de Clementi e seu estilo galante, no qual a clareza e a regularidade rítmica são elementos de extrema importância.

I – *Allegro*: A melodia do primeiro tema da Sonatina deve ser apresentada com clareza e simplicidade, o efeito intertextual ocorrerá pelas diferenças estabelecidas na harmonia e na amplitude dos intervalos utilizados. A dificuldade técnica deste trecho consiste em fazer soar claramente e *a tempo* a linha melódica de Clementi, apesar da amplitude dos intervalos utilizados, tanto na linha superior quanto na linha do baixo. A harmonia também explicita as diferenças entre os compositores.

Em relação ao uso do pedal, Almeida Prado fez indicações de longos trechos com pedal, nos quais explora o uso das ressonâncias, o que fere a estética do classicismo. Este pedal prolongado realça o tom irônico da peça, justamente pela oposição à clareza de Clementi.

No segundo tema (c. 8 a 11), as notas da melodia são as mesmas de Clementi, todavia, Almeida Prado brincou com o material ao realizar as mudanças de métrica. Neste trecho, a indicação de pedal durante a execução das escalas contraria mais uma vez a estética do classicismo. Apesar da clareza das escalas ser sacrificada pelo uso do pedal, sugere-se que, em termos de equalização, seja adotada a mesma preocupação de equilíbrio entre melodia e acompanhamento, isto é, a melodia deve ser executada em um plano sonoro mais elevado em relação ao acompanhamento. Deste modo, cada escala deve ser iniciada em *piano*, para em seguida, crescer até a última nota do compasso seguinte, enquanto que o acompanhamento deve ser tocado em *pianíssimo* e com bastante precisão rítmica.

Os compassos 16 a 24 correspondem ao desenvolvimento do *Allegro*. A partir do compasso 16 o primeiro tema começa a ser trabalhado. É importante que neste trecho o pedal seja usado apenas para ligar os acordes de modo a não misturar a harmonia.

As mudanças de métrica, entre os compassos 20 a 22, podem se constituir em uma dificuldade, todavia, o intérprete deve manter o valor da colcheia como referência para que não se perca a pulsação da peça.

Na re-exposição (c.25 a 39), novamente o tema principal é exposto com o uso do pedal prolongado. Como no início, deve-se pensar na continuidade da linha que aparece com os intervalos ampliados.

Ao final do movimento, a linha melódica nos compassos 36 e 37 é igual à de Clementi, todavia o acompanhamento aparece variado pela subdivisão ternária do tempo. O intérprete deve ressaltar as primeiras e quartas colcheias das sextinas resultando em uma melodia secundária.

No último compasso, apesar da marcação de pedal do compasso 38, aconselha-se que seja tocado sem pedal para que se possa fechar o movimento numa sonoridade condizente com a da Sonatina de Clementi, explicitando a intertextualidade.

II – *Andante*: O primeiro compasso é idêntico ao de Clementi. Deve ser tocado com simplicidade e expressão, o que provocará, no segundo compasso, um choque decorrente da mudança harmônica com a entrada do acorde de Fá sustenido menor - “*elemento surpresa*”- e no terceiro compasso, Fá sustenido maior (2ª inv.) e Dó sustenido maior.

Como não há indicação de dinâmica, utilizando a Sonatina de Clementi como ponto de partida, sugere-se que o intérprete execute essa passagem em *piano*. No tocante à pedalização, sugere-se utilizar os princípios do classicismo, realizando as mudanças de pedal sem misturar as harmonias, uma vez que não há indicação de pedalização. Almeida Prado não propôs o jogo das ressonâncias nesta passagem, por isso, a mesma deve ser executada com muita clareza. O caráter intertextual já está configurado na mudança não funcional dos acordes.

III – *Vivace*: O caráter alegre do terceiro movimento que a Sonatina de Clementi possui é mantido por Almeida Prado em sua Sonatina. A falta de indicações de

pedalização pode sugerir que compositor tinha em mente a estética clássica. Porém um rompimento com essa estética ocorre no compasso 51, onde Almeida Prado indicou um *fortíssimo* na linha do baixo. Esta indicação deve ser respeitada, uma vez que esta dinâmica não é comum no classicismo, muito menos quando usada numa figuração de acompanhamento, por isso cabe ao intérprete deixar clara esta diferença entre as peças.

4.3.6 Almeida Prado - *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*³⁶

Esta peça foi composta em Campinas no ano de 1999, tendo sido encomendada pelo pianista José Eduardo Martins, por ocasião de um projeto que este pianista desenvolvia sobre estudos de compositores brasileiros. Sendo da série dos estudos para piano o de número treze, nele, o compositor abordou questões relacionadas à técnica do instrumento como: execução de oitavas, acordes, passagens de velocidade, polirritmias, passagens polifônicas, saltos, dentre outras (YANSEN, 2005, p.35).

Em relação à prática intertextual explicitada no título da peça, Almeida Prado, em entrevista concedida ao pianista Carlos Yansen, comentou a maneira como realizou seu trabalho:

Eu estava nesta época experimentando um tipo de trabalho em que eu utilizava, por exemplo, o esqueleto rítmico de uma Sonata de Clementi e alterava as notas (...). Desta forma eu fiz uma clonagem, quer dizer, o material da seqüência harmônica, que está no final do Estudo, foi escrito por mim, são acordes “Scriabinianos” colocados à minha maneira. Eu fiz esta seqüência, no estilo de “Scriabin”, sendo que os acordes são meus e onde escrevo uma marcha harmônica 6 vezes. Selecionei o esqueleto rítmico de alguns dos Estudos, Sonatas e Prelúdios, (sendo que coloco de onde foram retirados), mas coloco os meus acordes. Desta forma realizo uma coisa que dá a impressão que foi “Scriabin” que escreveu, sendo que foi eu que escrevi em cima, faço como o que Picasso fez com a tela de Velásquez, “ As Meninas”, ele vai deformando, é uma espécie de releitura de um material que não é totalmente seu mas que você coloca como seu” (Idem, p. 43 e 44)

1 - Estrutura formal

Para a delimitação da peça em seções, foram considerados os seguintes parâmetros: Andamentos, estruturas rítmicas e intervalares, texturas, caráter e harmonia. No que se refere às estruturas rítmicas o compositor fez menção aos intertextos retirados da obra de Scriabin pelo nome de desenhos rítmicos.

Desta forma foram estabelecidas nove seções³⁷ assim distribuídas:

³⁶ Estudo de cores em forma de Patchwork – à maneira de Alexander Scriabine.

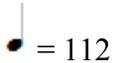
Seção	Andamento	Compassos	Fragmentos intertextuais
Seção 1	<i>Allegro</i>	c. 1 a 13	Desenho rítmico do Prelúdio op.11 n°6
Seção 2	<i>Allegro</i>	c. 14 a 20	Desenho rítmico da Sonata n°7
Seção 3	 = 112	c.21 a 40	Desenho rítmico do Estudo op.42 n°2
Seção 4	<i>Fier, belliqueux</i> (indicação de caráter)	c. 41 a 44	Desenho rítmico do prelúdio op.74 n°5
Seção 5	<i>Presto</i>	c. 45 a 69	Desenho rítmico do prelúdio op.67 n°2
Seção 6	<i>Andante</i>	c. 70 a 78	Desenho rítmico do Prelúdio op. 11 n°21
Seção 7	<i>Imperieux</i>	c.79 a 96	Desenho rítmico do Estudo op.65 n°3
Seção 8	<i>Molto vivace</i>	c. 97 a 106	Desenho rítmico do Estudo op.65 n.3
Seção 9	<i>Joyeux, vainqueur, rayonnant!</i>	c. 107 a 118	

Tabela 37 - Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. Estrutura formal.

2 – Material e estrutura harmônica

Almeida Prado indicou o material harmônico de cada seção por meio das seqüências harmônicas numeradas de um a seis. As únicas seções em que não há indicação de seqüência harmônica são a primeira e a última.

Seção 1 - A primeira seção fez uso do total cromático. Na figura a seguir, cada uma das alturas é indicada pela numeração de 0 a 11. Sendo o número 0 utilizado para indicar a nota dó, o número 1 para a nota dó# e assim por diante.

³⁷ Uma outra análise sobre esse estudo pode ser encontrada em Yansen (2005) que aborda os estudos para piano de Almeida Prado.

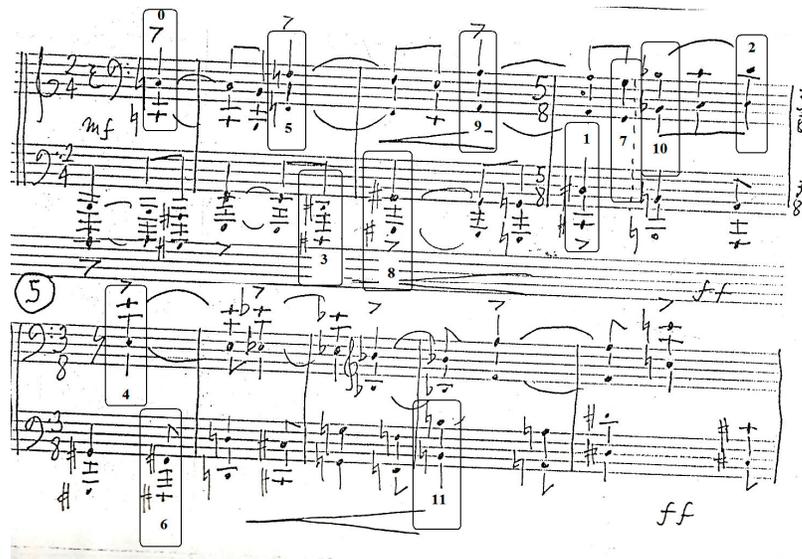


Figura 110 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 1 a 9.

Seção 2 - A segunda seção utilizou a seqüência harmônica 1. Cada uma das seqüências apresentadas pelo compositor inicia com o acorde de Scriabin,³⁸ e cinco acordes criados pelo compositor. Nestes cinco acordes verifica-se a sobreposição de terças (nas vozes inferiores), quartas e quintas.

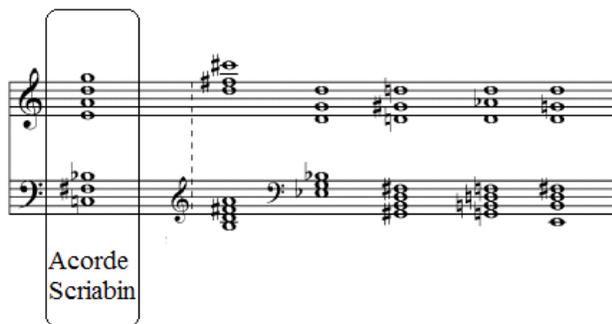


Figura 111 – Almeida Prado, Seqüência harmônica 1

³⁸ O acorde Scriabin é formado por intervalos de quartas. É também chamado de “acorde místico” e é encontrado em muitas de suas obras.

Seção 3 – A harmonia da terceira seção foi organizada de acordo com a seqüência harmônica 2. Nesta seqüência o acorde inicial está transposto um tom abaixo do original.

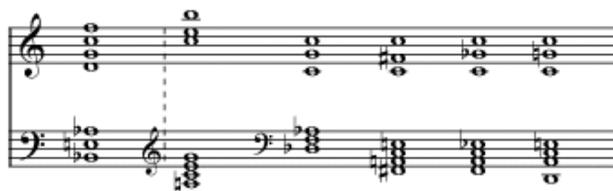


Figura 112 – Almeida Prado, Seqüência harmônica 2

Seção 4 – A seção quatro utilizou a seqüência harmônica 3. Nesta seqüência o acorde inicial está transposto dois tons abaixo do original.



Figura 113 – Almeida Prado, Seqüência harmônica 3

Seção 5 – A seção cinco foi baseada na seqüência harmônica 4 cujo acorde inicial está transposto três tons abaixo do original.

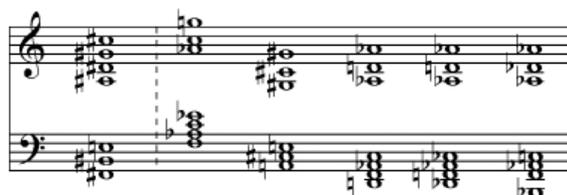


Figura 114 – Almeida Prado, Seqüência harmônica 4

Seção 6 – A seção cinco foi baseada na seqüência harmônica 5 cujo acorde inicial está transposto 4 tons abaixo do original.



Figura 115 – Almeida Prado, Sequência harmônica 5

Seção 7 – A seção 7 se fundamentou na seqüência harmônica 6 cujo acorde inicial está transposto 5 tons abaixo do original.



Figura 116 – Almeida Prado, Sequência harmônica 6

Seção 8 – A seção 8 utilizou o mesmo material harmônico da seção 2, ou seja, a seqüência harmônica 1.

Seção 9 – Na seção 9 observam-se trechos com o total cromático e trechos com escala diatônica.

3 - Análise comparativa – Estruturas rítmicas e melódicas

A comparação entre os intertextos utilizados e o texto de Almeida Prado, o *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*, explicita as transformações realizadas nos fragmentos de Scriabin³⁹, para a construção de um novo texto a partir de vários pré-existentes.

Seção 1 – A peça inicia com o desenho rítmico e intervalar do prelúdio op. 11 n°6

The image shows the first system of a musical score for Scriabin's Prelúdio op. 11 n°6. The score is in 2/4 time, key of D major, and marked 'Allegro M.M. 168-172'. It features a complex rhythmic pattern with dynamic markings such as 'mf', 'cresc.', 'dim.', and 'f'. The score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a 'mf' dynamic and a 'cresc.' marking. The second system has a 'dim.' marking in the bass and 'mf' and 'f' in the treble. The third system has a 'cresc.' marking in the bass and 'dim.' in the treble.

Figura 117 – Scriabin, Prelúdio op.11 n°6 c. 1 a 14

Essa estrutura serviu como modelo para a toda a seção 1. Almeida Prado manteve as figuras rítmicas e alterou as alturas tendo como material harmônico a escala cromática, conforme foi mostrado anteriormente, na figura 110, na análise do material harmônico da seção um.

³⁹ O que no texto é chamado de fragmento e intertexto, Almeida Prado indicou na partitura original como “desenho rítmico”.

Seção 2 – A seção 2 utilizou como modelo a Sonata nº7 de Scriabin. A estrutura rítmica foi conservada e o material harmônico teve por base os acordes da seqüência harmônica um.

SONATE Nr. 7

Op. 64 (1911 - 1912)

Allegro

mp cresc. f

mysterieusement sonore

Figura 118 – Scriabin, Sonata nº7 op.64 c. 1 a 4

(Desenho rítmicos do início da Sonata nº7) Sequência Harmônica ①

Allegro

p ff

Figura 119 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 14 a 16.

Seção 3 - A seção 3 foi baseada no Estudo op. 42 nº2 de Scriabin. Da mesma maneira, o desenho rítmico foi conservado e a estrutura harmônica substituída pela seqüência harmônica 2.

№2

Cov. 42
(1903)

M. M. ♩ = 112

p

legatissimo

Figura 120 – Scriabin, Estudo op.42 nº2 c. 1 a 6

(Detalhes rítmicos do Estudo op 42 nº2)

Seqüência Harmônica (2)

♩ = 112

(21)

p

(23)

Figura 121 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 21 a 24

Seção 4 – A seção 4 teve como modelo o Prelúdio op.74 n°5 de Scriabin. Observa-se a conservação do desenho rítmico com mudanças de alturas e harmonia, tendo como base a seqüência harmônica 3.

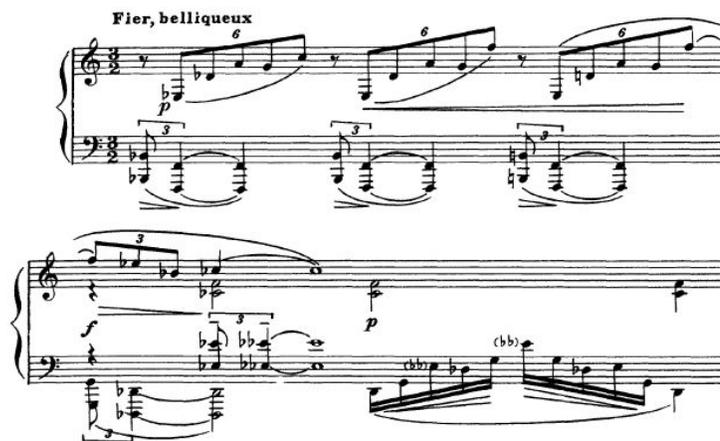


Figura 122 – Scriabin, Prelúdio op.74 n°5 c. 1 e 2

Desenho rítmico do Prelúdio op.74 n°5) Sequência Harmônica (3)

Fier, belliqueux

(41)

(42)

Figura 123 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 41 e 42

Seção 5 – A seção 5 utilizou como intertexto o Prelúdio op.67 n°2 de Scriabin alterando as alturas e os intervalos da linha superior, para isso, foi utilizada a seqüência harmônica 4.



Figura 124 – Scriabin, Prelúdio op.67 n° 2 c. 1 a 6



Figura 125 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 45 a 48

Seção 6 - A seção 6 usou como modelo o Prelúdio op. 11 nº 21. O procedimento foi o mesmo das seções anteriores, as alterações harmônicas e melódicas foram decorrentes do uso da seqüência harmônica 5.



Figura 126 – Scriabin, Prelúdio op.11 nº21 c. 1 a 12



Figura 127 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 70 a 74

Seção 7 – A seção 7 utilizou o desenho rítmico da segunda seção do Estudo op. 65 nº3. Almeida Prado manteve o padrão rítmico e alterou as alturas usando como base a seqüência harmônica 6.

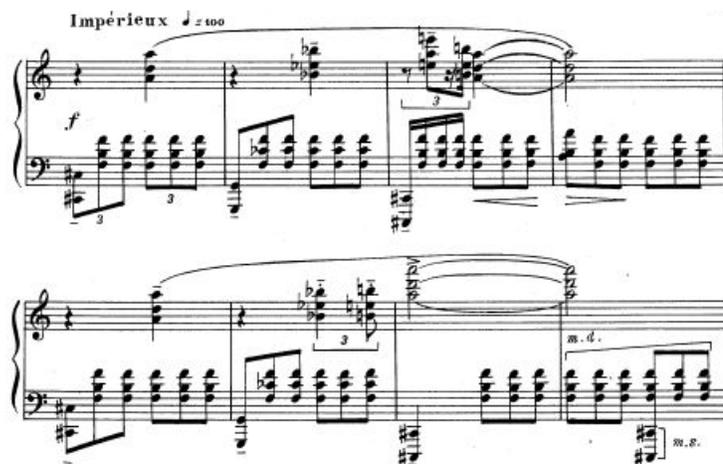


Figura 128 – Scriabin, Estudo op. 65 nº3 c. 17 a 24

(Desenho rítmico do Estudo op. 65 nº3) Sequência Harmônica 6

Impérieux [♩ = 100]

79

Passione!

82

rit.

Figura 129 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 79 a 84

Seção 8 – A seção 8 teve por base o desenho rítmico do Estudo op. 65 nº3. O procedimento aplicado foi o mesmo: manutenção do ritmo com alteração nas alturas. O material harmônico utilizado foi novamente o da seqüência harmônica 1.



Figura 130 – Scriabin, Estudo op.65 n.3 c. 1 a 6

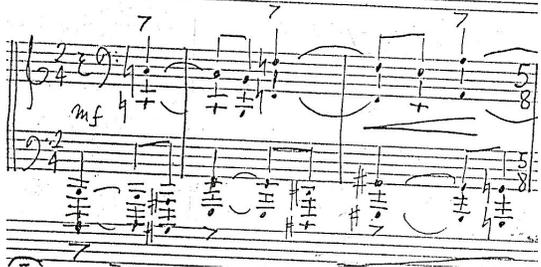
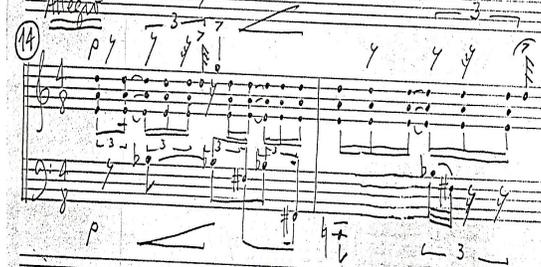
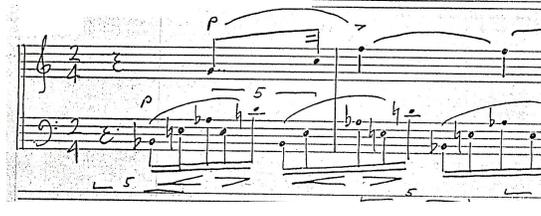
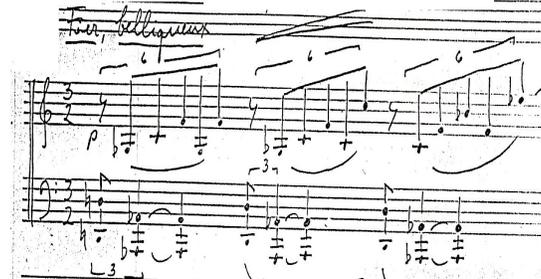


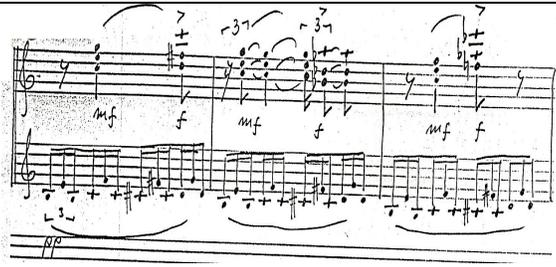
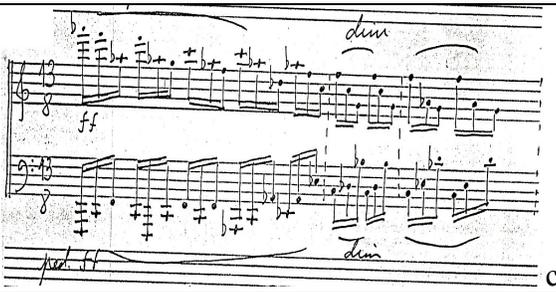
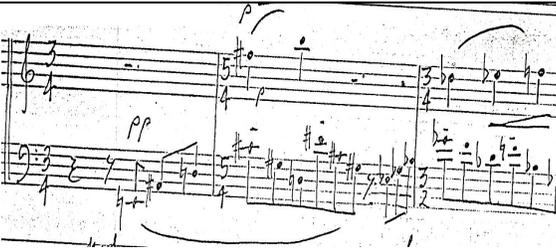
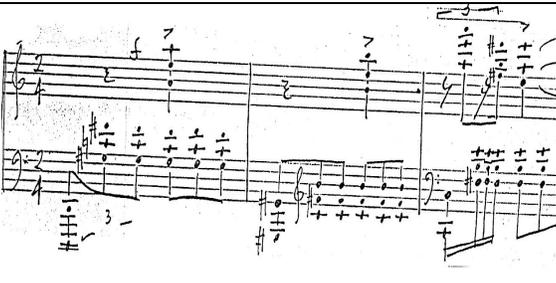
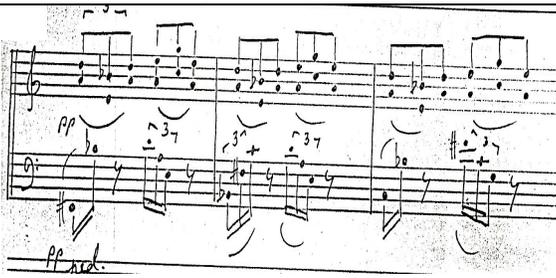
Figura 131 – Almeida Prado, *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine*. c. 97 a 102.

4 - Texturas

Texturas diversas foram utilizadas ao longo da peça, sendo provenientes dos intertextos utilizados. Verifica-se o uso de contraponto em oitavas, acordes por sobre a melódica, ostinato e linha melódica, ostinato e acordes, acordes arpejados a duas vozes, melodia acompanhada e blocos de acordes.

A tabela a seguir traz exemplos das texturas utilizadas.

Textura 1 – Contraponto em oitavas	 <p>c. 1 a 3</p>
Textura 2 – Acordes por sobre a linha melódica	 <p>c. 14 e 15</p>
Textura 3 – Melodia acompanhada - Ostinato e linha melódica. Polirritmia.	 <p>c. 21 e 22</p>
Textura 4 – Acordes arpejados e oitavas no baixo	 <p>c. 41</p>

<p>Textura 5 – Ostinato e acordes</p>	 <p>c. 49 a 51</p>
<p>Textura 6 – A duas vozes, acordes arpejados</p>	 <p>c. 62</p>
<p>Textura 7 – Melodia acompanhada</p>	 <p>c. 70 a 72</p>
<p>Textura 8 – Acordes</p>	 <p>c. 79 a 81</p>
<p>Textura 9 – Quartas e quintas harmônicas e acordes arpejados</p>	 <p>c.97 a 99</p>

Textura 10 – Blocos de acordes

c. 115 a 118

Tabela 38 – Almeida Prado - *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine* - texturas

5 - Dinâmicas

Seção 1 - A seção 1 inicia em *mezzoforte*, prosseguindo em um crescendo que conduzirá a um *fortíssimo* no compasso 9. Subitamente diminui a intensidade para *piano* e voltar a crescer ao *fortíssimo* no fim da seção. O gráfico a seguir ilustra essa situação.

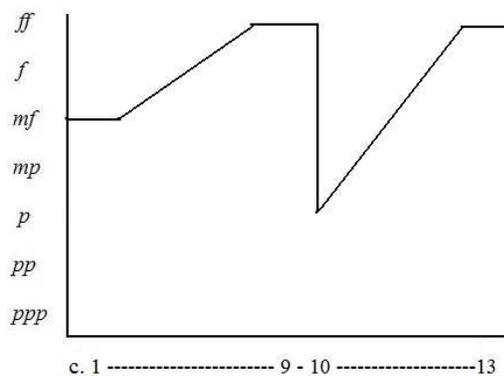


Figura 132 – *Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine* - Gráfico da dinâmica, seção 1.

Seção 2 – Na seção 2 predomina a sonoridade em *piano*. Há um ápice sonoro no compasso 15 que logo é desfeito por um decrescendo que conduz novamente ao plano sonoro inicial para depois fechar em seção em *pianíssimo*.

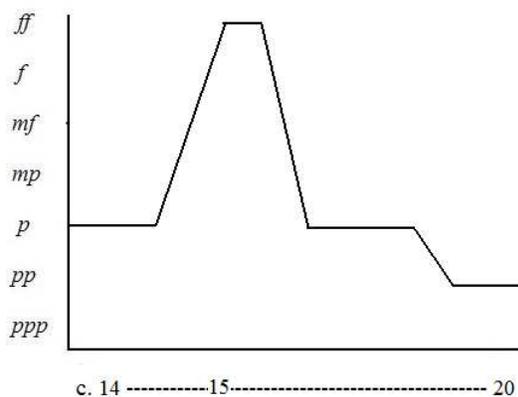


Figura 133 – *Étude de couleurs em forme de patchwork* –
à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 2.

Seção 3 – A seção 3 inicia em *piano* e só no compasso 29 muda de sonoridade para *forte*. No compasso 33 há uma queda de intensidade para um *piano* súbito e logo em seguida um *crescendo* constante que conduzirá ao *fortíssimo*.

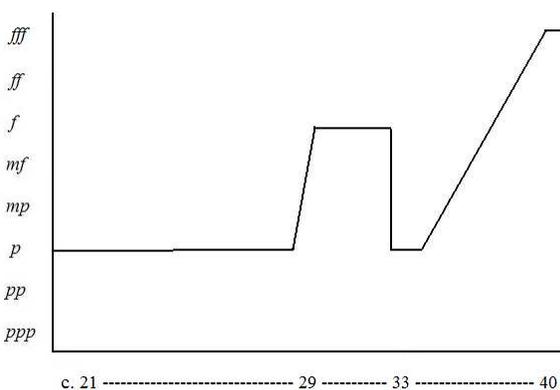


Figura 134 – *Étude de couleurs em forme de patchwork* –
à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 3.

Seção 4 - A seção 4 possui dois pontos de intensidade sonora. Inicia em *piano* e nos compassos 42 a 44, apresenta dois pontos de máxima sonoridade que, após atingirem o *fortíssimo*, decrescem rapidamente para a sonoridade inicial da seção.

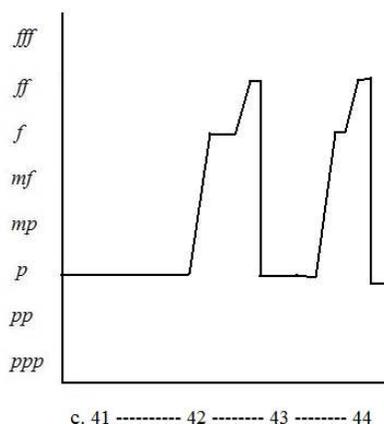


Figura 135 – Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 4

Seção 5 – A seção 5 explora a sobreposição de dinâmicas. O ostinato utilizado foi trabalhado inicialmente em *pianíssimo* acompanhando acordes em *piano*, *mezzoforte* e *forte*. A partir do compasso 58, quando o ostinato aparece dobrado pela linha superior, são exploradas dinâmicas em sonoridades de extrema oposição em súbitos *pianíssimos* e *fortísimos*.

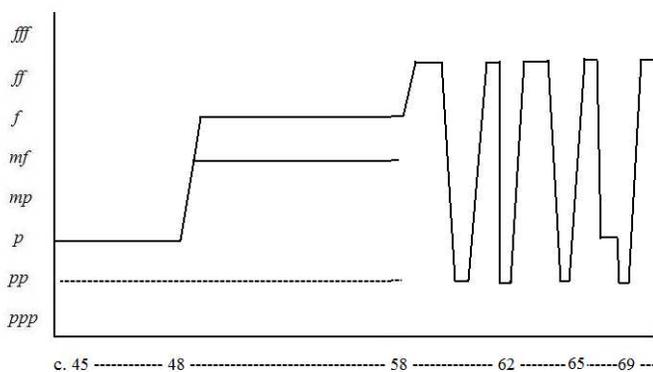


Figura 136 – Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 5

Seção 6 – Na seção 6 as sonoridades predominantes são *piano* e *pianíssimo*. O ponto de maior sonoridade ocorre no compasso 76 em *mezzoforte*, mas logo em seguida, as sonoridades iniciais são retomadas.

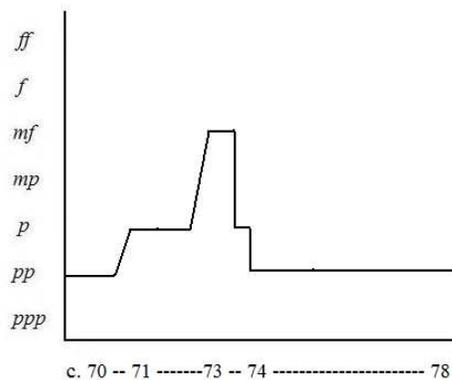


Figura 137 – *Étude de couleurs em forme de patchwork* –
à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 6

Seção 7 – A seção 7 apresenta grande intensidade sonora. São exploradas sonoridades em *forte* e *fortíssimo*. Há apenas uma pequena passagem em *piano* no compasso 95.

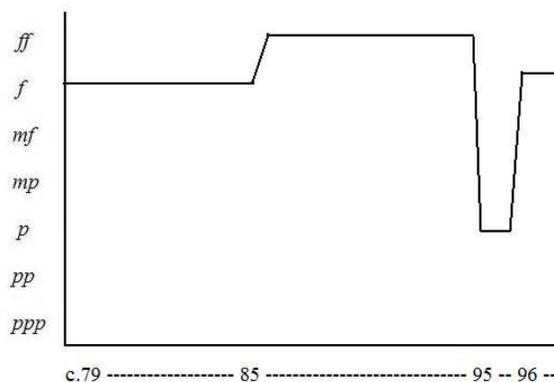


Figura 138 – *Étude de couleurs em forme de patchwork* –
à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 7

Seção 8 – A seção 8 inicia em *pianíssimo* e, após um crescendo a partir do compasso 103, conclui em sonoridade *forte*.

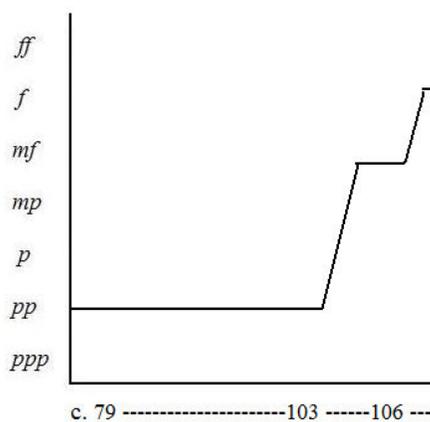


Figura 139 – *Étude de couleurs em forme de patchwork* –
à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 8

Seção 9 – A última seção da peça parte do *pianíssimo* para em um crescendo gradual chegar ao *fortissíssimo* final.

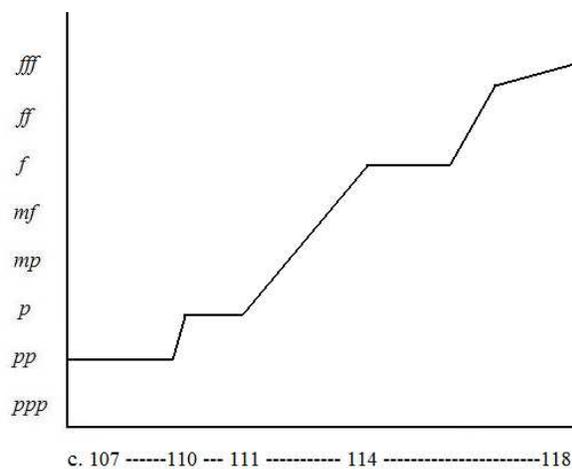


Figura 140 – *Étude de couleurs em forme de patchwork* –
à la manière de Alexander Scriabine - Gráfico da dinâmica, seção 9

6 - Síntese

A peça foi construída sobre diferentes transformações de fragmentos retirados de obras diversas do compositor Alexander Scriabin.

Basicamente foram tomados por empréstimos desenhos rítmicos, que por sua vez, foram tratados por meio de seqüências harmônicas, criadas por Almeida Prado, a partir do chamado acorde místico de Scriabin.

No tocante à textura, foram utilizadas várias combinações como contraponto, melodia acompanhada, acordes e ostinatos, sendo que essa variedade de texturas foi decorrente dos intertextos utilizados. Em relação à dinâmica, foram exploradas sonoridades extremas. A seção 5 apresentou maior contraste e diversidade sonora e a seção 7 maior intensidade.

Quanto à intertextualidade, verifica-se o uso de intertextualidade com texto alheio, intertextualidade explícita, intertextualidade das semelhanças e das diferenças. Neste contexto, Almeida Prado realizou uma estilização ao compor um estudo à maneira de Scriabin, se relacionando intertextualmente com o material harmônico, partindo do acorde de Scriabin para formar diversas seqüências harmônicas, e das citações de obras.

7 – Considerações interpretativas

Para a interpretação desta peça é de grande importância o entendimento da construção da mesma, isto é, ela é toda construída por citações que, por sua vez, são transformadas segundo o material harmônico criado por Almeida Prado. Cada trecho do Estudo se relaciona com uma obra diferente do compositor russo. É importante que o intérprete conheça os intertextos utilizados.

Este estudo pode ser pensado como uma homenagem a Scriabin. Não se verifica intenção jocosa ou de deturpação das obras originais, apenas menções as mesmas. Isto deve ser pensado pelo intérprete ao iniciar a preparação para a *performance*. Também é importante ressaltar que a obra pianística de Scriabin explora o piano de maneira integral, tanto em efeitos sonoros, quanto na extensão do teclado e exploração da técnica pianística.

A primeira seção traz um contraponto em oitavas cujas dificuldades técnicas consistem em fazer soar com clareza a linha melódica principal, presente na notas superiores das oitavas, e os saltos nas duas mãos. Esta seção se relaciona com o início do Prelúdio op. 11 nº 6 que apresenta as mesmas dificuldades técnicas e musicais. O impulso melódico conduz sempre às notas acentuadas, porém, o intérprete deve planejar um crescendo contínuo até as indicações de dinâmica em *fortíssimo*. Apenas no compasso dez um *piano súbito* aparece, para, logo em seguida, ser retomada a idéia de *crescendo*.

A segunda seção se relaciona com a sétima Sonata de Scriabin. Como no intertexto, os acordes devem soar mais leves em relação ao diálogo entre as duas linhas melódicas no registro grave e no agudo. A indicação de andamento “*Allegro*” também é um fator de ligação entre texto e intertexto.

Na terceira seção, o material é proveniente do Estudo Op. 42 nº 2 que apresenta uma linha melódica por sobre um ostinato no acompanhamento. Assim como no Estudo, a linha melódica deve ser executada com expressividade e a sonoridade do ostinato não deve interferir na condução da mesma.

A quarta seção se relaciona com o Prelúdio Op. 74 nº 5. Apresenta uma seqüência de acordes desdobrados em forma de ostinato na linha superior. Assim como em Scriabin, deve-se usar o pedal respeitando a harmonia de cada figuração rítmica do ostinato. A dinâmica está marcada na partitura indicando as intenções do compositor.

A seção cinco traz o material proveniente do Prelúdio op. 67 nº 2. Em andamento *Presto*, esta seção, do ponto de vista pianístico, explora o aspecto da velocidade, especialmente para a mão esquerda. A dinâmica predominante em *pianíssimo* também confere um grau maior de dificuldade à passagem. Não há indicação de pedal no início desta seção, todavia sugere-se uma pedalização de acordo com linha melódica. A partir do compasso 58, arpejos em *fortíssimo*, em ambas as mãos, convergem para a região central do teclado. O intérprete deve prestar atenção às indicações de dinâmica que vão desde o *fortíssimo* ao *pianíssimo* em curto espaço de tempo.

A sexta seção dialoga com o Prelúdio op. 11 nº 21. Trata-se de uma linha melódica sobre um acompanhamento na forma de acordes desdobrados. Deve-se respeitar a pedalização marcada pelo compositor, uma vez que a mesma delinea a seqüência

harmônica utilizada. Na linha do acompanhamento há notas com marcação de *tenuto* que formam uma segunda linha melódica que se contrapõe à linha principal. O intérprete deve mostrar esse contracanto.

A sétima seção está ligada ao Estudo op. 65 n° 3. Para que o intérprete possa definir o caráter da seção é importante que se preste atenção às duas indicações feitas pelo compositor “*Imperieux*” e “*Passioné*” estas indicações, juntamente com a indicação de dinâmica em *fortíssimo* conferem à seção um caráter bastante expressivo. O intérprete deve timbrar os acordes da linha superior deixando a melodia em destaque, os baixos também são importantes, mas não devem sobrepor a sonoridade da linha melódica.

A seção de número oito explora o desenho rítmico do Estudo op. 65 n° 3. Em relação à execução, esta seção apresenta uma série de dificuldades, tanto rítmicas quanto pianísticas. Com uma indicação de dinâmica em pianíssimo e um andamento *molto vivace* a mesma requer um grande controle sonoro para que as dificuldades não influenciem no planejamento do grande crescendo que inicia em *pianíssimo* (c. 97) e culmina no *forte* (c. 106).

Esta seção levanta uma série de questionamentos em relação à escolha do andamento, uma vez que, em relação à seção anterior, não há indicação de mudança do mesmo. Porém, as três indicações *joyeux*, *vainqueur* e *rayonnant* sugerem um andamento um pouco mais lento.

4.3.7 - Almeida Prado – Momento n° 33 – *Alegre, um pouco como Scarlatti*

Esta peça faz parte da série “Momentos” e foi composta em Köln, Alemanha, no ano de 1980. A menção intertextual está explícita na indicação “*Alegre, um pouco como Scarlatti*” e implícita na textura, forma e motivos utilizados.

1 – Estrutura formal

A peça apresenta uma estrutura ternária A B A’.

A seção A (c. 1 a 11) é composta de duas frases de cinco compassos interligadas por uma pequena transição. A seção B (c. 12 a 20) apresenta o material contrastante e a seção A’ (c. 21 a 26) re-expõe as idéias iniciais de forma variada. Nesta última seção, a linha melódica é reapresentada na linha inferior e o acompanhamento na linha superior, além disso, a seção é resumida, apresentando apenas uma frase com uma codeta ao final.

2 – Material e estrutura harmônica

A peça não apresenta um centro claramente definido. Almeida Prado fez uso de bitonalidade e politonalidade e com isso, o timbre resultante desta fusão harmônica confere à peça uma sonoridade distinta do tonalismo de Scarlatti. Outra característica é o uso de acordes que não se relacionam funcionalmente.



Figura 141 – Almeida Prado, *Momento n° 33*, c. 1 a 3

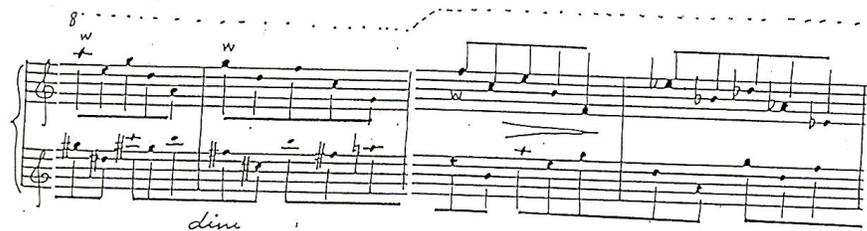


Figura 142 – Almeida Prado, *Momento nº 33*, c. 15 a 18

3 – Motivos e variações

Esta peça apresenta quatro motivos utilizados ao longo de sua estrutura.

Motivo 1 (c.1)



Figura 143 – Almeida Prado, *Momento nº 33* – motivo 1 c.1

Variações do motivo 1

	Mudança de alturas e intervalos c. 7
	Diminuição rítmica com acréscimo de notas e mudança de direção c. 5
	Diminuição rítmica com acréscimo de notas e mudança de intervalos c. 11

	Mudança intervalar, supressão da apojetura e mudança de registro c.21
	Mudança de direção e de alturas c. 25

Tabela 39 – *Momento n° 33 - Variações do motivo 1*

Motivo 2 (c.2)



Figura 144 – Almeida Prado, *Momento n° 33 – motivo 2 c. 2*

Variações do motivo 2

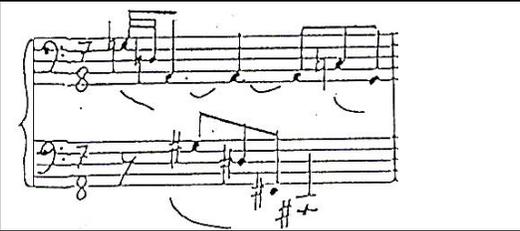
	Mudança de direção e de intervalos (no primeiro tempo) e Mudança de mudança de alturas (com conservação dos intervalos)
	Mudança de registro e inversão no contraponto c. 22

Tabela 40 – *Momento n° 33 - Variações do motivo 2*

Motivo 3

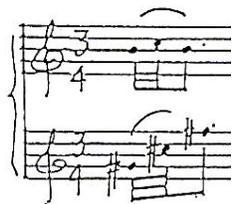


Figura 145 – Almeida Prado, *Momento n° 33* – motivo 3 c. 3

O motivo três é derivado do motivo dois, todavia o ornamento em segundas e a presença de um acompanhamento o configuram como uma nova idéia musical.

Variações do motivo 3

	<p>Mudança de alturas: Motivo em quartas, na linha superior e mudança de direção no acompanhamento c. 9</p>
	<p>Mudança de alturas: Motivo em sétimas na linha superior e em terças na linha inferior c. 12-13</p>
	<p>Mudança de alturas e intervalos: Motivo em segundas e quartas na linha superior e segundas, quarta e terças na linha inferior c. 24</p>

Tabela 41 – *Momento n° 33* - Variações do motivo 3

Motivo 4

O motivo 4 é constituído por um trinado duplo à distancia de semitom que resolve em arpejo descendente de quartas e segundas.

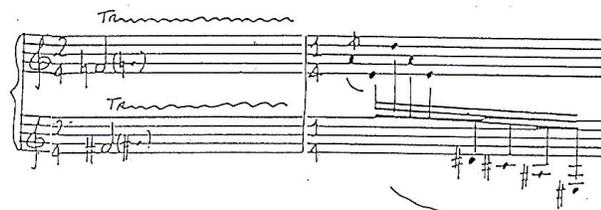


Figura 146 – Almeida Prado, *Momento n° 33* – motivo 4 c. 4 - 5

4 – Textura

A peça é toda escrita a duas vozes, numa menção à escrita polifônica barroca.

5 – Dinâmicas

As dinâmicas utilizadas vão do *pianíssimo* ao *fortíssimo*.

O gráfico a seguir ilustra como ocorre o jogo de sonoridades no discurso da peça.

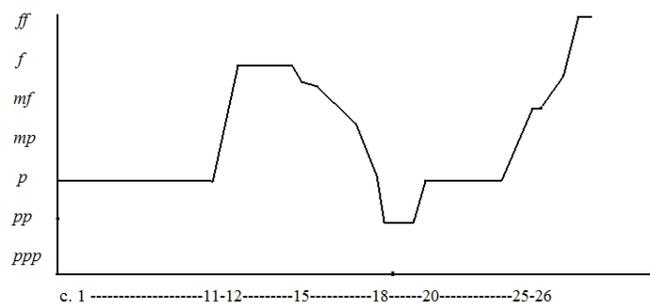


Figura 147 – Gráfico da dinâmica, *Momento n°33*.

6 – Síntese

Após esta análise, verificou-se que a peça fez uso de motivos à maneira de Scarlatti, todavia, o tratamento harmônico não tonal resultou em nova aparência sonora. A intertextualidade ocorreu principalmente pela textura utilizada e pelo tipo de escrita. Em relação à classificação da intertextualidade é possível identificar o uso da intertextualidade com texto alheio; intertextualidade das semelhanças e das diferenças, além da intertextualidade implícita. No que se refere ao meio utilizado, o compositor fez uma referência à escrita de Scarlatti, sobretudo na textura e na ornamentação.

7 – Considerações interpretativas

Para uma melhor construção do processo interpretativo desta obra, sugere-se que o intérprete esteja familiarizado com as Sonatas de Scarlatti. Muito embora não haja um intertexto explícito, a indicação “*Alegre, um pouco como Scarlatti*” deixa explícita a influência do compositor italiano na obra. Esta influência é percebida na exploração de ornamentos bastantes comuns nas Sonatas para teclado de Scarlatti, tais como apojaturas, mordentes e trilos.

Como não há indicação de pedal, aconselha-se executar tudo sem pedal ou usando-o apenas para ligar passagens que, por acaso, necessitem, ou nos *trilos* e *glissando*. A intertextualidade das diferenças ficará explícita na harmonia e as semelhanças ocorrerão pelo tipo de toque utilizado. As dinâmicas estão bem marcadas na partitura, contudo deve-se pensar em timbres e sonoridades diferentes sempre que os motivos forem repetidos.

4.3.8 Almeida Prado – Momento nº40 – Metamorfose de fragmentos de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner

Esta peça faz parte da série “Momentos”. Foi composta em 31 de maio de 1983 e dedicada a Nelson Maleski. A prática intertextual está explícita no título da peça, sendo os intertextos retirados do primeiro e segundo atos da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner.

1 - Estrutura formal

Nesta análise, optou-se por fazer a divisão por seções, levando-se em consideração os diferentes andamentos e as indicações de caráter apresentados, além das mudanças na configuração rítmica e na textura. Desta maneira, são apresentadas dez seções:

Seção	Andamento e caráter	Compassos
1	Furioso, tumultuado (♩=120)	c. 1 a 16
2	Lento (♩. = 60)	c. 17 e 18
3	Furioso (♩ = 120)	c. 19 a 29
4	Calmo (♩ = 92)	c. 30 a 32
5	Lento (♩= 120)	c. 33 a 35
6	Lento (♩ = 100)	c. 36 a 39
7	Furioso (♩ = 144)	c. 40 a 49
8	Calmo (♩ = 88)	c. 50 a 53
9	Rápido furioso (♩ = 144)	c. 54 a 56
10	Lento, pesante (♩= 60)	c. 57 a 63

Tabela 42 – Almeida Prado, Momento nº40 – Metamorfose de fragmentos de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, Seções.

2 – Material e estrutura harmônica

A peça não possui uma organização tonal, há acordes em progressão sem conotação tonal, assim como o uso do total cromático ou parte dele. Na figura abaixo, observa-se o uso da escala de 12 sons (cromática).

Ao Nelson Maleski
Momento 40
Metamorfose de fragmentos de "Tristan und Isolde" de Richard Wagner
Furioso, tumultuado ♩ = 120

ALMEIDA PRADO

Figura 148 – Almeida Prado, *Momento n° 40*, c. 1 a 7

É importante observar que a exploração das ressonâncias gerada pelo uso do pedal do piano, de forma a se trabalhar com a exploração dos sons harmônicos, configurou também uma ambientação harmônica.

Lento, pesante ♩ = 60

Figura 149 – Almeida Prado, *Momento n° 40*, c. 57 a 63

3 – Análise comparativa

3.1 - Motivos e variações

Foram utilizados três fragmentos retirados de *Tristão e Isolda*, sendo aqui apontados como motivos intertextuais.

Motivo 1

O primeiro motivo é um fragmento retirado do primeiro ato da ópera citada. A partir deste fragmento, Almeida Prado criou uma série de variações motivicas, ou metamorfoses, como o próprio compositor indicou no título da peça. Na análise, este motivo, em Almeida Prado, será identificado como motivo 1.

Na figura a seguir, o fragmento utilizado está destacado no retângulo.

Figura 150 – Richard Wagner, *Tristão e Isolda* ato I cena I. Redução.

O motivo 1 é apresentado nos dois primeiros compassos. Esse motivo contém as doze notas cromáticas. Almeida Prado utilizou o mesmo material rítmico (com figuras de menor valor) e melódico de Wagner, todavia, deslocou a métrica ao iniciar no tempo forte do compasso.

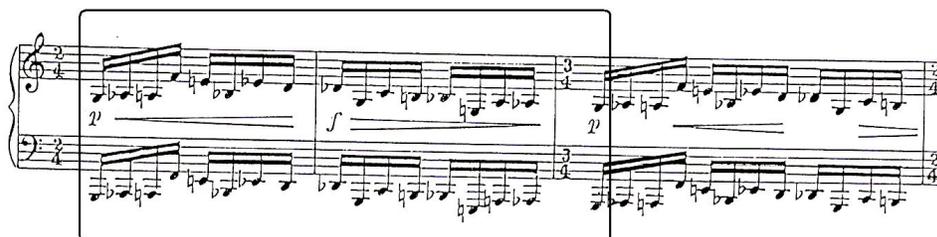


Figura 151 – Almeida Prado, *Momento nº 40*, Motivo 1 c.1 e 3

Em termos de alturas, o motivo pode ser representado pela notação em inteiros⁴⁰ da seguinte forma: [7 8 9 5 4 10 3 2 1 (7) 0 11 10 (4) (9) (8)].

A organização que se vê é uma coleção de classes de alturas que representa o motivo já mencionado. Trata-se de um motivo, do qual características identificadoras como registro e ritmo foram ignorados para que apenas se tenha uma representação, em forma de abstração, dos sons utilizados. Os parênteses indicam repetição de alturas.

Ainda dentro dessa organização melódica, é possível dividir a idéia musical em pequenos conjuntos formados pelo critério de menor distância intervalar. Ficando a disposição da seguinte maneira:

[(7 8 9) (5 4) 10 (3 2 1) 7 (0 11 10) 4 (9 8)] esta organização mostra claramente os saltos realizados pela linha melódica e o movimento cromático por grau conjunto.

Em uma análise mais minuciosa, verifica-se que o motivo 1 apresenta internamente as notas iniciais do Prelúdio do primeiro ato do *Tristão de Isolda* de Wagner, conforme figura a seguir:

⁴⁰ A notação em inteiros é uma maneira de se representar as alturas de um determinado trecho musical por meio de números inteiros associados a cada uma das doze notas cromáticas. Segundo Oliveira (1998) “este tipo de notação simbólica, menos especializada que outras existentes, cujo conteúdo deriva direta ou indiretamente da teoria da tonalidade, permite analisar estruturas musicais sem assumir a priori qualquer filtragem hierárquica funcional” (OLIVEIRA, 1998 p.1).



Figura 152 – Almeida Prado, *Momento nº40* c. 1 e 2;
Richard Wagner, *Prelúdio ato I de Tristão e Isolda* c. 1 a 3.

Variações do Motivo 1

O motivo 1 apresenta basicamente as seguintes variações:

<p>Varição 1 – Ampliação do número de notas e mudança de alturas c. 3 e 4</p>	
<p>Varição 2 – Fragmentação e variação rítmica c. 5 e 6</p>	
<p>Varição 3 – Mudança de direção do contorno melódico c. 10 e 11</p>	

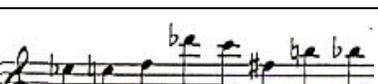
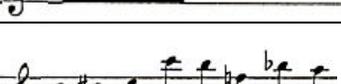
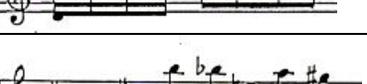
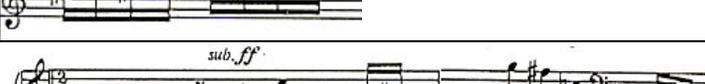
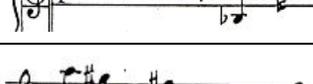
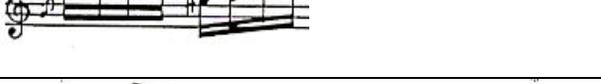
<p>Varição 4 – Liquidação de elementos c. 12 e 13</p>	
<p>Varição 5 – Mudança de alturas e redução da textura c. 19</p>	
<p>Varição 6 – Mudança de alturas e redução da textura c. 20</p>	
<p>Varição 7 – Mudança de alturas e redução da textura c. 21</p>	
<p>Varição 8 – Mudança de alturas e redução da textura c. 22</p>	
<p>Varição 9 – Mudança de alturas e redução da textura c. 23</p>	
<p>Varição 10 – Mudança de alturas e redução da textura c. 24</p>	
<p>Varição 11 – Mudança de alturas e redução da textura c. 25</p>	
<p>Varição 12 – Mudança de alturas e de ritmo c. 40 – 41</p>	
<p>Varição 13 – Mudança de direção do contorno melódico c. 43</p>	
<p>Varição 14 – Variação 13 em oitavas c. 47 e 48</p>	
<p>Varição 15 – Mudança no contorno melódico e fragmentação c. 54</p>	

Tabela 43 - Almeida Prado, Momento nº40 – Variações do motivo 1

Motivo 2

O segundo motivo foi extraído da introdução orquestral do segundo ato de *Tristão e Isolda*. Trata-se de uma citação na qual foram aproveitadas as estruturas rítmica e melódica, conforme se observa na figura a seguir.



Figura 153 – Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, Introdução ato II, c. 29 a 31

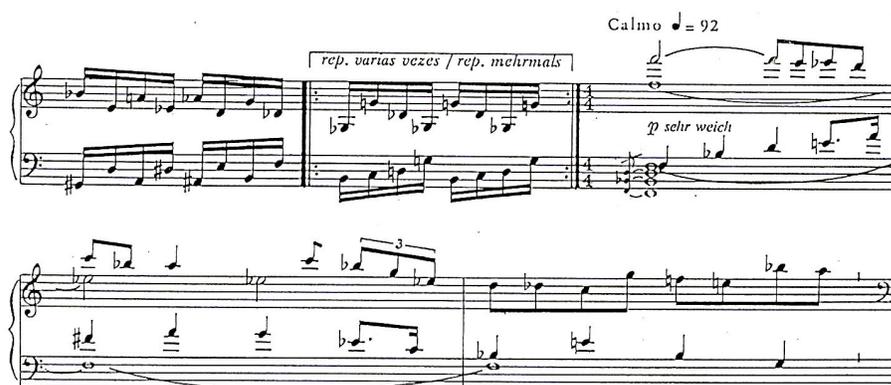


Figura 154 – Almeida Prado, *Momento n° 40* c. 28 a 32

Como se trata de uma citação não há variações, como no caso do motivo anterior.

Motivo 3

O terceiro motivo utilizado foi também extraído do segundo ato da ópera citada. É um fragmento orquestral que acompanha a personagem Isolda.

ISOLDA.
ISOLDE.

List, be-lov-ed!
Lausch, Ge-lieb-ter!

pp *cresc.*

Figura 155 – Richard Wagner, *Tristão e Isolda*, segundo ato, cena 2.

Lento $\text{♩} = 100$

p *sehr weich*

Figura 156 – Almeida Prado, *Momento n° 40* c. 35 a 38

A utilização deste motivo ocorreu também como uma citação, porém não literal. Observam-se mudanças de alturas e alterações nas figuras rítmicas, contudo, após sua citação, não há desenvolvimento do motivo utilizado.

4 – Textura

As texturas trabalhadas na peça configuraram diferentes densidades e sonoridades ao longo do discurso e contribuíram para definir cada seção.

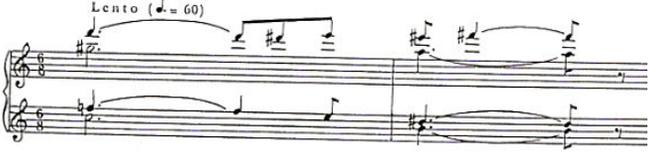
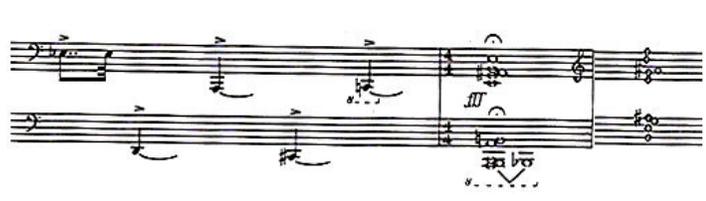
<p>Textura 1 Em oitavas c. 1 a 16</p>	
<p>Textura 2 A quatro vozes c. 17 e 18</p>	
<p>Textura 3 A duas vozes em imitação c. 19 e 27</p>	
<p>Textura 4 Ostinato e linha melódica c. 33 a 35</p>	
<p>Textura 5 Acordes em ostinato e linha melódica c. 40 a 49</p>	
<p>Textura 6 Uso de ressonâncias</p>	

Tabela 44 - Almeida Prado, *Momento n°40* – Texturas

5 – Dinâmicas

Os gráficos a seguir ilustram o tratamento dado à dinâmica por Almeida Prado ao longo do discurso.

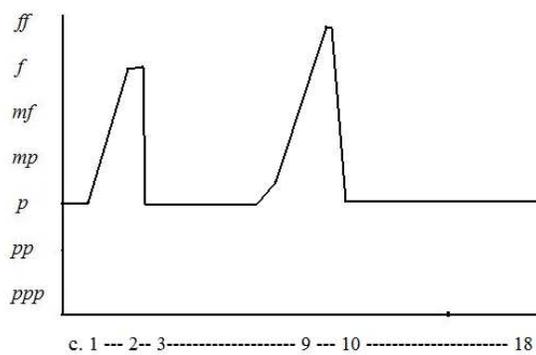


Figura 157 - Almeida Prado, *Momento n° 40*, Gráfico das dinâmicas c. 1 a 18

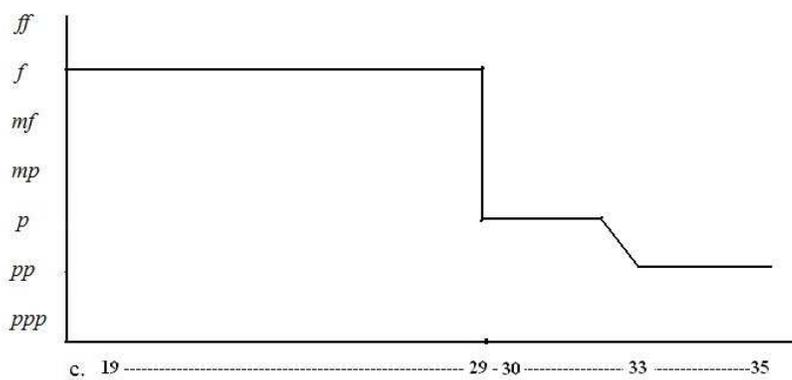


Figura 158 - Almeida Prado, *Momento n° 40*, Gráfico das dinâmicas c. 19 a 35

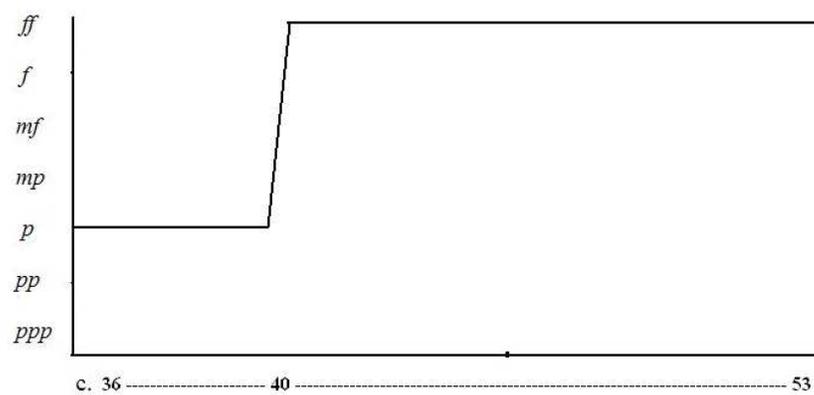


Figura 159 - Almeida Prado, *Momento nº 40*, Gráfico das dinâmicas c. 36 a 53

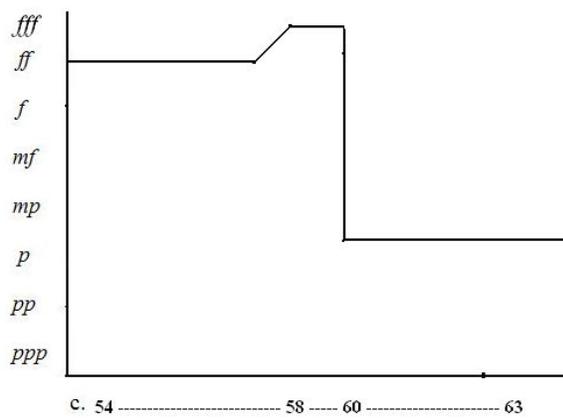


Figura 160 - Almeida Prado, *Momento nº 40*, Gráfico das dinâmicas c. 54 a 63

6 – Síntese

A peça utilizou como material harmônico o total cromático. Foram encontrados acordes organizados sem conotação tonal e exploração das ressonâncias.

O motivo 1, retirado da ópera *Tristão e Isolda*, foi trabalhado segundo a técnica da variação em diversas formas de transformação. Os motivos 2 e 3 foram utilizados em forma de citação com alterações rítmicas e de alturas.

No que se refere ao uso da dinâmica o compositor trabalhou com uma grande gama de sonoridades, indo do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, algumas vezes subitamente. Na maioria das vezes, as seções de caráter mais calmo foram trabalhadas em sonoridades mais discretas, exceto o *furioso, tumultuado* (c.1 a 16), quase todo em *piano* com alguns crescendos e o *lento, pesante* (c.57 a 63) que é escrito em *fortissimo* e *fortíssimo*.

Na última seção, o compositor explorou as ressonâncias por meio do pedal prolongado.

Em relação à presença da intertextualidade, observa-se a intertextualidade com texto alheio, intertextualidade das diferenças e intertextualidade de conteúdo. O meio utilizado foi a citação de vários fragmentos de Richard Wagner.

7 – Considerações interpretativas

Em Wagner, a passagem utilizada como intertexto no *Momento n° 40*, é executada em andamento rápido e vivo “*lebhaft*”, em Almeida Prado o fragmento é utilizado em constante metamorfose. O mesmo é trabalhado com expressões como: “*furioso, tumultuado*”, “*furioso*”, “*lento*” e “*rápido furioso*”.

A primeira seção (*furioso e tumultuado*) inicia com o intertexto principal que deve ser executado em velocidade rápida e com os efeitos de crescendo e decrescendo conforme as indicações do compositor, claramente assinaladas na partitura. As mudanças na métrica colaboram para estabelecer o caráter tumultuado da peça, para isso o intérprete deve mostrar claramente o jogo das mudanças de acentuações.

A segunda seção (*lento*) apresenta uma textura menos densa e deve ser executada com bastante expressividade para preparar a entrada da próxima seção que é novamente rápida.

A terceira seção (*furioso*) é baseada no material da primeira, contudo um contraponto imitativo surge deslocando as melodias. O compositor indicou apenas a dinâmica *forte*, contudo, para que a projeção das duas vozes seja mais clara, aconselha-se que a entrada da segunda voz seja realçada. O andamento é o mesmo da seção 1 (semínima = 120) e o caráter “*furioso*” permanece.

A quarta seção (*calmo*) em andamento um pouco mais lento (semínima = 92) também apresenta uma textura menos densa em relação às seções 1 e 3. Apesar da dinâmica em *piano*, a linha inferior deve ser executada em *pianíssimo* para que haja uma melhor definição entre as vozes. Também devem ser explorados recursos de timbres, colaborando assim para um maior colorido sonoro.

A quinta seção (*lento*) apresenta um ostinato na linha do acompanhamento. Este ostinato foi baseado no intertexto utilizado. É importante trabalhar a diferença de articulação entre as linhas.

Na sexta seção (*lento*) a tranquilidade é mais uma vez retomada. A linha melódica deve ser expressiva e bem timbrada, contudo o contraponto nas outras vozes deve ser executado com clareza. Para isso, o intérprete deve estar atento ao trabalho de equalização das vozes.

Na seção de número sete o caráter furioso é retomado e realçado pelo ostinato em *fortíssimo* e pelos acentos.

A seção seguinte (*calmo*) cria um contraste significativo com a seção anterior e com a subsequente, pois o caráter muda drasticamente para calmo e a textura densa cede espaço para uma escrita que lembra um recitativo.

A nona seção apresenta pela última vez o motivo principal em *fortíssimo* acentuado e a última seção, ainda em *fortíssimo*, realiza uma liquidação dos elementos utilizados. Para manter a energia da passagem, sugere-se respeitar criteriosamente os valores rítmicos das notas pontuadas.

O intérprete deve criar duas atmosferas sonoras distintas entre o *fortissíssimo* e *piano*. O pedal, se utilizado como indicado na partitura, criará um jogo de ressonâncias. Observa-se, no compasso 59, um acorde de ressonâncias que deve ser tocado sem deixar os martelos ferirem as cordas, sendo o seu som decorrente da vibração das cordas por simpatia devido o acorde anteriormente tocado em *fortissíssimo*.

4.3.9 Almeida Prado - Momento 41 – *Metamorfose de um fragmento roubado da Sarabanda de Johann Sebastian Bach*

Esta peça faz parte da coleção “Momentos” de Almeida Prado. Foi composta no dia dois de junho de 1983 e dedicada a Hélio Farina. A presença da intertextualidade foi declarada no título, *Metamorfose de um fragmento roubado da Sarabanda de Johann Sebastian Bach*, no entanto o intertexto não foi explicitado.

Como a realização intertextual do compositor não foi claramente especificada, cabe ao executante identificar qual a Sarabanda de Bach que serviu como intertexto, a partir de um fragmento, para a composição da obra. Desta forma o efeito intertextual poderá ser compreendido.

A Sarabanda utilizada foi retirada da *Partita* nº4 em Ré Maior (para instrumento de teclado) e como intertexto foram aproveitados os seus quatro primeiros compassos.

1 - Estrutura formal

A peça não faz uso da mesma estrutura formal da Sarabanda original. Apresenta-se quase que em seção única, todavia a retomada do motivo inicial lhe confere o sentido de uma forma binária.

2 – Material e estrutura harmônica

Ao contrário da Sarabanda de Bach, não se trata de uma peça tonal e isto se confirma pela falta das cadências próprias a este sistema e pelo uso do cromatismo.

Na parte final da peça, verifica-se o uso de escalas diatônicas. Todavia, as mudanças destas e a falta dos acordes que afirmem uma tônica deixam melodia e harmonia em suspensão contínua. A sugestão a essas tonalidades ocorre pela presença das sensíveis antecipando às tônicas. Interessante observar que essas mudanças ocorrem em intervalos de quinta.

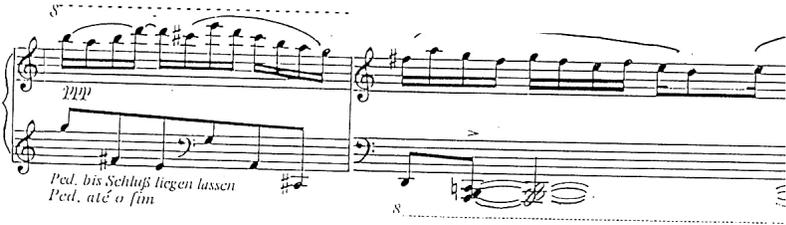
Referências tonais utilizadas	Compassos
<p>Ré maior – Neste trecho observa-se, na linha do baixo, uma sugestão de sensível resolvendo na tônica, todavia a continuidade da linha nos próximos compassos não deixa a tonalidade ser afirmada.</p>	 <p>c. 17 – 18</p>
<p>Lá maior – Neste trecho há uma insinuação a Lá maior, como dominante de Ré maior, que também não se confirma pela continuidade da linha.</p>	 <p>c. 18 - 19</p>
<p>Mi maior – O Mi maior é dissolvido no final do penúltimo compasso quando perde a nota Fá# (no próximo fragmento). Contudo a finalização na nota Sol# deixa em suspensão uma afirmação em Mi.</p>	 <p>c. 20 – 21</p>

Tabela 45 – Almeida Prado, *Momento n° 41*, Referências a tonalidades

3 - Análise comparativa - Fragmentos utilizados

Conforme mencionado, a peça teve como ponto de partida a Sarabanda da *Partita n° 4* (para instrumento de teclado) de Bach. Os quatro primeiros compassos de Bach serviram de modelo para todo o resto da estrutura do *Momento n° 41*. Apenas ao final da peça, os fragmentos de Bach são citados em suas configurações originais.

A seguir, observa-se a relação entre os fragmentos de Bach utilizados por Almeida Prado, de acordo com as marcações apresentadas.

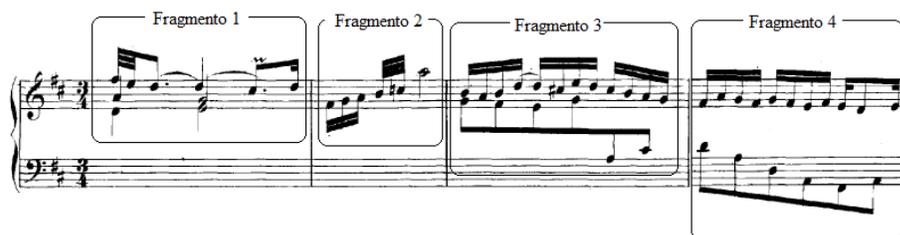


Figura 161 – Bach, *Partita n°4* – Sarabanda c. 1 a 4

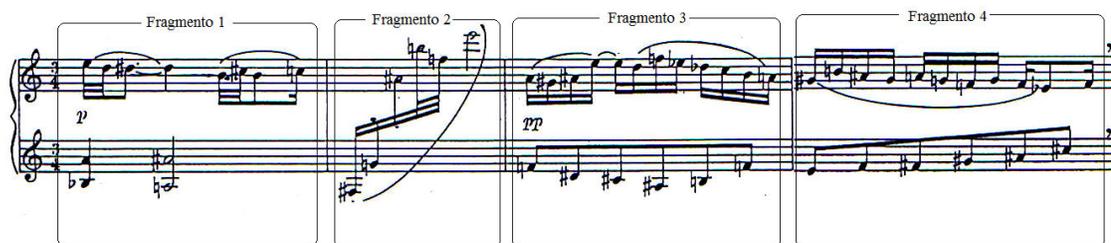


Figura 162 – Almeida Prado, *Momento n° 41* c. 1 a 4

Comparando os dois trechos, verifica-se que Almeida Prado utilizou exatamente o mesmo padrão rítmico que Bach. As interferências ocorreram nos âmbitos da linha melódica e da harmonia, ambas não tonais. Em relação à direção das linhas, observa-se que Almeida Prado manteve a mesma intenção de Bach.

3.1 - Variações

Os fragmentos da Sarabanda de Bach aparecem variados ao longo de toda a peça. Na tabela a seguir estão exemplificadas as variações utilizadas:

3.1.1 - Variações do fragmento I



Figura 163 – Bach, *Partita n°4* – Sarabanda c. 1

<p>Variação 1 – Mudança do intervalo inicial (2^a para 3^a), transposição da segunda célula e mudança na harmonia</p>	
<p>Variação 2 – Repetição da primeira célula com mudança de direção do contorno melódico e mudança cromática nos intervalos</p>	
<p>Variação 3 – Supressão da primeira célula do fragmento</p>	
<p>Variação 4 – Mudança cromática</p>	

Tabela 46 – *Momento n° 41*, variações do fragmento 1

3.1.2 - Variações do Fragmento 2



Figura 164 - Bach, *Partita* nº4 – Sarabanda c. 2

<p>Variação 1 – Conservação do ritmo, mudança de registro e ampliação dos intervalos</p>	 <p>Manutenção da seqüência de quatro notas iniciais do motivo: Fa#, Sol, Lá#, Si. c.2</p>
<p>Variação 2 – Mudança e permuta- ção na ordem das alturas</p>	 <p>Manutenção da seqüência de quatro notas iniciais do motivo: Fa(#), Sol#, Lá#, Si c. 6</p>
<p>Variação 3 – Ampliação de intervalos -</p>	 <p>As notas iniciais do motivo estão permutadas. c. 7</p>
<p>Variação 4 – Variação com ornamentação</p>	 <p>c. 8</p>

Varição 5 – Ampliação do motivo	 <p>c. 12</p>
Varição 6 – idem	 <p>c. 13-14</p>

Tabela 47 – *Momento nº 41*, variações do fragmento 2

3.1.3 - Variações do fragmento 3



Figura 165 - Bach, *Partita nº4* – Sarabanda c. 1

Varição 1 – Conservação do ritmo e mudança de alturas	 <p>c. 3</p>
Varição 2 – Mudança de registro com ampliação dos intervalos na linha do baixo	 <p>Manutenção das mesmas notas do motivo c. 17</p>

Tabela 48 – *Momento nº 41*, variações do fragmento 3

3.1.4 - Fragmento 4



Figura 166 - Bach, *Partita n°4* – Sarabanda c. 1

<p>Varição 1 – Mudança das alturas e da direção da linha do baixo</p>	
<p>Varição 2 – Ampliação do fragmento</p>	<p>c. 18 a 21</p>

Tabela 49 – *Momento n° 41*, variações do fragmento 4

4 - Textura

A textura é predominantemente homofônica, mas também aparecem linhas sem acompanhamento e textura formada por ressonâncias.

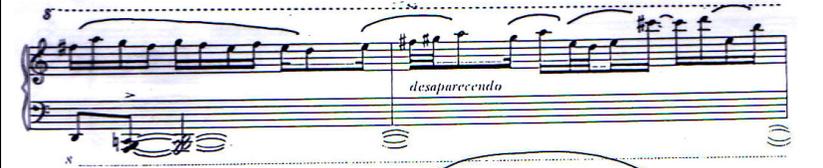
Textura 1 – melodia e acordes c. 1	
Textura 2 – A duas vozes c. 3	
Textura 3 – A uma voz c. 13-14	
Textura 3 – Uso de ressonâncias no baixo c. 18-19	

Tabela 50 – *Momento nº 41*, texturas

5 - Dinâmicas

As dinâmicas utilizadas variam entre extremos *pianíssimos* e sonoridades em *fortíssimo*.

O gráfico a seguir ilustra o uso das dinâmicas na peça.

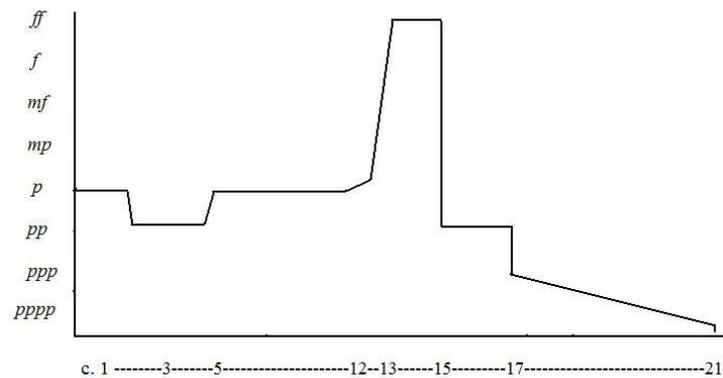


Figura 167– Momento n° 41, gráfico das dinâmicas

6 - Síntese

Pela análise foi possível observar que a peça trabalhou os fragmentos da Sarabanda de Bach basicamente pela técnica da variação. Foram utilizadas variações por ampliação dos intervalos, mudança de registros, permutação da ordem das alturas e mudanças harmônicas.

Também foi verificado o uso de fragmentos tonais, todavia sem afirmação de uma tonalidade e exploração das ressonâncias por meio do uso do pedal do piano.

Em relação ao tipo de intertextualidade, verificou-se que há intertextualidade com texto alheio, intertextualidade de forma, intertextualidade das diferenças, atestada principalmente pelo material harmônico e pela tessitura utilizada, e intertextualidade implícita.

No que se refere ao meio pelo qual a intertextualidade foi trabalhada, constatou-se que o compositor fez uso da citação nos compassos 15 a 17 e instaurou uma paródia com o texto de Bach ao compor uma Sarabanda numa estrutura harmônica completamente antagonista à do compositor alemão. Deste modo, realizou justamente o jogo das diferenças, tornando a peça, de certo modo, irônica.

7 - Considerações interpretativas

Antes de iniciar o trabalho de preparação para a *performance* o intérprete deve visitar a Sarabanda de Bach para conhecer melhor o intertexto utilizado.

A peça inicia apresentando os quatro fragmentos de Bach com as intervenções feitas por Almeida Prado. No tocante à pedalização aconselha-se usar o pedal apenas para ligar notas quando não for possível fazê-las com as mãos.

As colcheias do acompanhamento (c. 3 e 4) podem ser executadas em *non legato*, contrastando com a articulação da linha superior em legato. As síncopes da melodia devem ser valorizadas.

A partir do compasso 12 uma passagem ascendente serve de transição do registro grave para o agudo do instrumento. Nesta passagem, o compositor indicou o uso do pedal prolongado, conferindo à peça um efeito sonoro distinto, em relação à sonoridade que estava sendo trabalhada por aproximação à estética barroca.

Ao re-expor o material inicial, o mesmo passa a ser trabalhando com o pedal de modo a explorar as ressonâncias harmônicas. O compositor indica um só pedal do compasso 17 ao fim da peça. Com isso, o efeito gerado, juntamente com o uso da região extrema do teclado, corrobora com a intertextualidade das diferenças.

4.3.10 Almeida Prado - *Noturno nº 6 – Uma releitura Pós-moderna do “Le lac de Come” de Madame G. Gallos*

O Noturno nº 6 faz parte da coleção dos Noturnos de Almeida Prado. Foi composto em Campinas no ano de 1986 e dedicado à Wilma Brandemburgo, com a seguinte observação: “*À Wilma Brandemburgo, que entende o humor na música*”. Além desta dedicatória, o subtítulo da peça indica claramente a intenção intertextual do compositor.

1 - Estrutura formal

A peça possui três seções assim distribuídas:

Seção A – c. 1 a 14

Seção B – c. 14 a 23

Seção A' – c. 24 a 38

Sendo as seções A e A' subdivididas em:

A – a (c. 1 a 5), b (c. 6 a 13-14) e a' (c. 14 a 18)

A' – b' (c. 24 a 32) e a' (c. 32 a 38).

Por esta divisão é possível observar que a seção A' retorna incompleta em relação a A.

2 – Material e estrutura harmônica

O Noturno nº 6 não possui uma organização tonal, há uma propensão a um centro em Lá bemol, que é a tonalidade do *Le Lac de Come* de G. Gallos. Isto se evidencia pela entrada dos dois motivos básicos da peça (motivo 1 c. 1 e motivo 2 c. 6), em Lá bemol, e suas reaparições, sempre reforçadas pela linha do acompanhamento (c. 14, 25-25, 32), e pelos acordes finais, que quase concluem a peça, se não fosse o acorde de Mi maior com sétima, que não deixa que o Lá bemol se afirme.

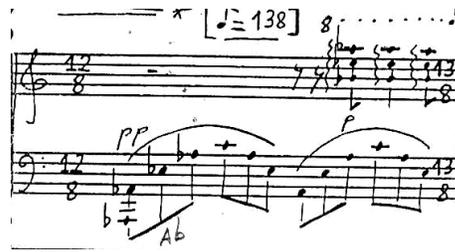


Figura 168 - Almeida Prado, *Noturno n°6* c. 1



Figura 169 - Almeida Prado, *Noturno n°6* c. 5 - 6



Figura 170 - Almeida Prado, *Noturno n°6* c. 37 - 38

A linha do acompanhamento, formada basicamente por acordes arpejados, possui como material principal acordes tonais, todavia, não relacionados diretamente com o Lá bemol de G. Gallos. O interessante é observar que estes nem sempre se relacionam com

o material da linha melódica. Observa-se o uso acordes com segundas acrescentadas,⁴¹ acordes de quartas, escalas tonais, modais e sintéticas.

Nos compassos iniciais, muito embora a peça inicie em Lá bemol, verifica-se a inserção de uma progressão IV V6/4 V I em Lá maior e a volta para Lá bemol. Todavia, esta progressão não se relaciona funcionalmente com a linha melódica.

Figura 171 - Almeida Prado, *Noturno nº6 c. 1 a 6*

⁴¹ O acréscimo de segundas aos acordes é uma prática realizada na harmonia do século XX. As segundas acrescentadas dão um colorido aos acordes, como notas acrescentadas. (PERSICHETTI, 1961 p. 121).

Acordes com segundas acrescentadas e quartas

São encontrados os seguintes acordes na peça:

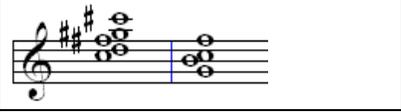
	c. 3, 16, e 34
	c. 5, 18
	c. 19
	c. 20

Tabela 51 – *Noturno n° 6*, Acordes com segundas acrescentadas

Almeida Prado também fez uso das ressonâncias, como no caso do encadeamento de acordes em quartas dos compassos 22 e 23.



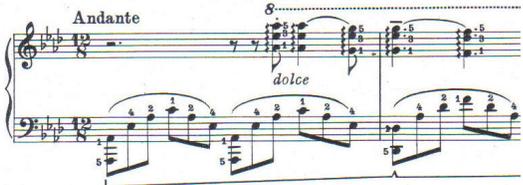
Figura 172 - Almeida Prado, *Noturno n° 6* c. 22 – 23

3 – Análise comparativa

Almeida Prado utilizou como modelo a estrutura rítmica do Noturno de Mme. G. Galos, transformando os motivos por meio de alterações na métrica, na harmonia - por meio de superposições tonais e acordes de segundas acrescentadas e de quartas -, nas alturas e na direção dos contornos melódicos.

Seção 1 - Esta seção foi construída integralmente com base na estrutura rítmica de Mme. G. Galos.

A tabela a seguir ilustra as alterações mais marcantes realizadas por Almeida Prado.

Mme. G. Galos	Almeida Prado
 <p>c. 1 – 2</p>	 <p>Manutenção do ritmo com alteração na harmonia, uso do motivo com acordes de quartas (c.2) c. 1 – 2</p>
 <p>c. 2</p>	 <p>Manutenção do ritmo com alteração na harmonia – sugestão de bitonalidade - c. 2</p>
 <p>c. 4</p>	 <p>Mudança rítmica (polirritmia) e harmônica (bitonalidade) com aproveitamento do ritmo da linha do acompanhamento c. 4</p>

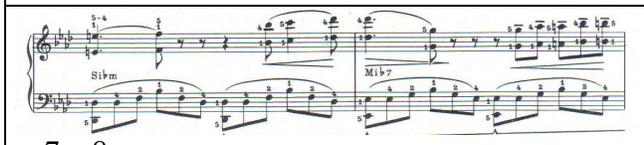
 <p>c. 5 – 6</p>	 <p>Manutenção do ritmo da linha do acompanhamento, mudança na direção do contorno melódico (O motivo grifado está em direção contrária) c. 5 – 6</p>
 <p>c. 7 – 8</p>	 <p>Mudança de métrica 12/8 para 13/8 e mudança nas alturas e acordes sem relacionamento tonal c. 7. - 8</p>

Tabela 52 - Mme.G. Galos, *Le Lac de Come*; Almeida Prado *Noturno nº6* –
Análise comparativa da seção 1

Seção 2 - Nesta seção o modelo original se encontra mais diluído.

A tabela abaixo ilustra as alterações mais marcantes realizadas por Almeida Prado.

Mme. G. Gallos	Almeida Prado
 <p>c. 17 – 18</p>	 <p>Manutenção do ritmo inicial, mudanças de alturas, ritmo e harmonia – acordes com segundas acrescentadas c. 18 – 19</p>

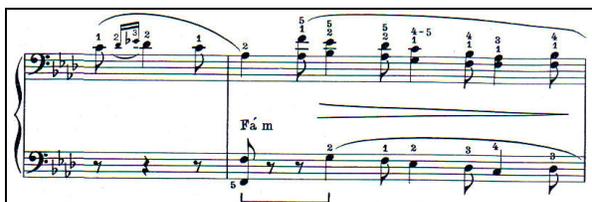
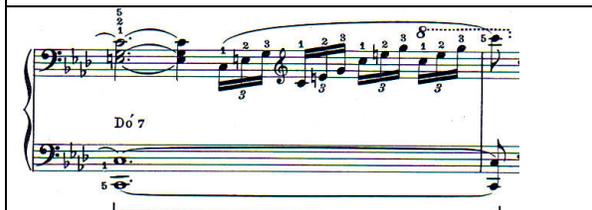
 <p>c. 19 – 20</p>	 <p>Aproveitamento da idéia da progressão dos acordes em direção descendente, mudança harmônica para acordes de quartas c. 20 – 21</p>
 <p>c. 21</p>	 <p>Manutenção da estrutura rítmica com mudança harmônica para acordes de quartas c. 22</p>

Tabela 53 - Mme.G. Galos, *Le Lac de Come*; Almeida Prado *Noturno nº6* –
Análise comparativa da seção 2

Seção 3 - Nesta seção as oitavas repetidas podem ser substituídas por “oitavas quebradas” e a coda se apresenta totalmente diluída.

A tabela abaixo ilustra as alterações mais marcantes realizadas por Almeida Prado.

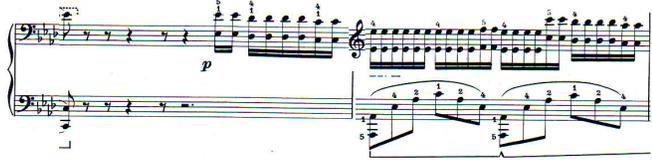
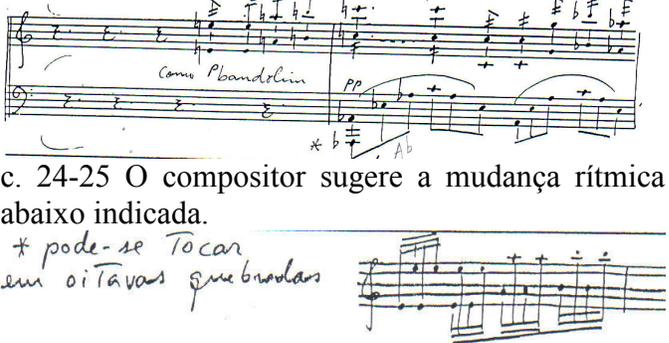
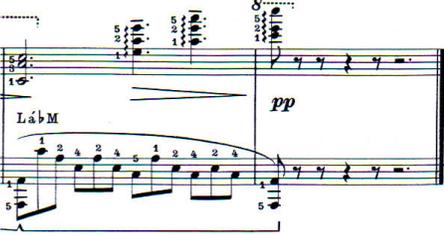
G. Gallos	Almeida Prado
 <p>c. 23</p>	 <p>c. 24-25 O compositor sugere a mudança rítmica abaixo indicada. * pode-se tocar em oitavas quebradas</p>
 <p>c. 34 -35</p>	 <p>c. 35 – 38 Almeida Prado ampliou a coda, modificando o ritmo e a harmonia que quebra o centro pelo acorde final E7.</p>

Tabela 54 - Mme.G. Galos, *Le Lac de Come*; Almeida Prado *Noturno nº6* –

Análise comparativa da seção 3

4 – Textura

Predomina a textura melodia acompanhada.

5 – Dinâmicas

São abordadas dinâmicas do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, mas a dinâmica em *piano* predomina em quase toda a peça.

Os gráficos ilustram as dinâmicas utilizadas. As linhas pontilhadas indicam uma sobreposição de dinâmicas na segunda e terceira seções.

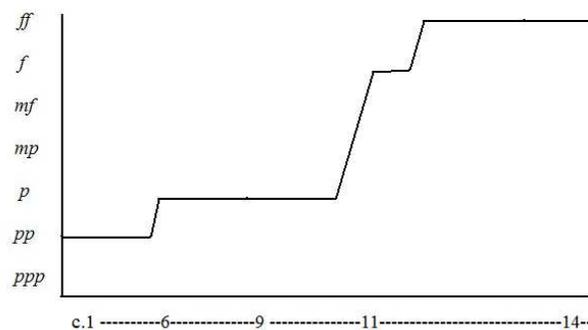


Figura 173 – Almeida Prado, *Noturno nº6*, Gráfico das dinâmicas - 1º Seção

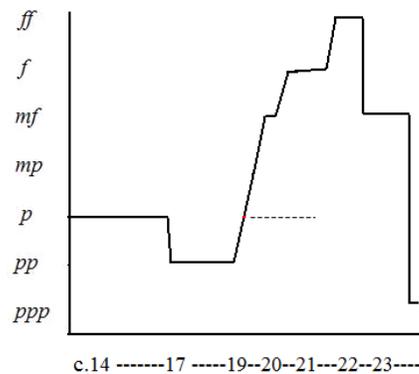


Figura 174 – Almeida Prado, *Noturno nº6*, Gráfico das dinâmicas - 2º Seção

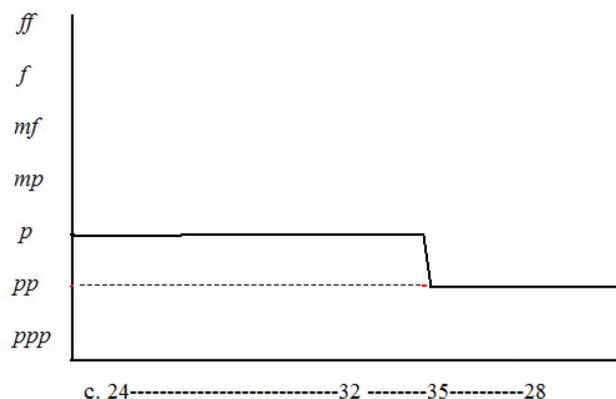


Figura 175 – Almeida Prado, *Noturno nº6*, Gráfico das dinâmicas - 3º Seção

6 - Síntese

A organização estrutural da peça é caracterizada pelo uso de acordes encadeados sem conotação tonal, acordes em segundas, nonas, quartas e quintas, bitonalidades, uso da ressonância por meio do pedal do piano e aproveitamento das estruturas rítmicas do *Le Lac de Come* com alterações na métrica e na harmonia.

Em relação à intertextualidade, verificou-se que há presença da intertextualidade com texto alheio, intertextualidade de forma e conteúdo, intertextualidade das diferenças e intertextualidade explícita.

No que se refere ao meio intertextual utilizado, o compositor fez uso da citação dos motivos de G. Gallos e os deformou com uma nova roupagem harmônica antagônica ao estilo do intertexto, configurando à peça um tom humorístico.

7 – Considerações interpretativas

A peça *Le Lac de Come* de Mme. G. Gallos é uma peça bastante popular no universo pianístico brasileiro principalmente após sua edição feita por Mário Mascarenhas na coleção “120 e Músicas Favoritas para Piano” editada pela Irmãos Vitale. Trata-se de

uma peça de salão com forte influência da estética do Romantismo e linguagem harmônica tonal.

O Noturno de Almeida Prado brinca com os elementos mais característicos do *Le Lac de Comè*, como por exemplo, o acompanhamento harpejado, os acordes também arpejados da linha melódica, e as oitavas repetidas na re-exposição da melodia principal. Como a intenção da intertextualidade é jocosa, o intérprete pode exagerar em elementos agógicos e dinâmicos para justamente reforçar o caráter da proposta.

No que diz respeito à interpretação desta obra, apesar do tom jocoso, o intérprete deve imaginar o ambiente sonoro de um noturno de Chopin, onde o acompanhamento arpejado, não somente estabelece a harmonia como dá suporte sonoro à melodia.

A peça inicia com o mesmo arpejo em Lá bemol que abre o intertexto, todavia o caráter humorístico se revela com os acordes da linha melódica que, pela presença de uma segunda acrescentada, soam como se estivessem errados. Tanto nos acordes, quanto nas oitavas da melodia, deve sempre haver um cuidado em definir melodicamente as notas superiores.

No segundo compasso, o acorde de Ré maior no acompanhamento muda completamente o sentido harmônico gerando grande surpresa auditiva. O intérprete pode recorrer a *rubatos* e explorar a dinâmica de acordo com o sentido de direção da linha melódica. Ao final da melodia inicial (c. 5) um *rallentando* poderá concluir a frase.

Uma breve cesura limpa as ressonâncias e inicia a segunda frase (c. 5 - 6) que apresenta o motivo de G. Gallos em ordem inversa. A dinâmica neste trecho deve ser pensada sempre em consideração à direção da linha melódica e da harmonia, sempre crescendo para atingir o ápice expressivo no compasso 14 em *fortissimo*. *Rubatos* podem ser inseridos nesse trecho.

A partir do compasso 14, a melodia inicial é retomada, como ocorre na peça original, concluindo desta vez, na seção intermediária que prepara a entrada das oitavas quebradas.

No compasso 24, Almeida Prado indicou uma alternativa para as oitavas repetidas de G. Gallos. Com a indicação “*Como bandolim*” o compositor propôs uma

substituição por oitavas quebradas, todavia, como a indicação da partitura propõe que “pode-se tocar em oitavas quebradas” o intérprete fica livre para fazer sua escolha.

Após o trecho em oitavas a última aparição da melodia inicial conclui com uma série de arpejos e acordes. O pedal nos acordes finais reforça uma intertextualidade das diferenças e como ironia, ao final da peça, o último acorde, Mi maior com sétima, não deixa o acorde anterior, Lá bemol, afirmar a tonalidade.

4.3.11 Almeida Prado - Cartilha Rítmica para piano – Vol. I Exercício 2 - *Diferentes articulações – Após o Prelúdio BWV 999 de J. S. Bach*

Esta miniatura faz parte da “*Cartilha Rítmica para piano de Almeida Prado*” sendo o exercício número dois do primeiro volume da cartilha. Na edição realizada por Salomea Gandelman e Sara Cohen há o seguinte comentário sobre esta peça: “Diálogo entre motivo baseado no Prelúdio BWV 999, de J. S. Bach, e suas transformações, elaboradas por meio do emprego de compassos derivados indiretos e interferências harmônico-melódicas” (GANDELMAN; COHEN; 2006, p. 36-37). Nesta explicação fica clara a maneira como o compositor explorou a intertextualidade na peça.

1 - Estrutura formal

A peça possui uma única seção que se repete e finaliza com uma coda.

Seção 1 – c. 1 a 19

Coda – c. 20 a 22

2 – Material e estrutura harmônica

A peça possui um centro em Fá, com uma sugestão à tonalidade de Fá menor. A cadência final é feita em Fá maior, ou seja, com a terça maior, em referência à prática barroca.



Figura 176 - Almeida Prado, *Cartilha Rítmica para piano*
Vol. I Exercício 2 - c. 1 e 2

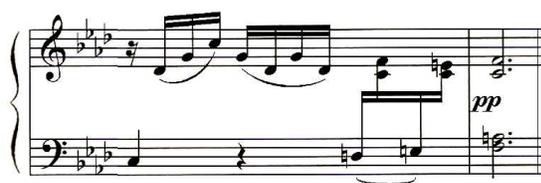


Figura 177 - Almeida Prado, Cartilha Rítmica para piano
Vol. I Exercício 2 - c. 21 e 22

A partir do compasso 6 a harmonia torna-se menos estável, verificando-se o uso de escalas sintéticas.

c. 7 – 9



Figura 178 – Escalas, Cartilha Rítmica para piano
Vol. I Exercício 2

Observa-se também uma passagem descendente, na linha do baixo, do compasso 10 ao 16.

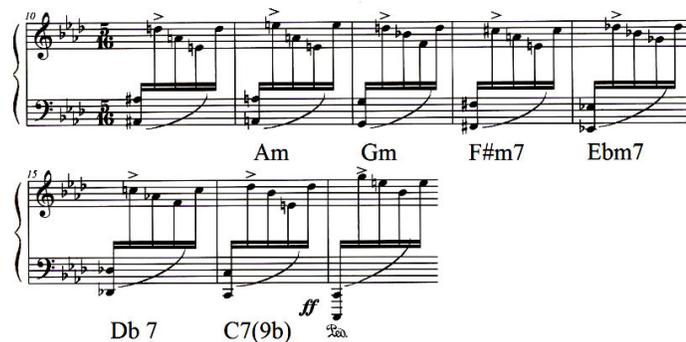


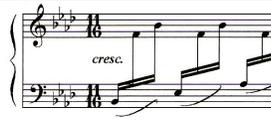
Figura 179 - Almeida Prado, Cartilha Rítmica para piano – Vol. I Exercício 2 c.10 a 17

3 – Motivos e variações

<p>Motivo do Prelúdio de Bach c.1</p>	 <p>Bach – Prelúdio BWV 999, c. 1 e 2</p>	 <p>Almeida Prado c. 1</p>
---	---	---

Tabela 55 – Motivos: Bach e Almeida Prado, Cartilha Rítmica para piano –
Vol. I Exercício 2

O compositor fez uso da técnica de variações motivicas em toda a peça. A tabela a seguir ilustra esta prática.

<p>Variação 1 – Mudança de intervalos para quartas c. 2</p>	
<p>Variação 2 – Ampliação da extensão intervalar do motivo para quartas e quintas c. 3</p>	
<p>Variação 4 - Fragmentação e mudança de métrica, uso de intervalos de quartas e quintas c. 4</p>	
<p>Variação 5 – Mudança de direção da linha melódica, e mudança de intervalos para quartas c. 5</p>	
<p>Variação 6 – Fragmentação e mudança de métrica e de direção c. 6</p>	

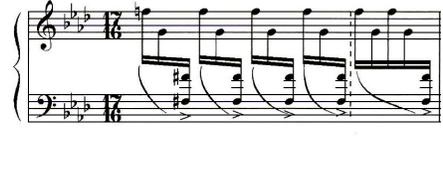
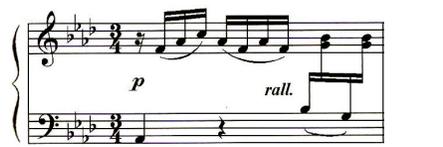
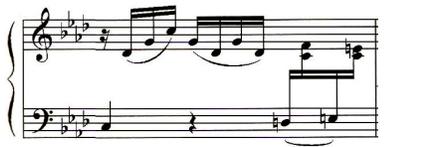
<p>Varição 7 – Mudança de direção do contorno melódico, acordes em quartas c. 7</p>	
<p>Varição 8 – Fragmentação, dobramento do baixo, mudança de métrica e de direção e mudança de configuração (o baixo entra agora por último) c. 8</p>	
<p>Varição 9 – Dobramento do baixo e uso de acordes de quartas c. 9</p>	
<p>Varição 10 – Fragmentação com mudança de direção e métrica e deslocamento da acentuação, acorde em quartas c. 10</p>	
<p>Varição 11 – Inserção de terças no motivo c. 20</p>	
<p>Varição 12 – Inserção de quartas no motivo c. 21</p>	

Tabela 56 - Cartilha Rítmica para piano – Vol. I Exercício 2, variações do motivo de Bach

4 – Textura

A textura trabalhada na peça é homofônica.

5– Dinâmicas

São abordadas dinâmicas do *pianíssimo* ao *fortíssimo*. A partir do compasso 5 até o compasso 17 predomina a sonoridade *forte*, para na Coda ser retomada a sonoridade inicial da peça.

O gráfico a seguir ilustra o uso da dinâmica no decorrer da peça:

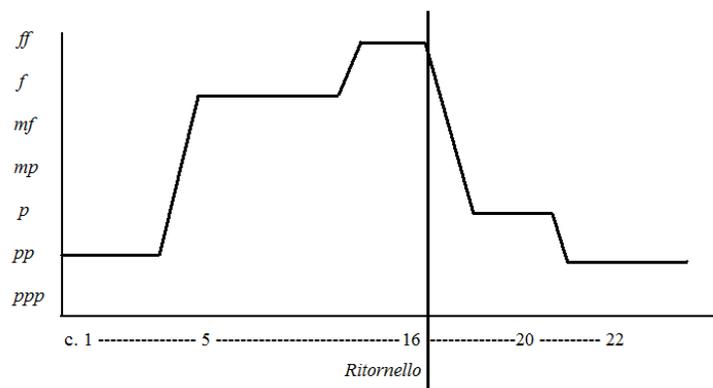


Figura 180 – Gráficos das dinâmicas – Cartilha Rítmica - Exercício 2

6- Síntese

A análise da peça mostrou que o compositor, a partir de uma citação dos primeiros compassos do Prelúdio BWV 999 de J. S. Bach, criou uma nova obra, tendo como técnica o uso da variação motivica, principalmente no que se refere ao ritmo e à harmonia. É importante ressaltar que a citação não é literal, uma vez que o intertexto aparece em Fá menor e não na tonalidade original Dó menor.

Harmonicamente, Almeida Prado fez uso de acordes sem encadeamento funcional, acordes de quartas e acordes com segundas acrescentadas; explorou a ressonância por meio do pedal do piano, além das mudanças na métrica.

Trata-se de uma intertextualidade com texto alheio, explícita pela citação inicial e pelo próprio título da peça. Desta forma, é possível pensar em uma estilização na qual Bach é revisitado com uma nova roupagem rítmica e harmônica.

7 – Considerações interpretativas

A peça presta uma homenagem a Johann Sebastian Bach por meio da citação do motivo inicial do Prelúdio BWV 999 e suas variadas transformações. Não se trata de uma peça com conteúdo humorístico, o teor da intertextualidade é a estilização do Prelúdio que, ao mesmo tempo, une e separa estéticas distintas.

O Prelúdio BWV 999 é uma peça bastante visitada pelos jovens instrumentistas, tanto os estudantes de piano quanto os de violão, e a sua menção dentro da Cartilha rítmica reforça a idéia de suas funções didáticas. É uma peça aparentemente simples que, como em outras do mesmo compositor, apresenta um único motivo tratado em forma de progressão harmônica.

No caso do Exercício nº 2, para melhor exploração do conteúdo intertextual, o intérprete deve tocar os primeiros compassos como se estivesse executando o prelúdio de Bach. Sem pedal, com clareza rítmica e de articulação. Almeida Prado sugeriu que os primeiros compassos da peça fossem executados em legato, todavia, outra opção para o início do prelúdio seria realizar a linha do baixo com um toque *non legato*. Na continuação da peça, quando entram as interferências rítmicas e harmônicas, estas devem ser ressaltadas por meio de suas corretas acentuações, dinâmicas e uso do pedal.

A marcação de pedal nos compassos 17 a 19 reforça, por meio do uso das ressonâncias, a intertextualidade das diferenças, deixando claro que se trata de uma nova estética sonora. Outros fatores como a dinâmica em *fortíssimo*, os compassos e acentuações irregulares, além da harmonia utilizada, transformam e deformam o estilo do prelúdio do compositor alemão. Estas diferenças devem ser realçadas no ato da *performance*.

4.3.12 – Cartilha rítmica para piano – Exercício nº4 – Valsa em quatro andamentos - *Sonho em Lilás* – Homenagem a Chiquinha Gonzaga

Esta peça faz parte do primeiro volume de exercícios da Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado. Segundo os comentários de Cohen e Gandelman o que a caracteriza são as “mudanças de andamento com compasso operacionalizadas por meio de hemiólas aplicadas à métrica ternária da valsa” (COHEN; GANDELMAN, 2006, p. 37).

1 – Estrutura formal

A peça está estruturada no padrão formal A B A com uma coda, sendo o contraste da seção B realizado por meio das mudanças de métrica e compasso, bem como pela harmonia.

2 – Material e estrutura harmônica

A peça apresenta um centro em Lá, claramente definido na primeira seção (seção A). Todavia, na segunda seção (B), a harmonia é enriquecida pela presença de acordes estranhos ao centro. A alternância entre o I e o V graus reforça o centro em Lá. A Coda também afirma o centro em Lá pela oscilação entres os acordes de Lá e Mi.

A harmonia da seção A está organizada na região de Lá menor, na qual são trabalhadas as funções principais e secundárias. Almeida Prado utilizou tanto a escala menor natural quanto a menor harmônica. O que justifica a presença do V menor.

Na figura abaixo, observa-se na redução harmônica⁴² (seção A) os acordes principais e a cadência no V.

⁴² A redução apresentada é uma livre adaptação dos gráficos de Salzer em *Structural Hearing – Tonal coherence in music* (SALZER, 1962) e das reduções texturais utilizadas por Kostka & Payne em *Tonal Harmony* (KOSTKA; PAYNE, 2004). Os acordes cifrados indicam a estrutura harmônica principal, as notas sem haste indicam ornamentações. A linha contínua superior indica as frases e a linha pontilhada inferior, indica as cadências.

i V i v46 V/V V

Figura 181 – Almeida Prado, Valsa em quatro andamentos - *Sonho em Lilás* –
Acordes da seção A

A redução em acordes da seção B mostra uma harmonia mais rápida em movimento e os pontos na qual ela se apóia.

I V I I V V V

Figura 182 – Almeida Prado, Valsa em quatro andamentos - *Sonho em Lilás* –
Acordes da seção B

Na Coda também se verifica a afirmação do centro em Lá pela linha do baixo.

c. 50 --- 51 --- 52 ---53 ---54 --- 55 --56 -- 57 ---58 -59 --- 60 -- 61 ---62 --- 63 --- 64 --65 ----- 66 --67

Figura 183 – Almeida Prado, Valsa em quatro andamentos - *Sonho em Lilás* –
Linha do baixo

No compasso sessenta e seis o acorde de Mi com nona e décima primeira antecede o acorde de Lá menor com a quinta no baixo.

3 – Motivos e variações

A primeira seção parte de uma idéia que se repete por mudanças intervalares e de direção. Tal idéia pode ser fragmentada em dois motivos, cujos valores rítmicos são preservados, enquanto as alturas e a direção da linha melódica são variadas.

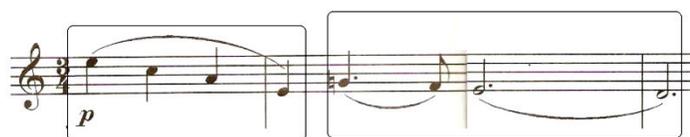


Figura 184 – Almeida Prado, Valsa em quatro andamentos - *Sonho em Lilás* c. 3 a 6

4 – Textura

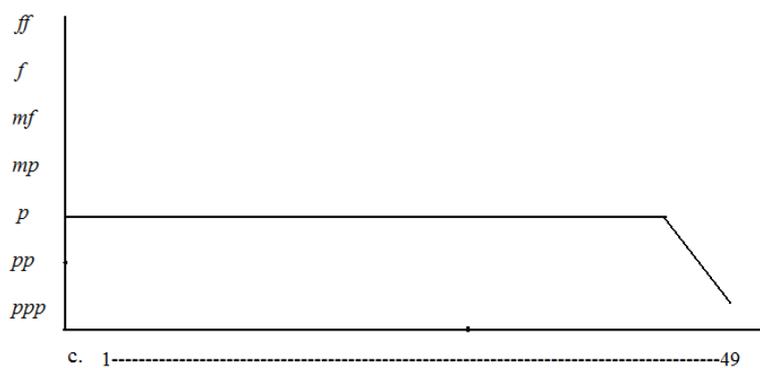
A textura utilizada é do tipo melodia acompanhada, típica das valsas de salão escritas para piano no século XIX.



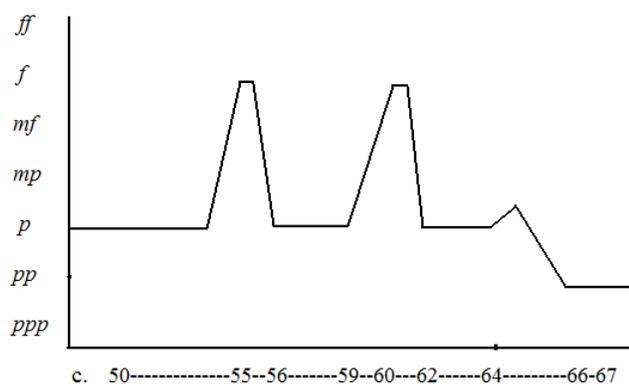
Figura 185 – Almeida Prado, Valsa em quatro andamentos - *Sonho em Lilás* c. 1 a 9

5 – Dinâmicas

Os gráficos a seguir ilustram os jogos de sonoridades no discurso da peça.



**Figura 186 - Valsa em quatro andamentos ,
Gráfico das dinâmicas – seção A e B**



**Figura 187 - Valsa em quatro andamentos,
Gráfico das dinâmicas – Coda**

6 – Síntese

Pela análise realizada foi possível identificar que Almeida Prado fez referência às valsas de Chiquinha Gonzaga pelo uso de cadências tonais, pela textura, pela figuração melódica e tipo de acompanhamento. Já na segunda seção e na Coda o material utilizado se configurou como elemento contrastante, no qual as diferenças harmônicas, métricas e rítmicas são exploradas no sentido de explicitar a intertextualidade das diferenças, particularizando o novo texto.

Ainda se observa o uso da intertextualidade implícita, uma vez que não há intertexto explícito na composição da obra, apesar da intenção intertextual estar clara no título em forma de uma homenagem.

7 – Considerações interpretativas

Para uma melhor elaboração da interpretação, é fundamental que o intérprete antes de iniciar o estudo da peça, tenha algum contato com a obra da compositora homenageada para que os estímulos intertextuais sejam mais perceptíveis.

As indicações “*Saudoso*” e “*Cantabile*” sugerem uma execução dolente, tranqüila e com muita expressividade. Para que a mudança métrica de 3/8 para 6/16 seja feita de forma fluente é importante observar que a semicolcheia passa a ser a referência rítmica. Na Coda as mudanças de métrica e valores também são exploradas. Deve-se estar atento às figuras usadas como referência sem perder o caráter tranqüilo da peça.

O uso do pedal deve ser de acordo com a harmonia sem misturar os acordes numa menção à estética da homenageada.

4.3.13 - Almeida Prado - Cartilha Rítmica para piano vol. I Exercício nº6, Acentuações diversas em 2/4 “Chorinho Yara Paraguassú”

Esta miniatura faz parte do primeiro volume de exercícios da Cartilha Rítmica para piano. Trata-se de um Chorinho no qual o compositor por meio de “interferências, através de acentos e articulações conflitantes, na métrica estabelecida pelo ritmo em compasso binário simples” (GANDELMAN; COHEN; 2006 p.37) brinca e homenageia os choros de Ernesto Nazareth.

1 – Estrutura formal

A estrutura formal obedece à maioria das estruturas dos choros de Nazareth, uma forma ABA com repetições e uma Coda ao final estabelecendo o seguinte diagrama:

||: A :||: B :|| A || Coda ||

2 – Material e estrutura harmônica

A peça possui um centro em Ré. Verifica-se o uso de acordes sem progressão tonal, apesar da presença do acorde de Lá Maior (c. 10 e 22) antecedendo o retorno à nota “centro” da peça, Ré.

Em relação às alturas utilizadas, são encontradas as seguintes escalas:

	Ré dórico com a quarta aumentada
	Dó com a terça abaixada
	Escala sintética partindo de ré

	Ré menor harmônica
	Mib dórico

Tabela 57 – Almeida Prado, *Chorinho Yara Paraguassú* - Escalas

Além destas escalas, Almeida Prado fez uso do cromatismo harmônico. É o caso da passagem em destaque:



Figura 188 – Almeida Prado, *Chorinho Yara Paraguassú* – Cromatismo c.14 a 16

3 – Motivos e variações

O caráter intertextual da peça se constitui, não somente no que se refere à forma utilizada, mas, principalmente nas células rítmicas de alguns choros de Nazareth.



Figura 189 – Ernesto Nazareth, *Odeon* c.1 a 3

Almeida Prado iniciou a sua peça também com uma anacruse, todavia o contorno descendente do *Odeon* é substituído por uma linha ascendente para depois seguir o mesmo padrão desce de Nazareth.



Figura 190 – Almeida Prado, *Chorinho Yara Paraguassú* c. 1 e 2

4 – Textura

A textura utilizada também fez referência às de Nazareth, em que a melodia é apresentada na voz mais grave, sendo acompanhada por acordes por sobre a mesma.

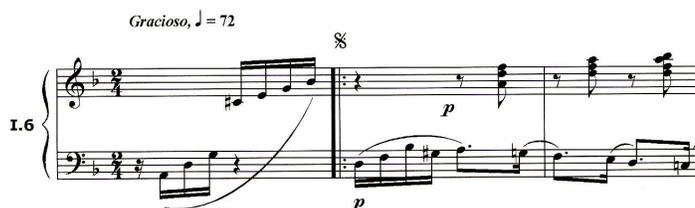


Figura 191 – Almeida Prado, *Chorinho Yara Paraguassú*
Textura I – c.1 e 2

Na segunda seção há uma inversão dessa textura.

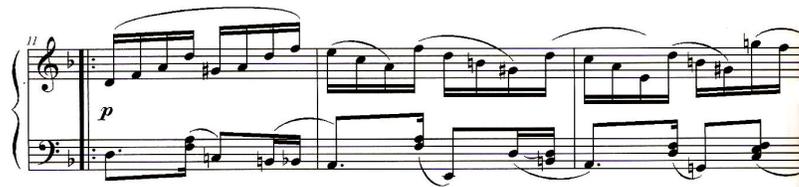


Figura 192 - Almeida Prado, *Chorinho Yara Paraguassú*
 Textura II - c. 11 a 13.

5 - Dinâmicas

As dinâmicas utilizadas foram: *piano*, *pianíssimo* e *forte*.

O gráfico a seguir ilustra o uso das dinâmicas.

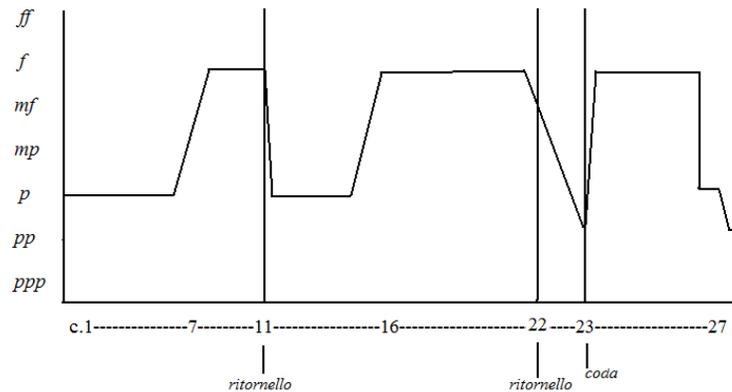


Figura 193 – Gráfico das dinâmicas, *Chorinho Yara Paraguassú*.

6 - Síntese

Após a análise verificou-se que a estrutura harmônica da peça é caracterizada pelo uso um centro em Ré, pelo emprego de acordes sem progressão funcional, exceto o acorde de Lá Maior quando conduz a Ré, utilização de modos e escala sintética, além das alterações de métrica.

Em relação ao tipo de intertextualidade, Almeida Prado recorreu à intertextualidade com texto alheio, intertextualidade das diferenças e intertextualidade implícita. No que se refere ao meio utilizado, o compositor fez uma referência ao ritmo dos choros de Nazareth numa alusão ao estilo deste compositor.

7 – Considerações Interpretativas

É de extrema importância que o intérprete, para reconhecer o sentido da intertextualidade nesta peça, tenha ou já tenha tido, algum contato com os choros ou “Tangos brasileiros” de Ernesto Nazareth.

A peça *Odeon* foi implicitamente utilizada como intertexto e deve ser revisitada pelo intérprete ao estudar o exercício de Almeida Prado.

Com a indicação *Gracioso*, a peça, similarmente ao *Odeon*, inicia com uma anacruse melódica que conduz à linha principal no baixo. Nesta primeira seção deve-se ter o cuidado de não misturar as harmonias utilizando o pedal apenas para ligar notas quando for preciso.

A segunda seção (c. 11 a 22) traz o material contrastante. O intérprete deve ficar atento às mudanças métricas que resultam numa agógica que dá a impressão de se estar fora do ritmo. A partir do compasso 14 o pedal pode ser utilizado para gerar efeitos sonoros, contudo, respeitando a harmonia que não deve ser misturada para não ferir a alusão ao intertexto.

A Coda é rítmica e deve ser executada com precisão. De uma maneira geral, como se trata de um exercício, a ênfase da peça é a exploração do ritmo. As acentuações, os valores e as pausas devem ser respeitados sem perder a graciosidade do chorinho.

4.3.14 Almeida Prado - *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº39 – Valsa com duas articulações ternárias por meio de quiálteras de cinco e sete colcheias – Homenagem a Zequinha de Abreu*

Esta peça faz parte da segunda série de exercícios da Cartilha Rítmica para piano. Como se trata de um estudo, o elemento de destaque é a questão do ritmo, no qual o compositor explorou efeitos de polimetria e politemporalidade. Sobre essas questões, Cohen e Gandelman fazem o seguinte comentário:

Em compasso ternário simples, semínimas na esquerda sotopostas a quiálteras de cinco colcheias (e depois de sete) na mão direita, acentuadas de três em três (polimetria), resultando na simultaneidade de dois ritmos ternários em andamentos diferentes (politemporalidade). Efeito de duas valsas simultâneas em andamentos diferentes. Aceleração da valsa da parte superior na passagem das quintinas para as septinas (COHEN; GANDELMAN, 2006, p.45).

Trata-se de uma miniatura musical. São apenas vinte e oito compassos, nos quais o compositor trouxe à tona a lembrança das valsas para piano do grande mestre do choro. O uso da intertextualidade foi explícito no título da peça, porém não houve citação direta de fragmentos de Zequinha de Abreu.

1 – Estrutura formal

A peça possui seção única caracterizada por uma melodia em desenvolvimento contínuo.

2 – Material e estrutura harmônica

O acompanhamento da peça foi fundamentado em apenas três alturas dó, fá e sol. Alturas equidistantes dentro do círculo das quintas. O movimento do baixo sempre oscilando entre Dó e Fá faz lembrar o acompanhamento tonal das valsas, todavia a presença

constante do intervalo de segunda maior (fá-sol) na marcação do ritmo deixou ambíguo o pensamento harmônico.



Figura 194 – Almeida Prado, *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº39*,
Linha do baixo c. 1 a 4

No âmbito da linha melódica, a finalização em Fá e a presença de acordes relacionados a esta tonalidade consolidam um centro.

3 – Estrutura melódica

Do ponto de vista motivico, a linha melódica foi desenvolvida de forma contínua e não fragmentada. O compositor fez uso de acordes desdobrados com ênfase num centro em Fá.

4 – Textura

O uso de uma só textura, melodia acompanhada, com a presença de um único motivo do acompanhamento, típico das valsas para piano, deu ênfase ao caráter intertextual da peça.

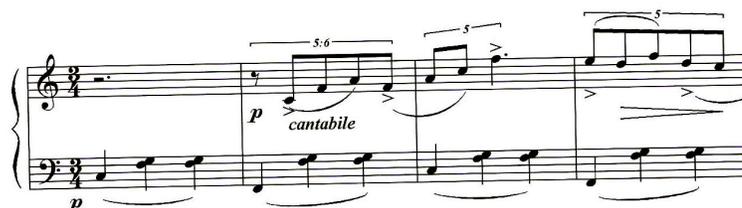
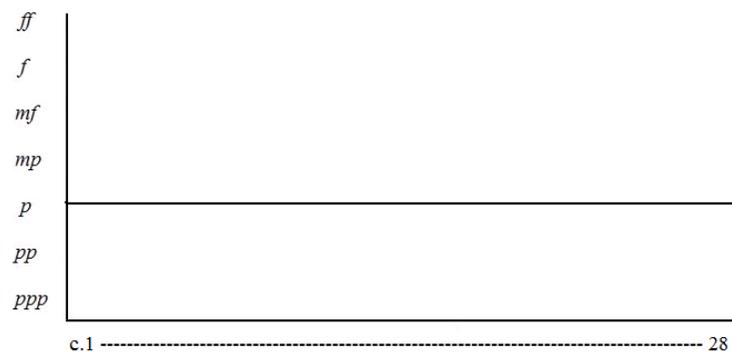


Figura 195 – Almeida Prado, *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº39* c. 1 a 4

5 - Dinâmicas

O uso da dinâmica em *piano* é constante em toda a peça. Há uma indicação de crescendo e diminuindo para arpejos ascendentes e descendentes, todavia dentro do âmbito da dinâmica estabelecida.

O gráfico da dinâmica mostra uma constante em termos de sonoridade



**Figura 196 – Almeida Prado, *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº39*
Gráfico da dinâmica.**

6. Síntese

Após análise da peça, verificou-se que a mesma possui uma melodia em desenvolvimento contínuo, uso de um só padrão rítmico no acompanhamento e uso de um centro em Fá, confirmado pela movimentação do baixo e pela recorrência da tríade de Fá.

Em relação aos aspectos rítmicos, o compositor fez uso de grupamentos regular e irregularmente variados, com alteração na articulação dos mesmos. Também foram explorados aspectos de polirritmia entre a linha melódica e o acompanhamento, e politemporalidade pela simultaneidade de andamentos decorrentes das alterações na métrica.

A intertextualidade foi explicitada no título da peça e confirmada, principalmente pelo uso da textura típica das valsas para piano.

7. Considerações interpretativas

No subtítulo da peça está expressa a homenagem ao compositor Zequinha de Abreu, que se realizou por meio de uma estilização.

O acompanhamento deve ser executado com regularidade para que a flexibilidade resultante da grande exploração da polirritmia na linha melódica seja projetada de forma convincente.

Como se trata de um exercício, cujo aspecto principal são as questões rítmicas e de articulação, aconselha-se um estudo de mãos separadas para que as divisões da linha melódica sejam bem compreendidas.

Apesar das dificuldades de execução que a peça apresenta, o intérprete deve conduzir a valsa com simplicidade como se tocasse uma valsa dos chorões. Não há necessidade de *rubatos* para deixar a peça expressiva.

O pedal deve ser utilizado de forma que não prejudique as articulações ternárias nem misture as harmonias. A dinâmica pode ser pensada de acordo com o sentido de direção dos contornos melódicos sem ultrapassar demasiadamente a margem do *piano cantabile*, indicado pelo compositor.

4.2.15 - Almeida Prado - *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº 40 –Marcha com duas articulações binárias por meio de quiáltera de três semínimas – Homenagem a Gottschalk*

Esta peça faz parte do segundo volume da *Cartilha Rítmica para piano* de Almeida Prado, tendo sido composta em Campinas, em fevereiro de 1992. O subtítulo “Homenagem a Gottschalk” explicita a realização intertextual do compositor.

Cohen e Gandelman (2006) observam:

Em compasso binário simples, pedal de semínimas na mão esquerda, sotoposto à sucessão de quiáltera de três semínimas, na direita, acentuadas de duas em duas (polimetria), resultando na simultaneidade de dois ritmos binários em andamentos diferentes (politemporalidade). Paródia às *Variações sobre o Hino Nacional Brasileiro*, de Gottschalk (COHEN; GANDELMAN, *Op. cit.*, p. 45).

Trata-se também de uma miniatura musical, sendo constituída por apenas vinte e sete compassos.

1 – Estrutura formal

A peça se constitui de uma seção única. Pela sua própria dimensão, não há uso de material contrastante suficiente para delimitar uma separação por seções.

2 – Material e estrutura harmônica

O acorde utilizado no ostinato do acompanhamento é formado por quatro notas, sendo constituído internamente por duas segundas menores.



**Figura 197 – Almeida Prado, *Cartilha Rítmica para piano*:
Exercício nº40 – Acorde do ostinato**

Na voz superior, observa-se o uso de escala diatônica incompleta (c. 1 a 3), escala de tons inteiros (c. 3 a 10) e cromatismo harmônico/melódico.

3 – Motivos e variações

O compositor fez uso de motivos ao longo da peça. Esses motivos são variados basicamente por mudanças de alturas, decorrentes do próprio desenvolver da linha melódica. No acompanhamento é verificado apenas um único motivo que se repete em forma de ostinato.

3.1 - Motivo do acompanhamento

O motivo do acompanhamento é formado por acordes em segundas.



Figura 198 – Almeida Prado – *Cartilha Rítmica para piano*: Exercício nº40, Motivo do acompanhamento

Este motivo é utilizado em toda a peça e faz alusão ao acompanhamento que imita o toque de um tambor em uma das seções da “*Grande Fantasia Triunphal sobre o*

"Hymno Nacional Brasileiro" (c. 193 a 215) de Gottschalk. No novo texto, Almeida Prado escreveu o acorde harmonicamente.



Figura 199 – Gottschalk, “Grande Fantasia Triunphal sobre o Hymno Nacional Brasileiro” c.193 - 195

3.2 - Motivos da linha melódica

Inicialmente, Almeida Prado apresentou a idéia alargada ritmicamente para, logo em seguida, dela extrair um motivo (c. 4) que foi trabalhado em toda a peça.

Na figura a seguir, as notas marcadas com setas (mi – re - do) foram ornamentadas por outras três notas (lá – sol – fá). Essa seqüência descendente de três notas por grau conjunto forma um motivo que foi explorado subsequentelemente. Na célula circulada as notas (mi – re# - dó#) são interpretadas como uma variação da idéia primeira, ou seja, da seqüência descendente de três notas por grau conjunto, que ao se constituir em um motivo, foi chamada de motivo 1.

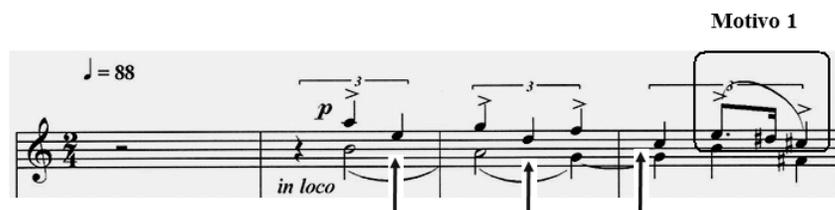


Figura 200 – Almeida Prado - *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº40, c. 1 a 4*

O motivo 1 apresenta ainda três intervalos harmônicos, sendo: uma quarta justa, uma terça maior e uma quinta justa.

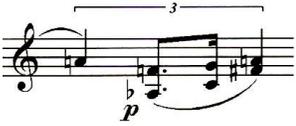
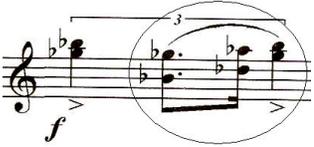
Variações do motivo 1



Figura 201 – Almeida Prado - *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº40 – Motivo 1*

A tabela a seguir ilustra o uso desse motivo.

<p>Variação 1</p> <p>c. 6</p>	<p>Variação por transposição um tom acima</p>
<p>Variação 2</p> <p><i>p</i> c. 8</p>	<p>Variação por mudança de alturas, intervalos (4ªJ e 8ªJ) e direção do contorno melódico</p>
<p>Variação 3</p> <p>c. 9</p>	<p>Variação por mudança de alturas, intervalos (4ªj e 7ªm) e direção do contorno melódico</p>

<p>Varição 4</p>  <p>c. 11</p>	<p>Varição por mudança de alturas, de intervalos (6^aM, 5^aJ e 3^am) e de direção do contorno melódico</p>
<p>Varição 5</p>  <p>c. 12 e 13</p>	<p>Varição por ampliação do motivo (citação do Hino Nacional Brasileiro)</p>
<p>Varição 7</p>  <p>c. 14</p>	<p>Varição por mudança de intervalos (3^aM, 3^am e 6^am)</p>
<p>Varição 8</p>  <p>c. 14 e 15</p>	<p>Varição por mudança de Intervalos (6^am, 5^aj e 3^am) e direção do contorno melódico</p>
<p>Varição 9</p>  <p>c. 15 e 16</p>	<p>Varição por mudança de alturas, intervalos (3^aM, 5^aJ e 3^a M)</p>
<p>Varição 10</p>  <p>c. 16</p>	<p>Varição por mudança de alturas, de intervalos (6^am, 5^aJ e 3^aM) e de direção do contorno melódico</p>

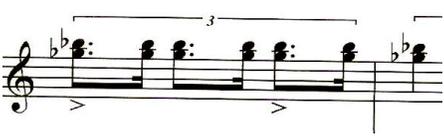
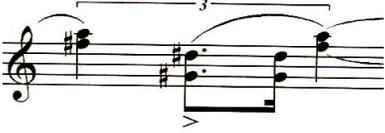
<p>Varição 11</p>  <p>c. 17</p>	<p>Varição por mudança rítmica, intervalar (3ªM) e do contorno melódico (estático)</p>
<p>Varição 12</p>  <p>c. 20</p>	<p>Varição por fragmentação do motivo. Apenas a primeira parte da célula rítmica é utilizada</p>
<p>Varição 13</p>  <p>c. 21</p>	<p>Varição por mudança de alturas, intervalos (5ªJ e 3ªM) e direção do contorno melódico</p>
<p>Varição 14</p>  <p>c. 22</p>	<p>Varição por mudança de alturas, intervalos (5ªJ e 3ªm) e direção do contorno melódico</p>
<p>Varição 15</p>  <p>c. 23</p>	<p>Varição por mudança de alturas, intervalos (5ªJ e 3ªm) e mudança de direção do contorno melódico</p>
<p>Varição 16</p> 	<p>Varição por ampliação do ritmo, mudança de alturas, intervalos (3ªM e 7ªm) e mudança de direção do contorno melódico</p>

Tabela 58 – Variações do motivo I - *Cartilha Rítmica para piano*: Exercício nº40

4 – Texturas

A textura utilizada em toda a peça é do tipo melodia acompanhada, sendo constituída por um ostinato de acordes formados por segundas, na região grave do piano, e duas vozes na linha superior, na região médio-aguda.

5 – Dinâmicas

O compositor explorou dinâmicas entre *pianíssimo* e *fortíssimo*, além de acentos. O gráfico a seguir ilustra o uso dessas dinâmicas.

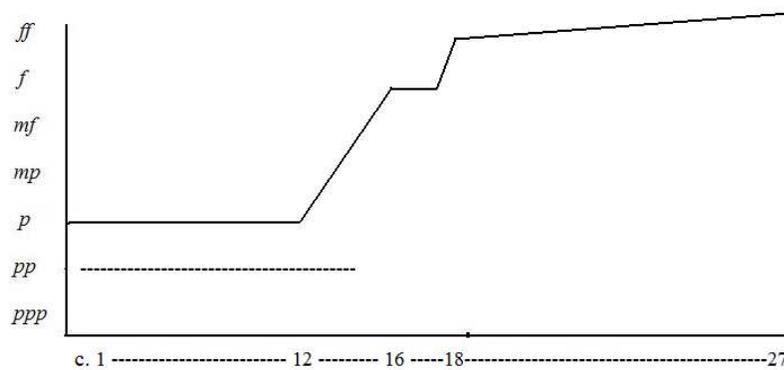


Figura 202 – Gráfico da dinâmica, *Cartilha Rítmica para piano: Exercício nº40*

No gráfico, observa-se a presença de uma linha em pianíssimo que corresponde ao acompanhamento nos compassos iniciais. Na linha melódica, verifica-se um crescendo que conduz ao último compasso da peça.

6 – Síntese

A peça apresenta dois motivos, um ostinato no acompanhamento do baixo e um motivo rítmico-melódico na linha superior. As variações deste último ocorreram basicamente por mudanças de intervalos e de direção do contorno da linha melódica. Além da alusão ao acompanhamento da “*Grande Fantasia Triunphal sobre o Hymno Nacional Brasileiro*” de Gottschalk, Almeida Prado também realizou uma citação da melodia do Hino Nacional Brasileiro, configurando mais claramente sua intenção intertextual.

Em relação aos parâmetros intertextuais, observa-se o uso de intertextualidade com texto alheio, intertextualidade das semelhanças e intertextualidade explícita. O meio utilizado foi a citação, que ocorreu no ostinato do acompanhamento e na melodia do Hino Nacional.

7 – Considerações interpretativas

Antes de iniciar o trabalho de interpretação da peça, é importante que o intérprete conheça o intertexto utilizado, para que possa ter em mente o seu caráter marcial e majestoso. O próprio título do intertexto já sugere o seu caráter: *Grande Fantasia Triunphal sobre o Hymno Nacional Brasileiro*.

A peça inicia com um ostinato de acordes em pianíssimo. Na partitura de Gottschalk há uma indicação sobre o ostinato (formado por cinco notas) que diz: “*as cinco notas imitam o tambor*”. Desta forma, em Almeida Prado também se deve pensar, não somente na regularidade rítmica, mas também em um som mais seco.

Na linha superior é importante respeitar a acentuação proposta pelo compositor, já que se trata de um exercício cujo ritmo é a principal componente.

Entre os compassos onze a dezoito, há um grande crescendo que deve culminar em um *fortíssimo*. O intérprete deve graduar a sonoridade dessa passagem, em ambas as linhas, para que se obtenha o efeito desejado.

A citação da melodia do Hino Nacional deve ser executada com rigor rítmico e a condução da linha melódica deve ser pensada de forma sempre ascendente, para que o caráter triunfal seja afirmado.

Conclusão

Ao longo da pesquisa, sobretudo em sua fase final, uma das decisões mais difíceis foi achar o momento em que cada capítulo e estudo analítico das peças poderiam ser encerrados. De fato, percebeu-se que muito há ainda para ser estudado, contudo, o sentimento de missão cumprida, a partir do momento em que as perguntas iniciais foram sendo respondidas, iluminou a trajetória que conduziu ao fechamento do trabalho.

A pesquisa até aqui realizada forneceu informações importantes não somente no que se refere às obras abordadas, mas também à intertextualidade, de uma maneira geral e também na música. A imersão nas leituras sobre intertextualidade revelou um novo mundo e instaurou um novo olhar sobre o tema nas diversas áreas do conhecimento. Com isso, percebeu-se o quão tudo é intertextual e carrega consigo vozes e influências externas, do passado e até mesmo do futuro.

Quanto à intertextualidade na obra de Almeida Prado, a partir do recorte dessas quinze peças, foi possível ir mais longe e identificar que a intertextualidade é um traço marcante não somente em sua produção pianística, como em outras obras. Isso ficou claro no capítulo três deste trabalho e na entrevista realizada. Além disto, na entrevista, foi esclarecido que para este compositor, a prática intertextual, de modo consciente, surgiu de uma necessidade didática, para, em seguida desencadear numa necessidade estética.

No que se refere à análise musical como uma ferramenta metodológica para a reflexão sobre a interpretação das peças, esta contribuiu significativamente, uma vez que ajudou a explicitar não somente os conteúdos intertextuais, mas também a maneira como o material utilizado foi manipulado. Todos os elementos identificados na análise, que agiram como identificadores das diferenças ou das similaridades, deram pistas para mapear um caminho na busca de uma interpretação com ênfase na exploração dos recursos intertextuais, fazendo com que, desta maneira, o intérprete mostre justamente a finalidade dos mesmos. Desta forma, a análise possibilitou a reflexão sobre as questões inicialmente lançadas nesta tese.

Em resposta à primeira questão colocada na pesquisa, o estudo realizado mostrou que o reconhecimento dos intertextos que serviram de partida para a composição

das peças forneceu apoio a uma interpretação mais consciente e fundamentada. As decisões sobre articulação, pedalização, equalização, condução, andamento, dentre outros foram tomadas a partir das comparações realizadas entre texto e intertexto, via análise musical. Desta forma, ficou claro que o fato de haver um retorno aos intertextos altera a concepção e a interpretação das peças.

A segunda questão versava sobre a maneira como ocorriam as manifestações intertextuais apresentadas nas peças no sentido de serem explícitas ou implícitas, e a terceira questão indagava sobre como se dava o aproveitamento dos textos musicais nas obras. Em resposta às mesmas, foi possível verificar que:

Nas peças *Momento Musical – à maneira de Franz Schubert; Canção sem palavras - à maneira de Felix Mendelssohn; Divagações Oníricas, antes de um tema de Brahms; Momento n°33 – Alegre, um pouco como Scarlatti; Momento n°41 - Metamorfose de um fragmento roubado da sarabanda de Johann Sebastian Bach; Momento n°40 – Metamorfose de fragmentos de Tristan und Isolde de Richard Wagner; Cartilha Rítmica para piano: Exercício n°4 – Valsa em quatro andamentos - Sonhos em Lilás – Homenagem a Chiquinha Gonzaga; Cartilha Rítmica para piano: Exercício n° 6 – Acentuações diversas em 2/4 Chorinho Yara Paraguassú e Cartilha Rítmica para piano: Exercício n°39 – Valsa com duas articulações ternárias por meio de quiálteras de 5 e 7 colcheias – Homenagem a Zequinha de Abreu;* a intertextualidade foi trabalhada de maneira implícita, uma vez que os fragmentos apareceram sem identificação e muitas vezes bastantes dissolvidos, cabendo ao intérprete e ao ouvinte detectá-los. Estas peças foram compostas a partir de fragmentos diversos de outras obras ou fazendo menção à linguagem de um determinado compositor.

Nas peças *Sonatina n°1 - baseada no modelo de Jan Krtitel; Sonatina n° 2 - baseada no modelo de Muzio Clementi; Étude de couleurs em forme de patchwork – à la manière de Alexander Scriabine; Noturno n°6 – Uma releitura Pós-Moderna do ‘Le lac de Come’ de Madame G. Gallos; Cartilha Rítmica para piano: Exercício n°2 - Diferentes articulações – Após o prelúdio BWV 999 de Johann Sebastian Bach e Cartilha Rítmica para piano: Exercício n°40 –Marcha com duas articulações binárias por meio de quiáltera de três semínimas – Homenagem a Gottschalk;* a intertextualidade é claramente explícita com menções diretas aos intertextos. Nestas peças os intertextos foram utilizados de

maneira mais direta, sobretudo realizando aproveitamento dos desenhos rítmicos e das formas, como no caso das Sonatinas.

A última questão da pesquisa levantou o problema da dificuldade de se classificar a manifestação intertextual na música, tendo por suporte uma base teórica cuja gênese se encontra no meio literário. Como resposta conclui-se que a grande dificuldade em adaptar uma teoria cuja gênese se deu em um determinado campo de estudo remete ao próprio material analisado.

Apesar da presença do texto ser algo em comum entre literatura e música, em cada uma destas áreas os componentes estruturais do texto apresentam diferenças que os particularizam. Contudo, muitos elementos em comum puderam ser atestados, como por exemplo, a possibilidade de comparar um jogo de troca de palavras a um jogo de troca de motivos, ou pequenas idéias musicais. Uma permutação na ordem dos elementos de uma frase literária também pode ocorrer numa frase musical, por exemplo. Tanto na música quanto na literatura, características estéticas de um determinado período histórico podem ser utilizadas fora de seus contextos originais, por um autor ou compositor de outra época, como uma forma de apropriação, perfazendo a questão do compor ou escrever “*à maneira de*”.

As leituras realizadas mostraram que a teoria literária tem dado suporte às pesquisas no campo musical por meio de adaptações, ao mesmo tempo em que fornece idéias para análises mais específicas, justamente quando entram em jogo questões características de estruturação musical. Contudo, observou-se que um paralelo entre a maneira como a intertextualidade ocorre na literatura e o modo em que se manifesta na música é quase sempre possível. Nesta pesquisa, foi possível conseguir respostas às perguntas lançadas ficando, desta forma, bem sucedida a interface entre a teoria literária e a teoria musical. Assim, ficou proposto um modelo de análise para músicas com conteúdo intertextual, muito embora se acredite que outros modelos são possíveis.

Chegando ao final do trabalho, grande surpresa se revelou. As peças visitadas, tanto os textos quanto os intertextos, instauraram sobre si mesmas possibilidades de novos olhares, numa espécie de via de mão dupla, haja vista que a concepção das mesmas, no olhar do pesquisador, foi fortemente alterada. Os intertextos mais explícitos passaram a ser

ouvidos e observados de forma diferente após o contato com os textos produzidos a partir deles. O material musical tomado como ponto de partida passou a ser melhor compreendido e o novo material melhor absorvido, estabelecendo desta forma uma influência do novo sobre o velho, no sentido do que afirma Michel Schneider em *“Ladrões de palavras”*:

(...) A relação de um escritor com aqueles que o influenciaram é inteligível às avessas. Sua obra dá sentido às anteriores, como se a unidade ou a pluralidade dos autores, suas próprias identidades, fossem coisas relativas, sempre sujeitas à modificação (SCHNEIDER, Op. cit. p.88).

Por fim, espera-se ter contribuído para posteriores pesquisas nesta área visando ampliar a produção do conhecimento.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irandé. *Lutar com palavras – coesão e coerência*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio P. de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. *A intertextualidade musical como fenômeno*. Per musi, Belo Horizonte, V.8, 2003.

BARRENECHEA, L.S.; GERLING, C.C. *Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades*. (Série estudos) Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BAZZANA, Kevin. *Glenn Gould – The performer in the work*. New York: Oxford University Press, 1997.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. NY: Dover, 1987.

_____. *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, Beth (Organização). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BRANDA LACERDA, Marcos. *Momentos referenciais in: Música contemporânea brasileira*: Almeida Prado. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Escrita, leitura, dialogicidade. In: Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BOULEZ, Pierre. *Apontamento de aprendiz*. Tradução Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BURKHOLDER, Peter J. *Intertextuality, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. SADIE, Stanley. London, Mc Millan publishers, vol.12, 2001.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHISSELL, Joan. *Schumann - Música para Piano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

CHRISTOFF, Liliane. *Intertextualidade e plágio - Questões de linguagem e autoria*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1996. Tese de Doutorado em Letras.

COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2006.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

DIAS, Daniele Gugelmo. *São Jorge: espiritualidade e arte na amizade de Schoenberg e Kandinsky*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006. Tese de Doutorado em Música.

DIAS, Gonçalves. *Antologia*. Organização Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna – Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Enciclopédia da Música do Século XX*. Tradução Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 4ªed. Lisboa: Gradiva, 2007.

KAPLAN, José Alberto. *Ars Inveniendi*. In: *Claves: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB*. João Pessoa, 2006. (p.15-26)

_____. *Intertextualidade – Sua aplicação no contexto da Linguagem Musical*. João Pessoa: Texto não editado. s.d.

_____. *Intertextualidade*. João Pessoa: Texto não editado. 2003.

KERLINGER, Fred N. *Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um tratamento conceitual*. São Paulo: EPU, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.

KOCH, Ingedore Villaça. *Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno?* São Paulo, Educ, Revista Delta V.7 n.2 , 1991.

_____. *Argumentação e linguagem*. 4ª ed. São Paulo, Cortez, 1996.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Monica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Introdução à lingüística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony – With an introduction to twentieth-century music*. New York: Mc Graw Hill, 2004.

- KOSTKA, Stefan, *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.
- LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical – A dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Anna Blume, 2007.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989.
- LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- LOPES, Adriana da Cunha Moreira. *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.
- LOPES, Edward. 2003. “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Tradução Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, *et alii*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *Educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.
- MESQUITA, Zoraide Rodrigues Carrasco. *Intertextualidade em quatro peças de Marina Carr*. Tese. Universidade de São Paulo, 2005.
- MORGAN, Robert P. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: Norton & Company. 1991.

_____. *Twentieth-Century music: a history of musical style in modern Europe and America*. W.W. Norton & Company. New York, 1991.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: Origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense (s.d.).

NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: Uma análise interpretativa*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007. Dissertação de Mestrado em Música.

NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

NOGUEIRA, Ilza. *A estética intertextual na música contemporânea: Considerações Estilísticas*. Rio de Janeiro, Brasiliana - Academia Brasileira de Música v.13, 2003.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade – discurso de reação e transformação*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1998.

OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. *Teoria analítica da música do século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

PAULINO, Graça. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: Norton & Company, 1961.

PISTON, Walter. DeVOTO, Mark. *Harmony*. 5ª Ed. New York: London: Norton, 1987.

PLETT, Heinrich. *Intertextuality*, New York, Walter de Gruyter., 1991.

PRADO, José Antonio R. de Almeida. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, 1986. Tese de Doutorado em Artes.

. *Modulações da Memória - Memorial*.
Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1985.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

SADIE, Stanley. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2nd. Vol.12 London: Macmillan, 2001.

SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia Paráfrase & CIA*. São Paulo, Ática: 2003.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Campinas: Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007. Dissertação de Mestrado em Música.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras – Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. (trad. Eduard Seincman) São Paulo: Edusp, 1991.

SILVA, Edna Lúcia da. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 3. ed. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

SILVA, Paulo Francisco da. (org). *Travessias do sentido e outras questões de linguagem*. Mossoró: Queima Bucha, 2008.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth Century – Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1995.

SOUZA, Elizabeth Pinheiro. *Elementos de coerência no op. 76 de Brahms*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

SOUZA, Rodolfo Nogueira Coelho de. *A intertextualidade no processo criativo de duas composições*. Tese Livre Docência, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 2006.

STEHMAN, Jacques. *História da Música Européia – das origens aos nossos dias*. Lisboa: Bertrand, Sd.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to post-tonal theory*. 3ªed. Upper Siddle River: Pearson Prentice Hall, 2005.

TRATENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

TUREK, Ralph. *The elements of music – concepts and applications*. Vol.II. USA: Mc. Graw-Hill 1996.

WILDE, Oscar. *Histórias de fadas*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

YANSEN, Carlos Alberto Silva. *Almeida Prado: Estudos para piano, aspectos técnicos interpretativos*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. Dissertação de Mestrado em Música.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo*. In: Em questão vol.9 p.121-132 Porto Alegre. Jan/Jun 2003.

ANEXO

CADERNO DE PARTITURAS

2

Momento Musical

à maneira de Franz Schubert

À Paulo José Campos de Melo,
com amizade.

Almeida Prado

Composição 25/05/97
26/05/97

Andantissimo

Handwritten musical score for the first system, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics and multiple *ped.* markings.

Handwritten musical score for the second system, including piano (*p*) and forte (*f*) dynamics and *ped.* markings.

Handwritten musical score for the third system, including piano (*p*) and forte (*f*) dynamics and a *pp* marking.

Handwritten musical score for the fourth system, including piano (*p*) and forte (*f*) dynamics and a *pp* marking.

Allegretto

Handwritten musical score for the first system of the second piece, including piano (*p*) and piano piano (*pp*) dynamics and *ped.* markings.

Handwritten musical score for the second system of the second piece, including piano (*p*) and piano piano (*pp*) dynamics and *ped.* markings.

Handwritten musical score for the third system of the second piece, including piano (*p*) and piano piano (*pp*) dynamics and a tempo change to *Andante*.

Handwritten musical score for the fourth system of the second piece, including piano (*p*) and piano piano (*pp*) dynamics and a *pp* marking.

Handwritten musical score on the left page, featuring piano and bass staves. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, pp), and pedal markings (ped.). The piece is marked with a tempo of *Allegro* and includes a section marked *cantabile!*. The notation is dense with chords and melodic lines, and includes performance instructions like *ped.* and *pp*.

Handwritten musical score on the right page, continuing the piece. It features piano and bass staves with dynamics (p, ff), tempo changes (rall.), and detailed performance markings. The score includes a section marked *Do edio* and a section marked *ff*. The notation is dense with chords and melodic lines, and includes performance instructions like *ped.*, *ff*, and *rall.*.

41 Moderato *p* regalo *p* *Dim. meno* *rit.* *rit.*

p staccato *rit.*

46

p *rit.*

51

p *rit.*

52

p *rit.*

Andante

pp *rall.* *ped.*

61 Moderato

p *ped.* *Andantino*

62

mf *cantabile* *pp* *ped.*

63

pp *ped.*

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various chords, and melodic lines. Pedal points are indicated by "ped." and "x" marks. Dynamics such as "p" (piano) are used. The score concludes with a signature and date.

63

65

66

67

Almeida, Francisco
 Campinas, 25/05/97
 26/05/97

(8)

Cancão sem palavras
a maneira de Felix Mendelssohn

Aluanda Prado
Campinas 24/05/97
A Suely Pimotti, meus parabéns pelo aniversário!

Calmo [♩ = 100]

Cantando

Handwritten musical score for page 2. It consists of six systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Calmo' with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *ped.* (pedal). There are also markings for 'Cantando' and 'Cantando p'. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and slurs. The piano part includes chords and moving lines, often with a sustained pedal point.

Handwritten musical score for page 3. It consists of six systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score continues from page 2 and includes various dynamics such as *ped.* and *pp*. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and slurs. The piano part includes chords and moving lines, often with a sustained pedal point.

4

Handwritten musical score for a piece titled "Alameda Verde". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a piano accompaniment. The music features a variety of notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a piano (p) marking. The second system continues the melody and includes a piano (p) marking and a fortissimo (ppp) marking. The third system includes a piano (p) marking and a mezzo-forte (mf) marking. The fourth system includes a piano (p) marking and a mezzo-forte (mf) marking. The score is written in a clear, legible hand.

Alameda Verde

Campos 29/05/97

Lento (Olhando o retrato dele.)
 porta da janela

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

(Tocar sotto voce, com o pedal abafador)

ped. * ped. * ped. *

ped. * ped. * ped. *

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

(2)

pp ped. * pp ped. * pp ped. * pp ped. *

pp ped. * pp ped. * pp ped. *

pp ped. * pp ped. * pp ped. * pp ped. *

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

Misterioso [♩ = 126] (5)

pp

p

f

ff

pp

Heróico [♩ = 92]

ff

[♩ = 84]

pp (Noturno, secreto)

pp

p

pp

Lento (9)

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems. The first three systems are in 2/4 time and feature a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The fourth system is in 3/4 time. Dynamics include *pp*, *p*, and **ped.* The piece is titled *Adagio* and is dedicated to Clara Schumann.

Adagio (Clara Schumann)

M.D. *Clara Schumann*

Clara Schumann

IOCCAIA

Handwritten musical score for 'IOCCAIA'. The score is written in 6/4 time and consists of five systems of staves. The first system includes a 5-measure rest in the upper voice. Dynamics range from *pp* to *ff*. Pedal markings are present throughout. The final system features a *ff* dynamic and a *p Sub.* marking.

Andante sostenuto 3

II

Handwritten musical score for 'Andante sostenuto II'. The score is written in 2/4 time and consists of five systems of staves. Dynamics range from *pp* to *f*. Pedal markings are present throughout. The final system includes a 2-measure rest in the upper voice and a 4-measure rest in the lower voice.

④

Handwritten musical score for system 4, consisting of four systems of piano and bass staves. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *ff*, and *sub.*, along with performance markings like *Lento* and *rall...*. The notation includes notes, rests, and slurs.

f *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p*

f *pp dolce* *p*

f *ff* *Lento* *ppp sub.* *rall...* *pp*

Andante sostenuto *sub.* *p sub.* *pp*

ff sub. *p*

⑤

Handwritten musical score for system 5, consisting of three systems of piano and bass staves. The score includes dynamics such as *f*, *p*, *pp*, and *sub.*, along with performance markings like *p dolce* and *rall...*. The notation includes notes, rests, and slurs.

f *p sub.* *p*

p dolce *pp*

rall... *p*

6) *Allegro*

Handwritten musical score for page 6, measures 1-12. The score is in 6/8 time and features a complex melodic line with triplets and a steady bass accompaniment. Dynamics range from forte (f) to piano (p). The piece is marked *Allegro*. The first system includes a circled number 6 and a circled number 2. The second system includes a circled number 3. The third system includes a circled number 4. The fourth system includes a circled number 5. The fifth system includes a circled number 6. The sixth system includes a circled number 7. The seventh system includes a circled number 8. The eighth system includes a circled number 9. The ninth system includes a circled number 10. The tenth system includes a circled number 11. The eleventh system includes a circled number 12.

7

Handwritten musical score for page 7, measures 13-24. The score continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns. Dynamics include piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). The piece is marked *Allegro*. The first system includes a circled number 7. The second system includes a circled number 8. The third system includes a circled number 9. The fourth system includes a circled number 10. The fifth system includes a circled number 11. The sixth system includes a circled number 12. The seventh system includes a circled number 13. The eighth system includes a circled number 14. The ninth system includes a circled number 15. The tenth system includes a circled number 16. The eleventh system includes a circled number 17. The twelfth system includes a circled number 18. The thirteenth system includes a circled number 19. The fourteenth system includes a circled number 20. The fifteenth system includes a circled number 21. The sixteenth system includes a circled number 22. The seventeenth system includes a circled number 23. The eighteenth system includes a circled number 24.

8

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with accents and slurs. The bass staff starts with a bass clef and a 7/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p*, *f*, *dolce*, and *pp*.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff maintains the rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff maintains the rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Coda

Handwritten musical score for the Coda section, measures 13-16. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with accents and slurs. The bass staff starts with a bass clef and a 7/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, *pp*, and *cresc.*

Handwritten musical score for the second page, measures 17-28. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a melodic line with accents and slurs. The bass staff starts with a bass clef and a 7/8 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *accel...*, *ped*, *A Tempo*, and *deixar respirar!*. Measure numbers 68 and 88 are indicated at the end of the system.

Almeida Prado
Campinas 28/02/44

Sonatina no 2 - *Almudena*
Modelo: Mugio Clementi op. 36

A Carlo Gubernikoff

Allegro *pp*

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various dynamics including *ff*, *f*, and *pp*. The lower staff starts with a bass clef and contains a bass line with dynamics like *pp* and *ped.* (pedal). The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

The second system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, featuring a series of eighth notes and a final half note. The lower staff provides harmonic support with chords and a bass line. The system ends with a double bar line and a fermata.

The third system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff shows a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff features a bass line with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line and a fermata.

The fourth system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The system ends with a double bar line and a fermata.

The fifth system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The system ends with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score for piano, featuring dynamic markings such as *ff*, *pp*, *ppp*, *f*, and *ff*. The score includes a *ped.* (pedal) marking and a *gliss* (glissando) instruction. The notation is written in bass clef with a 4/4 time signature. The piece concludes with a *ff* dynamic marking.

Handwritten musical score for piano, marked with a circled number 4 in the top right corner. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*. It features a *ped.* (pedal) marking and a *Tam-tam* effect. The notation is written in treble clef with a 3/4 time signature. The piece concludes with a *ff* dynamic marking.

5)

Handwritten musical score for system 5, measures 7-16. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 7-8) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. The second system (measures 9-10) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The third system (measures 11-12) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The fourth system (measures 13-16) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

6)

Handwritten musical score for system 6, measures 17-24. It consists of four systems of two staves each. The first system (measures 17-18) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The second system (measures 19-20) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The third system (measures 21-22) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The fourth system (measures 23-24) has a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "cantabile" and "Tann".

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of staves. The first system includes the word *Tam* above the treble clef. The second system is marked *Virace* and *III*. The third system has annotations: *Si Menor*, *siBm*, *Mudança de direção*, *Mesmo ritmo*, *f Cm*, and *Cm*. The fourth system has annotations: *Re maior* and *Mesmo ritmo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *f*.

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The first system is numbered 16 and includes annotations: *Mesmo*, *Mesmo*, and *C# como antes*. The second system is numbered 17 and includes annotations: *Mesmo tom anterior*, *idem*, *Mudança de direção*, *Am*, and *Bb*. The third system is numbered 18 and includes annotations: *C#*, *f*, *f*, *Almeida*, *Preço*, *diminuição do ritmo do baixo*, *f*, *pp*, *fff*, and *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *pp*, and *fff*.

Handwritten musical score consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Dynamics include *pp*, *p*, *ff*, and *fff*. Performance instructions include *cusc* and *citacaps literal*. The score is marked with circled numbers 46 and 51. The bottom of the page contains the signature *Alvinda Frade* and the date *Campinas, 27/02/97*.

Étude des couleurs
 en forme de "patchwork"
 pour le piano

- Ao amigo e grande pianista, grande artista,
 José Eduardo Martins

Dedica o Almeida Prado
 (Ampinas, 04/11/99)

Allegro [♩ = 168-172]

(desenho rítmico e intervalar
 do Prelúdio op. 11 n.º 6, início)

amigo e admirador
 de sempre!

Handwritten musical score for 'Étude des couleurs'. It features two systems of music. The first system is in 2/4 time, marked 'mf', and contains several measures with complex chordal textures and melodic lines. The second system is in 3/8 time, marked 'ff', and continues the piece with similar textures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for 'Sequência Harmônica'. It consists of three systems of music. The first system is in 4/8 time, marked 'mf' and 'ff', and features a complex harmonic structure with many chords. The second system is in 4/4 time, marked 'p', and contains rhythmic patterns and chords. The third system is in 4/4 time, marked 'ff', and continues the piece with similar textures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

4

(17) *p* *pp*

(19) *p* *pp*

(20) *p* *pp*

(Detalhes rítmicos do Estudo op 42 n 2) Sequência Harmônica (2)

[♩ = 127]

(21) *p*

(23)

(25)

(27)

(29) *passione* *f*
Senore!

(31)

Handwritten musical score on two staves, measures 33 to 37.

Measure 33: *p sub.* (piano, *subito*)

Measure 35: *cres.* (crescendo)

Measure 37: *cres.* (crescendo), *f.f.f.* (fortissimo)

Measure 37 (continued): *f.f.f.* (fortissimo)

(Demais ritmicos do Inludio op 74 n 5) Sequência Harmônica ③

Handwritten musical score on two staves, measures 41 to 43.

Measure 41: *For. belliqueux* (For, belliqueux), *p* (piano)

Measure 42: *ff* (fortissimo), *p* (piano)

Measure 43: *p* (piano)

44

ff
p
f

(Desenho rítmico do)

Prelúdio op. 67 n.2

Presto

45

pp inquiet

47

p
pp

49

mf
f
mf
f
mf
f

52

mf
f

55

f
mf
f
mf
f

58

Sonnet Sequência Harmônica

pp sub
ff
pp sub
ff

ff ped.

59 *pp sub.* *pp* ** ped.*

62 *ff* *dim* *ped. ff* *dim* *pp*

63 *pp* *pp* ** ped.*

65 *ff* *p* *ff* *ped.*

66 *p* *3-7* *3-7* *3-7* *pp* ** ped.*

69 *pp* *ff* *pp* *ped.* ** ped.* ** ped.* *ff* ** ped.*

Andante [$\text{♩} = 108$] *Seqüência Harmônica* (5)

Desenho rítmico do Prelúdio n.º 21 op. 11

70 *pp* *pp* *ped.* ** ped.*

73 *mf* *mf* *rit.* *a tempo* *pp* *mf* *ped.*

75

76

(Desenho rítmico do Etudo op. 65 n. 3) Sequência Harmônica 6

77

Supérieur [♩ = 100]

78

Passioné

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Molto Vivace [J=144]

Desenho harmônico do
Estado op. 65 n. 3)

Sequência Harmônica ①

97

pp ped.

Measures 97-100: Treble and bass staves with triplets and chords. Dynamics include pp and pp ped.

100

mf

Measures 100-103: Treble and bass staves with chords and triplets. Dynamics include mf.

103

mf cresc

Measures 103-105: Treble and bass staves with chords and triplets. Dynamics include mf and cresc.

105

f

Measures 105-108: Treble and bass staves with chords and triplets. Dynamics include f.

Jeux, vainqueur, rayonnant!

107

pp ped

Measures 107-110: Treble and bass staves with chords and triplets. Dynamics include pp and pp ped.

110

p cresc.

Measures 110-111: Treble and bass staves with chords and triplets. Dynamics include p and p cresc.

111

mf cresc

Measures 111-113: Treble and bass staves with chords and triplets. Dynamics include mf and mf cresc.

113

Rayonnant!

f ped

Measures 113-115: Treble and bass staves with chords and triplets. Dynamics include f and f ped. Includes a star symbol and a fermata.

(115)

(117)

fff (118) ☺ *

Almeida Prado
Campinas, 03/11/99

Sequência de acordes

usados nos desenhos rítmicos:

(1)

*: Acorde Sciahm

(2)

(3)

4

Handwritten musical notation for exercise 4, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation shows a sequence of chords and notes, including accidentals (sharps and flats) and a double bar line at the end.

5

Handwritten musical notation for exercise 5, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation shows a sequence of chords and notes, including accidentals (sharps and flats) and a double bar line at the end.

6

Handwritten musical notation for exercise 6, consisting of two staves with treble and bass clefs. The notation shows a sequence of chords and notes, including accidentals (sharps and flats) and a double bar line at the end.

Momento No. 33

Alegre, um pouco como Scarlatti (♩ = 104)

First system of musical notation for Momento No. 33, featuring a treble clef and a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation for Momento No. 33, including a trill (*Tr.*) marking.

Third system of musical notation for Momento No. 33, showing a bass clef and various rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation for Momento No. 33, including a trill (*Tr.*) marking and a glissando (*gliss.*) marking.

First system of musical notation on the second page, featuring a treble clef and a forte (*f*) dynamic marking.

Second system of musical notation on the second page, including a trill (*Tr.*) marking and a decrescendo (*dim.*) marking.

Third system of musical notation on the second page, featuring a piano-piano (*pp*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation on the second page, including a trill (*Tr.*) marking and a piano (*p*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation on the second page, including a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Ribeira 29 de Abril 1980

Ao Nelson Mateuski

7

Momento 40

Metamorfose de fragmentos de "Tristan und Isolde" de Richard Wagner

Furioso, tumultuado $\text{♩} = 120$

ALMEIDA PRADO

2
f
2
ff
p
p
Lento ($\text{♩} = 60$)

8

Furioso $\text{♩} = 120$

f
f
Calmo $\text{♩} = 92$
rep. varias vezes / rep. mehrmals
pp sehr weich
lento $\text{♩} = 120$
sub. pp

Lento $\text{♩} = 100$

p *sehr weich*

Furioso $\text{♩} = 144$

sub. ff.

simile

simile

simile

simile

Calmo $\text{♩} = 88$

rapido, furioso $\text{♩} = 144$

ff

Lento, pesante $\text{♩} = 60$

ff

Ped.

p

Ped.

Ped.

Ao Helio Farina

Momento 41

Metamorfose de um fragmento roubado da Sarabanda de Johann Sebastian Bach

Tempo de Sarabande $\text{♩} = 100$

p

pp

p

31.05.83

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes with accidentals, and the bass staff contains a similar melodic line. The time signature is 4/4.

Second system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *p* (piano). The bass staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The time signature is 4/4.

Third system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The bass staff has a *Ped.* (pedal) marking. The time signature is 4/4.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The bass staff has a dynamic marking of *ppp* (pianississimo). There are several *Ped.* markings. The time signature is 4/4.

Ped. bis Schluß liegen lassen
Ped. até o fim

Fifth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a *desaparecendo* (diminuendo) marking. The bass staff has a *desaparecendo* marking. The time signature is 4/4.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *pppp* (pianississimo). The bass staff has a dynamic marking of *pppp*. The time signature is 4/4.

- À Wilma Brandenburg - Alameda Prado
 Campinas 16/06/86

Andante * [♩ = 138] 8

pp *f*

Senza harp *Imp. simil* *2:37*

con espressime *molto cantabile* *p*

A *b* *Ab*

12 8

cres *dec*

f *ff* *p*

F#7 *Bbm7*

13 8

*: Après o "Lepi de Come" de Mme G. Gallus.

Handwritten musical score on the left page, featuring multiple systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions like "Jornal 2:3" and "Como Pbandolim". The score is densely written with notes, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score on the right page, continuing the piece. It includes the instruction "Como Pbandolim" and dynamic markings like *pp* and *f*. The notation is complex, with many accidentals and slurs. At the bottom, there is a handwritten note: "* pode-se tocar em oitavas quebradas" (one can play in broken octaves), followed by a small musical example of an octave crossing.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (8/8), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. Performance instructions include *ped. ate*, *o fim.*, and *M.E. M.D.*. The score concludes with the signature "Almeida da Silva" and the date "16/06/86".

Diferentes articulações
Após o prelúdio BWV999 de J.S.Bach

$\text{♩} = 100$

1.2 *p continuo* *cresc.* $\text{♩} = 8$

cresc. *f*

64

ff

Coda *

Compinax, Jan 1999

65

Valsa em quatro andamentos
Sonhos em lilás
Homenagem a Chiquinha Gonzaga

Saudoso, $\text{♩} = 126$

p *cantabile*

1.4

5

10

15

(para acabar direto à coda)

68

Detailed description: This system contains the first four staves of the piece. The first staff is a grand staff with treble and bass clefs, starting with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of 'Saudoso, ♩ = 126'. The second staff continues the melody with a 'cantabile' marking and a piano (*p*) dynamic. The third and fourth staves show the piano accompaniment with chords and moving bass lines. The system ends with a double bar line and the instruction '(para acabar direto à coda)'. The page number '68' is at the bottom.

19

24

28

34

8^{va}

D.C.

69

Detailed description: This system contains the next four staves of the piece. The first staff continues the melody with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues the piano accompaniment. The third staff shows a change in the piano accompaniment. The fourth staff continues the piano accompaniment. The system ends with a double bar line and the instruction 'D.C.'. The page number '69' is at the bottom.

Coda

50 *p*

55 *f* *p*

60 *f* *p*

64 *p* *pp*

∞ ∞ ∞ ∞

Campinas, jan 1999

Acentuações diversas em 2/4
Chorinho
Yara Paraguassú

Gracioso, $\text{♩} = 72$

1.6

p

5 6 13

16 16

f

16 17

p

passa p/ Coda

9 16

f

11 16

f

5 16

f

D.C. al f

Coda

3 10

f

sêco!

p pp

Campanas, jan 1999

Valsa com duas articulações ternárias por meio de quaternas de 3 e 7 colcheias
Homenagem a Zequinha de Abreu

♩ = 96

II.39

p *cantabile*

Marcha com 2 articulações binárias por meio de quiáltera de 3 semínimas
Homenagem a Gottschalk

♩ = 88

II.40

p
in loco

pp

p

p

cresc. aos poucos

(15^{mb})

f

(15^{mb})

ff

(15^{mb})

cresc.

(15^{mb})

(15^{mb})

ff

(15^{mb})

Campinas, fev 1992