

HIDERALDO LUIZ GROSSO

**OS PRELÚDIOS PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO À
LUZ DO OPUS 28, DE FREDERIC CHOPIN; Abordagem
Relacional dos Aspectos Técnico-Pianísticos como
Fundamento a uma Interpretação**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Música, do Instituto de Artes
da UNICAMP, para obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientação de:
Prof. Dr. Sílvio Ricardo Baroni

Co-Orientação de:
Prof. Dr. Maurícy Matos Martin

CAMPINAS
2006

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

G914p Grosso, Hideraldo Luiz.
Os Prelúdios para Piano de Almeida Prado à Luz do Op. 28, de
Frederic Chopin; Abordagem Relacional dos Aspectos Técnico-
Pianísticos como Fundamento a uma Interpretação. / Hideraldo Luiz
Grosso. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Ricardo Baroni.

Coorientador: Mauricy Matos Martin.

Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Prado, Almeida, 1943- 2. Chopin, Frederic, 1810-1949.
3. Piano. 4. Musica-Interpretação (Fraseado, dinamica, etc.)
I. Baroni, Sílvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Almeida Prado’s Prelude for solo piano in the light of Frederic Chopin’s opus 28 – A comparative study on technical aspects aiming for an interpretation.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Prado, Almeida, 1943-2010; Chopin, Frederic, 1810-1949; Piano; Music-Interpretation (Phrasing, dynamics, etc.).

Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Sílvio Ricardo Baroni.

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado.

Prof^ª. Dr^ª. Acy Taveira Meyer.

Prof^ª. Dr^ª. Rita de Cassia Fucci Amato.

Prof. Dr. André Luiz Silva Rangel.

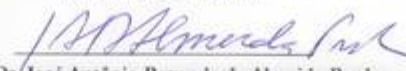
Data da Defesa: 17-03-2006

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

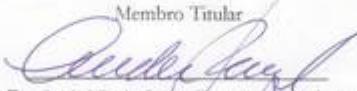
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo
Doutorando **Hideraldo Luiz Grosso** - RA 801231, como parte dos requisitos para a obtenção
do título de **DOCTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Mauricy Matos Martin - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Co-orientador


Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado
Membro Titular


Profa. Dra. Aci Taveira Meyer - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular


Profa. Dra. Rita de Cássia Fucci Amato - Faculdade Carlos Gomes
Membro Titular


Prof. Dr. André Luis Silva Rangel - DM/ UNESP
Membro Titular

Embora o Senhor te dê pão de angústia e água de aperto, contudo não se esconderão mais os teus mestres, os teus olhos verão a todos eles.

Isaías 30.20

Aos amados Maria Alexandra e Petrus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por sua graça e misericórdia, sustentando-me durante todo o tempo de realização deste trabalho.

Agradeço a Maria Alexandra, querida e amada esposa, e ao pequenino Petrus Luigi, nosso dileto filho pela respeitosa compreensão e paciência ante as infindáveis horas dedicadas ao piano e à redação deste documento – um tempo em que me exigiu reclusão e lhes impôs o sacrifício de nosso mútuo convívio. Do mesmo modo, sou grato à Prof^{ra}. Dr^a. Juída de Deus Palma Contar pelo contínuo apoio, estímulo e encorajamento no dia-a-dia, na hora-a-hora, ante cada um dos inúmeros obstáculos que apresentam, simultaneamente, a vida familiar, a profissional e a acadêmica.

Agradeço a Universidade Estadual de Maringá por compreender a importância da capacitação docente, através dos programas que para este fim se destinam, e por incentivar o desenvolvimento da pesquisa concedendo-me afastamento integral para completa dedicação a este trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado, autor dos Prelúdios para Piano que, juntamente com os de Frederic Chopin, compõem o centro de nossas investigações nesta pesquisa. Por sua atenção e especial carinho e pelo incentivo que há muito me dispensa, a nossa gratidão.

Agradeço ao Prof. Dr. Sílvio Ricardo Baroni pelo paciente acompanhamento deste trabalho, orientando-me não apenas na elaboração deste documento, mas também na execução das duas coleções de Prelúdios.

Agradeço ao Prof. Dr. Maurícy Matos Martin pela compreensão e consideração com que me tratou, demonstrando sempre o respeito, a sensibilidade e a paciência que os desafios acadêmicos me exigiram.

Aos demais professores do Instituto de Artes, com os quais muito aprendi, assim como aos funcionários que sempre estiveram prontos em me atender, a minha especial gratidão.

Aos meus pais, pela liberdade que me concederam de escolher e abraçar as Artes tendo a Música como meio de expressão e por meio da qual me sobrevém o sustento.

RESUMO

Este trabalho estabelece uma relação entre os Prelúdios para Piano de Almeida Prado e o Opus 28, de Frederic Chopin, através da comparação de aspectos técnicos de execução, em ambas as coleções, tendo em vista a concepção de uma interpretação a mais criteriosa possível. A metodologia utilizada parte de nossa experiência como intérprete, da leitura dos textos originais, da anotação de dedilhados, assim como da segmentação de cada Prelúdio em seções ou partes, permitindo a apreensão de componentes estruturais selecionados como o espaço, a linguagem, o tempo e o timbre, além da dinâmica, andamento, fraseado e pedalização, com sugestões de recursos técnicos à execução. O caminho percorrido é o da performance para a análise e as ferramentas utilizadas são primeiro as do intérprete e depois as do teórico ou analista. Complementa o trabalho os dois cadernos de Prelúdios para Piano, de Almeida Prado e uma bibliografia reunindo obras a partir das quais nos embasamos. A conclusão revela a interação entre os recursos de execução, exigidos pela linguagem de Chopin e de Almeida Prado, apresentando a possibilidade de um intercâmbio de procedimentos tanto para um como para outro compositor.

Palavras-chave: Almeida Prado, Frederic Chopin, Piano solo, Interpretação

ABSTRACT

The purpose of this work is to study a possible relationship between the *Preludes for Piano* by the Brazilian composer Almeida Prado and *Op. 28*, by Frederic Chopin through the comparison of technical aspects of performance and a critical interpretation. The methodology is based on my experience as a performer, from readings of the original scores, fingering notations, as well as the segmentation of each Prelude. This permitted the comprehension of structural components such as space, musical language, time, timbre, dynamics, tempo, phrasing and pedaling indications. This study departs from performance to analysis and the tools employed thus began with the performer's resources, then those of the theorist or analyst. In this manner, technical resources for interpretation were suggested to obtain a refined performance. Besides, this study was also complemented by both volumes of *Preludes* for the Piano by Almeida Prado, followed by a bibliography. The conclusion reveals the possibility of interaction between the performance resources required by the musical language presented by Chopin, as well as by Prado. It demonstrates the possibility of an interchange of procedures for either composer.

Key Words: Almeida Prado, Frederic Chopin, Piano solo, Music performance

SUMÁRIO

Capítulo I – Introdução

Título	
Justificativa	02
Objetivos	
Formulação do Problema	04
Hipótese	
Delimitação do Estudo	
Metodologia	05

Capítulo II – Referenciais Teóricos

Chopin e Almeida Prado – O Piano em Dois Tempos	09
Sobre Performance e Interpretação	15
Da Interpretação para a Análise	22
<i>Ur-Text</i> , <i>Ur-Ton</i> e <i>Ur-Technik</i>	27
O Dedilhado	32
Espaço, Linguagem, Tempo e Timbre	38
Considerações Anatômico-Fisiológicas dos Membros Superiores	46
Sistema Ósseo, Articulações e Músculos	49
Dedos, Mãos e Punhos	54
Braço e Antebraço	60
Do Sistema Nervoso	63

Capítulo III – Frederic Chopin

Chopin e o Piano	67
Chopin e as Pequenas Formas	79
Chopin e os Prelúdios	83

Os Prelúdios – Análises Individuais

Prelúdio Nº 1, em Dó Maior	90
Prelúdio Nº 2, em Lá Menor	95
Prelúdio Nº 3, em Sol Maior	100
Prelúdio Nº 4, em Mi Menor	105
Prelúdio Nº 5, em Ré Maior	109
Prelúdio Nº 6, em Si Menor	112
Prelúdio Nº 7, em Lá Maior	115
Prelúdio Nº 8, em Fá Sustenido Menor	119
Prelúdio Nº 9, em Mi Maior	124
Prelúdio Nº 10, em Dó Sustenido Menor	127
Prelúdio Nº 11, em Si Maior	130
Prelúdio Nº 12, em Sol Sustenido Menor	132
Prelúdio Nº 13, em Fá Sustenido Maior	135
Prelúdio Nº 14, em Mi Bemol Menor	139
Prelúdio Nº 15, em Ré Bemol Maior	142
Prelúdio Nº 16, em Si Bemol Menor	145
Prelúdio Nº 17, em Lá Bemol Maior	148
Prelúdio Nº 18, em Fá Menor	150
Prelúdio Nº 19, em Mi Bemol Maior	153
Prelúdio Nº 20, em Dó Menor	155
Prelúdio Nº 21, em Si Bemol Maior	157
Prelúdio Nº 22, em Sol Menor	160

Prelúdio Nº 23, em Fá Maior	162
Prelúdio Nº 24, em Ré Menor	165

Tabulação de Dados

Segmentação 1	169
Segmentação 2	
Segmentação 3	170
Segmentação 4	
Segmentação 5	
Segmentação 6	171
Tessituras – Abrangência dos Registros	172
Dinâmicas	173
Andamentos	174
Contribuições de Higgins, Rosen e Temperley	175

Capítulo IV – Almeida Prado

Almeida Prado – O Compositor, seu Tempo e sua Obra	177
--	-----

Os Prelúdios – Análises Individuais

Caderno I

Prelúdio Nº 1, em Dó Maior	189
Prelúdio Nº 2, em Lá Menor	194
Prelúdio Nº 3, em Sol Maior	198
Prelúdio Nº 4, em Mi Menor	202

Prelúdio Nº 5, em Ré Maior	206
Prelúdio Nº 6, em Si Menor	212
Prelúdio Nº 7, em Lá Maior	218
Prelúdio Nº 8, em Fá Sustenido Menor	222
Prelúdio Nº 9, em Mi Maior	229
Prelúdio Nº 10, em Dó Sustenido Menor	234
Prelúdio Nº 11, em Si Maior	238
Prelúdio Nº 12, em Sol Sustenido Menor	242

Caderno II

Prelúdio Nº 13, em Fá Sustenido Maior	246
Prelúdio Nº 14, em Mi Bemol Menor	252
Prelúdio Nº 15, em Ré Bemol Maior	256
Prelúdio Nº 16, em Si Bemol Menor	260
Prelúdio Nº 17, em Lá Bemol Maior	264
Prelúdio Nº 18, em Fá Menor	268
Prelúdio Nº 19, em Mi Bemol Maior	272
Prelúdio Nº 20, em Dó Menor	276
Prelúdio Nº 21, em Si Bemol Maior	280
Prelúdio Nº 22, em Sol Menor	283
Prelúdio Nº 23, em Fá Maior	287
Prelúdio Nº 24, em Ré Menor	291
Prelúdio Nº 25, em Dó	295

Tabulação de Dados

Segmentação 1	299
Segmentação 2	
Segmentação 3	300

Segmentação 4	
Segmentação 5	
Segmentação 6	301
Tessitura – Abrangência dos Registros	302
Dinâmicas	303
Andamentos	304
Contribuições de Chiantore	306

Tabulação de Dados por Comparação

Segmentação Comparada 1	307
Segmentação Comparada 2	308
Abrangência dos Registros – Comparação	309
Ostinato – Comparação	
<i>Continuum</i> – Comparação	310
Ritmo e Métrica – Comparação	311
Dinâmica – Comparação	312
Timbres – Comparação	313
Dedos – Comparação	315
Mãos – Comparação	317
Punhos – Comparação	319
Antebraços – Comparação	323

Conclusão	325
------------------------	-----

Bibliografia	334
---------------------------	-----

Anexo

25 Prelúdios para Piano de Almeida Prado	339
--	-----

Capítulo I

Introdução

Título

“Prelúdios para piano de Almeida Prado à luz do Opus 28, de Frederic Chopin - abordagem relacional dos aspectos técnico-pianísticos como fundamento a uma interpretação”.

Justificativa

Consideramos de grande importância a realização de estudos e pesquisas sobre a música brasileira, em especial a composta na segunda metade do século XX, uma vez que as práticas composicionais e interpretativas, continuam ainda, em muito, desacompanhadas de uma reflexão, criteriosamente desenvolvida. Nesse sentido, pensar e refletir de modo sistemático sobre nossa música continua sendo um procedimento cujo alcance resgata, desproporcionalmente, a vasta produção musical que entre nós se realiza. É necessário, portanto, reverter esse quadro e estabelecer, efetivamente, a prática da pesquisa tanto quanto da criação musical e da performance.

A área das práticas interpretativas já arcou sob o peso de uma tradição onde a intuição, a imitação e o método de tentativa e erro se constituíam nos únicos meios para fundamentar a performance. Hoje, adentramos ao século XXI podendo então contar com o auxílio do pensamento estruturado, das pesquisas sistematizadas, dos procedimentos e das abordagens experimentais, de cunho técnico e científico, não mais nos restringindo ao mero pragmatismo. Nessa busca por uma interpretação concisa, portanto, é necessário que colaboremos na condição de artistas, para a formação de uma postura acadêmica em música, *pari passu* com os outros segmentos do conhecimento humano que tradicionalmente aliam o exercício prático com a prática reflexiva.

A técnica pianística, em particular, cara aos procedimentos interpretativos, vem sendo abordada através de um sistema de inclusão

multidisciplinar que se apoia em áreas como a anatomia, a fisiologia, a neurologia, a biomecânica, entre outras. Isso atesta que, há muito, se deixou de sustentar certa visão ingênua e superficial dos procedimentos técnicos que permanecia quase sempre em terreno obscuro, como algo inexplicável, próximo ao mágico. Os próprios compartimentos do conhecimento musical que dizem respeito à musicologia histórica, tanto quanto à sistemática e a aplicada se unem em favor desse ou daquele foco de interesse, como é o caso, por exemplo, da organologia, da ciência da notação musical, da composição, da estilística, da pedagogia, em auxílio à práxis interpretativa que não se limita, em considerando-se os aspectos técnicos, a mera tomada da mecânica de execução.

A música do passado continua sendo fonte de inspiração e objeto de interesse desde o Período Romântico quando vemos surgir a figura do intérprete independente do compositor. O dilema da relação com o chamado repertório histórico já está presente a época de Liszt. A partir dele, o exercício de um olhar retrospectivo sobre a produção musical dos grandes compositores tem exigido, constantemente, a recuperação das obras primas por meio da performance. Chiantore nos dá um testemunho claro a esse respeito quando diz:

“Franz Liszt, o pianista por excelência foi quem ilustrou, melhor do que todos essa necessidade de olhar para trás: em seus concertos – os *soliloques musicaux* – autores antigos e contemporâneos conviviam amalgamados, dada sua condição de intérprete e de transcritor. Liszt leva as obras de Weber e, inclusive a de Schubert e Mozart aos cenários da Europa mediterrânea, dando provas de uma fé e de uma valentia que, em mais de uma ocasião roçaram a inconsciência, como quando apresentou a *Hammerklavier* como carro de frente de seu primeiro recital em Paris, no ano de 1836”.¹

Ao olharmos para trás, recuperando a obra de Frederic Chopin, e depois para os dias atuais, com a de Almeida Prado, estamos atestando que a prática inaugurada por Liszt, do inevitável confronto entre épocas, permanece firme e constante. Atestam essa realidade, mais do que nunca, os valores

¹ CHIANTORE, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. Madrid, Alianza, 2002, p. 271.

característicos da arte pós-moderna que pode agregar, não apenas em um mesmo recital, mas agora em uma mesma obra, as mais variadas estéticas, os mais variados meios de expressão e comunicação, as mais diferentes técnicas. Tais valores permitem que compositores como Almeida Prado sejam suficientemente despojados para encontrar em Bach, ou em Chopin e Debussy, por exemplo, as matrizes que subjazem a concepção de Prelúdios para piano, muitas vezes em uma surpreendente recuperação de materiais e meios que os grandes mestres nos legaram.

Objetivos

Este estudo tem por objetivo abordar os desafios técnicos de execução, inerentes aos Prelúdios de Chopin e de Almeida Prado, e assim sugerir respostas às questões de foro interpretativo que denotem vínculos relacionais entre as duas coleções.

Formulação do Problema

Uma das mais importantes tarefas do intérprete é conhecer profundamente o texto musical com vistas a uma interpretação acurada. Essa tarefa envolve uma análise detida não apenas dos aspectos composicionais de maior relevância como daqueles que dizem respeito, especificamente, ao desempenho técnico da execução e suas projeções no âmbito da interpretação. Assim, se o conjunto dos Prelúdios Opus 28 de Frederic Chopin inspira Almeida Prado a conceber seus dois cadernos de Prelúdios para Piano, nosso trabalho de investigação busca responder à seguinte questão: Como a análise dos Prelúdios, em especial a que elucida aspectos referentes à técnica de execução pode favorecer e viabilizar uma interpretação dos mesmos, considerada essa tomada bidirecional? Em que medida os procedimentos interpretativos nas duas coleções podem interagir?

Hipótese

Em busca de comprovações, partimos da seguinte hipótese: A técnica pianística, mais particularmente a que se aplica ao repertório, uma vez criteriosamente abordada permite acesso a uma satisfatória gestão dos recursos de execução e, por conseguinte, a um refinamento dos procedimentos interpretativos, a começar nos Prelúdios de Frederic Chopin, com vistas aos de Almeida Prado.

Delimitação do Estudo

Dentre a vasta obra de Almeida Prado, para piano solo, que integra diferentes conjuntos de obras breves, de caráter rapsódico, escolhemos a coleção dos Prelúdios, em dois cadernos, onde estão reunidos 25 deles, cada um em um diferente centro tonal, compostos entre 1991 e 1992, na cidade de Campinas.² Da mesma forma, e para efeitos de estudo relacional, selecionamos, dentre as obras de Frederic Chopin, a coleção de Prelúdios Opus 28 que, à semelhança dos Prelúdios de Almeida Prado, apresentam-se em diferentes tonalidades.

Metodologia

Coletar, identificar, analisar e interpretar dados, disseminando informações e conhecimento de forma sistemática e objetiva caracteriza o método a ser utilizado para desenvolvimento deste trabalho. Sob tais premissas, são tomadas todas as decisões relacionadas à resolução de problemas nas esferas da técnica aplicada ao repertório e da interpretação musical, por excelência. O olhar

² Os cadernos de *Momentos* reúnem, de igual modo, peças que podem também ser consideradas como espécie de prelúdios. Embora se trate de composições breves, também cunhadas pela liberdade formal e de linguagem, restringimo-nos, no entanto, em nossa pesquisa, aos *Prelúdios*, propriamente ditos.

perscrutador sobre o texto de partida em decorrência dos experimentos que derivam da ação pianística, por regra subsidia os procedimentos em torno desta investigação, de natureza exploratória.

Para estruturar teoricamente a investigação e delinear um modelo analítico funcional e eficiente, contaremos com meios de observação que consideram: 1) a experiência acumulada pelo autor nas áreas das práticas interpretativas (observação e experimentação) e da aplicação pedagógica; 2) os escritos de Coogan & Escott, apresentando quatro distintas categorias para sistematização da observação (análise de dados); 3) as contribuições específicas de Temperley, Rosen e Higgins, para abordagem dos Prelúdios de Chopin; 4) a visão do desenvolvimento histórico da técnica pianística, por Chiantore, em interface com os Prelúdios de Almeida Prado e, 5) as contribuições de outros autores que abordam a técnica com base em interações multidisciplinares.

Da abordagem prática do repertório, derivam os seguintes procedimentos:

- a) Leitura preliminar da partitura ao piano;
- b) Notação de dedilhados personalizados;
- c) Segmentação do texto em partes ou seções;
- d) Observação de componentes estruturais selecionados, dentre eles o *espaço musical, a linguagem, o tempo e o timbre (cor-tonal)*;
- e) Observação das notações de dinâmica, andamento, fraseado e pedais;
- f) Sugestões de recursos técnicos de execução e,
- g) Por decorrência, a definição de uma compleição interpretativa.

Respaldam-nos teoricamente, dentre os textos mais visitados, os seguintes:

1) *The Nature of Sound and Music*, de Robert Cogan e Pozzi Escot, por sugerir, de certo modo, uma abordagem analítica eficiente tanto à linguagem de Chopin como à de Almeida Prado;

2) *Frederic Chopin*, de Thomas Higgins, *The Romantic Generation*, de Charles Rosen, e *Chopin*, de Nicholas Temperley, para uma compreensão do universo em que se insere o compositor polonês e sua obra, especialmente os Prelúdios Opus 28, com especial ênfase ao texto de Rosen, um dos mais importantes teóricos que aliam o pensamento reflexivo à prática interpretativa;

3) *Historia de la Técnica Pianística*, de Luca Chiantore, por oportunizar uma detalhada compreensão do que seja a técnica, desde o *pianoforte* até aos dias atuais, auxiliando-nos sobretudo nas decisões de ordem interpretativa que dependem de acuidade na concepção de um pianismo que caracterize a obra de Almeida Prado.

Capítulo II

Referenciais Teóricos

Chopin e Almeida Prado – O Piano em Dois Tempos

Ao nos depararmos com a obra de Chopin e de Almeida Prado, um pertencente ao Período Romântico, outro contemporâneo, cujos nascimentos distam aproximadamente 130 anos, sendo um polonês, integrado à cultura francesa da primeira metade do séc. XIX, outro, brasileiro, contemporâneo, compromissado com os valores da pós-modernidade na virada do séc. XX para o XXI, resta oportuno salientar que cada qual, em seu tempo, em sua cultura, trabalham a partir de instrumentos cujas características são bastante próprias. Assim, o pianismo de Frederic Chopin e o de Almeida Prado apresentam peculiaridades a partir das quais estabelecem-se os principais traços idiomáticos, na linguagem de cada um. Esses traços em muito contribuem à manifestação de um pianismo que tanto apresenta pontos convergentes como divergentes. Para compreender as características do instrumento, em duas distintas situações históricas, recorreremos a Helffer & Michaud-Pradeilles, autores que nos auxiliam a visualizar diferenças e em comuns.³

A técnica pianística, assim como o próprio desenvolvimento da arte musical, especialmente no que se refere aos processos criativos, segue seu curso, lado a lado com o aprimoramento do mecanismo do instrumento. Relacionam-se muito de perto, portanto, as suas peculiares condições de resposta, em termos de mecanismo e sonoridade, com a demanda que cada obra apresenta, do ponto de vista técnico e interpretativo. Estão intimamente relacionados, nesse sentido, estudos que têm por enfoque os instrumentos musicais e as práticas interpretativas, inseridos que estão, segundo Michels, no âmbito da Musicologia Histórica.⁴

Ao abordarmos repertórios diferenciados, reunindo obras de Frederic Chopin e de Almeida Prado, demarcamos, necessariamente, um recorte na

³ HELFFER, Claude; MICHAUD-PRADEILLES, Catherine. **O Piano**. Trad.: Paulo Neves. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

⁴ MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música**. Trad.: León Mames. Madrid: Alianza, 1996, p. 12.

história do instrumento, compreendendo o advento e auge do *pianoforte*, por um lado, e a última geração de grandes pianos de concerto, por outro.

Sabemos que o surgimento do *pianoforte* percorre um caminho que parte da cítara, conforme observam Helffer & Michaud-Pradeilles, passando pelo xilofone, em direção ao cravo e ao clavicórdio. Dessa forma, constitui-se em uma espécie de herdeiro do cordofone (do tipo cítara sobre tábua), com cordas percutidas, e a consideração, aqui, dos seus antepassados anteriores ao clavicórdio, dá-se mais por uma questão de princípio de funcionamento e de possibilidades expressivas, do que pelo fato de se levar em conta, pura e simplesmente, a presença das teclas.

Anunciado pelo *Giornale dei Litterati Italiana*, em 1711, o *pianoforte*, então denominado *gravicembalo col piano e forte*, ou ainda, *cembalo com marteletti*, está associado ao trabalho de Bartolomeo Cristofori, e distingue-se, dos demais precedentes, pelas possibilidades timbrísticas, e de nuances na intensidade, de onde deriva o seu nome (Helffer & Michaud-Pradeilles, 2003, p. 18). São essas qualidades que, a partir da Revolução Francesa, desencadeiam um interesse generalizado da burguesia que passa, progressivamente, a demonstrar preferência incondicional pelos novos instrumentos. Em breve, as teclas não mais estarão restritas ao ambiente aristocrático ou a igreja, e os pianos, especialmente os modelos verticais, tornam-se populares. Concomitantemente, essas mesmas qualidades (sonoridade bem mais abrangente, e novas possibilidades de dinâmica) desencadeiam a necessidade de revisões nos procedimentos de execução, já que a variação entre *forte* e *piano* se dá, agora, por direta intervenção dos dedos sobre as teclas. Esse recurso representou enorme vantagem, interferindo de imediato na comunicação expressiva do discurso musical.

Assim é que, em cada etapa de renovação e aperfeiçoamento, a morfologia e a mecânica do instrumento solicitam, pouco a pouco, inovações e adaptações, tanto por parte do intérprete, como do próprio compositor. Ou seja, suas novas condições, que envolvem mecanismo e sonoridade pedem, por assim

dizer, novos e criativos procedimentos composicionais que as validem ou que delas tirem partido. Por conseguinte, possibilidades específicas no âmbito interpretativo deverão fazer frente aos desafios que uma nova escrita impõe. É nesse sentido, portanto, que o instrumentista deve adaptar-se às condições de um teclado cujo peso varia, e cujo sistema de repetição passa a lhe solicitar a administração de diferentes toques.⁵ Ademais, novas e diferentes possibilidades de ressonância requerem um posicionamento diferenciado quanto ao uso dos pedais e ao controle da dinâmica.⁶

Os compositores, por sua vez, cientes das possibilidades de resposta dos novos instrumentos, terão oportunidades de diferenciar sua linguagem, incrementando-a com ornamentos, notas duplas, novas extensões de teclado, e uma série de expedientes inéditos que envolvem a prescrição de dinâmicas, fraseados e timbres jamais possíveis de serem obtidos em antigos modelos. Resta observar que a emancipação do intérprete, desvinculado da figura do compositor, é um fenômeno que ocorre na segunda metade do séc. XIX. Até então, como no caso específico de Chopin, compor e interpretar são duas realidades experimentadas por um único interlocutor.

Frente às inovações que o instrumento apresenta, no Período Romântico, alguns aspectos como o tipo de revestimento dos martelos (camurça ou couro), por um lado, representaria apenas uma diferenciação no timbre do instrumento, enquanto as variações no peso das teclas e na mecânica de repetição, por outro, repercutiam diretamente na questão do desempenho técnico de execução. Tais inovações eram vistas de forma reservada, por uns e amplamente aceitas, por outros. Chopin sabe aproveitar, perfeitamente, todos os recursos que um piano novo de sua época apresenta, permanecendo bastante próximo de Sebastien Erard e de Ignace Pleyel, desfrutando das características do

⁵ As teclas, aqui, possuem papel preponderante e respondem à maior ou menor velocidade de ataque, de acordo com a resistência que oferecem, podendo variar de 30 gramas, em mecanismos muito simples, até 60, nos pianos atuais.

⁶ Para além da questão da intensidade, relacionada com o impulso que aciona os martelos, também estão em jogo aspectos ligados ao timbre, diretamente relacionados ao controle dos ataques, assim como às condições da caixa de ressonância (tábua harmônica).

instrumento que fabricam e que lhe permitia realizar *trinados longos, tremolos e sucessões rápidas de notas duplas* (especialmente de oitavas), o que antes se *constituía em algo quase inimaginável* (Hellfer & Michaud-Pradeilles, 2003, p. 75). Chiantore observa, no entanto, que Chopin *seguir preferindo os de Ignaz Pleyel, bastante parecidos com seus contemporâneos alemães*, enquanto Brahms teria em sua casa um modelo Streicher *que, para todos os efeitos, era ainda um pianoforte*. (CHIANTORE, 2002, p. 28)

Note-se que nem todas as mudanças nas condições do instrumento seriam aprovadas ou consideradas como um avanço ou progresso. Os pianos de tradição clavicórdica, por exemplo, jamais poderiam responder às exigências do pianismo romântico e alguns compositores mantêm uma posição conservadora. Vejamos o que diz Chiantore:

“Os instrumentos com mecanismo de dupla repetição, foram os prediletos de Liszt e Thalberg, dentre muitos virtuosos românticos. Não obstante, o preço que o mundo musical estava pagando pelo triunfo do novo instrumento era muito alto. Tão alto que nem todos os compositores dessa época viram com agrado a evolução dos instrumentos. (...) Com o piano de duplo escape, ganhava-se em decibéis e também em recursos timbrísticos, e se renunciava, no entanto, a uma transparência e uma série de finíssimos matizes que nos instrumentos anteriores eram a ordem do dia”. (CHIANTORE, 2000, p. 28)

Uma tecla cujo peso girasse em torno de 10g à 15g, à época dos clavicórdios, passaram aos aproximados 35g, com o advento do *pianoforte*, e isso exigia, de imediato, novos tipos de ataque. Da mesma forma, uma tecla cujo afundamento variasse dos aproximados 8mm, em um clavicórdio, para 20mm ou 21mm, no período que abrange o auge do *pianoforte* até praticamente o final do Romantismo e seu paulatino declínio, exigiria procedimentos técnicos obviamente diferenciados, com conseqüências diretas sobre a sonoridade obtida.⁷

⁷ Maior detalhamento a respeito do piano à época de Chopin no Capítulo III, à pág. 66 deste documento.

Em um piano atual, um Steinway de última geração, por exemplo, o peso das teclas chega aos 80g, ultrapassando o dobro do peso que Chopin experimentou ao conceber suas duas coleções de Estudos. Do mesmo modo, o nível de afundamento das teclas chega hoje aos aproximados 24mm, o que representa significativa diferença em comparação com os modelos de Pleyel. Resta claro que, dos intérpretes modernos requer-se uma adaptabilidade às atuais condições do instrumento para realizar tanto a música do passado, como a do presente. Isso exige, por um lado, preparo físico intenso, especialmente no que se refere à elasticidade muscular e, por outro, um refinado bom senso, indispensável para realizar determinadas ações e procedimentos de ordem interpretativa que estão muito próximas a uma *transcrição*, segundo Brendel, já que certas características de época encontram-se absolutamente ausentes, nos pianos de agora.⁸

Considerados todos os aperfeiçoamentos que o piano gradualmente sofre, a atual versão do instrumento resulta de uma trajetória que implica na consolidação de marcas e patentes. Disponibilizadas pelo mercado, elas tornam-se referências, principalmente na opinião dos grandes intérpretes e compositores. A partir de 1920, o alto nível de excelência que a pianofatura alcança, responde pela consagração das mais famosas grifes de instrumentos acústicos inaugurando desse modo a quarta e última fase de um histórico que Helffer & Michaud-Pradeilles assim organizam: a primeira, de 1700 a 1800, em que o piano se sobrepõe ao cravo; a segunda, de 1800 à 1852, com descobertas e aperfeiçoamentos especialmente relacionados ao mecanismo de repetição e aos sistemas de abafadores; a terceira e penúltima, de 1852 até 1920, com a popularização do instrumento e a instauração de indústrias americanas e japonesas como concorrentes das européias (Helffer & Michaud-Pradeilles, 2003, p. 25). Portanto, se o piano de Chopin (e, por conseguinte a sua técnica de execução) encontra-se inscrito no segundo dos períodos citados, tendo em Erard

⁸ BRENDDEL, Alfred. **Musical Thoughts and Afterthoughts**. New York: Noonaday, 1991, p. 16.

e Pleyel seus mais importantes fabricantes, o de Almeida Prado, no final do séc. XX e início do séc. XXI, confirma sua identidade nas últimas gerações dos pianos Steinway, conforme já mencionamos, ou ainda dos Bösendorfer e Yamaha, em um estágio dessa quarta e última fase onde vemos surgir modelos eletrônicos ou acoplados a sistemas digitais computadorizados, simulando quase que com perfeição as condições do instrumento acústico.⁹

⁹ As grandiosas zonas de ressonância, das quais a escrita de Almeida Prado insistentemente tira partido, por exemplo, são especialmente viáveis, dadas as condições do piano moderno, cujos modelos de grande porte permitem a densa e encorpada ressonância dos graves. Já nos modelos eletrônicos, essa façanha é praticamente impossível.

Sobre Performance e Interpretação

Considerados os pianos a partir dos quais Chopin e Almeida Prado concebem seus Prelúdios, levando-se em conta que tanto para um, quanto para outro a *interpretação* e a *performance* de suas próprias obras constituem-se em prática comum, busquemos elucidar agora, sobre o significado desses dois termos.

Em meio a certa confusão muitas vezes envolvendo expressões como *práticas interpretativas*, *performance musical*, *execução pianística*, *prática instrumental*, entre outras, torna-se fácil incorrer em equívocos na questão do emprego terminológico, por um lado, ou mesmo de falta de precisão a respeito da própria natureza da investigação, por outro, pelo que tomamos por referências os escritos de Dunsby e Godlovitch, nesse bastante movediço terreno.

Segundo Jonathan Dunsby, por performance entende-se o *fazer musical*, sendo ele *virtualmente uma atividade humana universal*, que se caracteriza por uma indiscutível realidade factual.¹⁰ Nessa mesma direção, Steven Mithen amplia o alcance temporal do conceito, dando-lhe certa conotação de cunho antropológico ao dizer:

“A performance é uma experiência musical ao vivo, direta, real, que parece permear totalmente a cultura humana desde sua possível origem, na Europa, algo cerca de 40.000 anos atrás, até aos dias de hoje”.¹¹

Do ponto de vista da arte no Ocidente, e referindo-se uma vez mais à música, Dunsby contribui afirmando que a performance é comumente entendida como *o meio de trazer-se à luz uma obra musical, através da execução* (DUNSBY, 1980, p. 346). Resta-nos indagar em que condições essa execução se configura,

¹⁰ DUNSBY, Jonathan. Performance. In: SADIE, Stanley ed. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Macmillan & Co., 1980. v. 19, p. 346.

¹¹ MITHEN, Stevens. **The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion and Science**. London: W. W. Norton, 1996, pp. 159-163.

isto é, como ela *traz à luz* uma obra musical e quais as implicações dessa revelação. Na busca por respostas, o referido autor ainda nos conduz, elucidando que a performance configura-se agora por meio de uma tríade formada pelo *compositor*, pelo *performer* e pela *platéia*. Stan Godlovitch, vai além. Sobre a mesma questão ele assevera:

“A performance resulta de uma complexa rede de informações que integra músicos, eventos musicais, obras de compositores, o público ou platéia de apreciadores, além de uma comunidade de intérpretes”.¹²

Em suas reflexões, ele observa que a performance comporta ainda aspectos *metafísicos*, segundo atesta a ontologia musical, *afetivos e semânticos*, referentes tanto ao conteúdo expressivo como aos significados do som, e *fenomenológicos*, relacionados à experiência da escuta. Sobretudo, ela estaria incondicionalmente associada à idéia de um espaço apropriado ou um *território ritualístico* onde a obra seria mostrada, bem como à constituição de processos artesanais dos quais deriva, ressaltando-se aqui que esta última condição, aliás, é extensiva à arte, de um modo geral. (GODLOVITCH, 1998, p.1)

Ora, se a arte e o processo artesanal caminham lado a lado, se a performance está estreitamente relacionada com a idéia de *artesanaria*, de *exercício de artesãos*, e sendo ela uma *prática profissional governada por padrões inerentemente conservadores*, certamente deve inscrever-se em determinado contexto, pressupondo interações com certa comunidade interpretativa e suas tradições instituídas. Se a música, então, *é uma arte que estrutura sons para se poder mostrá-los*, se aos compositores caberia a tarefa de arquitetar-la, aos performers, a de apresentá-la, e aos ouvintes, a de recebê-la, o equilíbrio entre a criação, a exposição da obra criada e a experiência de recebê-la e fruí-la gera,

¹² GODLOVITCH, Stan. **Musical Performance – A philosophical Study**. London: Routledge, 1998.

tanto na música, como em qualquer arte que se diga performática, a *inteligibilidade de uma estética*. (GODLOVITCH, 1998, p. 2)

Apesar de compartimentados, os componentes dessa *tríade*, como quer Dunsby e como parece confirmar Godlovitch, formariam então um só organismo. Seus papéis, no entanto, são distintos já que ao compositor, caberia estudar e perscrutar as esferas da ontologia musical, da obra criada, sua essência, sua estrutura formal, suas disposições estruturais e as implicações que permeiam a relação entre obra e performance. Ao performer, por sua vez, caberia então compreender e dominar a prática instrumental, assimilando técnica, capacidade criativa (improvisação), a natureza e as regras que orientam a execução, os compromissos com os intentos do compositor, com a época em que a obra se inscreve (o contexto histórico), com as características do instrumento para executá-la e com os resultados que a performance pode ocasionar sobre a própria natureza da obra criada e sobre a platéia à qual se destina. Por fim, ao ouvinte se lhe reservaria a incursão no âmbito do conteúdo e do significado da música, lidando com questões de foro expressivo, de afetos, de representações, de apreciação ou *deguste*, tudo isso representado pela experiência de fruição que ele próprio vivencia ou articula.

Cabe ainda destacar o caráter contingencial da performance. Ela sempre envolve, invariavelmente, certo elemento de risco. Sempre buscamos a perfeição na execução de uma obra. Ao vivo, a execução carrega em si a possibilidade do erro, uma dose de risco que torna a experiência da apreciação completamente diferente daquela que vivenciamos ao ouvir uma gravação. Dunsby observa que temos essa tendência, esse acreditar no perfeito e que, em havendo sensibilidade, capta-se ainda muito mais do que sinais acústicos organizados. É na *execução ao vivo, em tempo real*, diz ele, que se revelam *artisticidade, carisma, inspiração, magia e brilho*. Portanto, assevera, somente na *performance ao vivo, em tempo real*, onde se equilibram o esperado e o inesperado, *que a capacidade de plenitude, na experiência musical humana, pode ser perfeitamente satisfeita*. (DUNSBY, 1980, p. 348)

Cabe agora indagarmos se um estudo de natureza exploratória como o nosso, tendo na técnica aplicada ao repertório e na interpretação musical por excelência os eixos em torno dos quais se torna viável uma visão comparativa entre duas coleções de Prelúdios, se esse estudo relaciona-se mais de perto com a performance ou com a interpretação. Antes de esboçarmos uma resposta, vejamos o que se entende por *interpretação*.

O verbete que o Novo Dicionário Aurélio apresenta, para o verbo *interpretar*, de derivação latina *interpretare*, ou *interpretari*, indica pelo menos seis significados. Destacamos quatro deles: o primeiro, aludindo ao ato de ajuizar a intenção ou o sentido de algo. Já o segundo e o terceiro referem-se ao ato de explicar, explanar ou aclarar algum sentido ou, por indução, chegar-se a ele. O quarto, dentre os que nos chamam a atenção, faz menção do ato tradutório que verte o texto de partida, em uma língua, para o de chegada, em outra.¹³ Vejamos o que dizem Davies & Sadie:

“Interpretação é um termo utilizado em música para se referir à compreensão de uma obra, sendo utilizado, com certa frequência, primeiramente para significar o modo pelo qual a partitura pode ser interpretada (...) e, depois, mais recentemente, como o próprio estudo das práticas interpretativas.”¹⁴

A idéia ou o conceito de *interpretação*, segundo eles, comporta maior detalhamento, pelo que prosseguem:

“Trata-se de uma tradução que se faz, de determinada obra musical, considerando-se a concepção do compositor, ao que se acrescenta ainda a concepção do intérprete, sobre a idéia do compositor, o que ele [o intérprete] entende a respeito da própria idéia musical, não apenas incorporando as informações tidas como latentes, na partitura, mas, também, a sua visão pessoal da melhor forma de comunicar essa idéia à platéia, em uma determinada performance,

¹³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Século XXI – O Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 1127.

¹⁴ DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. In: SADIE, Stanley ed. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Macmillan & Co., 1980. v. XIII, pp. 497-498.

consideradas as circunstâncias em que ela se realiza”. (DAVIES & SADIE, 1980, p. 498)

É oportuno destacar que uma dada interpretação inscreve-se em uma dada performance, dela fazendo parte. Assim, partindo-se dessa premissa, pode-se concluir que toda performance revela uma interpretação, embora nem toda interpretação, necessariamente, se deixe performatizar.

Evocando a mesma idéia de *tradução de uma obra*, citada anteriormente tanto por Ferreira como por Davis & Sadie, destacamos que a partitura reúne signos e estes, por sua vez, só podem ser vistos como tais, por meio de um intérprete que traduz. Tais signos encontram-se dispostos entre a idéia musical do compositor e o intérprete, no seu personalíssimo exercício de leitura. Do desenvolvimento relacional entre estes dois últimos, deriva a tradução *signo gráfico em signo acústico, linguagem gráfica, em linguagem sonora, escrita silente, em música sonante*.¹⁵ Ademais, essa tarefa de tradução não é feita por um só agente. Respondem pela interpretação, todo um conjunto de partícipes. É o que pondera Stanley Fish, ao prever a existência de uma *comunidade interpretativa*, onde estão reunidos o compositor e sua obra, o intérprete, os referenciais teóricos que lhe servem de base, os orientadores, na área das práticas interpretativas, as ferramentas de trabalho como o piano utilizado, as condições acústicas locais, onde esse piano se encontra, o público alvo ao qual se destina a performance, entre outros.¹⁶ Resta saber se de uma obra e por meio de determinada comunidade interpretativa se obtém a tradução ou *uma* tradução, a interpretação ou *uma* interpretação.

A ação de realizar música, tendo por base sógnica o texto de partida, e como auxílio à interpretação a intervenção de determinada *comunidade interpretativa*, de longe chega a ser uma experiência acabada, da mesma forma

¹⁵ GROSSO, Hideraldo Luiz. **Prelúdios para Piano de Almeida Prado – Fundamentos para uma Interpretação**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, 1997, pp. 23-24.

¹⁶ FISH, Stanley. **Is There a Text in This Class? - The Authority of Interpretative Communities**. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

como não pode haver um *dizer* acabado. Como observa Orlandi, *é só por ilusão que se pensa poder dar a 'palavra final'*.¹⁷ Não existe a tradução, a interpretação definitiva. Não há uma *palavra final* sobre aquele Prelúdio de Chopin, sobre aquele outro, de Almeida Prado. Isso porque toda e qualquer interpretação é tipificada pela incompletude. Portanto, pode haver, isto sim, *uma* tradução e *uma* interpretação. Posso realizar uma interpretação de um Prelúdio de Almeida Prado, jamais aquela que se pretenda definitiva. Traduzir e interpretar são, portanto, processos abertos. São ditos abertos, *não em relação a algo que seria (ou não) inteiro, mas antes, em relação a algo que não se fecha*. (ORLANDI, 1996, p. 11). É por não se fecharem que, mais cedo ou mais tarde, todas as traduções e interpretações revelam-se imperfeitas. Segundo Sontag, *em última análise, até no caso das mais admiráveis e modelares* [traduções], elas sempre *passam a provisórias*. E conclui: *Assim como o balé clássico, a tradução literária é uma arte de repertório. Obras estimadas de grande relevo são periodicamente refeitas*.¹⁸ Podemos perfeitamente reconduzir esse raciocínio e reconstruí-lo fazendo referência à música clássica, já que se trata, também, de *uma arte de repertório*.

Assim, qualquer interpretação, em especial a que implica em uma performance, invariavelmente acontece no tempo, dimensão aberta que jamais se fecha. Por dar-se no tempo, a interpretação que se realiza no agora é diferente da interpretação que se fez ontem ou que se fará amanhã, mesmo porque a forma como se capta essa interpretação, os próprios caminhos seguidos para realizá-la, o intérprete e o contexto no qual transita nunca se fecham, estão em constante movimento e mutação, o que não significa, ainda nas palavras de Orlandi, que o *processo de significação* ou *a interpretação* não seja algo *regido e administrado*. *Ao contrário*, diz ela, *é por estar aberto, que há determinação*. (ORLANDI, 1996, p. 12)

¹⁷ ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação - Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 11.

¹⁸ SONTAG, Suzan. **O Evangelho Egemônico da Tradução**. Trad.: Bluma Waddington Vilar. Folha de São Paulo. São Paulo: 17/08/2003. Caderno Mais – Cultura. pp. 12-13.

Mas quais são essas determinações? Elas procedem de onde? O que concorre para a determinação dos expedientes interpretativos? Estas questões serão alvo de nossas reflexões no próximo tópico sobre a análise. Por ora, importa concluir que a natureza de nossa investigação, fica mais próxima das práticas interpretativas do que da performance, propriamente dita, raciocínio válido se não levamos em conta que a idéia de platéia e de ouvintes, um dos tripés em que se apoia a performance, possa abstrair-se na figura do próprio intérprete por ser ele o primeiro espectador de seu próprio trabalho. De qualquer modo, somos levados a crer que um estudo mais aprofundado a respeito da experiência da escuta, da apreciação ou fruição escapa à dimensão de nossas investigações. Assim, nos atemos à *tradução* da obra musical, no caso dos Prelúdios de Chopin e Almeida Prado, buscando nos aproximar da concepção que ambos elaboram, de suas próprias criações, para encontrarmos, a partir de então, a que pessoalmente podemos intentar. Nesse processo, levamos em conta o que assimilamos, das idéias que eles têm sobre a composição, assim como daquelas que derivam da própria obra e que procedem de nossa leitura pessoal para podermos, então, melhor comunicá-las.

Julgamos necessário, portanto, traçar caminhos a partir dos quais possamos determinar nossas condutas interpretativas e temos, na análise de alguns elementos estruturais, uma ferramenta bastante útil. Mas por qual análise optar? Como focar duas coleções separadas no tempo, cada qual com suas especificidades? Como conduzir um levantamento de dados que possa ser funcional ante os objetivos a que nos propomos? É o que passamos agora a arrazoar.

Da Interpretação para a Análise

Ao observar seu modelo, um artista plástico costuma abstraí-lo ao máximo, antes de traçar um esboço. Em geral, inscreve-o mentalmente (e depois no papel, ou qualquer outro suporte) em padrões geométricos regulares ou irregulares que auxiliam a administrar proporções e perspectivas. Por meio dessa técnica, chega então à certa precisão quanto aos traços e à forma desejada, podendo dirigir-se com liberdade e firmeza aos próximos passos, trabalhando com contrastes de luz e sombra, cores, além dos detalhes e efeitos finais. Assim, obtém uma interpretação pessoal do que empenhou-se em representar, respaldado que estava nesse *exercício analítico* que o faz partir do modelo em direção à obra acabada.¹⁹ Existe algo semelhante em se tratando de música? Existe uma técnica a partir da qual um instrumentista inicia e termina seu trabalho? O que seria o referencial em torno do qual o músico instrumentista *traça seus esboços*?

Existem meios, todos sabemos, de se apreender a música em suas estruturas e elementos constitutivos, de administrá-la, do ponto de vista interpretativo, e isso pode ser articulado, mais em algumas circunstâncias, menos em outra, de modo quase automático, ou instintivo, dependendo muito da experiência de cada um. White faz essa observação, sobre a possibilidade instintiva de apreensão musical e cita como exemplo um ensaio de um conjunto de câmara, *onde se discute a respeito do tempo, da dinâmica e das nuances, no decurso de determinada obra*, independente de se ter consciência de que cada escolha ou decisão ali feita, derive diretamente do terreno da análise.²⁰ Ao refletirmos sobre esse exemplo, observamos que na experiência dos cameristas, a

¹⁹ MAIOTTI, Ettore. **Escola de Arte**. Trad. Sheila Mazzolenis; Maria Margherita De Luca. São Paulo: Globo, 1998.

²⁰ WHITE, John D. **Comprehensive Musical Analysis**. London: The Scarecrow Press, Inc., 1994, p. 1.

contribuição de cada parte, isto é, a música que cada um dos componentes realiza, constitui-se em uma espécie de modelo *a priori*, uma prévia, em torno da qual certa escuta, atenta, e coletiva, definirá os mais adequados procedimentos interpretativos, a serem estabelecidos em favor da execução conjunta e final. Note-se, portanto, que a existência de uma execução prévia, individual, parece condição *sine qua non* em razão de uma compleição de sentidos e significados, oriunda da execução conjunta. E dos experimentos feitos, primeiro os individuais, depois em conjunto, derivam certos *insights* que, pouco a pouco, retro-alimentam grande parte dos escrutínios analíticos fazendo com que, entre o fazer musical e o refletir sobre esse fazer, haja um livre trânsito.

Como intérpretes, muito mais do que como teóricos e como musicólogos, somos levados a crer nessa possibilidade, de partir da execução para a análise. No entanto, questionamos se isso será mesmo possível. Será que, a exemplo dos artistas plásticos, o músico elabora sua análise partindo de uma execução prévia, de algum tipo de *esboço*, como dissemos?

Muitos dos maiores e mais conceituados estudiosos da área musical concordam a respeito da propriedade das análises ante os procedimentos interpretativos. É comum sugerirem, portanto, a partir de seus trabalhos de análise, qual a conduta mais adequada para a execução de determinada obra, tornando-a, por assim dizer, validada. Esse parece ser o expediente característico dos teóricos e dos musicólogos, frente à interpretação musical, em muito maior desenvoltura do que dos próprios intérpretes.²¹ Sobre estes, por sua vez, tem sido incomum que dêem suas contribuições para a análise, num trajeto de sentido inverso. E parece, segundo observa Lester, que a tradição impõe, desde há muito, que a análise deva sempre validar a performance e que o contrário seja, não apenas incomum, como pouco desejado e, portanto, alvo de preconceituoso

²¹ Nesse sentido, podemos relacionar alguns nomes que tradicionalmente representam essa linha de pensamento, desde Donald Francis Tovey, Heinrich Schenker, passando por Edward T. Cone, Wallace Berry, Janet Schmalfeldt, até Jonathan Dunsby, John Rink e Tim Howell, dentre os mais recentes.

descrédito. Lester ainda adverte que essa desvantagem, tradicionalmente referendada, pode significar enormes perdas e acarretar efeitos perniciosos se, de contínuo, permanecer *consagrada*, liquidando a plausível chance de uma equilibrada, estreita e recíproca interação entre pensamento e prática, reflexão teórica e performance, análise e interpretação.²²

Se por um lado a análise, que em geral primeiro escrutina e depois, se deixa aplicar aos procedimentos interpretativos, validando-os, se essa análise comumente praticada pelos teóricos e musicólogos exige, quase sempre, uma espécie de fragmentação da música, processo que escapa à sua natureza, no momento que sacrifica o *continuum* a partir do qual serão condensados e compreendidos os seus mais legítimos sentidos e significados, por outro, pode ainda prestar-se à elucidar o entendimento do porquê, e do como o compositor pensa e articula seu discurso, quais suas intenções, o que deseja comunicar, e que ferramentas utiliza para garantir que hajam respostas à cada uma dessas questões, a fim de tornar possível e eficiente o trabalho do intérprete.²³ É necessário esclarecer que não estamos aqui ignorando a importância desse procedimento. Nossa intenção, no entanto, é destacar que isso tudo, tanto mais se afirma ao intérprete, especificamente, a medida em que a opção seja pela preservação do fluxo musical, pela apreensão de seu todo, do início ao fim, antes de sua segmentação ou *dissecação*, para citarmos o termo utilizado por White. (WHITE, 1994, p. 1). Para tanto, devemos ter como plausível a execução integral, começo, meio e fim, como um *a priori*, como ponto de partida. Isso vem ao encontro do que diz o próprio Almeida Prado: *Quando componho, eu não penso em nada. A música vai inteira.*²⁴ Defendemos a percepção do todo em direção ao detalhe e não o contrário. Semelhante ao compositor, trabalhamos a partir do todo, da apreensão sonora da obra por completo. Esse é o nosso ponto de partida

²² LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance**. Cambridge University Press, 1998 pp. 197-198.

²³ Muitas vezes, o trabalho analítico revela até mesmo aquilo que o próprio compositor ignora, razão pela qual ganha, em muitos casos, um significativo grau de criatividade.

²⁴ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP. 2002, p. 76.

como intérpretes, primeiro, mais do que como analistas. Nesse sentido, onde dependemos do decurso do tempo, da travessia desse *começo, meio e fim*, a experiência se mostra bastante singular se comparada com as artes visuais, com uma pintura, por exemplo, para a qual nosso olhar pode abarcar, de uma só vez, simultaneamente, o todo e seus detalhes, em um procedimento quase que instantâneo. Contudo é necessário que nos lembremos da partitura como uma *interpretação musical gráfica*, estimulante aos olhos e ouvidos, independente de uma relação direta com o fenômeno musical por excelência. Ela representa, por assim dizer, a música, e o faz em potencial, constituindo-se em um instrumento indispensável, seja para nós, instrumentistas, seja para os teóricos. É sobre ela que passamos agora a ponderar.

Sabemos que a tarefa do intérprete, ao realizar sonoramente uma partitura, transmutando-a, fazendo-a migrar do papel para o universo dos fenômenos acústicos, é sempre algo, vamos dizer, *artesanal*. Demanda cuidadosa leitura, acuidade no preparo técnico da execução, atenção e memória, operando em seus mais variados níveis, diferentes graus de discernimento auditivo, de percepção da obra, de apreensão de seus sentidos e significados, desde os mais óbvios, até os mais inusitados. Não sendo a partitura música *per se*, a incursão do intérprete abrange um território que é meio caminho entre o signo (a notação), e seu significado (a música propriamente dita). Pelo trabalho do músico, cada um dos signos gráficos, anotados, vão sendo *traduzidos*, interpretados, e é tarefa sua, portanto, manejá-los, bem como aos efeitos resultantes dessa interpretação, do que será uma consequência natural que a articule por meio de sons, tornando-a assim única e irrepetível. É como se cada obra, além do compositor, tivesse um co-autor que selasse a sua existência. A partir dessa *leitura*, e uma vez sonorizada, reivindicamos o direito de contribuir com a análise, conferindo a esta um efeito diferenciado daquele que apresenta, quando a partida se restringe ao contato exclusivo com a abstração gráfica, do texto pelo texto. Portanto, qual seria, então, o caminho exigido para a realização dessa tarefa? Existe, um

procedimento sistematizado para esse trabalho artesanal? Um *protocolo de tradução*, por assim dizer?

Ur-Text, Ur-Ton e Ur-Technik

Um dos primeiros passos no trabalho do intérprete é acessar os textos originais, isto é, aqueles que reproduzem exatamente o que o compositor registrou. Partituras não revisadas, sem acréscimos não autorizados pelo compositor deixam uma margem maior à fidelidade e à honestidade no processo de leitura da obra, sem forçar, de forma tendenciosa, uma visão que possa ser menos apropriada, de um para outro intérprete. E isso tanto mais quanto a obra se projeta em direção ao passado, distando, portanto, de nossa época. Nesse sentido, Dart observa:

“(...) um passo na direção certa foi dado por muitas editoras alemãs, com as edições Urtext (texto original), nas quais as notas e as indicações aparecem com exatidão e qualquer acréscimo editorial, interpolação ou interpretação, é distinguido de maneira clara.”²⁵

Portanto, operacionalizar a leitura musical tendo por base partituras originais, não deixa de ser um procedimento técnico indispensável, embora, com o devido cuidado e esclarecimento, possa-se considerar, com olhos críticos, como alguns intérpretes e editores, inseridos que estavam em determinado contexto, conceberam a sua visão de determinada obra, pelas anotações que fizeram, e pelos acréscimos que registraram. É bom lembrar, no entanto, que muito do que não está na partitura não significa uma ausência proposital, vetatória. Veja-se, por exemplo, a questão da pedalização.²⁶ Seja em Chopin, seja em Almeida Prado, ela é muito mais inferencial do que denotativa, daí a economia de indicações no texto de partida. O que sabemos é que, quando anotados, os pedais seriam

²⁵ DART, Thurston. **A Interpretação da Música**. Trad.: Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 14.

²⁶ Citamos a pedalização como apenas um dentre inúmeros aspectos para os quais as indicações podem ou não constar. Outros seriam o andamento, algumas soluções de dedilhado, fraseado, dinâmica e tipos de ataques.

indispensáveis. Quando não, *poderiam* não sê-lo. Para além do texto, certamente, ou da pedalização, o autêntico significado de uma obra musical reside no conhecimento de vários outros aspectos tais como as condições físicas e materiais por meio das quais as obras cobraram vida, a técnica utilizada para sua execução, sob tais condições, além do universo sonoro ao qual está subordinada. Sobre essa demanda, que requer contribuições multidisciplinares especialmente a medida em que a obra se distancia no tempo, como é o caso dos compositores românticos, e enfocando a importância da contribuição da execução para a análise, Chiantore afirma:

“(...) Hoje, mais do que nunca, os intérpretes necessitam dos musicólogos. E os musicólogos, por sua vez, necessitam dos intérpretes já que suas investigações perscrutam uma realidade que só existe no momento em que o músico a faz reviver sob seus dedos”. (CHIANTORE, 2000, p. 18)

Veja-se, então, as dimensões que um trabalho sério implica, fazendo com que a fidelidade e a honestidade a que nos referimos, não se limite exclusivamente às indicações textuais, graficamente anotadas e cuidadosamente realizadas. Antes, superam esse âmbito e tomam uma expressão tal que relativizam, por assim dizer, a suficiência da partitura. É necessário, portanto, uma acuidade de leitura e interpretação da obra bastante mais abrangente e generosa. O próprio Chiantore admite não apenas a viabilidade do *texto original*, mas também, para além disso, a de uma *sonoridade* e de uma *técnica* originais. Referindo-se aos diferentes modos de execução, para diferentes escritas, de diferentes compositores, ele assim se expressa:

“(...) aqui, tencionamos precisamente estender à dimensão técnica a problemática do ‘texto original’ e do ‘som original’, (*Ur-Text* e *Ur-Ton*), tendo em vista alcançar uma *Ur-Technik* que, longe de qualquer dogmatismo, nos permita compreender que tipo de execução se esconde por detrás da escrita de cada compositor”. (CHIANTORE, 2000, p. 14)

Vemos aqui, a premissa de que a técnica, como ferramenta de execução, está intrinsecamente relacionada a) com o texto de partida; b) com a sonoridade; c) com a possibilidade de uma técnica original, exclusiva à escrita de determinado compositor. Isso mostra que a execução pianística, nas dimensões técnica e interpretativa, não pode resumir-se às abordagens anatômico-fisiológicas, como pleiteia a escola científica da técnica, ou à preteção de uma leitura *filologicamente correta*, cujo principal viés tem sido o estímulo à um posicionamento demasiado purista de interpretação. Tão pouco alcança sentido, em outro extremo, ao resignar-se com a perpetuação de certas tradições interpretativas e pedagógicas que insistem em valores cujas bases sedimentam-se sobre argumentos vagos e superficiais.

A concepção de uma *Ur-Tone* (sonoridade original) relaciona-se de perto com o aperfeiçoamento construtivo do piano, no séc. XIX, onde, pela primeira vez, diferentes timbres e intensidades correspondem à diferentes movimentos musculares, para sua execução, em razão da demanda que a variação de resistência das teclas impunha, entre outros aspectos, e por exigência do tipo de escrita a ser satisfatoriamente decodificado.²⁷ Assim, estão associados o desenvolvimento simultâneo da linguagem musical, com o trabalho dos compositores, os aspectos organológicos envolvendo os fabricantes de instrumentos, e a maneira de se tocar, pela atuação dos intérpretes e pedagogos.

Sabemos que cada pianista tem uma sonoridade específica, devida às peculiaridades de seu físico e de sua capacidade de percepção. Sabemos também que diferentes pianistas tocando a mesma obra produzem diferentes sonoridades. Parece óbvio, também, que o mesmo intérprete, executando a mesma obra em pianos diferentes, consiga sonoridades distintas. Como é possível, então, falar-se de uma sonoridade original sem que se admita certa idéia, talvez utópica, de uma dada constituição sonora *modelar* a que se deva

²⁷ À questão do peso das teclas alia-se a paulatina ampliação das dimensões do instrumento, do número de teclas, e do que isso representou em termos de mudanças de timbre e projeção de som.

almejar, no sentido de acessar uma interpretação digamos ideal, em nome de uma suposta legitimidade?

Ao falarmos de uma sonoridade original, queremos nos referir àquela que resulta dos variados ataques, relacionados que estão, intimamente, com aspectos da linguagem musical, e que caracteristicamente emanam da escrita de determinado compositor. É assim que, em geral, essa sonoridade encontra-se relacionada com exigências de caráter expressivo tais como a administração de contrastes de dinâmica, de recursos de fraseado, variedade de acentuações, manejos de tensões e distensões harmônicas, dependendo de cada caso. Essa sonoridade original, portanto, constitui-se em uma sonoridade basal, a partir da qual, logicamente, serão inscritas nuances de cunho personalíssimo, que variam de intérprete para intérprete, como dissemos, sem que jamais prevaleçam estas, em detrimento daquela. É basal, por estar fortemente associada à idéia de *estilo da obra* ou *estilo do compositor* e que, por força de coerência, jamais deveria apor-se ao que chamaríamos de *estilo do intérprete*.

Quanto à técnica original, ou *Ur-Technike*, são os intérpretes e pedagogos que respondem, de forma bastante expressiva, pela sua concepção. A idéia de uma técnica original está intimamente vinculada com a administração de movimentos que respondem pela execução, mediante a qual não apenas se obtém uma maior facilidade de execução, um maior conforto ou acomodação, senão, também, e principalmente, um resultado sonoro adequado ao que demanda a obra. Assim, distingue-se a técnica pianística da mecânica de execução, ou seja, enquanto esta ocupa-se em perscrutar o movimento como fenômeno físico, com suas implicações de ordem anatômico-fisiológicas, aquela abrange um alcance que tem como fim último a incursão na *dimensão dos valores estéticos e estilísticos*, uma vez que relaciona o movimento e sua assimilação com os desafios que a execução de uma obra apresenta. (CHIANTORE, 2002, p. 20)

Os Prelúdios de Chopin e de Almeida Prado abrigam peculiaridades quanto a questões técnicas e interpretativas que exigem, verdadeiramente, um cuidadoso olhar sobre a partitura, uma concepção bem fundamentada a respeito

das sonoridades, dadas as diferenças de linguagem e estilo de cada autor, e por consequência, uma conduta técnica que seja suficiente às demandas que o texto de partida apresenta. Faz-se necessário, portanto, dominar o idioma a partir do qual essas obras comunicam suas mais caras intenções. Para tanto, um estudo detalhado de cada Prelúdio, a começar pela anotação do dedilhado, pode revelar, substancialmente, como encontram-se gestionados o espaço, a linguagem, o tempo e o timbre, parâmetros que auxiliam na sistematização de nossas investigações.

O Dedilhado

De posse dos textos originais, um dos primeiros passos que damos é personalizá-lo com indicações de dedilhado, procedimento extremamente pessoal, individualizado, posto que cada mão tem uma compleição específica. A importância da anotação do dedilhado, que pode ser feita pelo intérprete ou sugerida pelo próprio compositor, remonta ao séc. XVI. Na *Declaración de Instrumentos Musicales*, de Juan Bermudo, datada de 1555, encontramos a seguinte passagem:

“O que se requer de mais importante para tornar-se um bom *tañedor* é a posição das mãos, com que dedo subir e abaixar as teclas para transpor com facilidade as passagens difíceis, e com qual dedo e em quais teclas *redoblar*”.²⁸

Um pouco mais tarde, em 1593, publica-se em Veneza a primeira parte de *Il Transilvano*, do padre Girolamo Mancini, mais conhecido como Diruta, e um dos mais importantes porta-vozes do primeiro período do Barroco. Diz ele:

“O conhecimento dos dedos [e a concepção do dedilhado] é de suma importância. Equivocam-se os que sustentam que não tem grande importância o dedo com o qual se vai tocar a nota boa ou a nota má. Observe-se com atenção: em cada mão temos cinco dedos, o polegar, o indicador, o médio o anular e o mínimo. O primeiro, executa a nota má, o segundo a boa, o terceiro a má, o quarto a boa, o quinto a má. Ao se tocar as teclas pretas, são o segundo o terceiro e o quarto que delas se encarregam e o que é dito de uma mão, vale também para a outra”.²⁹

²⁸ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, fol. 59r. Apud CHIANTORE, 2002, p. 38.

Entenda-se por *tañedor* aquele que toca e por *redoblar*, o executar *trillos*.

²⁹ DIRUTA. *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et instrumeti di penna*. Vol. I, 1593, fol. 6. Apud CHIANTORE, 2002, pp. 53-54.

As referências às *notas boas* ou *notas más* aludem à questões de duração e acentuação, com base na idéia de declamação poética onde aparecem sílabas longas e breves. Os exercícios que Diruta propõe, em seu método, são considerados os primeiros exercícios técnicos na história dos instrumentos de tecla.

Como um dos primeiros autores a ressaltar a apropriada ação dos dedos para esta ou para aquela nota, e enfocar ainda o aspecto muscular dessa ação, Diruta pode ser considerado pioneiro no reconhecimento da importância do dedilhado. Além do mais, a referência a respeito dos dedos nas teclas pretas (2º, 3º e 4º), antecipa em mais de dois séculos o que viria a se chamar de *posição de Chopin*, especificada em seu *Esquisses pour une méthode de piano*.

Chiantore chama a atenção a respeito do papel específico do dedilhado para a música dos séc. XVII e XVIII, ao defender que não se tratava simplesmente de *comodidade* ou *conveniência mecânica*. Referindo-se às anotações de dedilhado nos manuscritos de Jan Pieterszoon Sweelinck, e dos virginalistas ingleses William Byrd e Orlando Gibbons, ele assim se expressa:

“(...) o que se buscava era outra coisa [além da comodidade e do conforto na execução]: aproveitar a capacidade específica de cada dedo, em combinação com os demais, cada qual com suas características (a suavidade e mobilidade do segundo, a solidez e a centralidade do terceiro, a elasticidade do quarto...), para a realização do que viria a se tornar a alma da declamação musical barroca - a articulação”. (CHIANTORE, 2002, p. 56)

A despeito do pensamento desenvolvido por alguns autores que mais tarde assentaram suas bases apostando na igualdade de força e desempenho dos dedos, a observação de Chiantore nos remete mais uma vez à posição que Chopin tomou, ao respeitar as condições naturais da mão com as peculiares diferenças entre os dedos e, ao mesmo tempo, nos faz entender que a demanda em torno do dedilhado, nos séc. XVII e XVIII, significará avanços não em direção à eficiência da digitação, por essência, mas sim, em razão de um refinamento da sonoridade. É assim que, por detrás dessa evolução, encontra-se como veículo de inspiração, o ideal do *legato* vocal. (CHIANTORE, 2002, p. 57)

As escolhas certas do dedilhado, como podemos notar, escapam à dimensão da mecânica da execução, para firmarem-se como decisões de ordem estética. Se François Couperin, em sua *L'art de Toucher le Clavecin*, apresenta

dedilhados insólitos, como demonstra Chiantore, assim o faz em razão de acessar primeiramente resultados sonoros que sejam repletos dos melhores efeitos, o que vem confirmar mais uma vez, o abrangente papel do dedilhado (CHIANTORE, 2002, p. 62). Além disso, ele em muito condiciona a naturalidade dos movimentos tanto mais quanto estes forem bastante econômicos. É nesse sentido que Friedrich Wilhelm Marpurg já observa, em *seu Principes du Clavecin* que, se é certo que uma passagem funcione com mais de uma possibilidade de combinações, é mais do que razoável optar-se por aquela que requeira o *menor movimento* e que produza o *melhor resultado*, a partir da lei do menor esforço.³⁰

Com Johann Sebastian Bach chegamos, muito principalmente em razão de sua linguagem polifônica, a concepção de dedilhados que partem *de uma mão cujas características fisiológicas de cada dedo e a função que desempenha no interior de uma obra coincidem no mais elevado nível*. Em seus dedilhados, diz Chiantore, *cada dedo tende a desempenhar um papel preciso, correspondendo com suas características morfológicas*. Aqui, novamente encontramos uma forte identidade com a visão de Chopin, no que diz respeito às condições características de cada dedo, condições estas que no autor do *Voltemperierte Klavier* assumem as seguintes qualidades:

“O terceiro, aproveita sua maior longitude e sua posição central para dar conta das notas de maior intensidade expressiva enquanto que o polegar explora sua extensão lateral e solidez; o mínimo, dedo externo, pouco ágil e sensível, é utilizado, principalmente, nos momentos onde a energia da mão deve concentrar-se em um único ponto, ou junto ao polegar, nas passagens de maior potência. O indicador, suave e fino, é bastante empregado em trabalhos de precisão, bem como para deslocar a mão em situações delicadas e de grande agilidade ao passo que o quarto, o temos quase sempre em arpejos e nas partes fracas do compasso como transição à outro dedo, de maior força”. (CHIANTORE, 2002, p. 77)

É na obra de Carl Philipp Emanuel Bach, no entanto, que se confirmam as bases sobre as quais seu pai trabalhava, em termos de emprego de dedilhado.

³⁰ MARPURG, Friedrich Wilhelm. **Principes du Clavecin**. 1756. Apud CHIANTORE, op. cit., p. 72.

Agora outra vez mais são claras as provas de que a *posição de Chopin* se confirma como adequada à uma execução que encontra na naturalidade dos movimentos o seu foco de atenção. Em seu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Carl Philipp nos diz:

“As regras, bem como todo o ensino em torno do dedilhado se baseiam em princípios naturais já que a posição espontânea dos dedos é a melhor, não comportando esforços ou tensões inúteis. (...) A própria forma das mãos e do teclado sugere como utilizar os dedos. Observando a mão, vemos que os três dedos centrais são consideravelmente maiores do que o mínimo e o polegar; observando o teclado, notamos que algumas teclas estão mais adentradas e outras, mais para fora. (...) Deduz-se, portanto, que as teclas pretas corresponder-se-ão com os três dedos mais longos de onde deriva, então, a primeira regra fundamental: o dedo mínimo raramente tocará as teclas pretas e o polegar o fará somente em casos de extrema necessidade”.³¹ (CHIANTORE, 2002, 86)

Veja-se uma vez mais a *posição de Chopin* sendo, por assim dizer, profetizada. Estamos insistindo na questão do dedilhado posto que a mão pode assumir, de acordo com as combinações de dedos utilizadas, uma perfeita adaptação ao relevo do teclado. A firme orientação em termos de opção de dedilhado pode tornar simples as passagens mais complicadas e nelas se *perceberá apenas o movimento das mãos*, assim como se os dedos operassem por meio de certa passividade ou inação (CHIANTORE, 2002, p. 87). No entanto, ressaltamos de novo que o enfoque ao dedilhado visa, principalmente, as questões de foro expressivo. É assim que o dedilhado em Mozart, muitas vezes relaciona-se com o papel de cada nota, desempenhado no conjunto da frase (CHIANTORE, 2002, p. 112). Da mesma forma, Daniel Gottlob Türk relaciona o dedilhado à obtenção do *legato*,³² enquanto para Clementi ele encontra-se intimamente vinculado a um adequado emprego de acentuações.³³ Beethoven

³¹ BACH, Carl Phillip Emanuel. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**. Vol. I, 1753, p. 18. Apud CHIANTORE, 2002, p. 86.

³² TURK, Daniel Gottlob. **Klavierschule**, 1789, p. 146-147. Apud CHIANTORE, op. cit. p. 131.

³³ CLEMENTI, Muzio. **Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte**, 1801. Apud CHIANTORE, op. cit. p. 147.

pensa a questão do dedilhado em razão dos diferentes tipos de ataque uma vez que estão em jogo a participação não apenas dos dedos, mas da mão, juntamente com o antebraço (CHIANTORE, 2002, pp. 161-162). Schubert, por sua vez, pensa na questão do *legato* em razão de alcançar os *cantabiles* o que também demanda certa ênfase na escolha dos dedos, ao passo que Hummel, em seu *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* defende a combinação de dedilhado e posições diferenciadas da mão para diferentes tipos de ataque, a exemplo do que propunha Beethoven.³⁴

Em Chopin, o dedilhado está intimamente relacionado às condições naturais do corpo humano. Ele considera, em especial, as peculiares conformações de cada dedo, contrastando com seus contemporâneos que advogavam em favor da igualdade absoluta de mecanismo e sonoridade. Vejamos o que ele tem a dizer:

“Durante muito tempo se tem lutado contra a natureza, exercitando os dedos a fim de que obtenham uma força igual. Uma vez que cada dedo possui características diferentes, é preferível não intentar contra o encanto da sensibilidade própria de cada um deles, buscando destruí-la. Pelo contrário, é necessário desenvolvê-la. Cada dedo, segundo a sua conformação, possui uma determinada força.”³⁵

Veja-se que as observações de Chopin a respeito da utilização dos dedos não implica, necessariamente, que estes devam ser indicados no texto de partida e é notório que, tanto nas suas partituras, onde as indicações são bastante esporádicas, como nas de Almeida Prado, onde praticamente inexistem, a tônica é dar ao intérprete a liberdade de escolha. Vejamos o que diz Debussy, sobre a razão de não indicar dedilhados em seus Estudos:

“De modo intencional, os presentes Estudos não contêm nenhum dedilhado. Eis aqui, em termos breves, a razão: Impor um

³⁴ HUMMEL, Johann Nepomuk. **Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel**. Vol. I, 1828. Apud CHIANTORE, op. cit. p. 238.

³⁵ CHOPIN, Frederic. **Esquisses pour une méthode de piano**. 1993, pp. 74. Apud CHIANTORE, 2002, p. 255.

dedilhado que logicamente não possa adaptar-se à diferentes conformações de cada mão. (...) A ausência de dedilhado é um excelente exercício – suprime o espírito de contradição, que nos impulsiona a preferir não utilizar a digitação do autor e confirma palavras eternas como estas: 'Nunca se está melhor servido do que por si próprio'. Busquemos os nossos dedilhados!"³⁶

Cabe ao intérprete, portanto, e tão somente à ele, decidir-se pelo dedilhado a partir do qual poderá obter os melhores resultados o que não significa que os impressos no texto original devam ser impreterivelmente ignorados. Chamamos à atenção, em especial quando estão em jogo situações onde o timbre é o elemento de maior evidência, à necessidade de experimentos com os dedos eventualmente indicados e que se busque, sendo o caso, opções de dedilhados personalizados. Se a sonoridade de uma passagem pode depender da orientação dos dedos, resulta ainda mais decisiva a escolha do dedilhado, diz Chiantore. E este é precisamente o terreno do pianista, *o único, aliás, em que o compositor não intervém*. (CHIANTORE, 2002, p. 493)

Sendo a questão do dedilhado algo bastante pragmático, na abordagem do texto de partida, a medida em que vamos anotando as diferentes combinações de dedos, nos vemos invariavelmente obrigados a executar a obra. Nessa tarefa de realização da leitura, nesses primeiros contatos, a adaptação da mão às diferentes exigências técnicas e interpretativas requer uma visualização de pormenores referentes ao tempo, ao espaço, à linguagem e ao timbre e são eles que passamos agora a considerar.

³⁶ DEBUSSY, Claude. **Quelques Mots... Douze Études pour Piano**. Paris: Durand, 1916, Livro I, p. II.

Espaço, Linguagem, Tempo e Timbre

A análise é uma das mais importantes ferramentas para determinação de grande parte dos procedimentos interpretativos, especialmente quando deles decorre ou aflora. Em nossa experiência, a visão analítica em grande parte advém das incursões que fazemos à partitura, no processo de anotação do dedilhado, no preparo lento que sedimenta a construção da execução. Aos poucos, essa experimentação que os dedos e as mãos vão fazendo, proporcionam em grande parte a tomada de consciência e a *compreensão das estruturas composicionais* e dos *materiais* de que o compositor toma posse, ao conduzir seu discurso, além *das funções e papéis que esses elementos integram no seio dessas estruturas*, diz Bent.³⁷ Além do mais, a análise, que não dispensa a apreensão do texto musical, jamais se limita à ele. É necessário ouvir-se aquilo que o texto engendra, é essencial abordar a dimensão acústica que seus signos agregam e Dart tem a contribuir, nesse sentido, ao pronunciar-se nos seguintes termos:

“(...) o sistema musical deve ser ouvido para que tenha significado pois embora os signos escritos possam ser compreendidos visualmente, não passam de mera representação, altamente estilizada, da música, não se constituindo em música propriamente dita”.

E conclui:

“Analisar os pequenos sinais negros como se fossem música, compô-los num padrão intelectual ou visual agradável, sem qualquer referência ao som implícito, são atividades que nada têm a ver com a música, mas com os seus símbolos – e, na música, os únicos juízes são os ouvidos, não os olhos”. (DART, 1990, p. 4)

Avançando nessa direção, destacamos a importância da análise decorrente do processo de execução da obra, dessa integração entre análise e interpretação, reconhecendo esta última como uma espécie de *ato tradutório*,

³⁷ BENT, Ian D. Analysis. In: SADIE, Stanley ed. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. New York: Macmillan & Co., 1980. v. 1, p. 342.

anteriormente observado. Isso exige como premissa uma perfeita conexão entre o fazer musical e a reflexão sobre esse fazer, entre análise e interpretação, entre interpretação e a execução, propriamente dita.

Uma vez tendo-se acesso ao texto de determinada obra, uma vez se possa ouvi-la e se obtenha compreensão de seus códigos, de suas estruturas, várias questões intimamente ligadas à técnica e à interpretação podem ser verificadas com clareza e precisão e há métodos para isso. A observação sistematizada, que produz certos padrões de controle sobre o exercício investigatório imprimem ordem e coesão no levantamento de dados assim como na interpretação do que eles revelam, especialmente se a obra for significativamente longa. Nesse sentido, analisar 49 Prelúdios requer um controle sistemático que organize o levantamento dos dados, que viabilize a discussão e que permita, por consequência, conclusões plausíveis. Tomadas de decisões acertadas, de foro interpretativo, portanto, em muito dependem dessas condições.

Em nossa pesquisa, estamos subsidiados, entre outras fontes, pelo *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*, texto de Cogan & Escot que sugere abordagens do texto de partida bastante apropriadas, não apenas à linguagem dos Prelúdios de Almeida Prado, como também aos de Frederic Chopin. Tal referência revela um ecletismo na maneira de administrar diferentes procedimentos analíticos, cada um deles a serviço de determinada gramática musical.³⁸

Em Almeida Prado, sublinha-se o sentido do pós-moderno, em especial nos dois cadernos de Prelúdios. Neles o encontro de uma miscigenação de estilos, de certa mistura de idéias, métodos, situações e expectativas, encaminha o compositor a lançar mão de muito do que já se ousou, em termos de técnica composicional, partindo da livre utilização de um vasto e variado conjunto de materiais que assim lhe ficam disponíveis. Conforme observa o próprio compositor, seus Prelúdios são *um gesto pós-moderno, que reúne a colagem, a*

³⁸ COGAN, Robert D.; ESCOT, Pozzi. **Sonic Design: The Nature of Sound and Music.** Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1976.

*citação, o pastiche e o pianismo às vezes bem ‘Cartas Celestes’*³⁹ e é Molino quem nos lembra de que a música pós-moderna é *múltipla, multivalente, heterogênia e impura*.⁴⁰ Portanto, são essas as principais razões que nos remetem aos referidos autores, cuja visão analítica é eclética, não fechada, não ortodoxa em torno de uma única técnica.

A reduzida duração dos Prelúdios, a variedade formal e de elementos estruturais que encerram, seja em Almeida Prado, seja em Frederic Chopin, mostra-nos a alta condensação de expressão e comunicação de significados e sentidos. Virtuositicamente livres e abreviados, caracterizam assim um fenômeno de *miniaturização rapsódica*, que nada mais é do que uma típica influência do pensamento romântico, por um lado, e da era tecnológica (a eletrônica, a informática e a automação de trabalho), por outro. Assim, do pesquisador é solicitada uma ampla liberdade para focar esses micro-universos, requerendo acesso a variadas ferramentas a partir da própria obra e sua execução já que, na opinião de Brown & Dempster, *uma obra de arte determina tanto sua análise quanto interpretação, isto porque ela também determina o melhor método de ser analisada e interpretada*.⁴¹ É desse modo, e em razão disso, que somos levados a crer que a música estabelece uma maneira de ser ouvida, correta ou incorreta dependendo de sua qualidade. E ousamos dizer que a música somente se torna boa música quando nos faz ouvir em conformidade com o modo que o compositor deseja que a ouçamos.

A proposição básica de Cogan & Escot, quanto à análise, sugere que os procedimentos possam também ser evocados pela própria obra, ganhando desse modo certo aspecto autoral, por um lado, e por outro, explorando o espaço musical, a linguagem, o tempo, e o timbre que são *propriedades não exclusivas de*

³⁹ Carta enviada ao autor.

⁴⁰ MOLINO, Jean. Du plaisir au jugement: les problèmes de l'évaluation. In: **Analyse Musicale**, Nº 19, p. 25, apud GONZÁLEZ, Juan Pablo. Modernidad y Posmodernidad em el Compositor Chileno Contemporáneo – Arteunesp, São Paulo: UNESP, 1993, vol. 9, p. 120.

⁴¹ BROWN, Matthew; DEMPSTER, Douglas J. A imagem científica da teoria da música. In: **Journal of Music Theory**, vol. 33, Nº 1, 1989, apud GANDELMAN, Saloméa, 1995, p. 25.

um determinado expediente estrutural ou de um determinado estilo.” (GROSSO, 1997, p. 10). Ela pode ser estendida, desse modo, tanto à música do passado como à de hoje, tanto às manifestações decorrentes da cultura Ocidental como de outras, mais ou menos remotas e assim, no caso da aproximação entre Chopin e Almeida Prado, é certo que nos tem sido bastante apropriada e funcional.

O espaço sonoro é aquele sobre o qual estão administradas as diferentes alturas do som. Assim, podemos delimitar graves e agudos para investigar a maneira como se relacionam, dentro de uma obra. Cogan & Escot abordam os perfis delineados pela seqüência de alturas, seus movimentos, e o modo como se comportam através de suas projeções, no espaço acústico, em relação ao espaço temporal. Defendem que *em determinados espaços*, de maior ou menor abrangência, *pode-se trabalhar a forma, os movimentos e o contorno dos desenhos sonoros que são criados com inteligência e com sensibilidade.* (COGAN & ESCOT, 1979, p. 16-17)

O ouvido humano é capaz de perceber e distinguir as alturas do som desde aproximados 16 ciclos por segundo⁴² (extremo grave), até cerca de 25.000cps (extremo agudo). Dentro de uma audição confortável, Olson admite os limites da percepção auditiva humana normal abrangendo precisamente 16.3cps até um máximo de 16.744cps.⁴³ A escolha do instrumento a que se destina determinada obra já significa uma delimitação do espaço sonoro uma vez que, no caso do piano, por exemplo, temos os limites de 27cps, para o Lá0 e 4.000cps, para o Dó8, respectivamente as notas mais grave e mais aguda do teclado (COGAN & ESCOT, 1976, p. 430). Resta salientar que a noção de diferença entre alturas está intrinsicamente relacionada com a execução da obra que parte da administração do dedilhado e passa pelas várias opções de ataques, andamentos, dinâmicas, dentre outros recursos expressivos.

Do espaço sonoro, passamos agora à linguagem. O discurso musical é caracterizado por uma grande variedade de linguagens que vão aparecendo ao

⁴² Passamos, a partir daqui, à abreviatura *cps* para *ciclos por segundo*.

⁴³ OLSON, Harry F. **Music, Phisycs and Engineering**. New York: Dover Publications, 1967, p. 30

longo da História. Partindo dessa rica variedade, podemos admitir hoje, em plena era da globalização, uma linguagem híbrida, típica da cultura pós-moderna, como já observado. Nesse sentido, Tacuchian tem a seguinte opinião:

“(...) um dos parâmetros que circunscreve o conceito de pós-moderno, em música, é exatamente a superação da polaridade nacional / universal, o que torna ainda mais plausível o sentido de pluralidade, de diversidade em detrimento de uma defesa do hegemônico”.⁴⁴

Para Cogan & Escot, a interface de diferentes linguagens, na música do século XX, em especial, é um dos elementos que a torna intensamente empolgante. Tal interface resulta da aproximação e miscigenação dos principais sistemas europeus de linguagem como o *modal*, o *consonância-dissonância*, o *tonal*, e o de *doze tons*, confirmando assim a plausibilidade de um alinhamento no processo de perscrução entre as gramáticas de Chopin e de Almeida Prado.

A linguagem musical caracteriza-se pelo modo como é administrado o espaço musical, processo que exige seccioná-lo em intervalos. Estes, por sua vez, relacionam-se mutuamente, a partir de um conjunto específico de notas (COGAN & ESCOT, 1978, p. 88). Assim, somos da seguinte opinião:

“(...) muitas linguagens musicais trabalham com a distribuição espacial, a partir do movimento simultâneo de várias vozes. Estas vozes podem ser lidas a partir do princípio de ‘equivalência de oitavas’, uma maneira de permitir a ampliação de âmbito espacial no discurso, sem interferir na identidade da própria linguagem”.

E prosseguimos:

“(...) dentro de cada linguagem musical podemos detectar unidades características que lhes são próprias como, por exemplo, uma escala, uma sonoridade, ou ainda uma série. Estas unidades

⁴⁴ TACUCHIAN, Ricardo. O Pós-Moderno e a Música. In: **Em Pauta**, Porto Alegre, Nº 5, p. 29-31, 1992.

podem ser reunidas conforme o teor e a ordenação das relações intervalares”. (GROSSO, 1997, p. 17)

A linguagem musical pode também ser provada, *nas pontas dos dedos* por assim dizer. Disso dá testemunho o estabelecimento de relações técnicas que se mantém em conformidade com o maior ou menor número de teclas pretas utilizadas, por exemplo. Ou ainda a maneira de se articular as frases para evidenciar determinadas notas, estrategicamente identificadoras de um determinado *dialeto*. Um outro exemplo, ainda, da relação entre linguagem e execução é a maneira de se administrar a dinâmica em razão da movimentação que as tensões e distensões harmônicas promovem. Se o *espaço* musical e a *linguagem* podem, de igual modo, ser apreendidos durante o processo de execução de uma obra, com o *tempo* não é diferente.

Tempo é espaço cronológico dentro do qual movem-se, de maneira controlada e consciente, cada um ou um conjunto de eventos acústicos. São considerados eventos acústicos relacionados ao tempo o ritmo, a métrica, o andamento, as diferentes densidades de informações, em uma dada fração de tempo, certas condições acústicas do ambiente assim como do instrumento utilizado. Eles compreendem *desde uma nota, uma sonoridade, um contorno, um campo, frase, seção, até um movimento ou mesmo uma obra completa*. (COGAN & ESCOT, 1978, p. 221)

Nos Prelúdios de Chopin e de Almeida Prado, o tempo é tratado de maneira surpreendentemente criativa dada a brevidade de cada um deles. A coordenação da dimensão temporal se dá, portanto, pela administração de quantidades de tempo específicas, desde as menores, como notas individuais, batidas de tempo e compassos, até as maiores, como módulos, frases e seções. (GROSSO, 1997, p. 18)

Se a linguagem musical, a exemplo do que ocorre com o tempo e com o espaço, pode ser experimentada por meio da execução, com o timbre não é diferente. Ele representa a dimensão mais privilegiada dentre as que aqui expomos uma vez que se relaciona com a sonoridade natural do instrumento.

Sendo o timbre uma propriedade do som que deriva da combinação entre vários harmônicos e intensidades, os primeiros harmônicos dão origem à tríade maior e os subseqüentes caracterizam dissonâncias. Em maior ou menor intensidade, tais harmônicos definem a qualidade ou a *cor* de um determinado som. Para efeitos da análise musical o timbre deve ser considerado de acordo com seu papel específico e inerente ao discurso musical e ao que dele resulta ao ser convertido em som sendo que, fora dele, como observam Cogan & Escot, está-se incorrendo em mera especulação físico-acústica. (COGAN & ESCOT, 1976, p. 328)

No piano, a forma da onda sonora, sua frequência e intensidade, o período constitutivo do ataque que lhe dá origem (início, duração e extinção), o impacto do martelo com a corda, seu enfeltramento, os pedais, e abafadores, tudo isso responde por um conjunto de condições que caracteriza o timbre, configurando o que os referidos autores chamam de *envelope sonoro* (COGAN & ESCOT, 1976, p. 330). A variedade de toques ou ataques que o intérprete desenvolve, a utilização dos pedais implicando na ação de abafadores e na liberação de ressonâncias, a escolha consciente de intensidades estratégicas, são alguns dos principais veículos que se reportam à constituição dos timbres. Tanto em Chopin como em Almeida Prado, porém com maior intensidade neste último, a sua utilização denota um elevado nível de criatividade.

Somos da opinião de que os recursos técnicos de um pianista *devem estar solidamente construídos a partir da possibilidade de controle da qualidade do timbre*. Desse modo, pode então *timbrar a (sua) sonoridade* ou ainda *imprimir um determinado padrão timbrístico, exclusivo sobre uma dada obra, conjunto de obras ou mesmo estilo de composições* (GROSSO, 1997, p.20). Para Sandor, é perfeitamente possível *reconhecer a maneira com que um pianista desenvolve o tratamento do timbre, em sua palheta sonora*. O referido autor defende que essa personalidade timbrística nada mais é do que o resultado de um refinamento técnico, na execução, e assegura:

“(...) se nós passarmos a trabalhar a qualidade da cor ou do timbre através de uma técnica natural e bem coordenada, veremos que temos um instrumento [o piano] miraculosamente expressivo e completo, capaz de quaisquer nuances”.⁴⁵

Logicamente cada um desses parâmetros, o tempo, o espaço, a linguagem e o timbre operam, dentro do discurso musical, interagindo uns com os outros. Eles não ficam estanques. Nesse sentido, segundo Cogan & Escot, o espaço, por exemplo, *não é um domínio isolado. Suas conformações são indispensáveis à criação da linguagem e do timbre*, afirma. Ademais, *a integração de uma variedade de linguagens com uma variedade de concepções espaciais*, outro exemplo, *mostra que esses dois aspectos são inseparáveis*. Indo além, *os detalhes da linguagem e do timbre se amalgamam, encontram-se finalmente fundidos*. (COGAN & ESCOT, 1976, pp. 78, 88 e 213)

⁴⁵ SANDOR, Gyorgy. **On Piano Playing: Motion, Sound and Expression**. New York: Schirmer Books, 1981, p. 9

Considerações Anatômico-Fisiológicas dos Membros Superiores

A realização sonora de uma partitura resulta da leitura que dela fazemos e as conseqüências no âmbito dos fenômenos acústicos, que evidenciam sua factualidade, invariavelmente determinam um empenho físico, uma demanda de tarefas onde estão em ação a parte óssea, muscular, os tendões e ligamentos do que chamamos de *membro superior* (espádua, braço, antebraço e mão). São eles que respondem pela *ação pianística*, definida por Póvoas nos seguintes termos:

(...) “atitude criativa e interpretativa, construída através do processamento das questões envolvidas na música, selecionando, coordenando e realizando tanto os elementos da construção musical quanto os movimentos que os realizam. A ação pianística estabelece o direto inter-relacionamento dos movimentos físico-musculares característicos da ação com a escrita ou código musical e com os resultados sonoros adequados a uma determinada obra”. (PÓVOAS, 1999, pp. 80-81)

Se a técnica é considerada como *o conjunto de processos que operam na ação pianística* e se esses processos envolvem *uma eficiente realização física dos movimentos (...) que objetive tanto a realização da construção musical quanto a obtenção da sonoridade* (PÓVOAS, 1999, op. cit.), torna-se imprescindível o conhecimento do aparato físico que por ela responde e que dele tão integralmente depende. Segundo Baroni é indiscutível a importância de considerarmos esse aparato físico, onde os membros superiores são protagonistas, especialmente nas dimensões anatômica e fisiológica.⁴⁶

Abordar a execução instrumental, mais especificamente a técnica pianística, levando-se em conta a conformação anatômico-fisiológica, é algo

⁴⁶ BARONI, Sílvio Ricardo. **Concerto Nº 3 para Piano e Orquestra de Edmundo Villani-Cortes: Uma Abordagem Técnico-anatômico-pianística**. 2003, Campinas: UNICAMP. Pesquisa de Pós-Doutorado, p. 185.

presente, na história das teorias técnicas e dos textos pedagógicos, desde meados do século XIX. No entanto, abusar dessa abordagem, advertimos, pode abrir caminho a um cientificismo que, antes de apoiar o desenvolvimento técnico, acaba por inibi-lo, quando o foco de interesse passa a ser exclusivamente teórico, e não de aplicabilidade prática. Nesse sentido, e referindo-se à maneira com que tocamos, Chiantore nos diz:

“Os textos teóricos buscaram cada vez mais uma assimilação consciente de cada mecanismo, elaborando cuidadosas descrições – físicas e fisiológicas – dos diversos tipos de ataque e assim perderam, rapidamente, o sentido comum. Talvez não houvesse outra opção (...) pelo que se acabou por adotar, sem reservas, uma nova terminologia, alheia à linguagem corrente. A compreensão de vocábulos tais como ‘antepropulsão’ e ‘retropropulsão’, ‘adução’ e ‘abdução’, ‘carpiano’ e ‘metacarpiano’, ‘radial’ e ‘cubital’ acabou sendo uma condição imprescindível para a leitura dessas obras; a rotação deixou de ser ‘rotação’ para transformar-se em ‘impulsão axial’ (analisada então em seus dois componentes - a ‘supinação’ e a ‘pronação’); o *jeu perlé* (*legato*) chegou inclusive a converter-se no ‘traslado de um peso mínimo com fixação metacarpiana’.

E a seguir observa:

“Nem todos os teóricos caíram em semelhantes enredos lingüísticos; mas foram mais de um os casos em que se acabou cunhando uma verdadeira linguagem meio que ritual, à que somente se poderiam ascender após um longo período de ‘iniciação’ e que dificultava a superação da parte mecânica da interpretação. Além do mais, os termos mais diferentes terminaram cruzando-se, adquirindo significados por vezes contraditórios e entremesclando-se com explicações anatômicas cuja complexidade era, quando muito, um disfarce de uma surpreendente imprecisão científica. Não é de admirar, que Steinhausen - um homem que pertencia ao mundo da medicina e conhecia perfeitamente as razões fisiológicas de cada movimento - foi o primeiro em pressentir e censurar esta tendência”. (CHIANTORE, 2002, p. 661)⁴⁷

⁴⁷ Trata-se de Friedrich Adolf Steinhausen, autor de *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*, publicado em 1905. Ele, que não era músico e sim médico, propôs-se a estudar as características fisiológicas dos movimentos, ajudando a distinguir as forças que intervêm na técnica pianística.

Portanto, faremos menção aos aspectos anatômico-fisiológicos, tomados de certo cuidado ou precaução para não nos incluirmos na referida tendência já que o que desejamos é facilitar, sempre que possível, as conexões com o universo da práxis interpretativa, atribuindo-lhes uma conotação relacional entre corpo do pianista, mecânica do instrumento e concepção musical. Isso não nos impede de descrever, sem a pretensão de sermos exaustivos, a constituição dos membros superiores, suportes que são da ação pianística, lembrando no entanto, que a execução instrumental não depende exclusivamente deles, senão de todo o organismo com suas partes e funções harmoniosamente integradas.

Destacamos também que todas as observações a respeito do comportamento do braço, antebraço e mãos, feitas durante as análises dos Prelúdios, derivam de uma conotação proprioceptiva onde levamos em conta os estímulos originados em nosso próprio organismo. Em outras palavras, cada uma das ações e reações descritas, seja dos dedos, da mão, dos punhos, braços e antebraços, cotovelos ou ombros, são produto de nossa própria experiência como intérprete não tendo, portanto, o propósito de fechar opinião acerca deste ou daquele procedimento técnico de execução com o intuito de torna-lo recomendável ou universalmente transferível. É necessário ponderar que cada organismo possui suas próprias características e reage de maneira diversificada ante as demandas que a ação pianística propõe.

Sistema Ósseo, Articulações e Músculos

Os membros superiores compreendem a espádua, o braço, o antebraço, mãos e dedos. Sua constituição óssea integra a cintura escapular e a clavícula, o úmero, o rádio e o ulna, os ossos do carpo e do metacarpo e as falanges. No aparato motor, eles representam a parte passiva, uma vez que os movimentos se dão em razão de contrações e relaxamentos dos músculos que neles se inserem.

A cintura torácica ou escapular compreende a clavícula e a omoplata ou escápula, na região a que comumente chamamos de ombro. Este complexo une-se ao tórax unicamente pela articulação que a clavícula sustenta com o esterno. A omoplata, por sua vez, une-se somente com a clavícula. O úmero (osso do braço), encontra-se unido unicamente com a omoplata, o que explica a grande amplitude de movimentos da espádua e do braço. Por meio das articulações, o úmero está ligado ao ulna e ao rádio. Estes, por sua vez, ligam-se ao carpo, que antecede o metacarpo, e este, de igual modo, as falanges. Encontram-se, nos termos longitudinais ósseos as chamadas articulações.

Segundo Richerme, as articulações ou juntas são *junções móveis entre dois ossos, cujas extremidades apresentam superfícies cartilaginosas lisas que permitem o deslocamento entre si, sendo lubrificadas por um líquido oleoso chamado líquido sinovial*.⁴⁸ São sete as articulações nos membros superiores, sem contar as da mão. Pianisticamente falando, e pelo menos em relação aos dedos, elas encontram-se envolvidas com a ação dos músculos flexores e extensores. *A elasticidade do ataque*, diz Chiantore, se consegue *graças ao uso correto dos referidos músculos e estes, envolvem todas as articulações dos dedos, bem como dos punhos e antebraços, desde a ponta dos dedos até o cotovelo* (CHIANTORE, 2002, p. 595). Em outra passagem, o mesmo autor refere-se aos diferentes movimentos, muitas vezes desconexos entre si, destituídos de razões lógicas, demandados por uma partitura de Strawinsky, dizendo então que

⁴⁸ RICHERME, Claudio. **A Técnica Pianística – Uma Abordagem Científica**. São João da Boa Vista: Air Musical, 1996, p. 36.

por essas razões, *a flexibilidade das articulações cobra [ali] uma importância extraordinária já que dela depende que os diversos tipos de ataque não se constituam, reciprocamente, em obstáculos*. Assim, conclui ele, os movimentos *reproduzem a mobilidade desordenada e geométrica de uma marionete, com sua característica mescla de rigidez nos membros e de liberdade nas articulações*.⁴⁹ (CHIANTORE, 2002, p. 537)

A medida em que avançamos no tempo, do Barroco em direção ao Modernismo, a solicitação da mão, do antebraço e do braço, no que diz respeito à elasticidade das juntas é cada vez maior e isso atesta a impossibilidade de executar a música de Chopin ou de Almeida Prado partindo-se de um enfoque sobre movimentos exclusivamente digitais. No entanto, em que pese o fato da importância que a estrutura óssea representa, nos jogos de alavancas que formam, e dos ligamentos, que conectam cada uma de suas partes, os movimentos dependem da ação muscular. Sem ela, tanto os ossos como os ligamentos ficam inertes.

Os músculos estão diretamente relacionados ao sistema esquelético. O chamado músculo esquelético ou estriado é innervado pelo sistema nervoso central e, em parte, conscientemente controlado. Por esta razão, é conhecido como músculo voluntário e responde, portanto, pelos movimentos de ossos e cartilagens do esqueleto. Segundo Baroni, tais movimentos resultam da conversão de energia química dos alimentos em energia mecânica, uma das principais funções musculares. Ele ainda afirma que a contratilidade, característica comum dos músculos, permite movimentos e mudanças de posição através das células alongadas chamadas fibras (BARONI, 2003, p. 187). Enfim, a musculatura, em razão do sistema ósseo, representa a porção ativa na realização dos movimentos.

⁴⁹ A passagem diz respeito aos procedimentos técnicos para a interpretação dos *Trois Mouvements de Pétrouchka*.

Os principais músculos nos membros superiores, segundo Spence, são os que atuam na escápula, no braço, no antebraço, nas mãos e dedos.⁵⁰ São músculos das mãos os de *eminência tenar* (lado do polegar), os de *eminência hipotenar* (lado do dedo mínimo). Eles respondem pela movimentação a) dos polegares, para fora e para dentro da mão, assim como pelo dobramento dos mesmos (execução de acordes ou oitavas, e de escalas ou arpejos, por exemplo); b) dos dedos mínimos fazendo com que se dobrem, ou se estendam para fora ou mesmo se juntem ao polegar.

Na palma das mãos encontram-se os lumbricais e os interósseos que respondem a) pelo dobramento da primeira falange sobre a palma, nos últimos quatro dedos e, contrariamente, pelo estiramento da segunda e a terceira falanges; b) pela ocupação dos espaços entre um e outro osso do metacarpo, tendo a função de afastar e aproximar os dedos do eixo das mãos, abrindo-as e fechando-as como um leque.

O antebraço constitui-se de três distintos grupos musculares sendo eles os *anteriores*, os *laterais* e os *posteriores*. Eles respondem pela flexão da mão e dos dedos além de permitir o dobramento do antebraço, o estiramento das mãos e dedos, a abertura dos polegares para fora e a rotação do do braço sobre o próprio eixo quando viramos a palma da mão para cima e para baixo.

No braço, de igual modo, temos os músculos *anteriores* e *posteriores* que fazem dobrar o antebraço ou levar o braço adiante, para cima e para dentro permitindo também estender-se. Próximos à altura dos ombros encontramos o *deltóide* que afasta o braço do tronco, pela lateral, além de outros chamados *supra-espinhal*, *subespinhal*, *grande* e *pequeno redondo*, que afastam o braço lateralmente e para trás, além de elevar a espádua. (SPENDE, 1991, p. 224)

Sabe-se que foi com Liszt, e a partir dele, que os pianistas amoldam de forma visível a sua musculatura à sua técnica. (CHIANTORE, 2002, 359). Ademais, do ponto de vista pianístico, é importante destacar que a flexibilidade

⁵⁰ SPENCE, Alexander P. **Anatomia Humana Básica**. Trad. Edson Aparecido Liberti. São Paulo: Manole, 1991.

muscular e a variedade de movimentos são dois quesitos inseparáveis. O mesmo autor, ao mencionar a técnica sobre a qual se fundamenta o pianismo de Chopin, chama a atenção para esses dois aspectos por serem, desse modo, especialmente característicos (CHIANTORE, 2002, p. 335). Em uma outra passagem, quando comenta a respeito do *Die Deppesche Lehre*, de Elisabeth Caland, traz-nos à luz a necessidade de uma contínua coordenação das diversas partes do corpo (que inclusive levou Deppe a descartar o estudo detalhado do movimento de cada membro), e nos apresenta o conceito de *sinergia muscular*, isto é, a coordenação de todos os músculos que intervêm em um mesmo movimento, para que a ação pianística resulte efetiva, não acarretando desperdício de energia.⁵¹ A idéia que daí irrompe é de que é preferível que cada movimento seja *o produto da ação de mais de um músculo, a medida do possível, com a contração de uns e o relaxamento de outros*. (CHIANTORE, 2002, p. 623)

Como podemos observar, a questão da ação e do relaxamento, na execução pianística é um dos assuntos mais intrigantes que diretamente diz respeito ao desempenho muscular. A solução, segundo Chiantore, está sempre em encontrar um equilíbrio entre *tensão* e *distensão* que permita ao músculo descartar tanto seu *hiporelaxamento*, por um lado, causado por uma tensão maior do que a distensão do correspondente músculo antagonista, bem como o seu *hiper-relaxamento*, por outro, onde a distensão sobrepassa a tensão de seu antagonista. Essa referência aos trabalhos de Otto Rudolph Ortmann, leva-nos à conclusão de que, em busca desse equilíbrio, *é necessário empregar, em cada caso, os músculos cuja contração necessitará de um menor gasto de energia, o*

⁵¹ CALAND, Elisabeth: **Die Deppesche Lehre des Klavierspiel**. Stuttgart: Ebner, 1912.

Referimo-nos à Ludwig Deppe, pedagogo do piano, um dos mais importantes ao lado de Theodor Leschetizky. Torna-se conhecido, no entanto, e a despeito de nada haver publicado sobre técnica, pelo testemunho de seus alunos, dentre eles Amy Fay, e Elisabeth Caland. O surpreendente é que Deppe ensinava de acordo com o que observava nos grandes pianistas de sua época já que nunca abraçara a carreira de pianista.

que o autor americano converte na lei de valor universal – a *lei do menor esforço*.⁵² (CHIANTORE, 2002, p. 696)

⁵² ORTMANN, Rudolph. **The Physiological Mechanics of Piano Technique**. London: Kegan, Trench, Trubner & Co., 1925, p. 47.

Dedos, Mãos e Punhos

Quanto aos dedos, são em número de cinco os metacarpos, a começar do polegar (primeiro metacarpo). O segundo e o terceiro, conforme Stanley, *estão firmemente ancorados ao carpo sendo, portanto, imóveis*. Por essa razão, os dedos indicador e médio possuem a estabilidade necessária para executar movimentos delicados e para o movimento de pinçamento. *Já o quarto e quinto metacarpos são móveis, permitindo grande alcance de mobilidade aos dedos anular e mínimo, além de conceder à palma a capacidade de fechar-se sobre a face ulnar da mão.*⁵³

Cada uma das mãos conta ao todo quatorze falanges. Duas para o polegar e três para os demais dedos. As falanges *proximal* e *média* articulam-se ao nível da articulação *interfalangeana proximal*, e as falanges média e distal, na articulação *interfalangeana distal*.

Os dedos, que não possuem músculos, são movimentados por tendões flexores e extensores que respondem pela realização dos movimentos de flexão, extensão, abdução, adução. Suas polpas, conforme Stanley, *contêm a maioria das terminações nervosas sensitivas da mão e fazem parte de quase todos os movimentos e tarefas desempenhadas pelas mãos* (STANLEY, 1996, p. 90). O movimento dos dedos, com a arcada baixa, característica marcante na transição entre Período Barroco e Clássico, se restringe a segunda e a terceira falanges que rapidamente deslizam ao longo da tecla para logo retomar a sua posição de origem. Nessas condições, os músculos interósseos encontram-se inibidos o que elimina a possibilidade de se recorrer aos músculos lumbricais, decisivos para a mecânica pianística. Portanto, a ação típica dos clavicordistas fica na dependência dos músculos flexores do dedo, com especial demanda do tendão flexor sublime, responsável pelo movimento da segunda falange. Essa, aliás, é a única posição

⁵³ STANLEY, Hoppenfeld. **Propedêutica Ortopédica**. Trad.: Antônio A. F. Quadra; Ingrid M. Xavier Vizeu. São Paulo: Atheneu, 1996, pp. 73-74.

em que a terceira falange tem a possibilidade de movimentar-se com autonomia o que facilita o controle *na ponta dos dedos*. Em outras palavras, é o que costumamos chamar de *dedos redondos*, com *arcada baixa*.

A medida em que suspendemos a arcada, o tendão flexor sublime se coordena com o flexor profundo, ocasião em que se experimenta uma maior adaptabilidade a teclados de instrumentos não apenas de cordas pinçadas mas também os de corda percutida. Um relaxamento maior favorece, além do mais, a mobilidade lateral dos dedos, gerada pelos músculos interósseos. Essa posição da mão, com a arcada mais elevada, prepondera durante os períodos Pré-clássico e Clássico.

Com a mão em forma de concha, isto é com a arcada mais elevada ainda, o movimento afeta o dedo por inteiro (sentido longitudinal), com ação coordenada dos músculos flexores, e um toque onde o pomo do dedo responde, melhor ainda, pelo contato com as teclas. Para Chopin esse contato está intimamente relacionado com sua idéia de *ponto de apoio* onde o *teclado sustenta o peso do braço, suficiente para afundar a tecla, e os dedos passam a utilizá-lo como uma superfície que lhes permite trasladar a mão, de nota a nota* (CHIANTORE, 2002, p. 312). Nesse contexto, a palma da mão, extremamente flexível, auxilia os dedos a sentirem o peso das teclas com maior nitidez e é a partir do auge do *pianoforte* que essa conduta postural se consolida.

Para Marie Jaëll, a ação dos dedos tem por base as diferentes superfícies com as quais eles contatam e se eles encontram-se distendidos, observa Chiantore, a superfície de contato é muito mais ampla e a parte carnosa da polpa suaviza o ataque.⁵⁴ Se eles estiverem muito encurvados, como no caso dos clavicenistas, o contato reduz-se ao mínimo. Essas duas condições impõem dois tipos de ataque. O primeiro (dedos estirados) requer que a ação dos dedos coincida com a *flexão das falanges*. O segundo, um movimento que implique na *extensão dos dedos*. (CHIANTORE, 2002, p. 610)

⁵⁴ JAËLL, Marie. **Le Toucher. Enseignement du Piano Basé sur la Physiologie**. Paris: Costallat et C.ie, 1895.

A mão e o punho se constituem, segundo Stanley, *de uma série de articulações delicadamente estruturadas e complexas que integram quase a totalidade da vida cotidiana*. (STANLEY, 1996, p. 61). Se a mão, por um lado, é a porção mais móvel do membro superior, por outro, ela pode ser considerada uma das mais vulneráveis partes do corpo humano, em razão do nível de exposição a que se submete, dado o sem número de tarefas que realiza.

A estrutura óssea da mão reúne a extremidade do rádio e do ulna, carpo, metacarpos e falanges. Em plena saúde e desenvoltura, as mãos movimentam-se espontânea e facilmente, com natural suavidade. Do mesmo modo os dedos, que nas referidas condições, movem-se sincronicamente. O desempenho das mãos em muito depende das outras partes do membro superior e não é sem razão que, se os braços movimentarem-se de forma assimétrica ou ainda com dificuldade, conseqüentemente, haverá interferência na realização de muitos dos seus movimentos. Assim, na opinião de Stanley, em havendo alguma patologia, *o exame da mão requer a avaliação de todo o membro superior bem como da coluna cervical*. Dada qualquer anormalidade, quase sempre os dedos se moverão rígida e descontinuadamente e os movimentos irregulares do ombro e do cotovelo estariam compensando a sua incapacidade. (STANLEY, 1998, p. 61)

Baroni observa que, ao assumir a posição de repouso, a mão se apresenta com a palma escavada, os dedos fletidos, o quinto um pouco mais que o indicador, e o polegar em posição levemente oposta (BARONI, 2003, p. 191). Problemas de lesão ou secção de tendões acarretam o estiramento dos dedos e o desaparecimento de sua concavidade. Portanto, a mão como um todo, em relaxamento, apresenta-se em forma de concha, com o centro da palma compreendendo figurativamente três arcos: dois atravessam a palma (um nivelado com os carpos, e outro, na projeção distal dos metacarpos) e um terceiro, que cruza no sentido longitudinal (atravessando o centro da palma). Stanley observa que a localização estratégica desses arcos *salienta a projeção voar do polegar e permite a presença de uma eficiente unidade de apreensão (pinça), entre os dedos polegar, índice e médio* (STANLEY, 1996, p. 63). Para Baroni, a habilidade

de pinçar, entre polegar e indicador, é fundamental já que grande parte dos movimentos, durante a execução instrumental, exige leveza, precisão, e delicadeza. Ademais, ambos os dedos são muito mais livres em relação ao médio, anular e mínimo, enfaixados que estão por fibras que ligam seus tendões. (BARONI, 2003, 193).

O movimento vertical das mãos, bastante exigido em obras do Período Romântico, resulta da intervenção alternada dos músculos flexores e extensores do braço. A atividade muscular se concentra no movimento de levantamento da mão, já que a posterior descida é facilitada pela força de gravidade.

Ao nos distanciarmos do teclado, ou seja, se esticarmos o braço ou se afastarmos o banco, o movimento da mão responde pelo deslocamento do antebraço provocado pela ação alternada do bíceps e do tríceps. Quanto maior o ângulo que se forma à altura do cotovelo, mais coordenado se fará o movimento uma vez que tanto os músculos flexores como os extensores da mão têm sua origem no úmero, situado na parte superior do braço.

É notável o fato de as mãos buscarem uma acomodação à topografia do teclado, abordando-o a partir de uma postura a mais natural possível, se houver um preparo técnico que lhe permita flexibilidade. Essa preocupação já está presente, de maneira bastante específica no *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, de Carl Philipp Emmanuel Bach. Chiantore nos lembra *que a comparação entre a digitação proposta por Couperin e a deste ‘Versuch’ demonstra claramente a vontade de Bach de que a mão se adapte às exigências do teclado* (Chiantore, 2002, p. 88). Com Chopin isso fica patente. Ele foi um dos primeiros a pensar a técnica em razão do aparato físico, de um modo mais anatomicamente preciso, a potencializar a capacidade de resposta do instrumento em razão do que a sua linguagem demandava. Em outra passagem, Chiantore nos diz:

“A música de Chopin desvela, em mais de uma ocasião o seu cuidado na hora de escolher as teclas pretas para fragmentos técnica e musicalmente determinantes, confirmando que para o

compositor polonês, esta interação mão-instrumento existia desde o momento da concepção de uma peça”. (CHIANTORE, 2002, p. 320)

Note-se a questão das teclas pretas como sendo, também, uma adaptação das mãos ao relevo das teclas, evocando aqui, mais uma vez, a chamada *posição de Chopin*, a que já nos referimos anteriormente, posição, aliás, bastante natural para sugerir que fosse sempre *calma*, conforme observa Fay.⁵⁵ É Baroni ainda quem confirma essa contribuição de Frederic Chopin ao compreender os princípios de execução, com base nesse *relevo do teclado*, aliado à conformação anatômica das mãos, onde os dedos mais longos (índice, médio e anular) projetam-se para dentro das teclas, alcançando as pretas, enquanto o polegar e o mínimo ficam para trás, sobre as brancas.⁵⁶ (BARONI, 2003, p. 192)

A estrutura do punho apresenta conformação óssea dividida em dois grupos: a) fileira carpal proximal (sentido rádio-ulna) e, b) fileira carpal distal. Em seu interior, o punho ainda apresenta seis passagens ou túneis dorsais que transportam os tendões extensores, e dois túneis palmares que transportam os nervos, artérias e tendões flexores à mão. São movimentos que participam das funções do punho a) flexão e extensão; b) desvio radial; c) desvio ulnar; d) supinação e, e) pronação (do antebraço).

O punho, para o pianista, representa uma via de acesso por meio da qual se movem todos os músculos e tendões. Baroni defende que ele funciona como um *pulmão* e que os movimentos dos dedos e suas articulações respiram através dele. (BARONI, 2003, p. 204). Pistelli ainda esclarece que o punho recebe todos os estímulos cerebrais e os transmite à mão. Se estiver em colapso, e se o mesmo ocorrer com o cotovelo e o ombro, a sua movimentação ficará

⁵⁵ FAY, Amy. **Music-study in Germany**, 1880, pp. 381-382. Apud CHIANTORE, op. cit, p. 623.

⁵⁶ A disposição das teclas brancas e pretas, sobretudo, caracterizando o relevo do teclado, tem reflexos imediatos na posição dos dedos, sendo mais fácil executar trechos em que elas se misturam, do que aqueles onde estão separadas. Assim, as tonalidades remotas são menos problemáticas ao pianista do que um Dó Maior e isso é especialmente evidente na obra de Chopin.

prejudicada.⁵⁷ Como órgão efetor, a mão recebe a força que passa pelas articulações de transferência (punho, cotovelo e ombro). Estas devem estar livres a fim de que a mão exerça, em todas as suas nuances, os movimentos a que se propõe.

A movimentação do punho, em especial o seu levantamento, é provocada pela ação do antebraço, gerada pela contração do bíceps, na altura do braço. Assim, o dedo pode limitar-se a orientar a sua posição explorando a energia criada pelos deslocamentos da mão. A força de gravidade facilita a posterior descida do antebraço, permitindo repetição constante de movimentos inclusive em um tempo bastante rápido.

⁵⁷ PISTELLI, José Luiz. **Entrevista**. Concedida ao Prof. Dr. Sílvio Ricardo Baroni na Clínica Pistelli, em 6 mai. 2002. In.: BARONI, Sílvio Ricardo. op.cit. 2003, p. 210.

Braço e Antebraço

O braço compreende o úmero, osso longo, bastante semelhante ao fêmur, que se liga à escápula, na extremidade proximal e aos ossos do antebraço, na distal. São quatro os músculos que intervêm na movimentação do braço sendo eles o *coracobraquial*, na junção com o ombro, o *braquial*, que faz a ligação com o cúbito, o *bíceps*, e o *tríceps*, este último respondendo pelos movimentos longitudinais do cotovelo. (SPENCE, 1991, p. 223)

O antebraço, formado pelos ossos ulna e rádio, responde por dois movimentos próprios de pronação e de supinação. Ele também alberga os músculos flexores e extensores dos dedos.

A princípio, o braço responde de imediato às solicitações da mão, diante da geografia do teclado. Por meio de aberturas que levam o cotovelo e o antebraço, em razão do distanciamento que as mãos tomam, do centro em direção às extremidades, o braço assume o papel de protagonista. Segundo Chiantore, o interesse pelo uso do braço está diretamente relacionado com a experiência pianística de Liszt pelo que diz:

“Somente com Liszt, o braço começa a transformar-se no principal protagonista do ataque das teclas; para Chopin, o braço devia limitar-se a *suivre la main selon s'ordre*. O pedagogo francês mostra-se consciente de que todos os movimentos que determinam as características do pianismo moderno dependia do uso que cada intérprete fazia de seu braço. *A expressão e o estilo vêm do braço*, afirmava Schiffmacher”.⁵⁸ (CHIANTORE, 2002, p. 604)

Em outra passagem, referindo-se à escola de Leschetizky, que aparentemente usava apenas dedos e mãos, Chiantore nos diz:

⁵⁸ Joseph Schiffmacher, aluno de Thalberg que, por sua vez, muito provavelmente, estudara com Chopin. Schiffmacher obteve, como pedagogo, grande sucesso em Paris e é lembrado pelo testemunho de Aline Tasset, sua aluna, autora de *La main et l'âme du piano d'après Schiffmacher*, de 1907. (CHIANTORE, 2002, p. 603). A citação em francês é de Chopin no seu *Esquisses pour une méthode de piano*.

“(...) De resto, a atividade do braço desempenhava uma tarefa essencial (...) era o braço que se encarregava de compensar a força desigual dos cinco dedos e isto não poderia realizar-se sem uma extrema flexibilidade dos punhos. O 4º dedo necessitava de uma maior precisão para compensar sua debilidade. E também o 2º e o 5º, proporcionalmente à sua força; e esta energia suplementar não podia derivar unicamente do empenho digital.” (CHIANTORE, 2002, p. 635)

Veja-se a importância da utilização do braço na execução pianística. Se apenas levássemos em conta o seu peso, já teríamos o suficiente para dar conta de grandes demandas que ela impõe ao instrumentista, o que pode ainda ser conferido nesta outra passagem:

“Breithaup se encarregou de demonstrar, com medições comparativas que o braço e a mão estão capacitados a produzir todas as sonoridades que a execução pianística necessita utilizando unicamente a sua massa, de forma passiva. O braço, em seu conjunto, alcança facilmente de dois a três quilos (e mais do que o dobro, se incluirmos o apoio do ombro); o antebraço supera facilmente o meio quilo e a mão, cerca de 250 gramas: todas estas quantidades inclusive diante de grandes contrastes dinâmicos são suficientes para vencer a resistência de uma tecla cujo peso nunca supera os 80 gramas”. (CHIANTORE, 2002, p. 667)

Na verdade, a questão do papel passivo, em que a força de gravidade é a propulsora, por assim dizer, tem relação direta com o aproveitamento não apenas do braço como do antebraço, durante a execução. Em verdade, o braço e o antebraço muitas vezes são solicitados a funcionar por meio do que chamamos de *caimento*, fenômeno resultante dos jogos de movimentos ativos e passivos que a massa corpórea estabelece, em aproveitamento do sistema ósseo, que trabalha como um conjunto de alavancas. Na caída do antebraço, o movimento se origina através do relaxamento do bíceps pelo que o início encontra-se no cotovelo. A massa de todo o braço é utilizada graças ao relaxamento dos músculos dorsais, suportados, em maior ou menor medida, pelos deltóides.

Quanto ao antebraço, explora-se em grande parte seu movimento de rotação, em torno de eixo próprio, permitindo grande variedade de ataques que

exigem incursões laterais da mão. Se movido a partir do omoplata isto é, sem deixar concorrer o peso do braço, obtém-se toda uma gama de sonoridades típicas de Ravel e Debussy, para as quais não se deve contar com *apoios de fundo de tecla* (CHIANTORE, 2002, p. 501). Para Matthay, o uso do balanço dos braços e da rotação dos antebraços está relacionado com a atividade dos dedos e a aquisição de *cantabiles*, já que para ele não se devia confundir atividade muscular com movimento. São fenômenos mui distintos, diz ele, advogando ser perfeitamente possível obtê-lo sem a concorrência dos músculos.⁵⁹

⁵⁹ MATTHAY, Tobias Augustus. **The Visible and Invisible in *Pianoforte Technique***. New York: Oxford University, 1985, p. 19.

Do Sistema Nervoso

O papel do sistema nervoso (somático e autônomo) é também determinante na questão dos movimentos e das ações do organismo. Desempenhando funções de percepção e processamento de informações, a maior parte do seu funcionamento deriva da captação de estímulos visuais, auditivos, térmicos, gustativos, olfativos e táteis. Os olhos, ouvidos, nariz, língua e pele, na condição de receptores sensoriais, captam os estímulos e podem armazená-los no cérebro (memória), ou desencadear respostas imediatas e reflexas. Assim, células receptoras (sensitivas) e condutoras (neurônios) operam no sentido de desenvolver atividade lenta e generalizada, ou rápida e de grande eficiência.

Spence nos informa de que o sistema nervoso ainda pode dividir-se em central, periférico, ou ainda em aferente e eferente (SPENCE, 2005, p. 373). Por meio dele acionam-se os reflexos motores inconscientes, o controle da pressão arterial, do equilíbrio, da respiração, salivação, e muitas das expressões emocionais. Ele também sedia a consciência e o raciocínio, operacionalizando a recepção de sensações e emitindo ordens para os movimentos voluntários.

Conforme Houzel, é nas regiões motoras do córtex, as mais superficiais, que uma série de tarefas (especialmente as novas) *são comandadas e coordenadas para, depois de consolidadas, passarem a ser geradas de forma automática por outra estrutura, os núcleos da base.*⁶⁰ A neurocientista, ao observar que por vezes o pensamento atrapalha atividades motoras que requerem agilidade, nos dá como exemplo a tarefa de tocar piano. Afirma que, depois de processada pelas camadas mais superficiais do córtex, passando pelas mais profundas, de onde se origina a automação da referida tarefa, *pensar faz o córtex interferir nesse programa e acaba atrapalhando* (HOUZEL, 2005, p. 2). Para Chiantore, *qualquer movimento, uma vez assimilado em nível da ação muscular, pode ser realizado sem qualquer hesitação, levando-se em conta que quando*

⁶⁰ HOUZEL, Suzana Herculano. **Como funciona nossa caixa de comando**. Cultura News, Nº 131, p. 2, 2005.

tocamos não pensamos mais no gesto e sim, na sonoridade resultante. Fazendo um paralelo com a fala, defende que a técnica pianística deve fluir sem quaisquer impedimentos, *alheia a qualquer controle consciente e destinada unicamente à transmissão de uma mensagem.* (CHIANTORE, 2002, p. 723)

Entendendo ser consideravelmente estratégico destacar algumas atividades operacionalizadas pelas diferentes partes do cérebro, que estão de uma forma ou de outra concorrendo para a realização da ação pianística, destacamos o tálamo, como receptor dos sinais sensoriais, o hipotálamo, respondendo pelo comportamento afetivo, o mesencéfalo (cérebro médio), recebendo informações visuais e auditivas, o cerebelo, respondendo pela coordenação dos movimentos do corpo e pela manutenção do equilíbrio. Como unidade funcional do cérebro, o sistema límbico, que reúne todas essas partes e mais o telencéfalo, processa as emoções, a memória e as recordações e a área frontal do córtex intervém no conhecimento, na inteligência e também na memória, cada um desses aspectos completamente comprometidos com as demandas que a execução pianística requer.

Este capítulo tratou, inicialmente, a respeito das diferenças entre os pianos de Chopin e de Almeida Prado, uma vez que pertencem a universos sonoros distintos, e que se encontram significativamente separados no tempo. Distinguímos a *performance* da *interpretação*, objetivando maior precisão no uso de termos e detectando que nossa investigação tende mais à área desta última do que da primeira. Ponderamos sobre a possibilidade de se partir *da interpretação para a análise*, percorrendo um caminho ainda pouco convencional e em seguida, abordamos a pertinência de uma *técnica original* e de uma *sonoridade original*, diante dos textos de partida, destacando a plausibilidade de tratamento diferenciado nessas duas áreas, para ambos os compositores. A instrumentalidade do *dedilhado* também foi enfatizada como prática que deriva dos primeiros contatos com a partitura e que abre caminho à consideração dos parâmetros *espaço, linguagem, tempo e timbre*, necessária à sistematização de

nossa investigação. Por fim, abordamos os aspectos relacionados com a técnica e a interpretação pianística, no que diz respeito à constituição anatômico-fisiológica dos membros superiores e ao sistema nervoso.

Dedicamos agora os Capítulos III e IV à *Frederic Chopin* e *Almeida Prado*, respectivamente, onde apresentamos as análises individuais de cada Prelúdio, destacando a segmentação e os componentes estruturais selecionados, precedidas por dados a respeito de cada compositor e dos contextos nos quais as coleções encontram-se inseridas.

Capítulo III

Frederic Chopin

Chopin e o Piano

A biografia de Frederic Chopin, exaustivamente abordada, parece-nos fazer parte de uma espécie de *senso comum*, o que nos permite dispensar pormenores e localizar, tão somente as principais datas que pontuam fatos de maior expressividade em sua vida, antes de abordarmos com maior profundidade o piano do qual fez uso. É o que podemos conferir no quadro abaixo:

Frederic Chopin – Dados Biográficos Datas e Acontecimentos Relevantes

1810	Frederic Chopin nasce em Zelazowa Wola, Polônia a 1º de Março de 1810
1816	Desenvolve seus estudos sob a orientação de Wojciech Zywny, de quem herda o interesse pela obra de Bach e Mozart
1817	Primeira aparição em público como pianista e compositor
1822	Em Varsóvia, estuda com Józef Ksawery Elsner
1829	Apresenta-se em Viena e conhece Constantina Gladowska
1830	Em Varsóvia, interpreta seus concertos para piano e orquestra (Fá Menor e Mi Menor)
1831	Retorna a Viena e toma conhecimento da tomada de Varsóvia pelos russos. Em Outubro, encontra-se em Paris, onde se auto-exila.
1832	Primeiro concerto em Paris
1835	Em Dresden, Apaixona-se por Maria Wodzinsky
1837	Rompe relações com Maria, vindo a conhecer George Sand
1839	Em Maiorca, apresenta manifestações da doença que o levaria à morte
1848	Última apresentação em Paris. Segue para a Inglaterra e Escócia
1849	De volta a Paris, falece em 17 de Outubro

Ao longo de sua vida, Chopin dedica-se ao piano como instrumento que lhe confere a exata expressão de sua musicalidade. Seu gênio criador permite o surgimento de um idioma excepcionalmente característico e revolucionário, de tal modo que se pode falar sobre o piano *antes* e *depois* dele, a despeito de se poder

notar, quase sempre nas entrelinhas, a presença das contribuições que lhe deram Bach e Mozart.

O fato de Johann Sebastian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart estarem integrados ao universo musical chopiniano não faz dele algo necessariamente compromissado com a tradição formal e com as técnicas composicionais vigentes, até então. Chopin é original no tratamento harmônico, inovador na questão formal, brilhantemente ímpar na maneira como utilizou o piano. Desenvolvendo pouco interesse pelas formas herdadas do Classicismo, revela mais de si nos Prelúdios e nas Mazurcas, por exemplo, do que nas obras de maior vulto, como os Concertos e as Sonatas, as quais demandam tratamento formal, ainda que de certo modo transgredido. Não é raro, portanto, ouvir-se a respeito de música para piano *antes* e *depois* de Chopin, posto que, em relação à linguagem, ele torna-se águas divisórias entre o Romantismo e o advento das inovações que apresentarão mais tarde as escritas de Debussy e Ravel. Em suma, o compositor polonês inova, embora olhe para o passado mostrando-se permeável. No entanto, esse olhar retrospectivo que assimila as contribuições de Bach e Mozart é equilibrado com uma extrema liberdade formal e arrojos harmônicos inauditos.

Na verdade, Bach e Mozart podem ser referências para Chopin mas não são as únicas. Se a contribuição de ambos, à sua música não escapa de ser notada, seja pela técnica de condução das vozes (contraponto), seja pelo lirismo italiano de seus *cantabiles* (melodia e acompanhamento), não é demais reconhecer até características referenciais da escola francesa de cravo, em determinados procedimentos dos quais Chopin fará uso e que em muito lembrarão Couperin. A sua especificidade, no entanto, é tão saliente, sua conduta como cidadão romântico, na mais essencial acepção do termo, é tão singular, que nem mesmo parecem legítimos alguns possíveis paralelos com Liszt ou Berlioz, dois de seus contemporâneos de maior expressão. Familiarizado com obras do Barroco e do Classicismo, ao mesmo tempo cúmplice da cultura musical francesa, Chopin continua dono de uma singularíssima inventividade, sabendo evidenciar o que há de mais característico não apenas na maneira de compor, mas também, no modo

de tocar. Ponderemos, no entanto, se é pertinente, no seu caso em especial, a separação entre esses dois universos uma vez que, intérprete de suas próprias obras, utiliza-se do piano criando a partir de uma íntima familiaridade com a geografia do teclado e com o potencial sonoro que o instrumento encerra, para tanto lançando mão de expedientes técnicos muito personalizados como veremos a seguir. Enfim, em que pese a assimilação de outras estéticas, as peculiaridades na música de Chopin derivam de um exercício constante e simultâneo de compor e interpretar. Mas quais peculiaridades são essas? Como as consegue?

Investigando por conta própria as possibilidades expressivas do piano, buscando comunicar por meio dele o seu próprio mundo interior, Chopin aos poucos ganha a atenção, em razão de uma sonoridade marcada por elegante moderação e delicadeza, não derivada da fragilidade de saúde como muitos pensam. Também chama a atenção, por outro lado, os efeitos de grandiloquência que obtém, em geral advindos da rica variedade de matizes, e da profusão de contrastes de dinâmica que retira do instrumento, jamais resultando do emprego de força. São de Charles Hallé as seguintes palavras:

“Eu posso afirmar com segurança que ninguém jamais conseguiu reproduzi-las [as obras de Chopin] como elas soavam sob os seus dedos mágicos. Ouvindo-as, perdia-se todo o poder de análise; não se percebia, nem por um momento, quão perfeita era a sua execução desta ou daquela dificuldade; ouvia-se, por assim dizer, a improvisação de um poema e ficava-se sob este encanto tanto quanto ele durasse”.⁶¹

De fato, Chopin obtinha sons inauditos, jamais ouvidos ou percebidos anteriormente, dadas as diligências, em torno de uma execução pessoal, do repertório sobre o qual investia. Temperley destaca que após dois concertos em Viena (11 e 18 de agosto de 1829), Chopin recebe crítica entusiástica:

“(...) um mestre de primeira linha, com requintada delicadeza de toque, inigualável destreza de dedos, e profundo

⁶¹ TEMPERLEY, Nicholas. **Chopin**. Trad.: Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM, 1989 p. 42.

sentimento demonstrado pelo seu domínio expressivo”. (TEMPERLEY, 1989 p. 26)

Note-se que a crítica se estrutura, sobretudo, a partir do modo como Chopin executa, resultado de *um impecável aparato técnico*.⁶² Sobre ele, Szulc observa que Chopin foi um dos pioneiros no domínio do uso do quinto dedo e do polegar. Outrossim, acreditava que *cada dedo tem características diferentes e deve, portanto, ser usado em sua totalidade*.⁶³ Em outra passagem, o mesmo autor afirma que Chopin posiciona-se muito à frente de sua época ao creditar a suficiência técnica a um *máximo de flexibilidade, relaxamento e sensibilidade quanto à audição e ao toque*. Em havendo tantos sons diferentes quanto há dedos, asseverava o compositor, sua maneira de interpretar contribuiu em muito para a criação de um dedilhado revolucionário. Ao defender que os braços, dedos e punhos estão diretamente envolvidos na execução, propõe uma posição adequada da mão, onde os dedos longos alcançam as teclas negras (2°, 3° e 4° dedos), enquanto os menores (polegar e 5° dedo), alinham-se junto às brancas. Esta se tornaria, então, a conhecida *posição de Chopin*. (SZULC, 1999 pp. 259-260). Eis portanto o modo como obtém suficiência técnica e interpretativa: uma adequação perfeita entre as condições anatômico-fisiológicas de quem toca, e a topografia do teclado, servindo de apoio.

Um dos aspectos mais importantes da abordagem que Chopin faz do piano é o fato de que sua visão a respeito da técnica não se restringe unicamente à suficiência na destreza dos dedos, mas vai além, considerando também as implicações sobre a qualidade do som. A esse respeito, o próprio compositor se manifesta:

“Só se precisa estudar um posicionamento específico da mão em relação às teclas, para obter facilmente a mais bela das

⁶² GILLESPIE, John. **Five Centuries of Keyboard Music**. New Yor: Dover, 1972 p. 220.

⁶³ SZULC, Tad. **Chopin em Paris**. Trad.: Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1999 p. 120.

qualidades de som, para saber como tocar as notas longas e curtas e [obter] uma destreza ilimitada. (...) Uma técnica bem formada, parece-me, pode controlar e variar belamente a qualidade do som". (SZULC, 1999 p. 260)

Portanto, sua música deriva não apenas do domínio da técnica composicional e dos compositores que lhe são referenciais, senão, também, da maneira como toca, mais uma vez frisamos, tirando partido do idioma pianístico e dos recursos que encontra por meio das respostas que os instrumentos de sua época apresentam.⁶⁴ Mas quais são os instrumentos que utiliza? Como são eles? Quais suas qualidades? Como os explora no sentido de conseguir respostas tão características?

Sabemos que a identidade de Chopin com os instrumentos que utiliza chega, por vezes, a incutir-lhe caprichos como o de preferir determinadas marcas em acordo com sua disposição e seu estado de ânimo. Buscava, portanto, uma adequação finamente sintonizada entre as suas necessidades expressivas e as condições de trabalho de que dispunha. *Quando estudava com Elsner*, observa Rincón, em Varsóvia, *o compositor experimentou bons pianos, mas foi principalmente quando chegou a Paris, em 1831, e conheceu a sala de concertos de Pleyel, que começou a tocar nos melhores pianos* (RINCÓN, 2005, p. 10). Desde então, jamais omitiu a importância de utilizar-se de instrumentos os mais interessantes, aqueles que melhor se prestassem aos efeitos que desejava.

Referindo-se a dois concertos em Varsóvia, tendo Chopin ao piano (17 e 22 de Março de 1830), Temperley nos informa que *no primeiro ele tocou em seu próprio piano*, instrumento com o qual estava familiarizado, de teclas leves e de sonoridade esmaecida, *mas no segundo*, diz o autor, *Chopin foi convencido a usar um piano Graf, mais poderoso, do qual não gostou*. Em outra passagem, revela

⁶⁴ Entende-se aqui por *idioma*, em música, uma seleção de detalhes característicos de certa linguagem musical, comuns em diferentes obras de um mesmo compositor. Pode configurar o idioma pianístico de Chopin o modo como administra as estruturas melódicas, o cromatismo, a harmonia, o ritmo, o tempo *rubato*, os *sostenutos*, as frases e os pedais, além dos toques, dos andamentos e das dinâmicas, constantes em suas obras para piano solo. Leonard B. Meyer chega a distinguir três classificações que agrupam determinadas características e que configuram a) o *dialeto musical*; b) o *idioma* e, c) o *estilo intra-opus*.

ainda que Chopin *passou a preferir os pianos de Pleyel a todos os outros*, provavelmente em razão de encontrar perfeita aliança entre pensamento musical e a sua projeção, por meio da performance.⁶⁵

Certas condições de resposta do instrumento, como se depreende, possibilitavam, em muito, a que tivesse liberdade para escrever como escreveu. Muito provavelmente, sem os pianos Erard, que apareceriam, a partir de 1821, com novo mecanismo, de escape duplo ou *dupla repetição*, Chopin jamais teria liberdade de tocar com relativa facilidade as obras que concebia. Ganhando em vantagem sobre os pianos Pleyel, de seu gosto, os Erard tornar-se-iam, então, uma espécie de segunda opção. (TEMPERLEY, 1989, p. 33). Szulc, ao citar Erlich, como especialista da história do piano, trás à luz o fato de que o escape duplo *ampliava o 'vocabulário do intérprete' e tornava muitas composições 'impensáveis sem Erard'*. (SZULC, 1999 p. 261). Sabe-se que Chopin fez uso de ambos os instrumentos e que a diferença de mecanismo não lhe escapava à atenção, fazendo-se denunciar na forma como compunha e tocava.

Os Estudos Opus 10 e Opus 25, para elucidar como o instrumento interfere na maneira de compor, dão provas o suficiente do compromisso que sua música sustenta, com as condições do instrumento em sua época. São obras bastante expressivas, no que concerne aos desafios técnicos de execução, alguns deles evocando nitidamente o virtuosismo de Paganini.⁶⁶ São também muito densos, por outro lado, do ponto de vista musical e expressivo, revelando que, em muito, ultrapassam a mera condição de exercícios para os dedos.⁶⁷ Nesse sentido, é importante destacar que em Chopin, o virtuosismo se submete invariavelmente a servir a música, nunca o contrário, como pôde acontecer em certa medida com

⁶⁵ Camile Pleyel (1788-1855), filho de Ignace Joseph Pleyel (1757-1831), ambos fabricantes de piano.

⁶⁶ Veja-se o Estudo Opus 10, Nº 1, em Dó Maior, por exemplo. Para atestar o nível de originalidade que Chopin alcança com gêneros já sedimentados como os Prelúdios, Noturnos e Sonatas, basta lembrar que, no caso dos Estudos, nenhum outro compositor os havia concebidos com tamanha carga de expressão lírica e melódica.

⁶⁷ Chopin conhecia bastante de perto os métodos de trabalho desenvolvidos por seus contemporâneos e os que os precederam. Os trabalhos de Hummel, Moschelles e Czerny lhe eram familiares o que possivelmente lhe assegurava certo discernimento entre o que seja música, na acepção mais profunda do termo, e exercícios para condicionamento mecânico.

Liszt, e que essa submissão está naturalmente relacionada com as condições de funcionamento do piano que utilizava, a serviço do que exigiam sua criatividade e seu temperamento.⁶⁸ Portanto, o que está por detrás dos procedimentos que denotam originalidade, em Chopin, sempre é bom repetir, é o tratamento dado ao relevo das teclas, como já observamos, a invenção de novas possibilidades expressivas oriundas de um contato absolutamente inédito com a extensão, o timbre, a dinâmica e a própria mecânica que o piano lhe proporcionava. Sobretudo, nas ocasiões em que a escrita demanda por virtuosismo, o que acontece não apenas nos Estudos, anteriormente mencionados, mas em muitos dos próprios Prelúdios, nas Sonatas, e nos Concertos, a subestrutura de que faz uso o compositor agrega *os conhecimentos anatômicos, aliados à lógica interna de sua escrita e de sua espontaneidade*. (BARONI, 2003, p. 221)

Para além das condições do instrumento, e de sua reservada personalidade, outras, de caráter contextual também pesam. Para Chopin, pouco lhe chamava a atenção uma carreira de virtuoso. Em relação ao seu desempenho como músico, é incontestável o fato de não abraçar o estereótipo, nem sustentar o desempenho de um concertista profissional, senão de um intérprete que executa suas próprias composições, em ambientes privados, para os quais o instrumento que dispunha lhe parecia apropriado e isso lhe era suficiente. Essa postura, de recolhimento, o deixava isento de competir com Thalberg ou com o próprio Liszt, ambos reconhecidos nos palcos dos grandes teatros em toda a Europa, dada a exuberância de suas performances. O lado exterior, visível, plástico, que o gestual da performance sustentava, tão óbvio em Liszt, aliás, está fora de questão para Chopin. Nem mesmo em Paris, nos últimos 20 anos de sua existência, se deixa levar pelas oportunidades de aparições em público tocando, quando muito, uma vez ao ano. Portanto, a economia de gestos e a naturalidade da execução, condições típicas plenamente conferíveis em muitos dos atuais intérpretes,

⁶⁸ Importa destacar que a leveza do teclado, sua frágil resistência de oposição ao toque e, muito provavelmente, o tamanho, mais reduzido do que os atuais, permitia um desempenho bastante otimizado do ponto de vista técnico, o que explica a economia de força e a qualidade dos ataques que produziam uma sonoridade ao mesmo tempo densa e delicada.

derivam também desse desinteresse pelo modelo de artista à época vigente, que preza pela espetacularidade. De qualquer modo, se a reserva incidia na questão do gestual, na área da sonoridade há uma compensação.

A maneira com que Chopin faz cantar o piano mostra que nada tem a economizar na hora de explorar a sensualidade dos timbres, fazendo uso de toques específicos que dão conta da riquíssima ornamentação, magistralmente utilizada e da qual tira partido sempre que pode. Aí então parece aflorar um outro Chopin, derramado em lirismos. Eis então a opção por meio da qual abraça a exibição sem reservas, visto que se direciona mais aos ouvidos do que aos olhos. O interesse pelo universo do canto lírico, em razão das freqüentes viagens que fez desde a infância, assistindo óperas, pode perfeitamente justificar a capacidade de fazer do piano um instrumento cantante, buscando nos timbres uma rica fonte de recursos expressivos. Como observa Temperley, o jornal *La France Musicale* chegou a compará-lo com Schubert ao publicar a seguinte crítica: *um fez pelo pianoforte o que o outro fez pela voz (...) Chopin é um pianista único, que não deve e não pode ser comparado a ninguém.* (TEMPERLEY, 1989 p. 42)

A respeito dos timbres, lembremos que Chopin, dono de personalíssima técnica, afirmou em uma de suas cartas que existem muitas sonoridades e que a questão é saber como produzi-las. É exatamente a respeito de *como tocar*, que o lado pedagogo de Chopin exigiu-lhe fosse criado, nos últimos anos de sua vida, um método fundamentado na relação entre a morfologia da mão e o relevo do teclado. Segundo Chiantore, a essência do *Esquisses pour une Méthode de Piano* reside na questão da tecla como ponto de apoio aos dedos que, por sua vez, ficam encarregados de movimentar a mão, nota a nota. (CHIANTORE, 2002, p. 312). Muito provavelmente, por meio dessa técnica, obtinha os efeitos tão singulares de cantar através do piano, daí a comparação com Schubert, o mestre do *lied*. Isso nos mostra, mais uma vez, sua íntima relação com o piano, a ponto de propor, através de um método, a continuidade de sua arte.

Até aqui, consideramos as influências sobre a música de Chopin, as características de sua sonoridade e as proposições técnicas sobre as quais se

firma. Levamos também em conta as condições de personalidade e as opções de carreira que faz, o lado econômico dos gestos, e o expansivo, dos *cantabiles*, a maior parte de tudo isso vinculada às características do instrumento de que dispunha. Há, no entanto uma outra dimensão do ato criativo – a da livre improvisação, que atesta ainda, uma vez mais, o fato de que tocar e compor é algo maior do que a soma de duas práticas. Sabemos que improvisar não é privilégio dos românticos, haja vista a presença desta prática entre os compositores do Período Barroco, por exemplo, principalmente os que produziram para o teclado. Nesse sentido, Temperley observa que, para Chopin, *havia uma relação peculiarmente íntima entre o tocar, a experiência de extrair do contato com as teclas as idéias musicais que lhe sejam caras, e o compor*. E prossegue:

“Para ele, não existiam cuidadosas recomposições ou revisões, a estabelecer o texto final e inviolável de sua música. Segundo todos os depoimentos, compunha invariavelmente ao piano, trazendo a essência da música em sua cabeça; a cada interpretação, havia sempre uma versão um pouco diferente, de tal maneira que não há, em Chopin, uma distinção clara entre improvisação e composição”. (TEMPERLEY, 1989 pp. 33, 51)

Ainda sobre a questão do papel que a improvisação tem na concepção de suas obras, Rosen destaca também a existência de um persuasivo *senso de liberdade, de livre criação*, especialmente nos Prelúdios e, em comum, nas *codas* de suas Mazurcas, confirmando fundirem-se, na escrita chopiniana, *a técnica de composição, a técnica de execução, as condições que o instrumento utilizado dispõe e o senso de liberdade expressiva, traduzido por uma capacidade contínua de improvisar*.⁶⁹ Ora, isso nos faz compreender o porque Chopin é considerado um dos mais notáveis articuladores de tudo o que se refere *ao idioma pianístico*. Nesse sentido, na opinião de Chasins, ele teria alcançado *suprema genialidade*.⁷⁰ Vejamos, então, de que se trata esse idiomático.

⁶⁹ ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. Trad.: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 579.

⁷⁰ CHASINS, Abram. **Speaking of Pianists**. New York: Da Capo, 1981, p. 221.

A gênese da própria idéia musical partindo do instrumento a que se destina, em contraponto com a possibilidade de ser concebida para esta ou aquela formação, este ou aquele instrumento, torna significativa a questão dos idiomáticos em música. Quando uma idéia musical acontece, tendo por meio e fim um piano, por exemplo, sendo ele responsável pela conformação das estruturas composicionais significantes, diz-se dela que se ateve a determinado idioma. Estão em jogo, portanto, contextos de ordem timbrística, assim como as conformações resultantes do aparato de execução, onde se incluem o condicionamento técnico, e um adequado senso interpretativo. Os compositores que concebem sua música a partir de elementos tipicamente idiomáticos, o fazem porque estão, invariavelmente, vinculados ao instrumento (ou conjunto de instrumentos), como potencializador de idéias musicais, como é o caso de Chopin. Sabe-se que ele passa considerável tempo praticando, exercitando-se em passagens de sua própria autoria ou improvisando livremente até encontrar algo que pudesse ser registrado. Nesse sentido, é expressamente sintomático que, na ausência de um piano, durante a estada em Maiorca, Chopin escrevesse a Camile Pleyel dizendo: *O meu piano ainda não chegou. Como enviou? Por Marselha ou por Perpignan? Penso música mas não a faço porque aqui não há pianos. Vê-se, portanto, que ele não se restringe a depender do piano para pensar a música, senão para torná-la palpável, por assim dizer. Ele o deseja, para ultimar os meios que a tornarão definida, determinada ou, dentro do possível, definitiva. Tal como aquele que, tendo algo a dizer, necessita de um idioma através do qual se expresse, por meio do qual possa fixar, formal e organizadamente as suas idéias, assim ocorre com Chopin, em relação ao piano. Por meio dele, administra suas idéias como quem faz um jogo de palavras em que a disposição de cada uma depende do sentido e do significado que seus encontros potencializam. É oportuno observar, no entanto, que a restrição ao uso do instrumento, no caso de Chopin, não lhe impede de pensar a música. Não se trata de uma dependência restritiva de quem é limitado quanto à escuta interna. Antes, trata-se de colher subsídios que derivam, também, da ação artesanal de tocar, da realização*

concreta que performances experimentais viabilizam até que, das experiências *manipuladas*, resultem as escolhas certas. E aqui estamos mais uma vez de volta à questão da cumplicidade que Chopin sustenta com o ato criativo e as práticas interpretativas.

Um último aspecto, antes de concluirmos, diz respeito ao uso dos pedais. À época de Chopin, os pianos estavam sendo aprimorados e os recursos de dinâmica e pedal permitiam ampla exploração de efeitos. Dono de uma grande flexibilidade dos punhos, o que lhe favorecia sobremaneira a administração de *legatos*, Chopin apoderou-se de personalíssima utilização do pedal, um dos aspectos que aglutinam não apenas expedientes de ordem técnica, mas, principalmente, de ordem expressiva. Soube, portanto, distinguir quando o pedal era ou não um auxílio a uma interpretação de qualidade, pelo que, sobre o uso de pedais, critica com severidade a Sigismond Thalberg, dizendo:

“toca com muita ostentação, mas não é um homem de quem eu goste. Ele é mais jovem do que eu, é popular com as damas e produz música de piano mais com os pedais do que com as mãos”.⁷¹

Aliado a este senso de completo aproveitamento das respostas que o piano proporciona, onde se inclui a pedalização, encontra-se, por outro lado, a técnica necessária para torná-lo responsivo. É de Temperley a observação de que Chopin, ao piano, casava sua aparência romântica à capacidade que tinha de extrair sons em razão de *um toque belamente sensível* (TEMPERLEY, 1989 p. 35). De fato, propõe uma nova maneira de tocar envolvendo dedilhado específico, dinâmica e timbres que pode perfeitamente ser caracterizada como *revolucionária*. A esse respeito, Nepomuceno afirma que Chopin, na verdade, *já demonstrava ser, em vida, dono de um estilo de interpretação que viria a dominar toda a segunda metade do século passado* [século XIX]. Isso só mudaria, diz o autor, com *Debussy, Rachmaninoff, Scriábin e Prokofieff, que sofreram, de alguma forma, sua*

⁷¹ NEPOMUCENO, Eric; MAZURAS, M.; LIMA, A. M. (superv.). **Três Séculos de Música para Piano**. São Paulo: Caras, 2001, p. 10.

influência. E conclui: *Nas obras de Chopin, o piano foi explorado, pela primeira vez, em toda a sua potencialidade* (NEPOMUCENO, 2001 p. 9). Com as descobertas que fez, abriu as portas, do ponto de vista dos recursos expressivos, característicos do instrumento, a Debussy e Scriábin, há pouco citados, assim como a Gabriel Fauré. Mesmo Olivier Messiaen, juntamente com Witold Lutoslawsky, Heitor Villa-Lobos e Almeida Prado, confirmam a sua efetiva participação nos universos sonoros que lhes são especialmente peculiares.

Chopin e as Pequenas Formas

O Período Romântico abre espaço para as obras de breve duração, exigindo do intérprete preparo suficiente para vencer complicadas dificuldades no âmbito da técnica de execução. Arrojo técnico e virtuosismo aliam-se aos maiores e melhores efeitos, e isso, no menor espaço de tempo possível. Para possibilitar esta união, nada mais viável do que as *formas de constituição rapsódica*, muito utilizadas por Chopin que a elas deu total preferência.⁷² Por serem breves, dispensam a necessidade de desenvolvimentos o que caracteriza despojada liberdade uma vez que articulam, em si mesmas, e na maior parte dos casos, estruturas formais, por assim dizer, autogeradas. *É o próprio impulso criador, diz Torres, e a imediatez da sua expressividade, que determinam o aspecto formal* (TORRES, 1987 p. 44). Chopin conhece, perfeitamente, as infinitas possibilidades que esse contexto de liberdade operacionaliza. Daí sua eficiência no manejo com os gêneros tipicamente românticos como estudos, baladas, noturnos, improvisos e prelúdios, cuja estrutura se organiza a partir de uma característica autonomia formal.

De todo o catálogo de obras de Chopin, a maioria delas, praticamente, demandam consistente preparo técnico, ainda que não ultrapassem o máximo de oito ou dez minutos. Complexidade técnica e, ao mesmo tempo, uma determinação em torno de obras breves, são condições a partir das quais ele, e somente ele, operou, no sentido de determinar uma marca registrada que lhe fosse intrínseca. Ainda que sejam, portanto, características típicas, porém não exclusivas, dos compositores românticos, é na música de Chopin que elas fazem especial efeito. A respeito do virtuosismo e do domínio técnico da execução, Hauser assim observa:

“As composições tornam-se pronunciadamente difíceis: já não se destinam a ser executadas por amadores da burguesia. Até

⁷² TORRES, Jacinto. **As Formas Musicais Livres**. Trad.: A. M. Tello, I. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Salvat, 1987 p. 43.

mesmo as peças para piano e a música de câmara do último período de Beethoven apenas podiam ser executadas por artistas profissionais e apreciadas por um público de elevada educação musical”.⁷³

Ele ainda sugere que, dentro da questão da complexidade técnica, e em direção à economia de tempo, os compositores estariam aderindo a duas possíveis categorias: a dos *virtuoses*, na *linhagem de Paganini*, e a dos *verdadeiros mestres*. Nesse sentido, aponta duas funções para o arrojo técnico, conforme se pode conferir na seguinte passagem:

[...] “Com os românticos, em primeiro lugar, as dificuldades técnicas de interpretação aumentaram. Weber, Schumann, Chopin e Liszt compõem para os virtuosos dos salões de concertos. O brilhantismo que eles pressupõem por parte do executante tem uma dupla função: Restringe a prática de música ao especialista e ilude o leigo. No caso dos virtuosos-compositores, cujo protótipo é Paganini, o estilo fascinante tem, sobretudo, o propósito de deixar o ouvinte boquiaberto, mas, no caso dos verdadeiros mestres, a dificuldade técnica é simplesmente a expressão de uma dificuldade e complexidade internas”. (HAUSER, 1995 p. 725)

Chopin, dentre os *verdadeiros mestres*, encontra-se ao lado de Bach, Mozart e Beethoven, compositores que também deixaram obras breves de significativo valor. No entanto, sendo um dos românticos, faz uso de passagens complexas, do ponto de vista técnico, mas não se pode dizer que este arrojo tenha valor em si mesmo, porquanto deriva, exatamente, de refinada estrutura interna, muitas vezes justificada por uma polifonia ricamente articulada e por um melodismo de insuspeitável qualidade, a despeito da curta duração de cada obra. Nesse sentido, o modo como Chopin tocava, faz também a diferença porque, segundo Temperley, ele o fazia de tal forma que nem sempre as reações da plateia eram positivas, haja vista as expectativas frustradas, concentradas que estavam no brilhantismo frívolo, muito em moda, de Henri Herz, Sigismond Thalberg e, algumas vezes, do próprio Franz Liszt (TEMPERLEY, 1989 p. 34). Em

⁷³ HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pág. 725.

razão da maneira como faz uso da técnica e do tempo de duração de suas obras, Chopin encontra reflexos na arte de Schumann e Brahms, expoentes maiores dentre os que se dedicam aos ciclos de peças para piano.

Uma execução satisfatoriamente conduzida, com passagens que demandem condicionamento técnico, certamente exigirá, como pré-requisito indispensável, uma diferenciada suficiência dos intérpretes. Apenas os mais preparados realizam o que a partitura exige. Se as dificuldades de execução relacionam-se com o processo de preparo técnico por um lado, por outro, não menos sofisticadas podem ser as nuances interpretativas, tão mais significativas quanto menos ligeira for a obra em apreço. Na opinião de Hauser, os expedientes que levam o compositor ao arrojo técnico incluem o distanciamento das estruturas de grandes proporções, bem como das fôrmas composicionais tradicionais. Assim, ele afirma:

“Ambas as tendências, a ampliação da distância entre o amador e o virtuose, assim como o aprofundamento do abismo entre música mais ligeira e a mais difícil, levaram à dissolução dos gêneros clássicos. O modo virtuose de compor inevitavelmente pulveriza as grandes e maciças formas; a peça de bravura é relativamente breve, cintilante e precisa. Mas o estilo intrinsecamente difícil, individualmente diferenciado, baseado na sublimação de pensamentos e sentimentos, também promove a dissolução das formas universalmente válidas, estereotipadas e prolixas”. (HAUSER, 1995 p. 726)

A captura dos valores artísticos pela classe burguesa, tomada dos aristocratas, furtando-lhes a primazia de uma espécie de monopólio, pode ter, segundo o referido historiador, direcionado a música a dizer, com o mínimo de complexidade formal e um máximo de síntese, toda a impressão de um universo. Se a arte de Chopin ainda está associada à alta aristocracia na França, é bem verdade que o piano, aos poucos, passa a estar presente em todas as residências, a partir do Romantismo, não apenas as de alto padrão mas, também, a de burgueses em ascensão. Portanto, a breve duração de peças como prelúdios, mazurcas e *polonaises*, conjuntos ou ciclos de pequenas obras,

miniaturas derivadas de cuidadosa abreviação, pode, de certo modo, apresentar ao ouvinte da época um nível de acesso que não se direciona a uma classe social, por exclusividade, de maior erudição.

No entanto, é importante destacar que nem pela brevidade das obras, em comparação com as de maior duração, o nível de excelência sofre o menor abalo. No caso de Chopin, é evidente que sua genialidade pode ser conferida com maior veracidade partindo-se do que dizem as suas obras mais breves, de caráter rapsódico, como foi observado, o que não diminui o mérito de ter escrito as de maior duração.

Chopin e os Prelúdios

Prelúdios, segundo Massin, são, *a priori*, peças autônomas que servem para introduzir o corpo principal de uma obra.⁷⁴ No entanto, eles assumem diferentes papéis, na História da Música, desde a Idade Média até os dias atuais. Os mais antigos datam de 1450, sendo um exemplo os que se acham na tablatura de Adam Ileborg (1448). Nos séculos XVI e XVII eles já assumem o tão característico estilo “improvisado”, se as teclas forem a referência. Durante o Período Barroco, precedem uma fuga ou uma suíte de danças, em especial as de origem alemã. No Período Clássico são menos comuns e, no século XIX, durante o Romantismo, podem tanto fazer parte de uma obra mais complexa, como se apresentarem isolados, ou como parte de coleções.⁷⁵

No caso de Chopin, seus Prelúdios *nada introduzem*, como observa Massin, *a não ser o silêncio ou a peça seguinte* e que, muito provavelmente, suas origens remontam a tradição de os pianistas *improvisarem antes de tocar*. (MASSIN, 1997 p. 95). Rincón observa que a perfeição na escrita chopiniana pode ser conferida por meio dos Prelúdios que são, de certo modo, uma homenagem a Bach. A respeito da coleção, ele assim se expressa:

“É verdade que pela sua concisão e pela medida dramática perfeitamente calculada, cada uma das peças dessa obra, na qual nunca se repete um procedimento utilizado anteriormente, é uma verdadeira jóia e, ao mesmo tempo, um perfeito retrato do compositor”.

E continua, citando Liszt ao referir-se nos seguintes termos:

(...) “uma obra [os Prelúdios] cuja estrutura parece a de figuras geométricas perfeitamente desenhadas, nas quais todos os elementos estão em seus exatos lugares, e não há nenhuma linha a mais”. (RINCÓN, 2005, p. 17)

⁷⁴ MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Trad.: A. R. Viana; C. Susskind; M. T. Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

⁷⁵ SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. Trad.: E. F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

A coleção de 24 Prelúdios, em tonalidades maiores e menores, escrita por Chopin, sob o *Opus 28*, organiza-se a partir de um princípio seqüencial de tonalidades maiores, que progridem por quintas, entremeando as suas relativas menores. Temperley observa que *a idéia de escrever uma série de prelúdios em todas as tonalidades também lembra, obviamente os '48'. (...) A seqüência de tonalidades é diferente, mas a grande variedade de formas e textura lembra os Prelúdios de Bach* (TEMPERLEY, 1989 pp. 77-78).⁷⁶ Seguindo, portanto, uma tradição que remonta a Bach, e que depois servirá de esteio às inspiradas coleções de Debussy, Scriábin e Rachmaninoff, como já se observou, a coleção de Chopin pode ser considerada como um conjunto de pequenas e preciosas miniaturas, a serem executadas tanto em conjunto, como isoladamente.

No entendimento de Rosen, os Prelúdios *Opus 28* *parecem mera coleção de peças discrepantes, mas são o exemplo mais forte de um conjunto de diminutos fragmentos*. Chopin jamais os tocara na íntegra, como um ciclo, apesar de isso estar atualmente em voga, observa. É provável que o compositor *teria a intenção de executar apenas prelúdios isolados ou em pequenos grupos, e assim o fez*. Rosen adverte, no entanto, que o costume de interpretá-los como um conjunto integral dificulta uma percepção mais completa da *extraordinária individualidade das peças*, em especial quando *tomadas isoladamente*. E conclui mais à frente não ignorar seja impossível uma visão conciliatória entre as duas opções (peças isoladas / ciclo integral). O fato é que, como ainda argumenta, existe um *jogo de esplêndidas nuances de contraste, de caráter e sentimento* de um, para outro Prelúdio, e que isso deve ser levado em conta (ROSEN, 2000, pp. 134, 138). Esta é, também, a opinião de Gillespie, ao defender a execução do ciclo integral, uma vez que *proporciona um mosaico tonal, um prisma de diferentes matizes*. A exemplo de Rosen, no entanto, admite que, executados em separado, cada um, isoladamente, *surge como uma encantadora inspiração, resultante da*

⁷⁶A referência faz menção aos 48 Prelúdios do *Wohltemperierte Klavier*, de Johann Sebastian Bach, estudados por Chopin quando de suas aulas com Zywny.

emoção concentrada (GILLESPIE, 1972, p. 224). As duas diferentes visões não são excludentes, portanto, uma em relação à outra, e dadas as condições e os objetivos aos quais a performance se alia, ora é possível adotar a execução integral, ora uma seleção ou mesmo um único dos Prelúdios, sem maiores prejuízos.

Como em peças rapsódicas, o princípio estrutural sobre o qual os Prelúdios se articulam, na opinião de Temperley, parte, em geral, de *um pequeno motivo ou padrão, freqüentemente escolhido para exemplificar um problema técnico (...) algumas vezes o resultado resume-se a trechos de pura destreza de dedos, sem a textura melodia-acompanhamento que domina a maior parte da música de Chopin.* (TEMPERLEY, 1989 p. 77)

Já se observou a respeito do lado pedagógico de Chopin que, muito provavelmente, o tenha levado a compor os seus Estudos. Assim como Bach escreve seus cadernos de pequenas obras, com um claro propósito pedagógico, caso clássico do *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* ou das *Inventionen Sinfonien*, do mesmo modo com que Mozart compõe seus rondós e minuetos, Chopin também se dedica às obras de moderada dificuldade, tendo em vista atender aos desafios, na qualidade de professor, que se lhe apresentam cada um de seus discípulos. Não seria forçado, então, entender os Prelúdios como uma coleção de pequenos estudos. Pelo menos é o que acontece com vários deles. Na opinião de Temperley, isso pode confirmar as qualidades de Chopin como professor – *um professor tão cheio de musicalidade e expressão artística quanto de técnica.* (TEMPERLEY, 1989 p. 53)

Especificamente os Prelúdios, na opinião de Marie d'Agoult, em carta enviada a Franz Liszt, seriam *admiráveis por sua variedade, ricos em detalhes, apenas apreendidos por meio de uma meticulosa observação.* E acrescenta: *Parecem vívidos, flexíveis, criados ao impulso do momento, plenos em liberdade de expressão, típico produto dos gênios* (HIGGINS, 1973 p. vii). Inspirados nas coleções de Bach, impregnados de significado pedagógico, ricos em detalhes não perceptíveis a uma primeira leitura, os Prelúdios, portanto, podem ser alvo de

cuidadosa análise, no sentido de se fazerem compreendidos naquilo que de melhor e por demais sutil possuem.

Sabe-se que os manuscritos originais dos Prelúdios foram encaminhados da ilha de Palma, onde Chopin estava, ao copista Julian Fontana, em Paris, no ano de 1838, destinando-se, posteriormente, a Pleyel. Alguns dos Prelúdios já haviam sido escritos ou, pelo menos, rascunhados. A maioria deles, no entanto, seria concebida durante a permanência de Chopin e Sand, como hóspedes do convento de Valldemosa, na referida ilha. Temperley refere-se ao ano de 1836, como possível data em que começaram a ser compostos. No entanto, a coleção teria sido terminada ou completa, em Palma, de Maiorca. São dele as seguintes palavras:

“Ele levou consigo algumas partituras de Bach, os Prelúdios *Opus 28*, nos quais ele estava trabalhando e grande quantidade de papel, canetas e tinta. Ele enviou o manuscrito completo dos Prelúdios para Pleyel em Paris, em Janeiro de 1839. Mais ou menos nessa época, o piano que ele tinha encomendado antes da partida chegou a Valldemosa, o mosteiro para o qual os viajantes tinham sido obrigados a mudar-se em 15 de Dezembro”. (TEMPERLEY, 1989 pp. 36, 40)

Segundo Higgins, a única fonte primária de investigação continua sendo os originais conhecidos como *Manuscritos Valldemosa*, hoje parte do acervo da biblioteca Nacional de Varsóvia.⁷⁷ Como de costume, os modelos para impressão retornavam dos copistas aos compositores para possíveis correções. A *posteriori*, eram encaminhados para o editor. Cada uma das primeiras edições, muitas vezes simultâneas na França, Inglaterra e Alemanha, apresentavam pequenas diferenças. Exemplares destas edições podiam apresentar dedilhados do próprio compositor, uma ou outra indicação extra de dinâmica, a título de orientações que se prescreviam aos alunos.

⁷⁷ HIGGINS, Thomas. **Frederic Chopin: Preludes, Opus 28**. New York: Norton & Norton, 1973, p. 7.

As edições modernas dos Prelúdios podem conter ingredientes dessa ou daquela primeira edição, mas ainda não se conhece uma que abranja, academicamente, todas as variáveis possíveis. Nesse sentido, o melhor que se pode fazer, quando de um estudo analítico, é visitar mais de uma fonte ou, quando possível, optar pelo *fac-símile* dos originais.

Para os fins a que se propõe este estudo, duas edições foram consultadas. A primeira, do Instituto Frederic Chopin, em Varsóvia, editada por Ignácio Paderewski, com colaboração de Ludwik Bronarski e Josef Turczynski, realizada com base nos manuscritos autografados e nas primeiras edições. A segunda, editada por Carl Mikuli, baseada no vol. 34 das *Obras Completas Para Piano, de Frederic Chopin*, publicadas pela G. Schirmer de New York, parte da *Schirmer's Library of Musical Classics*, com primeira tiragem datada de 1895, em conformidade com a edição alemã de origem, editada por Mikuli e publicada por Fr. Kistner, em Leipzig, no ano de 1879, 30 anos após o falecimento de Chopin.

Os Prelúdios – Análises Individuais

Quadro de Tonalidades e Indicações de Andamento

Prelúdios	Tonalidades	Andamentos
P. 1	Dó Maior	<i>Agitato</i>
P. 2	Lá Menor	<i>Lento</i>
P. 3	Sol Maior	<i>Vivace</i>
P. 4	Mi Menor	<i>Largo</i>
P. 5	Ré Maior	<i>Molto allegro</i>
P. 6	Si Menor	<i>Lento assai</i>
P. 7	Lá Maior	<i>Andantino</i>
P. 8	Fá Sustenido Menor	<i>Molto agitato</i>
P. 9	Mi Maior	<i>Largo</i>
P. 10	Dó Sustenido Menor	<i>Molto allegro</i>
P. 11	Si Maior	<i>Vivace</i>
P. 12	Sol Sustenido Menor	<i>Presto</i>
P. 13	Fá Sustenido Maior	<i>Lento; Più lento; Tempo I</i>
P. 14	Mi Bemol Menor	<i>Allegro</i>
P. 15	Ré Maior	<i>Sostenuto</i>
P. 16	Si Bemol Menor	<i>Presto com fuoco</i>
P. 17	Lá Bemol Maior	<i>Allegretto</i>
P. 18	Fá Menor	<i>Molto allegro</i>
P. 19	Mi Bemol Maior	<i>Vivace</i>
P. 20	Dó Menor	<i>Largo</i>
P. 21	Si Bemol Maior	<i>Cantabile</i>
P. 22	Sol Menor	<i>Molto agitato</i>
P. 23	Fá Maior	<i>Moderato</i>
P. 24	Ré Menor	<i>Allegro appassionato</i>

Prelúdio N° 1, em Dó Maior

Este Prelúdio caracteriza-se por um contorno melódico delineado entre compulsivas figurações rítmicas que se estendem por toda a sua extensão. A tessitura e o comportamento desse contorno evoca um violoncelo ou viola e a insistência de suas frases desencadeia uma atmosfera de agitação, conforme indicado no início da obra.

A segmentação deste Prelúdio pode se dar de duas maneiras: A primeira, que divide o Prelúdio em quatro partes de oito compassos cada, acrescentando-se à última os dois compassos finais⁷⁸ (arpejo ascendente sobre acorde de Dó), e a segunda, mais compacta, em três partes, considerada a condução central do Prelúdio (compassos 9-24) como um gesto ininterrupto que a linha melódica descreve, antes do último segmento (*comp.* 25 e seguintes).

Segmentação			
Seção A	Seção B	Seção C	Seção D
<i>Comp.</i> 1-8	<i>Comp.</i> 9-16	<i>Comp.</i> 17-24	<i>Comp.</i> 25-34
ou			
Seção A	Seção B	Seção C	
<i>Comp.</i> 1-8	<i>Comp.</i> 9-24	<i>Comp.</i> 25-34	

A escrita apresenta-se em quatro diferentes planos, próximos entre si, distribuídos nas regiões grave e médio-aguda do piano. Três deles movem-se a partir do registro médio em direção ao agudo enquanto outro permanece sempre no grave. O plano intermediário-grave detém a linha melódica de maior destaque

⁷⁸ Todas as indicações de compasso, para efeitos de localização, serão feitas através da abreviatura “*comp.*” (singular ou plural) quando acompanhada do respectivo algarismo indicativo.

(polegares da mão direita)⁷⁹, sempre repetida uma oitava acima, pelas notas agudas do segundo tempo (4° e 5° dedos da *m.d.*). Dados os registros em que se movimentam e também as estruturas rítmicas que lhes são próprias, cada um dos planos torna-se distintamente evidenciado.

A presença de um *ostinato* rítmico em todos os planos imprime coesão à obra, bem como o delineamento melódico que traça o plano intermediário grave, em seus registros específicos, a saber: Seção A: *comp.* 1-8 (Sol3-Mi4)⁸⁰; Seção B: *comp.* 9-16 (Sol3-Sol4); Seção C, movendo-se em direção ao agudo, por meios tons ascendentes e partindo de Mi4 até atingir Ré5, nos *comp.* 17-24; Seção D, a partir do *comp.* 25, repetindo padrão melódico, nos *comp.* 25-28, dentro do registro Sol3-Mi4, a exemplo da Seção A, e a reincidência de Dó4, no polegar da *m.d.*, para os *comp.* 29-34.

A inclusão de quiálteras de cinco nos *comp.* 18-20, 23 e 25-26, corresponde ao momento em que a linha melódica caminha em direção ao agudo, em *stretto* para, depois, retornar ao registro de origem.

Embora este Prelúdio seja escrito em compasso binário, com tercinas para cada tempo, o resultado sonoro obtido, durante a performance, dificilmente acusa tal forma de organização métrica e rítmica. As primeiras semicolcheias de cada início de compasso (os graves da *m.e.*) encontram-se isoladas. Este fato ajuda a direcionar as atenções a segunda semicolcheia imediata, no plano intermediário grave (polegares da *m.d.*) deslocando à elas o apoio do tempo, assim como se estivessem na cabeça do compasso. As únicas exceções encontram-se nos *comp.* 18-20, 23, e 25-26, com a presença de notas em ambas as mãos, nos tempos fortes, onde incidem quiálteras de cinco no plano agudo. Deduz-se, portanto, que o caráter agitado, requerido pelo compositor na abertura da obra, resulte em parte, dessa escrita métrica e ritmicamente ambígua, em

⁷⁹ Para referências à mão direita ou esquerda, utiliza-se, daqui em diante, as abreviações *m.d.* e *m.e.*, respectivamente.

⁸⁰ Toma-se por referência o Dó central do piano como sendo Dó4 ao mesmo tempo adotando-se a primeira das duas possíveis segmentações.

parte, do jogo de densidades que se refaz a cada início de compasso com a proposição de novos baixos. Com eles, os pedais são trocados, compasso a compasso, deixando claro que a indicação de pedal que consta do texto de partida mostra-se falha, isto porque impossibilita passar com a devida clareza de um para outro acorde.

Do *comp.* 9 em diante, verifica-se que um certo controle de tempo, certa regularidade e contenção expressiva pode beneficiar, por contraste, o arrojo que as indicações de *cresc.* e *stretto* permitirão (*comp.* 13 e 16-17), e isso mais especialmente em razão do cromatismo ascendente, na linha melódica principal, e das quiálteras de cinco. Essa dinâmica moção tende a desacelerar após o ponto culminante da linha melódica (Ré6), no *comp.* 21, em direção ao final, quando passa de (*ff*), para *p*, chegando ao (*pp*) no *comp.* 33.⁸¹

Nota-se a possibilidade de maior *legatto* exatamente nos momentos em que surgem as quiálteras de cinco, anteriormente referidas. Em razão dessa novidade rítmica, os baixos deixam de ser acionados de forma isolada, em função das pausas de semicolcheia, nos primeiros tempos dos compassos.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Dó Maior
Altura:	Tessitura: Sol1-Ré6
	Arpejos nos planos grave, intermediário e agudo
	Intervalos de oitavas em suspensão (últimos de cada compasso, no plano agudo - <i>m.d.</i>)
Ritmo:	<i>Ostinato</i> com variável nos <i>comp.</i> 23, 25-26
Tempo:	Superposição rítmico-estrutural ⁸²
Dinâmica:	<i>mf</i> , (<i>ff</i>), <i>p</i> , (<i>pp</i>) ⁸³

⁸¹ As dinâmicas entre parêntesis constam do texto de partida. Trata-se de sugestões apresentadas pela equipe editorial, inexistentes nos manuscritos autografados de Chopin.

⁸² União de figurações simples do compasso 2/8 (plano médio-grave) com tercinas, para os planos graves, médio-agudo e agudo.

⁸³ A ordem das dinâmicas refere-se à ordem de apresentação na partitura sem considerar as reincidências.

Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Agitato; cresc.; stretto; (dim.)</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Pedalização por troca de acordes ⁸⁴
	Superposição de ritmos
	Nota pedal
Textura:	Quatro planos
	<i>Ostinato</i>

Do ponto de vista da execução, requer-se maior desempenho técnico da *m.d.*, em razão de responder pelo controle dos três planos superiores, cada qual com uma sonoridade personalizada. Estão em jogo impulsos diferenciados dos polegares (a melodia por excelência), segundos, quartos e quintos dedos da *m.d.*, nos registros médio grave, médio agudo e agudo. Está combinada a ação do polegar (plano intermediário grave) com notas duplas (3° e 5° ou 4° e 5° dedos) e oitavas arpejadas. Partindo da região médio-grave do teclado, faz-se necessário o alinhamento do rádio com o ulna, levando o polegar a desenvolver discretos movimentos para fora das teclas, ao mesmo tempo em que o punho rotaciona no sentido horário. A ação das notas duplas coincide com o ponto mais alto da referida rotação, após o que a oitava arpejada, como última participação nesse processo, antecede o reinício do mesmo procedimento, para cada um dos compassos subseqüentes.

À mão esquerda reservam-se arpejos de três notas, a maioria deles em posição aberta, abrangendo a extensão mínima de um intervalo de décima. Uma nota pedal, de Dó₂, marca insistentemente, a finalização da obra, nos 10 últimos compassos (*comp.* 25-34). Os grandes intervalos que partem do grave em direção ao agudo são naturalmente alcançados executados por meio de abertura lateral dos dedos, especialmente dos 2° e 3°, em relação ao polegar. A cada vez que o

⁸⁴ Destacam-se as primeiras notas do plano grave (primeiros tempos do compasso, *m.e.*) e a profusão de linhas em simultâneo.

5º dedo é acionado, retornando-se aos baixos, o punho, a exemplo do que ocorre com a *m.d.*, também realiza discreto movimento circular, no sentido anti-horário.

Do ponto de vista expressivo, e dadas as características da escrita, sugere-se um andamento que privilegie o caráter *Agitato*, mantendo-se como referencial a clareza dos enunciados, em função da brevidade da obra, com suas densidades e dinâmicas. Nesse sentido, Higgins observa que o intérprete pode experimentar algumas liberdades na execução desse Prelúdio, já que a partitura omite informações a respeito não apenas do andamento, mas, também, de dinâmicas específicas, isso a despeito do *crescendo* e do *stretto*, entre os *comp.* 1-25⁸⁵. (HIGGINS, 1973 p. 61)

De certo modo, um olhar retrospectivo encontra no Prelúdio de mesma tonalidade, com que Bach abre o seu *Wohltemperierte Klavier*, uma espécie de fórmula incipiente a partir da qual Chopin estrutura sua nova e intrincada forma de arpejar.

⁸⁵ Note-se que o texto de partida traz, nos *comp.* 21-22, um *ff* e um *dim.*, entre parêntesis, o mesmo acontecendo no *comp.* 33, com um *pp*.

Prelúdio N° 2, em Lá Menor

Este Prelúdio apresenta, como principal característica, uma figuração *ostinato*, em notas duplas, sobre a qual um contorno melódico é delineado. Ao final, a seqüência de acordes que parece enfatizar a tonalidade de Mi Maior encaminha-se ao centro tonal de origem por meio de elegante cadência.

Para segmentação deste Prelúdio, podemos levar em conta os elementos constitutivos do discurso que a *m.e.* realiza, com baixos e intervalos de meio, um, um e meio e dois tons, realizados pelo polegar e 2° dedo, resultando assim em seis partes. Por outro lado, pode-se considerar, também, a linha melódica mais aguda, enunciada pela *m.d.*, dividindo a obra então em quatro partes: Seção A (*comp.* 1-7); Seção A' (*comp.* 8-12); Seção A'' (*comp.* 13-19) e Final (*comp.* 20-23).⁸⁶

Segmentação					
Seção A	Trânsito	Seção A'	Trânsito	Coda	Final
<i>Comp.</i> 1-5	<i>Comp.</i> 6-7	<i>Comp.</i> 8-12	<i>Comp.</i> 13-14	<i>Comp.</i> 15-19	<i>Comp.</i> 20-23
ou					
Seção A	Seção A'		Seção A''	Final	
<i>Comp.</i> 1-7	<i>Comp.</i> 8-12		<i>Comp.</i> 13-19	<i>Comp.</i> 20-23	

As três seções, A, A' e A'' se orientam, a partir da presença, nos graves, de estrutura padrão, em três níveis (grave, médio e agudo). O registro compreende Mi1 (*comp.* 22) e Ré4 (*comp.* 8-10), mas o movimento melódico que se delineia na linha média, entre graves e agudos, não ultrapassa Fá#2, *appoggiatura* para Sol2 (*comp.* 5), e Fá#3 (*comp.* 8-9).

⁸⁶ Para efeito das observações que se seguem, opta-se pela segunda das segmentações, em quatro partes.

A Seção A está inserida em um contexto cujo trajeto harmônico descreve a passagem de Mi Menor, Sol Maior, Ré Maior e, novamente, Sol Maior. Nesse sentido, destacam-se como notas de referência, inicialmente Mi2 e Sol3 (*comp.* 1-3, *m.e.*) e, mais adiante, Ré4 e Si3 (*comp.* 4-6, *m.d.*). No entanto, é necessário destacar que a movimentação harmônica desencadeia movimentos, apresentando modulações que, embora tecnicamente completas, como observa Temperley, o efeito é como de *uma cor caleidoscópica, sem uma sensação real de afastamento da tonalidade principal*. Ele ainda se refere à economia no uso da rica dissonância cromática, deliberadamente optando pelo realce do caráter modal que a obra sustenta. (TEMPERLEY, 1989 pp. 65, 69).

A Seção A', por sua vez, sustentando o percurso harmônico cujos eixos compreendem Si Menor, Ré Maior e Lá Maior (*comp.* 8, 9 e 10, respectivamente), tem como notas de referência Si2 e Ré3 (*comp.* 8, *m.e.*), Lá2 e Ré3 (*comp.* 9, *m.e.*) e Lá2 e Dó#4 (*comp.* 10, *m.e.*). Deste ponto em diante, na Seção A'', o acréscimo de notas alteradas torna bastante ambíguas as definições harmônicas, somente retornando a uma possível definição no *comp.* 15, em razão das notas de referência Mi2, Dó3 e Lá2 (*comp.* 15, *m.e.*) que sinalizam um Lá Menor, a despeito das notas que a *m.d.* executa. A julgar pelas notas que dão origem ao contorno melódico, no agudo (*m.d.*), pode-se esperar uma sucessão que caminha de Sol Maior (*comp.* 1-7) para Ré Menor (*comp.* 14-18), tendo passado por Fá Sustenido Menor (*comp.* 8-13).

O elemento que mais contribui para a coerência do discurso é o *ostinato* rítmico-melódico articulado pelas figurações do baixo (*m.e.*) e, também, as linhas melódicas separadas por silêncios.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Lá Menor
Altura:	Tessitura: Mi1-Dó#5
	Intervalos harmônicos de quartas, quintas e oitavas

	<i>Ostinato</i>
Ritmo:	<i>Ostinato</i>
Tempo:	Métrica regular
Dinâmica:	<i>p</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>dim.</i> ; <i>slentando</i> ; <i>sostenuto</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Moção cromática
Textura:	Quatro vozes subjacentes

São expressivas as zonas de silêncio que se destacam durante todo o Prelúdio. Elas localizam-se tanto na linha melódica da *m.d.* (*comp.* 1-2, 7-8, 12-14, por último, no *comp.* 19), quanto nas estruturas padrões da esquerda, onde acontecem ainda com maior clareza (*comp.* 17-18 e 19-21). Oscilam entre oito a 12 tempos de duração, as maiores delas na *m.d.*, entre os *comp.* 12-14 (9 tempos), e na *m.e.*, com 12 tempos, nos *comp.* 19-21. Dados esses intervalos de silêncio, as atenções são continuamente redirecionadas, incidindo alternadamente sobre as figurações da *m.e.*, com as linhas melódicas no agudo (*m.d.*). Rosen observa que estas últimas iniciam em diferentes tempos do compasso quaternário e que, em razão do jogo de alternâncias que sustenta com as zonas de silêncio, a obra polariza “uma extraordinária flexibilidade métrica”. Tal liberdade deixa ao intérprete um campo vasto onde se mover para expressão de *uma poética misteriosa, sombria e comovente*. (ROSEN, 2000 p. 137-138)

Há uma única inversão do movimento linear intermediário, na *m.e.*, localizado nos *comp.* 6-7, após a articulação da nota mais grave em toda a obra (oitava de Sol²-Sol³, na *m.e.*). Observe-se que as insistências da linha grave, bem como da aguda, na *m.e.*, formam pedais que, entre si, e subseqüentemente, também delineiam perfis melódicos. Estes, de longe competem com a linha intermediária e a voz aguda, na mão direita. Nesse sentido, resta claro considerar-se atentamente esse jogo de direções, conforme já observado, entre um e outro material, conduzindo a interpretação de maneira a se apropriar das relações que tais direções comportam. Higgins observa, então, que o papel do pedal é

fundamental, no sentido de economizá-lo ao máximo, dele tirando partido somente onde as extensões entre as notas duplas da *m.e.* não permitirem alcance. Assim procedendo, os níveis interno e externo da *m.e.* ganham relevância, ficando então em evidência. (HIGGINS, 1973 p. 62). Portanto, para evidenciar os insistentes padrões melódicos que a *m.e.* executa, é necessário um *legatto* perfeito, que pode ser realizado pelos dedos, sem o auxílio do pedal direito, já que o contorno melódico da *m.d.* deve também manter-se limpo e imperturbável.

O final, *sostenuto*, sugere um coral que polariza a Dominante da tonalidade principal (passagem dos *comp.* 21-22), cadência que remete o ouvinte ao eixo de Lá Menor, no acorde fermatado do *comp.* 23.

Todas as intervenções da voz aguda, na *m.d.*, são de caráter dolente, melancólico, o que pode ser explicado pela maneira insistente com que os contornos assumem, em essência, movimentos descendentes. Confirma esta tese o fato de que os referidos contornos transitem em região média e médio-grave do teclado, abrangendo extensão bastante modesta.

O cromatismo presente na voz intermediária da *m.e.* pode sugerir, de acordo com o andamento que se escolhe, maior ou menor evidência de alterações no timbre que as figurações padrão articulam, em especial quando se leva em conta a abrangência das ligaduras de frases (cinco, até o *comp.* 16). A qualidade do *legatto*, na *m.d.*, deve sustentar, por outro lado, a projeção de frases menores como se fossem satélites das maiores, na mão esquerda⁸⁷. Em nenhum momento, início e fim de frases coincidem a não ser, obviamente, no último acorde (*comp.* 23).

Nos últimos instantes, (*comp.* 21-23) a *m.e.* deixa de apresentar os três níveis que até então, por insistência vinha apresentando, resumindo-se apenas a dois planos. Isso é compensado pelo adensamento que os acordes da *m.d.* provocam.

⁸⁷ As frases da *m.e.* reúnem, inicialmente, 28 tempos (*comp.* 1-7), depois 20 tempos (*comp.* 8-12), 16 tempos (*comp.* 13-16) e, por último, 4 tempos (metade final do *comp.* 18 e primeira metade do *comp.* 19).

Observe-se o sinal de *crescendo*, no *comp.* 11, cuidadosamente dosado, no sentido de permitir, *a posteriori*, o longo *diminuendo* solicitado entre os *comp.* 13-17, até a chegada do *slentando*, no *comp.* 18. Higgins observa que uma sutil alteração de andamento, de *andante* para *adágio*, no transcorrer dessa passagem, pode contribuir para o controle da dinâmica. (HIGGINS, 1973 p. 62)

Prelúdio N° 3, em Sol Maior

A principal característica deste Prelúdio é a contraposição de velozes arpejos, em semicolcheias, com uma incipiente melodia cujo contorno apresenta figurações rítmicas do tipo *appoggiatura*, combinadas com notas de maior duração.

Expondo um arpejo inicial (*comp. 1, m.e.*), cujo modelo padrão será várias vezes transposto, a obra apresenta pelo menos três seqüências idênticas dele, repetindo-se por seis vezes consecutivas. Na terceira e última seqüência, o padrão surge duplicado em oitava, pela *m.d.*, movendo-se em paralelo. Assim, temos a primeira seqüência, compreendendo os *comp. 1-6*, a segunda, os *comp. 12-17*, e a última, os *comp. 26-31*.

A obra pode ser segmentada, também em quatro partes, caracterizadas pela movimentação harmônica. Assim, temos a Seção A (*comp. 1-11*), a Seção B (*comp. 12-19*), a Seção C (*comp. 20-27*) e um Final (*comp. 28-33*). Nesse sentido, a Seção A inicia dentro da Tônica de Sol Maior e termina na Dominante (*comp. 11*). Em contrapartida, a Seção B retoma a Tônica para encerrar na Sub-Dominante (*comp. 18-19*). A Seção C parte da Sub-Dominante e retorna à Tônica (*comp. 26*).

Segmentação			
Seção A	Seção B	Seção C	Final
<i>Comp. 1-11</i>	<i>Comp. 12-19</i>	<i>Comp. 20-27</i>	<i>Comp. 28-33</i>

Ao discutir a importância de uma administração das idéias que se configuram nessa obra de quatro em quatro compassos, Rosen afirma que, exceto os *comp. 1-2* (Introdução) e o *comp. 11* – *uma espécie de ‘rubato’ ou suspense*

expressivo, todo o restante do Prelúdio se orienta a partir de sete porções de quatro compassos.⁸⁸ (ROSEN, 2000 p. 366, 386).

A ênfase, do ponto de vista rítmico, recai no emprego de figurações muito rápidas ao lado de durações longas, o que pode ser observado na linha melódica delineada pela mão direita, onde aparecem, com especial freqüência, semicolcheias sucedidas por semibreves ou mínimas, como *appoggiaturas*. Porém, a obra encontra seu suporte de coerência mais no *continuum* de semicolcheias, realizado pela *m.e.*, vindo a ser duplicado em oitavas, pela *m.d.*, nos *comp.* 28-31 (Final). Nesse sentido, Rosen ainda observa que uma melodia executada por uma voz contra uma forma mais fluída, no acompanhamento (o *continuum*), constitui-se em uma técnica bastante explorada por Chopin (ROSEN, 2000 p. 476), ao que Temperley confirma, ao considerar que essa figura de acompanhamento funciona como *um padrão melódico que flui livremente*. (TEMPERLEY, 1989 pp. 57-58)

O caráter do Prelúdio sugere com bastante clareza alguns procedimentos de execução. Nesse sentido, a indicação *leggiermente*, que aparece nos *comp.* 1 e 28 requer da performance fluidez, leveza e a idéia de “ausência de gravidade” que pode ser confirmada pelos seguintes fatores: a) ausência de pedal direito indicado⁸⁹; b) indicação de dinâmica *p*, no início da obra, ao lado das figurações em semicolcheias, executadas pela *m.e.*; c) espaço delimitado que compreende nota mais grave Dó2 (*comp.* 18) e Ré7 (*comp.* 31) com predominância dos registros médio-grave e médio, do teclado, e d) indicação de *Vivace*, como orientação ao andamento. Sobre este último fator, Higgins observa que na obra de Chopin, o andamento *Vivace* não deve ser demasiadamente rápido, como parece, ou como querem fazer crer alguns intérpretes. Em especial nesse Prelúdio, a velocidade jamais deve impedir que a execução perca em clareza e luminosidade, podendo mesmo dispensar o uso de pedal. (HIGGINS, 1973 p. 62)

⁸⁸ Não são computados os dois últimos compassos (*comp.* 32-33). Eles simplesmente alongam o enunciado dos *comp.* 28-31.

⁸⁹ Observe-se que o texto de partida não apresenta indicações de pedal.

A estrutura do Prelúdio mostra claramente uma melodia acompanhada, textura fundamental na música de Chopin⁹⁰. Em geral, a *m.d.* executa mais de duas notas, sempre a superior realizando o contorno de maior interesse. Isto exige um perfeito *cantabile* realizado pelos 3º, 4º e 5º dedos com as notas intermediárias constituindo parte do acompanhamento. Todas as frases que constituem a linha melódica, na *m.d.*, são ornadas com *appoggiaturas*. Constituem-se em exemplo as que ocorrem na Seção A (*comp.* 3-4, 4-5, 7-8, 9-10, 11-12) reaparecendo, de igual modo, nas seções B e C. Acordes arpejados estão presentes nos finais de cada Seção (*comp.* 8 e 10 - Seção A; *comp.* 18 - Seção B; *comp.* 24 - Seção C). Ao contrário do que se espera, o último acorde da Seção C (*comp.* 26) aparece sem a indicação para arpejar o que é compensado pelo Final que apresenta, em movimento paralelo, arabescos e arpejos direcionados ao agudo. O discurso finaliza com dois acordes de semínimas, ambos também arpejados (*comp.* 32-33).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Sol Maior
Altura:	Tessitura: Dó2-Ré7
	Intervalos de segunda e de quinta descendentes intra-arpejos (<i>m.e.</i>)
Ritmo:	<i>Ostinato</i> (<i>m.e.</i>)
	Apojaturas
Tempo:	<i>Continuum</i> de semicolcheias
	Figurações de curta duração (<i>m.e.</i>)
	Figurações compostas de durações mais longas (<i>m.d.</i>)
Dinâmica:	<i>p</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Vivace; Leggiermente; Leggiero; dim.</i>

⁹⁰ Tiram partido dessa mesma textura os Prelúdios 2, 4, 6, 7, 9, 13 (parte central), 15, 17, 21 e 24. Nesse sentido, diferentes recursos são utilizados para variar a forma com que o acompanhamento se apresenta, tais como harmonização com acordes, arpejos, figurações rítmicas específicas, linhas melódicas na *m.e.*, entre outros.

Timbres e efeitos na sonoridade:	Pedalização
	Notas de curta duração com notas de longa duração (ressonância)
	Arpejos dobrados em oitavas
Textura:	Diferentes densidades em simultâneo

A preparação técnica para execução dos arpejos, na *m.e.* (e na *m.d.* também, no Final), requer total elasticidade do punho em razão de passagens de polegar (duas ou três em cada padrão de arpejos) a serem feitas sem quaisquer prejuízos da velocidade e da clareza do enunciado. Rosen destaca que a aparente facilidade de execução que os primeiros compassos apresentam (*m.e.*) é desmentida alguns compassos depois. Afirmar que as notas pretas (ausentes nos *comp.* 1-6) *transformam a figura em uma ‘corrida de obstáculos’, embora as barreiras das notas pretas possam ser administradas com elegância e conforto e sem interrupção da seqüência.* Refere-se ainda aos *comp.* 9-10 como os que *estão entre os mais difíceis até hoje escritos se executados com absoluta uniformidade e leveza, requeridas pelo contexto,* opinião pessoal do referido autor que não esconde certo desconforto ante os desafios que o pianismo de Chopin apresenta. (ROSEN, 2000 p. 516-517)

A despeito do uso de pedal, anteriormente referido, embora não haja indicações prescritas no texto de partida isso não significa veto completo à utilização do mesmo, podendo ocorrer de acioná-lo não por inteiro, mas pelo menos um quarto de sua profundidade, o que pode auxiliar, em momentos oportunos (*comp.* 16-17, por exemplo), o fraseado indicado para as semicolcheias da *m.e.* (invariavelmente, de compasso a compasso, nas Seções A, B e C). No entanto, importa respeitar, em termos de clareza dos arpejos o andamento indicado, conforme já observado, cuidando-se sempre para que a velocidade não prejudique os enunciados. Uma vez que não se tem determinada a batida metronômica, como sugestão de andamento, o intérprete tem a liberdade de

escolher aquele que mais lhe agrade, resguardados os limites que separam o *Vivace* do *Presto*, por exemplo.

Em relação ao dedilhado, a sugestão que o texto de partida apresenta pode ser observada considerando-se sempre uma adequada adaptação da mão que pode variar em relação às aberturas dos dedos e à elasticidade dos punhos, de intérprete para intérprete.

Prelúdio N° 4, em Mi Menor

Este Prelúdio tem, como principal característica, uma simples linha melódica que assume diferentes colorações em razão da cromática e cambiante harmonia que a acompanha.

Podemos segmentá-lo em duas partes: Seção A (*comp.* 1-12) e Seção A' (*comp.* 13-25). Sua estrutura parte de uma linha melódica (*m.d.*) cujo espaço compreende Si³ (anacruse para *comp.* 1) a Dó⁶ (*comp.* 17), acompanhada por acordes repetidos. Próximos, uns dos outros, tais acordes geram evoluções harmônicas conduzidas por meio de subjacentes linearidades cromáticas que a *m.e.* executa.

Segmentação	
Seção A	Seção A'
<i>Comp.</i> 1-12	<i>Comp.</i> 13-25

Ao longo dos acordes que se repetem, articulados pela *m.e.*, outros contornos começam a surgir, especialmente em razão da seqüência de notas, as mais graves e as mais agudas de cada um deles. Não é possível imaginá-los independentes do acompanhamento. Isso não significa, conforme observa Temperley, que haja insuficiente qualidade melódica. Ao contrário. O fato de estarem atrelados ao acompanhamento faz com que se tornem caracteristicamente pianísticos. (TEMPERLEY, 1989 p. 60)

A linha executada pela *m.d.*, principal condutora dos enunciados, está estruturada a partir de um insistente padrão rítmico, de mínimas pontuadas com semínimas. Este padrão apresenta-se nos *comp.* 1-8, 10-11, 13-15, 19-22, com pequenas variantes nas semínimas de fim de compasso.

Há movimentos lineares que são impulsionados por meio de cromatismos, em ambas as mãos, sendo que *m.d.*, a do primeiro compasso, em direção ao *comp.* 12 apresenta em sua trajetória um deslocamento de Si4 para Fá#4 (Seção A). Na Seção A', tal deslocamento compreende a diferença que vai de Si4 à Mi4, quando o perfil melódico delineia contornos mais arroçados (*comp.* 16-18). Uma ponte entre as duas seções prevê esse recurso (*comp.* 12), primeira ocasião em que se verifica uma ruptura das repetições de acordes e as atenções centram-se, por exclusividade, na melodia que a *m.d.* executa.

O clímax da obra é atingido por meio do *stretto*,⁹¹ nos *comp.* 16-18, onde aparecem baixos com indicações de pedal (*comp.* 17-18), ocorrência exclusiva que se faz acompanhar de ampliações no espaço (Si1, *m.e.* e Dó6, *m.d.*). A partir de então, todos os enunciados direcionam-se ao acorde final, que tem por base Mi1 duplicado em oitava.

A primeira interrupção da repetição de acordes, no *comp.* 12 (transição da Seção A para A') pode estar relacionada com a interrupção total do fluxo sonoro, no compasso 23 (pausas com fermata), antecedendo a cadência final.

A dinâmica compreende variações em torno de *pp*, *p* e *f*, assim como indicações de caráter, como *espressivo*, no início, e *stretto*, *diminuendo* e *smorzando*, respectivamente nos *comp.* 1, 16, 18 e 21.

Uma das qualidades de maior relevo e destaque no tipo de escrita utilizada é a condução da melodia que requer, do intérprete, um senso bastante aguçado de direção, além de uma densa reflexão sobre como produzir *cantabiles* e trabalhá-los sobre padrões repetidos sem prejuízo do interesse e da atenção.

Ao serem repetidos, acordes perfeitamente amalgamados podem resultar do uso parcimonioso do pedal direito que auxilia a obter um perfeito *legato*, bastante necessário à condução das diferentes harmonias. São elas que

⁹¹ *Stretto* (acelerando). Observe-se que a expressão *stretto* pode conter uma significação não apenas relacionada com o tempo mas principalmente, como ocorre na referida passagem, com o caráter do Prelúdio.

respondem por um clima de suspensão antigravitacional do começo ao fim⁹². O senso de profundidade ou peso fica por conta dos baixos, restritos aos *comp.* 17, 18, 24 e 25.

O polegar da *m.e.* pode também articular um delineamento melódico muito embora longe de competir com as longas frases, na mão direita. Requerem-se, então, maiores atenções nos *comp.* 19-22, quando a linha melódica principal se move mais discretamente enquanto a voz intermediária desce em graus conjuntos e de meio em meio tom (*comp.* 21-22).

Cuidado especial deve ser tomado com os três últimos acordes, nas regiões médio-grave e grave do teclado, em *pp* e *legatto*. Da mesma forma, faz-se necessário um perfeito equilíbrio na execução dos acordes da *m.d.* podendo ser obtido por meio do controle que um bem regulado mecanismo do piano proporciona. Nesse sentido, o sistema de escape dos martelos, em razão da mecânica de dupla repetição propicia que se faça consciente, por meio da digitação, cada um dos comandos que o dedo aciona, no sentido de afundar as teclas controlada e uniformemente.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Mi Menor
Altura:	Tessitura: Mi1-Sol5
	Acordes
	Intervalos de segunda na linha melódica principal
	Cromatismos
Ritmo:	<i>Ostinato (m.e.)</i>
	Mínimas pontuadas

⁹² A utilização do pedal fica condicionada ao nível de reverberação natural da sala onde o intérprete se apresenta, não sendo necessário uma notação de pedal compasso a compasso. O texto de partida não apresenta pedalização o que permite ao intérprete administrá-la considerando, prioritariamente, a condução harmônica.

Tempo:	<i>Continuum</i>
	Recorte do fluxo sonoro ⁹³
Dinâmica:	<i>p, f, p, pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Largo, espressivo, stretto, dim., smorz.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Legato</i> em acordes repetidos
Textura:	Cordal com linha melódica em evidência

⁹³ *Comp.* 12 e 23, quando a regularidade dos acordes repetidos é interrompida.

Prelúdio N° 5, em Ré Maior

Este Prelúdio caracteriza-se por um movido entrelaçamento de arabescos em cuja malha destacam-se, furtivamente, linhas melódicas, nos registros graves e agudos.

A obra pode ser segmenta em três partes: Seção A (*comp.* 1-16); Seção A' (*comp.* 17-32) e Final (*comp.* 33-39). Note-se a presença de uma subjacente polimetria. A estrutura original do compasso, que se mantém do início ao fim, é 3/8. No entanto, as figurações de colcheias na voz intermediária (*comp.* 1-4, 17-20 e 33-36, *m.d.*) subvertem a percepção da pulsação regular. O mesmo se dá com o desenho melódico organizado a partir das notas agudas, executadas pela *m.d.*, nos *comp.* 13-16 e 29-32, quando a pulsação deslocada no tempo de uma semicolcheia, apresenta-se fora dos tempos fortes. Isso reforça ainda mais a sensação de uma métrica irregular ou ambígua.

Segmentação		
Seção A	Seção A'	Final
<i>Comp.</i> 1-16	<i>Comp.</i> 17-32	<i>Comp.</i> 33-39 ⁹⁴

Pelo contorno melódico que a *m.e.* apresenta, tem-se também a impressão de que ora a métrica é regida por um compasso ternário, dentro do que seria de se esperar, ora evidencia um compasso binário composto (6/16), tendo as colcheias pontuadas como unidade de tempo.

Uma segunda ambigüidade se estabelece por meio da presença da nota Si, natural ou bemolizada, aparecendo como *appoggiaturas* para a nota Lá, nos *comp.* 1-4, 17-20 e 33-36. Sabe-se que Si bemol se constitui como estranho à

⁹⁴ A julgar pela contínua ligadura de frase, unificando a obra em um todo desde o *comp.* 1 até o *comp.* 37, poderia-se, também, admitir a não fragmentação em Seções ou a apresentação de uma Seção Única com cadência final.

tonalidade de Ré Maior, porém não à de Ré Menor. Si bemol, na Dominante de Ré Maior, caso que ocorre nas Seções A e A', (veja-se os baixos nos *comp.* 1-4 e 17-20) nada mais seria do que Lá com nona diminuída. No entanto, vemos no Final (*comp.* 33-36) o Si bemol reaparecendo, desta vez, na Tônica da tonalidade principal (baixos de Ré², na *m.e.*) não havendo nenhum Fá sustenido em tempo de apoio.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Ré Maior
Altura:	Tessitura: Ré ² -Fá [#] 6
Ritmo:	<i>Continuum</i> de semicolcheias
Tempo:	Polimetria subjacente
Dinâmica:	(<i>f</i>), (<i>p</i>), (<i>f</i>), <i>f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Molto Allegro; cresc., dim., cresc., dim.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Polimetria subjacente (métrica irregular)
Textura:	Polifonia

Do ponto de vista da execução, destacam-se as notas por eixo, à rotação da mão, em geral tocadas com os 2º e 3º dedos (*m.d.* e *m.e.*), e a partir das quais se desenvolve a linha melódica, por saltos, em direção ao grave e ao agudo (*comp.* 1-4, 17-20, 33-36). Os desenhos irregulares, apresentando grandes saltos (por exemplo: Fá²-Dó⁴, *m.e.* ou Mi[#]4-Lá[#]5, *m.d.*, *comp.* 14-16, semelhantemente nos *comp.* 29-32) também requerem atenção. De igual modo, a articulação de notas duplas, pela *m.d.*, na cabeça dos terceiros tempos (*comp.* 5-11, 21-27), e as indicações de *cresc.* e *dim.*, durante toda a obra, sugerindo certa leveza até que se chegue ao *comp.* 38, onde um *f* é indicado pelo compositor.⁹⁵ Observamos ainda, que a pedalização, no texto de partida, pode ser considerada

⁹⁵ Existem indicações de *f*, *p* e *f*, entre parêntesis, respectivamente, nos *comp.* 12, 17 e 28, por sugestão da equipe editorial, no texto de partida, conforme anteriormente citado.

desde que se leve em conta o nível de ressonância natural da sala onde se dá a performance. Por questões de clareza do enunciado, entende-se que o pedal direito deva ser acionado sincopadamente em razão de fazerem-se distinta cada uma das progressões harmônicas.

Prelúdio N° 6, em Si Menor

O principal destaque, neste Prelúdio, é um contorno melódico que se faz acompanhar de figurações onde notas repetidas, pulsantes, são acentuadas de duas em duas. Tal como um violoncelo, ele assume em determinados momentos, os papéis de acompanhador e solista.

Este Prelúdio pode ser segmentado de acordo com a seguinte disposição: Seção A (*comp.* 1-8); Seção A' (*comp.* 9-14); Seção B (*comp.* 15-18); Seção B' (*comp.* 19-22) e Final (*comp.* 23-26).

Segmentação				
Seção A	Seção A'	Seção B	Seção B'	Final
<i>Comp.</i> 1-8	<i>Comp.</i> 9-14	<i>Comp.</i> 15-18	<i>Comp.</i> 19-22	<i>Comp.</i> 23-26

A obra reserva, à *m.e.*, todo um enunciado melódico que perdura, com exceção dos *comp.* 6-8, do começo ao fim, compreendendo um total de 10 frases. As curvas melódicas partem de acordes arpejados em movimentos ascendentes, nas Seções A, A', bem como no Final, e retornam em direção ao grave. Tal movimento, apresenta-se geralmente acompanhado de indicações de *crescendo* e *diminuendo*.

Contrastando com as Seções A, A' e com o Final, as Seções B e B' apresentam, por sua vez, contornos melódicos que se movimentam por graus conjuntos, do agudo para o grave. Também se constituem contrastes as figurações de semicolcheias que, nas Seções B e B', encontram-se nos terceiros tempos do compasso. Nas Seções A, A' e Final, as semicolcheias nos primeiros tempos impulsionam a linha melódica à nota principal, no agudo.

Enquanto a linha melódica principal é apresentada (*m.e.*), insistentes repetições de figurações formam, na *m.d.*, uma estrutura em dois níveis. O mais

agudo, em colcheias, limita-se ao espaço Fá#4-Fá#5 e apresenta uma única frase unida por ligadura (*comp.* 6-8), situação ímpar em que a linha melódica cruza a região médio-grave do teclado e atinge contornos que se realizam, desta vez, e por breves seis tempos, pela *m.d.* (anacruse do *comp.* 6 até *comp.* 8).⁹⁶ Segue-se um tempo de silêncio para recondução do tema original, pela *m.e.*, no *comp.* 9. Quanto ao nível intermediário, sua extensão comprime-se entre Si3 (*comp.* 18) e Dó#5 (*comp.* 7). Constitui-se por semínimas que, em sua maioria, articulam notas duplas, constantemente repetidas, salvo nos *comp.* 6-8.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Si Menor
Altura:	Tessitura: Si1-Fá#5
Ritmo:	<i>Ostinato</i> de colcheias
Tempo:	
Dinâmica:	(<i>p</i>); (<i>pp</i>); <i>pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Lento assai</i> ; <i>sotto voce</i> ; <i>sostenuto</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Notas repetidas (<i>ostinato</i> de colcheias)
	Linha melódica no registro grave
Textura:	Melodia acompanhada

Do ponto de vista da performance, as repetições que a *m.d.* articula requerem do intérprete grande cuidado ou controle, deixando que as atenções convirjam, invariavelmente, ao contorno melódico em evidência. Notem-se os sinais de apoio nas primeiras colcheias de cada duas, logo no primeiro compasso, o que sugere efeitos contínuos de apoio e suspensão do som, ao longo de toda a obra. Nesse sentido, o andamento anotado pelo compositor e a indicação *sotto*

⁹⁶ O recurso das figurações cordais com linha melódica na *m.e.* aparece com grande semelhança já na *Polonaise* em Dó Sustenido Menor, *Opus* 26, N° 1, composta entre 1834 e 1835, assim como no Estudo *Opus* 25, N° 7.

voce auxiliam a realização das referidas repetições ao mesmo tempo em que solicitam rigor e precisão na manutenção da pulsação. Prova disso é a indicação, no *comp.* 17, de *sostenuto*, momento em que, mais do que antes, deve-se manter e sustentar, pela contenção do tempo (mais expressiva do que cronológica), o caráter do Prelúdio.

Conforme observa Higgins, uma conduta apressada do intérprete permitiria a inclusão de pedal logo no início do *comp.* 1. No entanto, a primeira indicação de pedal ocorre apenas no *comp.* 13, estendendo-se ao *comp.* 14, reaparecendo nos *comp.* 23-26, sem interrupção. Tal economia pode significar uma clara intenção, por parte do compositor, de reservar as grandes ressonâncias aos compassos em que o pedal é sinalizado. (HIGGINS, 1973 p. 63)

Prelúdio N° 7, em Lá Maior

Este breve Prelúdio sugere delicadamente o universo das mazurcas. Suas estruturas verticais deixam em destaque a linha melódica que as notas agudas de cada acorde delineiam e, ao mesmo tempo, os baixos, presentes de dois em dois compassos.

A obra estrutura-se a partir de dois segmentos: Seção A (*comp.* 1-8) e Seção A' (*comp.* 9-16). Nele observa-se, preponderantemente, uma despojada linha melódica executada pela *m.d.* (notas agudas), com acompanhamento de acordes realizados por ambas as mãos e embasados pelos graves, em cada um dos compassos ímpares. No decorrer de todo o Prelúdio, observa-se que a organização desses elementos (linha melódica e acordes com baixos) padroniza o discurso.

Segmentação	
Seção A	Seção A'
<i>Comp.</i> 1-8	<i>Comp.</i> 9-16

A estrutura da composição organiza-se em oito frases, cada qual apresentando idêntica conformação rítmica caracterizando um *ostinato*. A estrutura harmônica sustenta extremo despojamento, não deixando em momento algum, o campo de Lá Maior (há uma sucessão de Dominantes individuais nos *comp.* 4-6).

A obra tem como espaço a diferença entre Lá1 (*comp.* 7 e 14, *m.e.*), e Dó#6 (*comp.* 11-12, *m.d.*). Há um clímax alcançado por meio da presença do acorde de Fá Sutenido Maior com sétima (*comp.* 12), indicando a proximidade do fim (retorno à Tônica da tonalidade principal), após os acordes de Si Menor e Mi

Maior com sétima⁹⁷. A presença reincidente da nota Mi, em todos os compassos (ora na *m.d.*, ora na *m.e.*), excetuando-se o *comp.* 13 e muito discreta, no *comp.* 12 (interior do acorde da *m.e.*), caracteriza um *continuum* ou uma espécie de nota pedal.

As indicações *Andantino* e *p dolce*, no início da obra, sugerem um caráter de tranquilidade. O compositor anota pedais que, possivelmente, devam ser atribuídos mais como apoio de ressonância para os graves do que para estenderem suas durações a cada uma das frases (*comp.* 1-10)⁹⁸. Já nos *comp.* 11-16, eles aparecem um a cada compasso.

As movimentações de vozes internas são quase sempre discretas, embora mais evidentes no *comp.* 5 (sextas, na *m.d.*), e no *comp.* 13 (manutenção dos agudos e movimento descendente nas notas internas da *m.d.*).

A insistente figuração rítmica e a distribuição das alturas marcam a unidade do discurso. O mais característico, do ponto de vista da execução, é conseguir-se uma flexibilidade linear para a melodia, sempre *cantabile*, em forma de arcos, conseguida por meio de um impulso orientado, aos toques dos 4º e 5º dedos da mão direita. Uma única indicação de *crescendo* encontra-se anotada no *comp.* 11.

Com exceção dos *comp.* 12 e 14, os últimos três acordes que compõem os finais de frases são idênticos em sua conformação o que sugere execução diferenciada em termos de intensidade do som (um natural *decrescendo* a cada repetição) evitando-se, em razão deste procedimento, a monotonia.

Dada a presença de silêncios nos anacruses para os compassos ímpares (pausas de semínima, na *m.e.*) torna-se fundamental que, a cada início de frase, a partida surja exatamente da ausência completa de sons, ainda que os acordes precedentes absorvam as notas de mesmo centro tonal. Isso requer fidelidade às indicações de corte de pedal (antes da execução do anacruse, pela

⁹⁷ Neste ponto, chega-se ao Dó#6, nota mais aguda da linha melódica em todo o Prelúdio.

⁹⁸ O prolongamento dos baixos através do uso do pedal direito pode sacrificar a clareza do desenho melódico na *m.d.* e comprometer a limpidez do discurso uma vez que estão em jogo notas de passagem, estranhas aos acordes do acompanhamento.

m.d.). Tal procedimento pode garantir que se perceba o contraponto entre baixos, nos compassos ímpares, e notas da linha melódica. Este, se constitui de movimentos sempre paralelos em relação aos movimentos que os registros de cada uma das frases apresentam⁹⁹.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Lá Maior
Altura:	Tessitura: Lá1-Dó#6
Ritmo:	Padrão rítmico único (frasal)
Tempo:	Movimento anacrúsico padrão
Dinâmica:	<i>p</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Andantino; dolce</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Cantabile</i> em notas agudas (estruturas verticais - <i>m.d.</i>)
Textura:	Melodia acompanhada

Dentre os procedimentos interpretativos, cabe certa intenção de alargamento do tempo (*rall.*) no *comp.* 7 (final da primeira parte) para retomada do tempo inicial, no compasso seguinte.

Do ponto de vista da execução, os acordes que exigem *cantabile* em *legato* dos 4° e 5° dedos (*m.d.*), solicitam angulações da mão¹⁰⁰ e auxílio de impulsos por meio de movimentos verticais do punho. Dessa forma, as notas internas (bem como os baixos, na *m.e.*) após serem executadas, poderão ser soltas desde que a pedalização dê conta de resguardá-las, em suas ressonâncias.

⁹⁹ Quando os registros, dentro dos quais são delineadas cada uma das frases, deslocam-se para o agudo (caso, por exemplo, da passagem da primeira para a segunda frase) ou para o grave (dando-se, por exemplo, entre as terceira e quarta frases), o movimento dos baixos apresenta-se, invariavelmente, na mesma direção.

¹⁰⁰ Entende-se por 'angulações da mão' a sua adaptação ao relevo do teclado por meio da ação que os músculos intrínsecos realizam junto às estruturas arqueadas da mão e punho, permitindo desse modo a projeção volar do polegar e uma eficiência na unidade de apreensão entre os dedos polegar, indicador e médio.

A possibilidade de executar notas de acordes, originalmente escritos para uma das mãos (direita ou esquerda), com outra, deve prevalecer desde que esse expediente, pela facilidade que permite, reforce a clareza da melodia e dê maior liberdade ao uso do teclado no registro em que se está operando.¹⁰¹

Movimentos de apoio em anacruses, (exclusivamente nos *comp.* 2 e 10) são justificados pela necessidade de manterem-se nítidos os *cantabile* nas notas agudas das terças (*m.d.*). Esta dificuldade é menos freqüente quando os intervalos são maiores e permitem à mão uma angulação mais pronunciada.¹⁰²

Higgins observa que o acorde da *m.d.*, no *comp.* 12 traz uma indicação de que as duas notas mais graves (Lá# e Dó#) sejam, ambas, executadas pelo polegar e que, tradicionalmente, os intérpretes o executem arpejado (HIGGINS, 1973 p. 63). No entanto, faz-se comum, também, outra possibilidade como a de isolar o baixo, primeiramente executado, depois do qual as notas soam em simultâneo, por meio de uma redistribuição entre as duas mãos.

¹⁰¹ Um exemplo é o caso de executar-se a nota Ré4 (*comp.* 1, segundo tempo em diante, originalmente parte do acorde da *m.d.*), pela *m.e.*, enquanto a nota Mi4, da *m.e.* seria, então, executada pela mão direita. Uma conjectura a ser relevada é a de alterar-se, por meio desse procedimento, certo timbre possivelmente desejado pelo compositor, ao posicionar as notas como as posicionou.

¹⁰² Anacruses, naturalmente, direcionam-se aos tempos fortes. Portanto, a inversão disso pode parecer, num primeiro momento, e por um lado, inoportuna. Por outro, preserva o *continuum* do interesse ou da atenção que a linha melódica deve suscitar.

Prelúdio N° 8, em Fá Sustenido Menor

A exemplo do Estudo Opus 25, N° 1, este Prelúdio apresenta uma grafia com notas de tamanhos diferenciados. Destaca-se o contorno melódico que se delineia no plano intermediário agudo, ficando em evidência as notas maiores. As menores, por sua vez, produzem uma espécie de padrão sonoro, com um timbre característico que permeia a totalidade da obra. O caráter *Molto agitato* fica por conta da multiplicidade de figurações rítmicas que se estabelece entre as duas mãos, em simultâneo, o que faz lembrar o *Allegro agitato* da Fantasia-Improviso.¹⁰³

Para efeitos de estudo, a obra pode ser segmentada da seguinte maneira: Seção A (*comp.* 1-8); Seção B (*comp.* 9-14); Seção C (*comp.* 15-18); Seção A' (*comp.* 19-26) e Final (*comp.* 27-34). A Seção A, por sua vez subdividindo-se nos *comp.* 1-4 e 5-8; A Seção C, nos *comp.* 15-16 e 17-18; Seção A', nos *comp.* 18-22 e 23-26 e o Final, nos *comp.* 27-28; 29-30; 31, 32 e 33-34.

Segmentação				
Seção A	Seção B	Seção C	Seção A'	Final
<i>Comp.</i> 1-8 (1-4; 5-8)	<i>Comp.</i> 9-14	<i>Comp.</i> 15-16; 17-18	<i>Comp.</i> 19-26 (19-22; 23-26)	<i>Comp.</i> 27-28; 29-30; 31-32; 33-34

A textura apresenta quatro diferentes níveis: a) notas acionadas pelos polegares da *m.d.*; b) os baixos da *m.e.* na segunda metade de cada tempo; c) fusas na *m.d.* e, d) polegares nas tercinas (primeira metade de cada tempo, na *m.e.*). Durante todo o Prelúdio, um único padrão rítmico é utilizado o que lhe confere unidade e coesão.

¹⁰³ Trata-se do Improviso N° 4 (Fantasia-Improviso), Opus 66, em Dó Sustenido Menor, obra que articula-se, também, por meio de poliritmia entre as duas mãos.

As notas executadas pelo polegar da *m.d.* traçam o contorno melódico de maior expressão, conduzindo toda a execução, do começo ao fim da peça, interligados que estão com os outros elementos da escrita. Rosen observa que esse tipo de escrita, em que os polegares invariavelmente respondem pelo contorno melódico, representa um *triunfo do estilo de Chopin*. E acrescenta que o original, nesse tipo de procedimento, à época, *era embutir a melodia em uma textura polifônica de tal riqueza, com notas cromáticas de passagem e ritmos quebrados complexos* do que este Prelúdio é um exemplo convincente, até que se tornasse tão claramente destacada em meio à *massa sombreada que a envolvia*. E conclui: *Esse claro-escuro polifônico foi, talvez, a mais importante conquista de Chopin, no jogo de sonoridades*. (ROSEN, 2000 p. 500)

Os baixos posicionados nos contratempos, as fusas da *m.d.*, e os polegares da *m.e.*, nas cabeças de cada tempo de compasso (primeira nota das tercinas), promovem uma espécie de densidade sonora com implicações sobre o timbre.

As dinâmicas indicadas na partitura e uma segunda indicação de caráter (*Molto agitato e stretto - comp. 19*), auxiliam a compreensão da estrutura formal adotada pelo compositor, pontuando os momentos de maior eloquência e generosidade nos volumes (indicações de *ff* em dois momentos: *comp. 15-16* e *22*). Dos elementos que organizam o discurso, os contrastes também demarcam a sua direção quando, após o *ff* dos *comp. 15-16*, sobrevém a indicação de *p* (*comp. 17-18*) e, após o *ff* do *comp. 22*, a indicação de *dim.* e *p* (*comp. 23-28*). Ao considerar-se os dois últimos compassos, que representam uma quebra inesperada e abrupta da densidade (*comp. 32-33*), para finalizarem o Prelúdio de maneira surpreendente, a incidência do primeiro clímax (*comp. 15-16*) ocorre exatamente no meio da obra. Serão mais 16 compassos até o acorde em mínimas e o arpejo final (*comp. 33-34*). Desde o *comp. 28*, as indicações de *crescendo* e *diminuendo* são uma constante, passando pelo *pp* do *comp. 29*, único anotado em toda a obra. Até então, do início, ao *comp. 26*, o tempo para variações de dinâmica se mostra mais alargado. Em termos de dinâmica, observa-se certa

semelhança entre os *comp.* 17-18 e 27-28, ambas as passagens em *p.* Comparativamente, notam-se os contrastes entre os *comp.* 9-12 (indicação de *cresc.*) e 23-26 (indicação de *dim.*).

Do ponto de vista rítmico, são quatro propostas diferenciadas para cada um dos quatro níveis, a saber: a) colcheias pontuadas e semicolcheias em cada tempo do compasso (polegares da *m.d.*); b) ausência de baixos, nos tempos de apoio (polegar da *m.e.* articula notas agudas, gerando acéfalos); c) fusas na mão direita e, d) tercinas seguidas de colcheias, a cada tempo do compasso (*m.e.* como um todo).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Fá Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Si1-Lá6
Ritmo:	Poliritmia
	<i>Continuum</i> de fusas (<i>m.d.</i>)
	<i>Ostinato</i> (<i>m.d.</i> e <i>m.e.</i>)
Tempo:	Polimetria subjacente (4/4 – <i>m.d.</i> e “24/16” - <i>m.e.</i>)
Dinâmica:	<i>f</i> , <i>ff</i> , <i>p</i> , <i>pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Molto agitato</i> ; <i>cresc.</i> , <i>poco riten.</i> ; <i>Molto agitato e stretto</i> ; <i>cresc.</i> ; <i>dim.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Arpejos nas unidades de tempo (<i>m.d.</i> e <i>m.e.</i>)
Textura:	Melodia acompanhada
	Contraponto subjacente

Para as intervenções dos polegares, na *m.d.*, a considerar-se os primeiros e os últimos intervalos de cada tempo, os saltos que realizam as fusas é de uma oitava acima, o que reforça a intenção de configurações de timbres, no delineamento da linha melódica principal. Os dois últimos compassos do Prelúdio imprimem uma idéia de tranquilidade, partindo de uma escrita cordal que dá lugar

à redução da densidade, e apresentando uma solução de desfecho da obra que é tipicamente chopiniana.

A indicação *Molto agitato*, no início, sugere mais o caráter do que o andamento. No entanto, para uma métrica de quatro pulsos, a escrita em fusas da *m.d.* requer velocidade e leveza de toque por parte do intérprete. Se, por um lado, o enunciado das fusas provoca um estado de movimento e agitação, por outro, a utilização dos pedais que definem rigorosamente cada uma das harmonias faz com que as batidas do compasso quaternário sejam unidades de equilibrado controle ao discurso. Observe-se que as harmonias praticamente diferem a cada tempo, e na maioria dos compassos.

Reserva-se às notas articuladas pelo polegar da *m.d.* o desempenho em *cantabile*. Ao contrário do convencional, os baixos (notas mais graves da *m.e.*) incidem fora do tempo de apoio o que as tornam o principal destaque na condução da obra. Em verdade, somente é possível distinguir outros elementos afora a linha melódica de maior evidência se houver uma arrojada queda no andamento (as fusas poderiam sugerir algum contorno), caso que se mostra possível se o intérprete permitir liberdades dessa natureza ao aproximar-se do compasso 23, quando atinge, então, um dos momentos de grande tensão expressiva (o mais importante dos clímax).¹⁰⁴

Naturalmente, as oscilações de dinâmica acompanham toda a movimentação harmônica dentro de uma coerência marcada pela elegância desse Prelúdio que pode ser considerado um estudo em miniatura, a exemplo do que ocorre com os Prelúdios N° 3, em Sol Maior (para a mão esquerda), N° 5, em Ré Maior, além de outros que aparecerão ao longo da coleção. Portanto, o intérprete deve ater-se à administração das dinâmicas não apenas em razão das tensões e distensões harmônicas, como também da textura compacta que apresenta e dos gestos que cada frase comporta, compasso a compasso.

¹⁰⁴ Note-se a possibilidade de dois momentos de grande tensão expressiva, o primeiro deles ocorrendo nos *comp.* 13-14.

Atentar-se às ligaduras de frases, intercaladas as de menor abrangência com as de maior, em termos de performance, pode auxiliar as manobras de comando entre tensão e distensão expressiva. Note-se que, invariavelmente, as figurações da *m.e.* são demarcadas com ligaduras de frase para cada um dos tempos ao passo que a *m.d.* intercala ligaduras que reúnem dois tempos, quatro (um compasso inteiro) e dois compassos. Dada a variedade de situações, conclui-se que a indicação de frases pode sugerir cesuras ou intenções de cesuras no fluxo sonoro, a serem viabilizadas por meio de ações combinadas de toque e cortes de pedal. Nesse sentido, Higgins observa que os manuscritos apresentam situações dúbias onde não fica claro se as ligaduras terminam ao fim de um pentagrama ou se dariam margem a unificar os compassos seguintes. Ao mesmo tempo, lembra que a cuidadosa notação das ligaduras pode auxiliar o intérprete a demarcar períodos, separar motivos no intento de enfatizar a expressão. (HIGGINS, 1973 p. 64)

Prelúdio N° 9, em Mi Maior

Este Prelúdio pela verticalidade de sua escrita apresenta uma sonoridade próxima à do órgão. A movimentação da linha melódica principal, no plano agudo, realiza-se, preponderantemente, por graus conjuntos, enquanto a dos baixos, mais sinuosa, ganha em intensidade e brilho ao duplicar-se em oitavas.

A estrutura dessa obra pode ser compreendida através das seguintes partes: Seção A (*comp.* 1-4); Seção B (*comp.* 5-8); Seção A' (*comp.* 9-12). Também é possível distinguir-se três níveis discursivos, cada qual operando em sua faixa de extensão, a saber: a) linha melódica predominante, cujo contorno se faz por meio das notas agudas de cada um dos acordes da *m.d.* (*cantabiles*); b) tercinas, na região intermediária entre graves e agudos, realizadas ainda pela *m.d.*, e c) baixos apresentando linha melódica em contraponto com voz aguda, por vezes dobrado em oitavas.

Segmentação		
Seção A	Seção B	Seção A'
<i>Comp.</i> 1-4	<i>Comp.</i> 5-8	<i>Comp.</i> 9-12

Para os níveis grave e agudo, o compositor indica ligaduras de frase específicas. As estruturas rítmicas concorrentes para cada um dos níveis são: a) semínimas, colcheias duplamente pontuadas e fusas (nível grave);¹⁰⁵ b) tercinas com notas duplas nas primeiras e terceiras batidas (nível intermediário); c) semínimas com colcheias pontuadas e semicolcheias ou fusas (nível agudo).

¹⁰⁵ Em alguns casos, variantes dessa estrutura.

Note-se a presença de figurações rítmicas pontuadas, seja nos agudos da *m.d.*, seja nos graves da *m.e.*, invariavelmente apresentadas em tempos fracos do compasso quaternário, com uma única exceção aos quatro tempos do *comp. 8* (*m.d.*). Pode-se sugerir que as figurações pontuadas sejam impulsos dados em direção as semíninas que as sucedem.

Do ponto de vista melódico, observa-se que a construção sustenta um uso insistente de notas repetidas. As notas agudas da *m.d.* apresentam movimentos por graus conjuntos e alguns saltos, somente nos *comp. 6-8* onde o Prelúdio ganha em força expressiva. Já o contorno dos baixos apresenta número bem menor de repetições e os intervalos maiores são mais freqüentes. Em nenhum momento, o nível intermediário articula ou delineia, de maneira distinta, uma seqüência melódica, a exemplo do que ocorre com os outros dois níveis. No entanto, pode-se notar que a nota central de cada tercina, na maioria dos tempos, repete em uma oitava abaixo a nota da linha melódica em destaque (agudos da *m.d.*). Em alguns momentos, há exceções, como nos casos do *comp. 2* (segundo tempo), do *comp. 4* (exceto o terceiro tempo) e do *comp. 8* (exceto o segundo tempo).

A tessitura é caracteristicamente restrita às regiões média, médio-grave e grave do teclado. A nota mais grave e a mais aguda encontram-se, no *comp. 8*, simultaneamente executadas, marcando o ponto em que o Prelúdio atinge o seu clímax.

O compositor escolhe o andamento *Largo* e utiliza modulações harmônicas importantes que ocorrem na parte central da obra até retomar a idéia inicial (*comp. 9*).¹⁰⁶ Os ornamentos que aparecem na *m.e.* (*comp. 3 e 4*) são formados por notas de passagem e desencadeiam uma movimentação especial, destacada por indicações de *crescendo*. Dado o caráter da obra, tais ornamentos não comprometem o senso de equilíbrio na administração da constante pulsação em forma de *ostinato*.

¹⁰⁶ O prelúdio de Nº 20, em Dó Menor, apresentará alguns aspectos rítmicos e melódicos semelhantes. Um exemplo são as figurações com notas pontuadas em tempos fracos, e baixos delineando contornos expressivos (parte central).

Para atingir o clímax (*comp.* 8), em *ff*, há uma indicação de *crescendo* a partir do quarto tempo do *comp.* 5, sendo que a mesma indicação reaparece depois, no penúltimo compasso. Nessa última vez, o *crescendo* parte de um *p*, anotado no *comp.* 9 (o mesmo do clímax)¹⁰⁷ e o intérprete tem liberdade para executá-lo em razão do *ritenuto*, indicado no *comp.* 11. Dessa maneira, há tempo para adensar as ressonâncias e finalizar a obra.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Mi Maior
Altura:	Tessitura: Lá ^b 4-Dó1
Ritmo:	Colcheias pontuadas com semicolcheias ou fusas
Tempo:	
Dinâmica:	<i>p, f, ff</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Largo; cresc., decresc.; riten.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Registro médio grave e grave
Textura:	Polifonia

Do ponto de vista da performance, o *cantabile* articulado pela *m.d.* (contorno melódico de maior evidência) requer boa flexibilidade dos punhos e certo desprendimento das notas intermediárias. Para manutenção das harmonias, entra em cena a utilização criteriosa do pedal direito como auxiliar a liga que deve haver entre cada uma das linhas melódicas (a dos baixos e a melodia principal). A liberdade que se tem, de soltar as notas do nível intermediário (*m.d.*) por meio de um impulso do punho (movimento vertical) garante, de certa forma, maior clareza do *cantabile*, maior ressonância do instrumento (acordes) e maior clareza de enunciado ao contraponto estabelecido entre graves (baixos da *m.e.*) e agudos (contorno melódico da *m.d.*).

¹⁰⁷ A mudança de dinâmica, dentro do *comp.* 8, é relativamente rápida, preparando o ressurgimento da idéia inicial, no *comp.* 9 (em *p*).

Prelúdio N° 10, em Dó Sustenido Menor

Este Prelúdio tem como principal característica a presença de arpejos acrescidos de notas duplas, que se movimentam do agudo em direção ao grave. Rápidos, ágeis e leves, eles são acompanhados de acordes abertos, arpejados, evocando certos recursos da escrita violinística.

Este Prelúdio pode ser segmentado de quatro em quatro compassos, obtendo-se as seguintes partes: Seção A (*comp.* 1-4); Seção A' (*comp.* 5-8); Seção A'' (*comp.* 9-12) e Seção A''' (*comp.* 13-18). Cada uma das quatro seções, por sua vez, são subdivididas em duas. Uma, com figurações rápidas e leves (*m.d.*) e outra, contrastante, com os tempos do compasso ternário demarcados por acordes. O último segmento inclui a repetição de sua segunda parte (*comp.* 17-18).

Segmentação			
Seção A	Seção A'	Seção A''	Seção A'''
<i>Comp.</i> 1-4	<i>Comp.</i> 5-8	<i>Comp.</i> 9-12	<i>Comp.</i> 13-16; 17-18

A escrita da *m.d.*, estruturada por figurações assimétricas de semicolcheias (tercina e duas semicolcheias em cada tempo) desloca-se do agudo para o grave, percorrendo pouco mais de duas oitavas (Dó#6-Sol#3). Ela se faz acompanhar de acordes arpejados de colcheias, na mão esquerda. Dado o andamento (*Molto allegro*) e a indicação *leggiero*, (anacruse para o *comp.* 1), tais acordes soam muito breves, mesmo porque são intercalados com pausas de colcheia. Nesse sentido, a utilização de pedal é reduzida a pequenos apoios (um quarto de pedal direito para cada uma das notas duplas da *m.d.*) não permitindo que a nitidez do discurso seja turvada ou que perca em leveza e brilho, nem mesmo sejam misturadas às notas de passagem da *m.d.*, o que comprometeria a

clareza das configurações harmônicas. O caráter pode evocar o de um *scherzo*.¹⁰⁸ Higgins destaca que a figuração padrão dos *comp.* 3-4, repetida *a posteriori* por mais quatro vezes é, na verdade, um gesto típico da mazurca. Observa ainda que a ausência de pedal nessas passagens (exceto para o *trillo* do *comp.* 7, por questões de ressonância do ornamento), confirma o típico caráter dessa dança. (HIGGINS, 1973 p. 64). O intérprete pode também considerar como expressivas as notas da *m.d.*, Sol#3 (Dominante da tonalidade principal, nos *comp.* 3-4, 7-8 e 15-16), e Fá#3 (*comp.* 11-12), acentuadas, e com duração relativamente longa.¹⁰⁹

Para cada tempo de compasso, o compositor indica um *decrescendo* (destinado à *m.d.*) e a movimentação dos contornos melódicos travam uma espécie de pergunta e resposta entre as primeiras e as segundas partes de cada seção. Isso se destaca ainda mais em razão de haver um jogo entre deslocamentos descendentes, nos arpejos da *m.d.*, (primeiras partes de cada seção) e contornos melódicos ascendentes (segundas partes – notas agudas da *m.d.*).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Dó Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Sol#1-Do#7
Ritmo:	Figurações assimétricas
	<i>Ostinato</i>
Tempo:	Polimetria subjacente
Dinâmica:	<i>p</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Molto Allegro; leggiero</i>

¹⁰⁸ Algumas mazurcas apresentam gestos rítmicos semelhantes aos que se observam nos *comp.* 3-4 (repetidos nos *comp.* 7-8, 11-12, 15-16 e 17-18).

¹⁰⁹ As acentuações reincidentem, a exemplo do que ocorre no *comp.* 4 (terceiro tempo acentuado - *m.d.*), nos *comp.* 8, 12 e 16. Nos *comp.* 3, 7, 11 e 15, os primeiros tempos também se apresentam acentuados. O *comp.* 7 se constitui uma única exceção, posto que apresenta acentos no primeiro e no segundo tempos.

Timbres e efeitos na sonoridade:	Mudança de registo
Textura:	

Uma das mais importantes tarefas do intérprete, na execução desse Prelúdio é a administração dos pedais. Eles não devem obscurecer a transparência das características melódicas e rítmicas, nem sacrificar a delicadeza de sua intenção *meio mazurca*, *meio improvisação*, conforme observa Rosen. Antes, devem contribuir para que seja resguardada certa leveza, derivada dos contínuos deslocamentos de registo que a *m.d.* realiza, provocando uma idéia nítida de moção coreográfica. (ROSEN, 2000 p. 138)

Prelúdio N° 11, em Si Maior

Uma das principais características deste Prelúdio é a presença de uma linha melódica que se destaca em meio a notas duplas e *appoggiaturas*, sendo acompanhada por um contorno sinuoso dos baixos.

A segmentação deste Prelúdio pode dar-se da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-10); Seção B (*comp.* 10-14); Seção A (*comp.* 15-21) e Final (*comp.* 21-27). Ainda é possível uma segmentação secundária, dividindo em duas partes a Seção A (*comp.* 1-2 e 3-10) e a Seção B (*comp.* 10, 11-14). Note-se que são comuns às Seções A e B o *comp.* 10, assim como às Seções A (reexposição) e Final, o *comp.* 21.

Segmentação			
Seção A	Seção B	Seção A	Final
<i>Comp.</i> 1-2 (prenúncio) 3-10	<i>Comp.</i> 10 (prenúncio) 11-14	<i>Comp.</i> 15-21	<i>Comp.</i> 21-27

Melodia acompanhada, seu contorno é delineado pelas notas agudas da *m.d.*, sugerindo estrutura métrica diversa da proposta na armadura de clave, em especial nos *comp.* 5, 9-10 e 17 (supõe-se um compasso de três tempos). Destacam-se as *appoggiaturas* e ornamentos que, quando presentes (*m.d.*), incidem sempre na última de cada três colcheias, nos primeiros tempos de compasso (*comp.* 3-4, 7-8, 11, 13, 15-16, 19-20), com exceção dos *comp.* 12 (primeira colcheia do segundo tempo) e 21, na cabeça do primeiro tempo.

Há momentos em que a *m.e.* delineia um contorno que se sobressai ao da *m.d.* (*comp.* 10, 14 e 18). Em geral, a *m.e.* trabalha acordes arpejados ou quebrados em sextas e quintas.

As indicações *Vivace*, no *comp.* 1 e, ao mesmo tempo, *legato*, permitem um controle especial da pulsação, um andamento conveniente tanto à resolução

dos contornos melódicos quanto aos *crecendo* e *diminuendo*, anotados pelo compositor.

A textura assemelha-se à que se pode encontrar em algum dos improvisos e nas valsas. Os pedais são anotados na partitura em razão das harmonias e do próprio contorno melódico. Este, por sua vez, pode sugerir a maneira de se conduzir a execução, auxiliada pela observação atenta das ligaduras de frases que se apresentam longas com exceção dos *comp.* 11-12, 13-14. Conforme observa Higgins, o surgimento de ligaduras de frase menores (reunindo dois compassos) coincide com a chegada ao clímax da obra, no *comp.* 11. (HIGGINS, 1973 p. 65)

Os grandes saltos que a *m.e.* realiza exigem do intérprete flexibilidade total de punhos (liberdade de movimento), abertura dos dedos para intervalos de maior extensão, desse modo garantindo e preservando certo *legato* e fluência para as colcheias. Impulsos advindos da liberdade dos punhos, em razão do uso de 4º e 5º dedos da *m.d.*, auxiliam a obter um *cantabile* continuamente expressivo.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Si Maior
Altura:	Tessitura: Fá#1-Si4
Ritmo:	
Tempo:	Diversidade métrica subjacente
Dinâmica:	(<i>p</i>)
Efeitos de dinâmica e andamento:	Vivace; <i>legato</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Appoggiaturas</i>
Textura:	Melodia acompanhada

Prelúdio N° 12, em Sol Sustenido Menor

Este Prelúdio tem como característica a peculiar abordagem técnica que a mão direita demanda, assemelhando-se a um estudo onde se intercalam notas duplas e notas repetidas, com expansão e alteração de ambos os materiais.

A obra encontra-se estruturada a partir dos seguintes segmentos: Seção A (*comp.* 1-8); Seção B (*comp.* 9-20); Seção C (*comp.* 21-28); Trânsito (*comp.* 29-40); Seção A' (*comp.* 41-48); Seção B' (*comp.* 49-56); Trânsito (*comp.* 57-65); Coda (*comp.* 65-73) e Final (*comp.* 74-81).

Segmentação	
Seção A	<i>Comp.</i> 1-8
Seção B	<i>Comp.</i> 9-20
Seção C	<i>Comp.</i> 21-28
Trânsito	<i>Comp.</i> 29-40 (29-30; 31-33; 33-37; 37-40)
Seção A'	<i>Comp.</i> 41-48
Seção B'	<i>Comp.</i> 49-56
Trânsito	<i>Comp.</i> 57-65
Coda	<i>Comp.</i> 65-73
Final	<i>Comp.</i> 74-81

Sob a indicação de andamento *Presto*, estrutura-se em três níveis, a saber: o primeiro, na *m.d.*, realizando um contorno melódico (nível agudo); o segundo, acordes e notas duplicadas na *m.e.* (nível grave), e o terceiro, notas duplas executadas pelo polegar e indicador da mão direita (nível intermediário). A velocidade requerida e acentos anotados nos primeiros tempos de compasso sugerem um discurso não de três tempos, mas de um em um (compasso a

compasso).¹¹⁰ O principal elemento de unificação do Prelúdio é a articulação de colcheias com notas repetidas.

A dinâmica oscila entre *f* e *ff* com indicações de *crescendo* e *diminuendo*. Figurações rítmicas diferenciadas surgem nos *comp.* 21-28 (mínimas pontuadas na *m.d.*); acordes de três notas, seqüenciados, na *m.d.* (*comp.* 34-37) aumentam a densidade em direção ao clímax no *comp.* 37. Em contrapartida, a densidade vai, gradualmente, tornando-se rarefeita, do *comp.* 53 ao 64.

Ao contrário do convencional, a *m.e.* articula os graves sempre fora do tempo de apoio, posicionados que estão, em geral, no segundo tempo do compasso. Os movimentos padrões de deslocamento dos baixos são abandonados nos *comp.* 29-40, para serem retomados nos *comp.* 41-52. Novas interrupções se dão nos *comp.* 53-64, bem como nos *comp.* 74-81 (Final).

Os graves ganham em força de impacto, nos *comp.* 49-52 e 80-81. Dadas as movimentações cromáticas no contorno melódico, que a *m.d.* realiza, os pedais devem ser econômicos, dificilmente levados a cabo como determina o texto de partida, posto que, da forma como estão posicionados, terminariam por comprometer a clareza do enunciado, embaraçando-lhe a eloquência.¹¹¹

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Sol Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Ré#1-Lá#5
Ritmo:	<i>Continuum</i> de colcheias
	<i>Ostinato</i>
Tempo:	
Dinâmica:	<i>f</i> , (<i>f</i>), <i>ff</i> , (<i>ff</i>)

¹¹⁰ A combinação dos elementos citados evoca sensação de movimento contínuo ou *moto-perpétuo* tal como acontece, em geral, nas *toccatas* românticas para piano solo.

¹¹¹ A escrita deste Prelúdio faz referência clara ao Estudo *Opus* 10, N° 2, em Lá Menor, onde o compositor utiliza-se, também, de três níveis de enunciado, com notas duplas, no nível intermediário, e contorno melódico no nível agudo (*m.d.*).

Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Presto; cresc.; (dim.); poco riten.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Notas repetidas
Textura:	Densa

Do ponto de vista da performance, é importante a maneira com que o compositor assinala as ligaduras de frase. Até o *comp.* 20 elas aparecem dispostas abrangendo porções maiores (dois a quatro compassos). Dos *comp.* 21-28, surgem muito mais curtas, por vezes, de duas em duas colcheias, o mesmo ocorrendo entre os *comp.* 37-40, 53-56 e 65-73. Braços e antebraços derivam, por exclusividade, de sustentação provida pelos músculos intercostais, o que possibilita completa liberdade de ação, por meio de punhos flexíveis e polegares sem tensões (*m.d.*). Isso possibilita uma execução fluente e desembaraçada da seqüência ininterrupta de colcheias, especialmente no tocante ao equilíbrio que a estrutura rítmica requer, em face da rica variedade de dinâmicas, anotadas pelo compositor.

Higgins afirma que o Prelúdio, por combinar ingredientes específicos, imita veementemente uma máquina. Dentre eles, destacam-se a seqüência de colcheias, a forte acentuação, a enfática dinâmica e a textura de oitavas e acordes no baixo, tudo sob a indicação de *Presto*. Destaca ainda, que o sistema de ligaduras, nos compassos iniciais, evoca uma vívida e ofegante batalha, à semelhança de uma *toccata*. (HIGGINS, 1973 p. 65)

Prelúdio N° 13, em Fá Sustenido Maior

Este Prelúdio, espécie de *ária da capo*, apresenta uma linha melódica elegantemente acompanhada que reaparece, depois da seção central, em versão abreviada, delicadamente variada em razão de nova linha melódica, acrescida em registro agudo.

Dentre as obras de caráter intimista, compostas por Chopin, este Prelúdio, estrutura-se em três seções, a saber: Seção A (*comp.* 1-20); Seção B (*comp.* 21-28) e Seção C (*comp.* 29-38).¹¹² Esta estrutura admite ainda sub-segmentos: Seção A em duas partes (A e A') correspondendo aos *comp.* 1-8; e *comp.* 9-18, somados aos *comp.* 18-20; Seção C, também em duas partes - *comp.* 29-36 e *comp.* 37-38.

Segmentação			
Seção A	Seção A'	Seção B	Seção C
<i>Comp.</i> 1-8	<i>Comp.</i> 9-18 (final) 18-20	<i>Comp.</i> 21-28 ¹¹³	<i>Comp.</i> 29-36 (final) 37-38

O discurso orienta-se através de uma melodia acompanhada, sempre estruturada em níveis ou contornos melódicos hierarquicamente organizados (a partir do agudo, em direção aos graves). Temperley observa que muitos dos mais belos efeitos de Chopin derivam dessa combinação de melodias que, ao invés de concorrerem umas com as outras, estabelecem entre si uma relação de igual proeminência e conteúdo expressivo. (TEMPERLEY, 1989 p. 59)

Na Seção A, observa-se o contraponto que se estabelece entre contorno melódico, que se realiza na *m.d.* (notas agudas), com o nível mais agudo

¹¹² Veja-se, por exemplo o Noturno *Opus* 15, N° 2, na mesma tonalidade (Larghetto – Doppio movimento – Tempo I).

¹¹³ Trata-se aqui, da única ocasião em que o compositor opta por um tema e andamento diversificados para a parte central da composição. Essa situação é exclusiva desse Prelúdio não se repetindo em nenhum outro.

da *m.e.* (em geral as notas fora dos tempos 1 e 4, onde se situam as bases harmônicas). Na referida Seção, nota-se ainda a primeira interrupção significativa do fluxo melódico, quando a *m.d.* se cala, no último tempo do *comp.* 7 e por todo o compasso 8. As atenções são direcionadas, então, aos graves da mão esquerda antes da retomada da melodia, pela *m.d.*, no compasso 9.

A partir do *comp.* 9, alternam-se frases de diferentes tamanhos e um adensamento da escrita inclui repetições de acordes (*m.d.*, *comp.* 11) e seqüências de terças em colcheias (*m.d.*, *comp.* 12), como uma variante dos compassos 3 e 4. A frase que reúne o maior número de compassos (segunda da Seção A' – *comp.* 13-18) tem, na região médio-aguda, a nota de maior duração (Mi#4 - sensível da tonalidade principal), que aparece nos compassos 17 e 19. O tempo indicado é *Lento* e a dinâmica geral, permanentemente em *p* (*comp.* 17), oscila em razão de *crescendo* e *diminuendo* anotados no texto.

A parte central, Seção B mantém a estrutura rítmica de base (articulações de seis colcheias para cada metade de compasso). Embora haja um significativo adensamento da massa harmônica, uma linha melódica se destaca no nível mais agudo (contorno melódico principal, na *m.d.*), sobreposta à acordes formados por notas tanto da *m.d.* (uso do polegar e 2º dedo) como da *m.e.* (em geral notas duplas). Nessa Seção, a frase de maior duração é a última, reunindo os *comp.* 26-28 onde se encontra, com especial ênfase, a relação métrica original (duas mínimas pontuadas) articulada por meio de mínimas e colcheias. Isso confere à passagem uma singular e ágil movimentação.¹¹⁴

Na retomada do *Tempo I* (*comp.* 29), reaparecem as figurações pontuadas (unidades de tempo), o andamento retorna ao da Seção A, a densidade rarefeita se rearticula e, novamente, estabelece-se o contraponto entre contorno melódico na *m.d.* (notas agudas) e na *m.e.* (nível médio-grave).

¹¹⁴ Na maior parte do Prelúdio, a relação métrica se estabelece em torno das mínimas pontuadas, como é de se esperar em uma estrutura binária composta. O andamento *Più lento* e a indicação *sostenuto* da Seção B, naturalmente permitem enunciados mais ricos em termos de estruturas rítmicas, marcando assim um contraste em relação às Seções A e C. As migrações harmônicas também auxiliam essa demarcação de polaridade (Seções A-B e B-C).

A novidade que surge na última Seção consiste no delineamento de um contorno melódico extra, tendo início no *comp.* 33, estendendo-se até o 36.¹¹⁵ O registro médio é retomado nos dois últimos compassos (37-38), bem como a densidade que caracterizou a parte central (acordes de três notas, com linha melódica no agudo).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Fá Sustenido Maior
Altura:	Tessitura: Fá#1-Sol5
	Contorno melódico padrão
Ritmo:	<i>Continuum</i> de colcheias (<i>m.e.</i>)
Tempo:	Mudança de andamento
Dinâmica:	<i>p</i> , (<i>p</i>)
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Lento</i> ; (<i>dim.</i>); <i>Più lento</i> ; <i>Tempo I</i> ; (<i>riten.</i>)
Timbres e efeitos na sonoridade:	Registro médio grave e grave
Textura:	Polifônica

Do ponto de vista da performance é indispensável administrar-se os *cantabile* impulsionando-se com especial ênfase as notas agudas dos acordes, buscando com isso um perfeito *legato* em cada uma das frases. Apesar das mudanças que ocorrem na Seção B, (tonalidade, textura e andamento), o conjunto continua unificado em razão das forças que a linearidade do discurso melódico integra.

A utilização dos pedais, conforme indicações, requer revisão em razão da maneira como as frases são projetadas. Como os contornos na região médio-grave (agudos da *m.e.*) são muito expressivos, uma pedalização sem cuidados pode comprometê-los em sua clareza e distinção. No entanto, é exatamente nesse aspecto que Higgins chama a atenção ao dizer que, mais do que em outros

¹¹⁵ Mi#5; Fá#5 e Sol#5 como uma quarta opção linear, articulada pela *m.d.*, em simultâneo com acordes que a mesma realiza.

Prelúdios, o pedal aqui se apresenta de forma bastante singular ao conferir uma atmosfera de certo modo enevoadada, de meio em meio compasso. (HIGGINS, 1973 p. 65)

Prelúdio N° 14, em Mi Bemol Menor

Retomando a utilização de tonalidade com bemóis, este Prelúdio apresenta uma enigmática seqüência de colcheias, em *Allegro*, movendo-se à diferença de uma oitava, e em paralelo. Caracteriza o discurso a forma abrupta com que se dá tanto o início como do final do discurso.

Para compreendermos a estrutura desse Prelúdio podemos segmentá-lo da seguinte maneira: Seção A (*comp.* 1-10) e Seção A' (*comp.* 11-19).

Segmentação	
Seção A	Seção A'
<i>Comp.</i> 1-10	<i>Comp.</i> 11-19

A textura e o timbre, dado o ininterrupto uníssono em oitavas paralelas, são elementos característicos não apenas nessa obra. Rosen observa que o recurso de lançar mão da monofonia apresenta-se já no *Finale* da Sonata em Si Bemol Menor e na seção central da *Polonaise* em Fá Sustenido Menor, *Opus* 44. Nessas passagens, Chopin reduz ao mínimo o sentido harmônico e melódico, fazendo sobressair outros elementos que substituem a função dos que foram omitidos. (ROSEN, 2000 p. 396). Nessa mesma direção, Temperley afirma que as harmonias *são continuamente subentendidas, nunca formuladas*. (TEMPERLEY, 1989 p. 60).

As variações de dinâmica, feitas em ondulações sonoras, até a Seção A, compreendem 4 compassos (*comp.* 1-2; *comp.* 5-6), cada um com um *crescendo* e *diminuendo*. Tais movimentos de intensidade ladeiam, simetricamente, os *comp.* 3-4, apresentando um único *crescendo*. Os próximos quatro compassos (*comp.* 7-10) apresentam indicações de dinâmica solicitando exatamente o contrário (*diminuendo* e *crescendo*) em cada um deles.

A Seção A' inicia com uma indicação de *ff* (*comp.* 11), seguido de um *crescendo* e *diminuendo*, no *comp.* 12 para, depois, haver uma grande onda de intensidade que parte de um *crescendo* (*comp.* 13-16) e um grande diminuendo (*comp.* 16-19).

Do ponto de vista rítmico, o Prelúdio estrutura-se a partir de um *continuum* formado por colcheias (tercinas), do começo ao final da obra. Subjacente, uma linha melódica pode ser deduzida a partir de cada uma das primeiras colcheias a cada grupo de seis, não sendo este o único caso deduzível de linearidades. Nesse sentido, cada uma das mãos apresenta três possibilidades de entrelaçamentos lineares, obtidos a partir 1) das notas agudas do enunciado; 2) das notas graves (formando assim um diálogo) e 3) dos tempos de apoio a cada seis colcheias, como eixos de condução da execução.

A tessitura em que o Prelúdio é concebido restringe-se a Mib1-Solb4, ambas as mãos em clave de Fá, o que lhe confere certo clima dramático. Um dos momentos de maior intensidade expressiva encontra-se no trânsito da Seção A para a Seção A' (*comp.* 10-11), em que o intérprete pode reter cuidadosamente o andamento, para retomá-lo no *comp.* 11, liberdade esta que confere ênfase à referida passagem. Nessa altura, para recuperar a idéia inicial, pode-se admitir uma gradual retomada, também, do andamento. Note-se, no entanto que tais variantes de andamento devem ser articuladas com extrema cautela, sem exageros, restringindo-se exclusivamente aos *comp.* 10 e 11.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Mi Bemol Menor
Altura:	Tessitura: Mib1- Fá4
Ritmo:	<i>Continuum</i> de colcheias
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Allegro; pesante; cresc.</i>

Timbres e efeitos na sonoridade:	Notas dobradas em oitavas
	Registro grave do teclado
Textura:	Melodia acompanhada

Naturalmente, uma pedalização que preserve a limpidez do enunciado pode ser conseguida através de quartos de pedal (pedal direito), o que auxilia a obtenção de um *legato* perfeito nas duas mãos.¹¹⁶ Tais pedais podem ser cortados de seis em seis colcheias, quando possível até mais freqüente, cabendo uma distinção inequívoca das linearidades subjacentes.

A condução do *continuum* de colcheias está completamente vinculada à ação de lateralidade ou angulação das mãos, oriunda de impulsos que partem do antebraço (rotação axial), combinados com flexibilidade dos punhos. Dado o paralelismo entre as mãos, os movimentos realizados tornam-se simétricos em termos de direção e permitem a obtenção de um *legato* contínuo, com as devidas oscilações de intensidade. Ainda do ponto de vista da performance o mais importante é a condução ininterrupta do enunciado sem perder a riqueza das inflexões sonoras. As indicações *Allegro* e *pesante*, são subsídios para configuração do caráter e, por conseguinte, auxiliam no desenvolvimento dos procedimentos interpretativos, principalmente no que se refere à escolha do andamento, utilização do pedal e administração das dinâmicas.

¹¹⁶ O pedal *tremolo* também é um recurso viável para essa passagem.

Prelúdio Nº 15, em Ré Bemol Maior

Este Prelúdio tem como principal característica a repetição de uma nota, a princípio delicadamente insinuada, tornando-se depois obsessiva, especialmente quando adentra a parte intermediária, em tonalidade menor.

A estrutura deste Prelúdio pode ser compreendida pela segmentação em quatro partes, com variantes, a saber: Seção A (*comp.* 1-8); Seção B (*comp.* 9-19); Seção A (*comp.* 20-27); Seção C com subdivisão (*comp.* 28-35, 36-43); da mesma forma as Seções C' (*comp.* 44-51, 52-59) e Seção D (*comp.* 60-67, 68-75); finalizando com um fragmento da Seção A (*comp.* 82-89).

Segmentação	
Seção A	<i>Comp.</i> 1-8
Seção B	<i>Comp.</i> 9-19
Seção A	<i>Comp.</i> 20-27
Seção C	<i>Comp.</i> 28-35; 36-43
Seção C'	<i>Comp.</i> 44-51; 52-59
Seção D	<i>Comp.</i> 60-67; 68-75
Seção A (fragmento)	<i>Comp.</i> 76-81
Final	<i>Comp.</i> 82-89

A tessitura é peculiarmente abordada, definindo-se da seguinte forma: Para as Seções A e B (Fá2-Láb5), trabalha-se mais com a região central do teclado (médio-grave e médio-agudo). Nas Seções C e C', abordam-se as regiões médio-grave e grave do teclado (Sol#1-Si4). Para a Seção D, retorna-se às regiões médio-grave e médio-aguda, com a presença dos graves (Sol#1-Mi5).

Ao lado das características já consideradas, destaca-se, também, a presença de notas pedais, no acompanhamento, em relação às linhas melódicas que sobressaem ora na mão direita, ora na esquerda. Elas estão presentes em

toda a obra, especialmente na parte central considerada por Higgins como uma espécie de drama, em razão de alterações no modo, registro, textura e dinâmica (HIGGINS, 1973 p. 66).

O discurso melódico comporta mudanças de registros. Elas ocorrem de acordo com o que segue: Nas Seções A e B, a linha melódica encontra-se na parte mais aguda do enunciado, proferido pela mão direita e ocupando o espaço correspondente a Láb4-Láb5.¹¹⁷ Em seguida, nas Seções C e C', encontra-se desta vez na região grave do teclado, delineada pelas notas agudas da mão esquerda, abrangendo o espaço entre Mi2 e Mi3.¹¹⁸ Na Seção D, retorna em forma de oitavas e acordes, para a *m.d.* (Sol#4-Mi5). No fragmento da Seção A e no Final (*comp.* 76-89), alcança a extensão representada pela diferença entre Fá4 e Sib5, consideradas as notas mais agudas da mão direita. Se consideradas as notas do nível intermediário, presentes nos *comp.* 84-89, a tessitura se reorganiza em Sib3-Sib4.

Núcleos de maior densidade são localizados primeiramente quando as notas de repetição (pedais) são duplicadas em oitavas (*comp.* 35-42; 51-58) e, depois, quando a linha melódica se desdobra em oitavas e acordes (*comp.* 60-75).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Ré Bemol Maior
Altura:	Tessitura: Sol#1-Sib5
Ritmo:	<i>Ostinato</i>
	<i>Continuum</i> de colcheias
	Figurações pontuadas
Tempo:	Métrica regular

¹¹⁷ Desconsidera-se aqui o desdobramento em sextas que, em alguns momentos, faz-se presente como no caso dos *comp.* 3-5; 7-8, por exemplo.

¹¹⁸ Da mesma maneira, desconsidera-se as notas duplas da *m.e.* Cabe aqui destacar que os graves da referida mão também representam uma projeção linear importante. No entanto, mostra-se secundária em razão de o interesse convergir à linha melódica que se encontra aposta.

Dinâmica:	<i>pp, p, f, ff,</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Sostenuto; sotto voce; cresc.; sf; dim.; smorzando; slentando; ritenuto.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Notas repetidas
	Registro grave
Textura:	Melodia acompanhada
	Contraponto subjacente

Considerando-se a performance do Prelúdio, destaca-se a importância a) de todos os *cantabiles*; b) das notas repetidas que exigem um teclado extremamente regulado;¹¹⁹ c) dos *legatos* para projeção das frases e d) da pedalização. Neste último caso, são cabíveis inserções de pedal não anotadas.

As indicações *Sostenuto*, no início da obra e *sotto voce*, na Seção C (*comp.* 28), também servem como subsídios para a interpretação, bem como a localização de grandes clímax como nos *comp.* 39-42 e *comp.* 56-59. Também se constitui em momentos de grande expressividade a passagem da Seção D para o fragmento da Seção A (*comp.* 75-76) e o surgimento de linha melódica em nível intermediário, nos *comp.* 84-89. Em razão das anotações de *diminuendo*, *smorzando slentando* e *ritenuto*, respectivamente nos *comp.* 75, *comp.* 79-81 e *comp.* 88, tais momentos são ainda mais significativos e auxiliam a forjar, com maior precisão, o sentido e o significado a ser comunicado.

¹¹⁹ Sistema de repetições por escape (dupla repetição), peculiar à mecânica nos instrumentos modernos, conforme já observado.

Prelúdio N° 16, em Si Bemol Menor

Este Prelúdio caracteriza-se por um *ostinato* sobre o qual um eletrizante *continuum* de semicolcheias se pronuncia. Essa combinação, de *ostinato* e *continuum* de semicolcheias, configura com exatidão os meios expressivos que a indicação *Presto com Fuoco* sugere.

A obra permite a seguinte segmentação: Seção A (*comp.* 1-17); Seção A' (*comp.* 18-29); *Stretto* (*comp.* 30-33) e Final (*comp.* 34-46).

Segmentação			
Seção A	Seção A'	<i>Stretto</i>	Final
<i>Comp.</i> 1-17	<i>Comp.</i> 18-29	<i>Comp.</i> 30-33	<i>Comp.</i> 34-46

Seu *ostinato* é formado por duas ou três colcheias, unidas por uma ligadura de frase sendo que a colcheia central polariza os apoios, a terceira delas, as suspensões e a primeira, um anacruse. Essa figuração encontra-se ausente apenas no *comp.* 1, na parte central da obra (*comp.* 33-39) assim como no Final (*comp.* 40-46).

O *continuum* apresenta uma sucessão de desenhos ou linhas que se projetam ininterruptamente, evocando um caráter de *moto perpétuo*. Tais desenhos se constituem ora de movimentos escalares, ora de acordes arpejados ou combinações entre esses dois materiais. Nos momentos em que o *ostinato* rítmico é interrompido, o *continuum* se adensa com duplicação, em movimento paralelo, realizada pelos graves (*m.e.* - *comp.* 32-33 e 42-45).

As indicações de pedal devem ser observadas para haver uma definição clara de cada uma das harmonias que o *ostinato* articula (acordes desdobrados). Nesse sentido, Higgins observa a clara intenção de diluir ornamentos e notas de passagem, somente preponderando a idéia de definição harmônica, estabilizada

pelos baixos. Afirma que o resultado sonoro é impreciso ainda que se considere um Pleyel de época e que na música de Chopin, não há nenhum outro exemplo mais evidente de confusão e cacofonia (HIGGINS, 1973 p. 65). As dinâmicas, até o *comp.* 17 são variações em torno do *f* (*crescendos* e *diminuendos*). A partir do *comp.* 18, o volume dimensiona-se para *ff*, podendo haver discreta redução nos *comp.* 32-33, para retomada do *ostinato* no Final.¹²⁰

A indicação *sempre più animato*, no *comp.* 34, estende-se até o *comp.* 41 para, então, ter início o fechamento da obra, com os movimentos paralelos entre grave e agudo (*comp.* 42-46).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Si Bemol Menor
Altura:	Tessitura: Mi1- Fá7
Ritmo:	<i>Continuum</i> de semicolcheias
	<i>Ostinato</i>
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff</i> , <i>f</i> ,
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Presto com fuoco</i> ; <i>cresc.</i> ; <i>stretto</i> ; <i>sempre più animato</i> ;
Timbres e efeitos na sonoridade:	Mudanças de registro
	Duplicação em oitavas
Textura:	

Do ponto de vista da execução, as figurações da *m.e.*, em semicolcheias, requerem movimentos verticais do punho, no sentido de baixo para cima, com saída da mão a cada final, e retorno ao ponto de partida, o que nesse sentido, faz do 5º dedo o protagonista. O mesmo expediente torna-se expandido quando da duplicação em oitavas, a partir do *comp.* 18. Os acordes arpejados, no

¹²⁰ Esta é uma oportunidade para retomada da dinâmica *f*, presente na Seção A, uma vez que o *crescendo*, nos *comp.* 42-45, culmina novamente em *ff*.

comp. 30, podem ser soltos, com duração preservada através da utilização do pedal, obtendo-se assim o efeito sonoro de apoio e suspensão.

Quanto a m.d., um estudo metuculoso dos contornos deve resultar no condicionamento de movimentos do punho, capazes de preservar o *continuum* de semicolcheias sem prejuízo das articulações de frase. Os dedos alternam ataques mais ou menos articulados, de acordo com os intervalos, sendo que para os de maior extensão, recomendamos a ação que parte da primeira falange, combinada com movimentos de lateralidade da mão, por força de impulsos provenientes do antebraço (rotação axial).

Prelúdio N° 17, em Lá Bemol Maior

Este Prelúdio é caracterizado por um contorno melódico, pouco a pouco transformado até dar lugar aos célebres baixos, de Lá bemol, que se repetem por 11 vezes, próximo ao final da obra. Suas estruturas verticais não impedem a definição de um nítido contorno que ora se encontra na superfície, em plano agudo, ora em camadas subjacentes, intermediárias.

Este Prelúdio pode ser segmentado da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-18); Seção B (*comp.* 19-34); Trânsito (*comp.* 35-42), Seção C (*comp.* 43-64), Seção A' (*comp.* 65-90).

Segmentação				
Seção A	Seção B	Trânsito	Seção C	Seção A' (Final)
<i>Comp.</i> 1-18	<i>Comp.</i> 19-34	<i>Comp.</i> 35-42 Fragmento Seção A	<i>Comp.</i> 43-64	<i>Comp.</i> 65-82 <i>Comp.</i> 83-90

A obra apresenta, como principal característica, a presença de contornos melódicos formados pelas notas agudas na *m.d.* fazendo-se acompanhar por baixos com acordes, na esquerda. Tais contornos organizam-se por meio de dois padrões rítmicos (*comp.* 3-4, *m.d.* e *comp.* 19-20, *m.d.*). A segmentação se efetiva sempre que os padrões mudam ou retornam a aparecer. Higgins faz menção a este Prelúdio referindo-se ao seu tema como um 'tema-rondeau'. (HIGGINS, 1973 p. 67)

Movimentos melódicos são delineados em razão da sucessão de acordes na *m.e.*, o que ocorre nos compassos 20, 22, 34, 44, 46-47, 48, 50 e 54. Note-se o grande pedal (Láb1) presente nos graves a partir do *comp.* 65, acompanhados cada um deles da indicação de *sforzato*.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Lá Bemol Maior
Altura:	Tessitura: Réb1-Si5
Ritmo:	<i>Continuum</i> de colcheias
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff, f, (f), p, (pp)</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Allegretto; cresc.; dimin.; Sotto voce; sf; perdendosi; riten.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Repetição de acordes
	Notas sustentadas no registro grave
Textura:	

Prelúdio N° 18, em Fá Menor

Este Prelúdio caracteriza-se por gestos sinuosos que ambas as mãos executam, em paralelo, alternando acordes e fazendo uso de estruturas rítmicas irregulares. Os efeitos acumulam-se resultando em um espetacular final, cujo início encontra-se a seis compassos antes do último acorde.

A obra apresenta-se organizada em quatro seções que, por sua vez, se subdividem em gestos. Na Seção A, eles consistem em arabescos de semicolcheias, realizados pela *m.d.*, em parte por movimento paralelo à diferença de uma oitava entre as duas mãos, direcionando-se aos terceiros tempos dos compassos com uma célula rítmica característica: semínima pontuada e colcheia, na voz superior (*m.d.*), tendo por centro dois acordes de quatro notas em colcheias (*comp.* 1, 2, 5 e 6). Na Seção B, continuam presentes os arabescos, em movimento paralelo, antecedendo acordes em colcheias com indicação de *sforzato* (*comp.* 9, 10, 11 e 12). Na Seção C, o mesmo ocorre: grupamentos de semicolcheias em movimento paralelo, seguidos por acordes no segundo tempo. O Final pode ser compreendido a partir do *comp.* 15 em diante, centrado em um arpejo descendente realizado pela *m.d.* (*comp.* 17), e uma cadência nos dois últimos compassos (*comp.* 20-21).

Segmentação	
Seção A	
Gesto 1	Comp. 1-5
Gesto 2	Comp. 5-7
Seção B	
Gesto 3	Comp. 7-9
Gesto 4	Comp. 9-10
Gesto 5	Comp. 10-11
Gesto 6	Comp. 11-12

Seção C	
Gesto 6	Comp. 12-13
Gesto 7	Comp. 13-14
Gesto 8	Comp. 14-15
Final	
Gesto 9	Comp. 15-19
Cadência	Comp. 20-21

As indicações de pedal devem ser observadas, especialmente nas passagens em uníssono, uma vez que o pedal auxilia a administrar a condução dos efeitos que levarão ao clímax. Nesse sentido, sua contribuição certamente não se dirige tanto às questões harmônicas, senão às de ordem dinâmica (número de harmônicos, expansão e projeção do som).

Nenhum outro Prelúdio da coleção possui uma indicação de *fff* exceto o último (em Ré Menor). Higgins observa que o triplo *f* não é comum em obras de maturidade, mas estão presentes nas que foram compostas cedo, na Polônia. (HIGGINS, 1973 p. 67). Rosen, por sua vez, destaca a necessidade de haver uma interdependência de um para outro Prelúdio o que levaria o intérprete a preferir uma sucessão deles. Alega que em sendo executado isoladamente, fora do conjunto, soa por demais violento, em que pese o fato de haver aqueles, dentre os 24 da coleção, que sustentariam perfeitamente uma execução em separado. (ROSEN, 2000 p. 138).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Fá Menor
Altura:	Tessitura: Dó0-Fá7
Ritmo:	Quiálteras
Tempo:	Irregular
Dinâmica:	<i>fff</i> , <i>ff</i>

Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Molto Allegro; cresc.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Oitavas dobradas em paralelo
Textura:	

Do ponto de vista da execução, destacamos a necessidade de um constante legato de compressão para as semicolcheias, o que se obtém pelo aderente ataque dos dedos as teclas, com soltura entre uma e outra ligadura de frase, e também por meio de um punho flexível, capaz de responder às exigências de *legato* que os sinuosos contornos impõem. As repetições de acordes e oitavas são realizadas com punho em diferentes alturas, otimizando assim a clareza de enunciado, sem falhas e com o necessário efeito de expansão da intensidade e do timbre.

Os grandes saltos, no comp. 16 requerem a ação do braço combinada com adequado condicionamento de reflexos direcionando cada um dos deslocamentos da mão com flexibilidade, e ao mesmo tempo, vigor. Note-se na referida passagem o deslocamento dos apoios sempre em cada uma das segundas colcheias.

Prelúdio N° 19, em Mi Bemol Maior

Este Prelúdio caracteriza-se pela contínua e simultânea sucessão de colcheias, por movimento contrário, em ambas as mãos. Destacam-se os movimentos cromáticos ascendentes e descendentes que seu padrão realiza, assim como os contornos que as notas de extremos, graves e agudas, delineiam.

Apesar do *continuum* de colcheias, ininterrupto, podemos segmentá-lo da seguinte maneira: Seção A (*comp.* 1-32), Seção A' (*comp.* 33-65), quando há uma retomada do tema inicial, e Coda (*comp.* 65-71) onde as notas agudas do contorno melódico na *m.d.* apresentam um cromatismo descendente.

Segmentação		
Seção A	Seção A'	Coda
<i>Comp.</i> 1-32	<i>Comp.</i> 33-65	<i>Comp.</i> 65-71

Trata-se de uma espécie de estudo em pequenas dimensões, cuja principal característica é a presença de acordes abertos, arpejados em movimento contrário, uma mão em relação à outra. Destaca-se o contorno melódico formado pelas notas mais agudas da *m.d.* (as primeiras de cada tercina). Elas podem ser evidenciadas com trocas de pedais a cada mudança de acorde.

A seção A, comporta a seguinte segmentação: a) *comp.* 1-8; b) *comp.* 9-16; c) *comp.* 16-24 e d) *comp.* 24-32. Da mesma forma, a Seção A', com os segmentos: a) *comp.* 33-40; b) *comp.* 40-49; c) *comp.* 49-57; d) *comp.* 57-65. Estão sendo consideradas, para efeito desta segmentação, as indicações de pedal e os sinais de dinâmica, presentes em todos os compassos da obra.

A linha melódica que se destaca por meio da seqüência dos baixos, cada um deles marcados pela pedalização, torna-se mais evidente em alguns momentos como é o caso nos *comp.* 13-15, ou ainda quando descreve, em

movimento paralelo com a *m.d.* uma ascendência, o que ocorre nos *comp.* 29-32. De forma semelhante, os baixos são destaque, também, nos *comp.* 43-45 e 62-63.

A principal característica deste Prelúdio, do ponto de vista da execução são os grandes saltos intervalares que ambas as mãos realizam, a administração precisa dos pedais, e as dinâmicas anotadas.

Componentes Estruturais Seleccionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Mi Bemol Maior
Altura:	Tessitura: Sol1-Mib6
Rítmo:	Quiálteras
	<i>Continuum</i> de Colcheias
Tempo:	
Dinâmica:	<i>sf</i> , (<i>p</i>)
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Vivace</i> ; <i>legato</i> ; <i>cresc.</i> ; <i>dim.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Movimento contrário
Textura:	Densa

Tecnicamente, recomendamos à *m.d.* a execução dos arpejos ascendentes (três em três notas) auxiliados por rotação do antebraço, impulso este que faz o punho descrever movimentos no sentido anti-horário, em cada passagem do 5º dedo ao polegar. O mesmo recurso se aplica à *m.e.*, com movimentos no sentido contrário. Em todo o percurso, os 2º e 3º dedos servem de eixo aos movimentos que devem ser desenvolvidos com certa leveza, sempre respeitando as oscilações de *crescendo* e *decrescendo* e os apoios que podem ocorrer, dependendo a passagem, nos 4º ou 5º dedos da *m.d.* (contorno melódico em maior evidência), ou bem mais discretos, nos polegares.

Prelúdio N° 20, em Dó Menor

Este Prelúdio apresenta, como principal característica, uma sucessão de acordes sob os quais encontra-se uma linha de baixos, dobrada em oitavas, a conduzir o discurso. Destaca-se determinado padrão rítmico, permeando a obra, do começo ao fim.

Para compreensão de sua estrutura, podemos segmentá-lo em três partes: Seção A (*comp.* 1-4); Seção B (*comp.* 5-8); Seção B' (*comp.* 9-13).

Segmentação		
Seção A	Seção B	Seção B'
<i>Comp.</i> 1-4	<i>Comp.</i> 5-8	<i>Comp.</i> 9-13

Sua escrita eminentemente vertical, reúne acordes na mão direita e oitavas na esquerda. Nota-se uma característica célula rítmica (duas semínimas, colcheia pontuada e semicolcheia, mais semínima, no último tempo), presente em todos os compassos, com exceção do último. A Seção A, comporta três frases, enquanto a Seção B, e sua repetição (B'), apresenta-se unificada por uma única ligadura. O *legato* deve ser obtido por um empenho especial dos quartos e quintos dedos da *m.d.*, além do auxílio do pedal (ainda que a única indicação se restrinja ao *comp.* 12). De igual forma as oitavas da *m.e.*, especialmente quando descrevem movimentos cromáticos (*comp.* 5-7 e 9-11).

Há controvérsias em torno do Mi, no último tempo do terceiro compasso (nota mais aguda do acorde, na *m.d.*). Conforme observa Higgins, o manuscrito mandado por Chopin, de Maiorca, não indica a presença de bemol, assim como o álbum autografado para Alfred de Beachesne, datado de 30 de janeiro de 1840, a coleção de Jane Stirling (onde aparece o bemol escrito a lápis, não se sabe se notado por Chopin), e os cadernos à Louise, irmã do compositor. Somente a

primeira edição inglesa traz o bemol e, assim mesmo, como um adicional posterior à impressão. Uma fonte apenas apresenta o Mi bemol: O álbum autografado para Anny Szeremetiew, datado de 20 de Maio de 1845. (HIGGINS, 1973 p. 69)

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Dó Menor
Altura:	Tessitura: Dó1-Mib5
Ritmo:	Colcheias pontuadas
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff, p, pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Largo; riten.; a tempo; cresc.</i>
Timbres e Efeitos na Sonoridade:	Verticalidades
	Eco
Textura:	Cordal

Do ponto de vista da execução, sugerimos sejam entonadas todas as notas agudas dos acordes, na *m.d.*, por meio de impulsos oriundos do punho que descreve movimentos verticais, no sentido de baixo para cima, canalizando a cada verticalidade o necessário efeito de delineamento sem perder, no entanto, o encorpamento harmônico.

As dinâmicas podem ser otimizadas com auxílio do pedal esquerdo, nos comp. 9-11, e as oitavas da *m.e.* são mantidas em perfeito legato com a ajuda de dedilhados e pedais estrategicamente administrados.

Prelúdio N° 21, em Si Bemol Maior

A principal característica deste Prelúdio é a concepção de um original acompanhamento, feito em notas duplas, por movimento contrário a partir dos baixos, estabelecido sob contorno melódico em *cantabile*.

Este Prelúdio pode segmentar-se da seguinte maneira: Seção A (*comp.* 1-16); Seção B (*comp.* 17-32); Seção C (*comp.* 33-45) e Final (*comp.* 45-59).

Segmentação			
Seção A	Seção B	Seção C	Final
<i>Comp.</i> 1-16	<i>Comp.</i> 17-32	<i>Comp.</i> 33-45 (Trânsito)	<i>Comp.</i> 45-59

Modulações harmônicas respondem por essa segmentação que apresenta, primeiramente, a tonalidade principal, Si Bemol Maior, em seguida Sol Bemol Maior (*comp.* 17 e seguintes), para retornar ao tom principal, primeiramente com grande pedal (Fá1, *comp.* 33-44). Nota-se, em seguida, a resolução e confirmação do Si Bemol Maior, a partir do *comp.* 45, quando um diálogo entre Dominante e Tônica antecede a cadência final (*comp.* 58-59).

Rosen observa que ao retomar a tonalidade principal, no *comp.* 33, após incursão ao Sol Bemol Maior, Chopin o faz de um modo tão dramático que mais dá a entender tratar-se de uma continuação e um clímax do material central. Algo como um *stretto* final, que conduz a *coda*. (ROSEN, 2000 p. 621). No entanto, a segmentação em quatro partes torna-se oportuna sob o ponto de vista da performance, visto a importância do pedal de Fá, anteriormente mencionado.

Em sua estrutura, o Prelúdio apresenta uma linha melódica com acompanhamento, este constituído de um baixo seguido por notas duplas em movimento contrário, conforme mencionamos, realizadas pela *m.e.* ora em *crescendo* ora em *diminuendo*. A parte central caracteriza-se por um *ostinato* em

notas duplas, ainda na *m.e.*, servindo de acompanhamento para melodia em acordes, na *m.d.*, tratando-se de uma exposição (*comp.* 17-24), e uma reexposição (*comp.* 25-32). A respeito dessa passagem, Temperley se refere a uma espécie de *devaneio harmônico* onde o desenvolvimento, seja ele harmônico, temático ou estrutural da peça, encontra-se temporariamente desacelerado, em alguns casos, até mesmo paralisado.¹²¹ Em suas palavras, *a harmonia permanece completamente estática ou repete, com hipnótica monotonia, uma série de dois ou três acordes.* (TEMPERLEY, 1989 p. 68)

A anotação das ligaduras de frase na *m.e.*, de seis em seis colcheias, reúne a primeira de cada compasso, às cinco anteriores. Os pedais estão anotados no sentido de fazer prolongar o baixo sobre as notas duplas. Nota-se um grande pedal que se estende do *comp.* 19-24. Higgins observa que nos *comp.* 33 e 35 incidem, simultaneamente, três ligaduras de frase e que a articulação do *legato*, em cada um dos planos a elas submetidos, fica fisicamente inviável (HIGGINS, 1973 p. 69). Assim, é natural que se busque, por meio do uso do pedal, o auxílio para sua realização uma vez que os dedos, por eles mesmos, não podem realizá-lo, sendo insuficientes para ligar as semínimas iniciais (agudo da *m.d.*) e realizar a contento as notas duplas em ambas as mãos, nos referidos compassos.

Um recurso facilitador à execução das notas duplas seja na *m.e.*, seja na *m.d.*, mas especialmente na primeira, é o punho flexível, respondendo continuamente com movimentos no sentido horário, para as frases de seis colcheias, ou diferenciados na altura (movimentos verticais), dependendo o caso.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Si Bemol Maior
Altura:	Tessitura: Fa1-Solb6

¹²¹ Exemplos desse *devaneio harmônico* são o Noturno em Si Bemol Menor *Opus* 9, N° 1 (17 compassos lentos sobre acorde de Ré b Maior), o Estudo *Opus* 25, N° 7 (*comp.* 29-38), e a Barcarola (*comp.* 78-82).

Ritmo:	
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff, f, p, (p) pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Cantabile; dim.; cresc.;</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Notas duplas em movimentos contrários (<i>m.e.</i>)
	Eco
Textura:	

Prelúdio N° 22, em Sol Menor

Um dos principais destaques, neste Prelúdio, é a presença de baixos, dobrados em oitavas, com acordes superpostos, caracteristicamente acentuados, respondendo em grande parte pela indicação de *Molto agitato*, no início e *più animato*, antes do final.

Sua estrutura pode ser compreendida a partir de três segmentos, a saber: Seção A (*comp.* 1-16); Seção B (*comp.* 17-34), e Final (*comp.* 35-41).

Segmentação		
Seção A	Seção B	Final
<i>Comp.</i> 1-16	<i>Comp.</i> 17-34	<i>Comp.</i> 35-41

Sua principal característica é o ininterrupto movimento em oitavas que realiza a *m.e.*, acompanhado por acordes. Acentos em cada um deles, na Seção B, fazem aparecer um contraponto com a linha de baixos duplicada em oitavas. De volta ao tema inicial, no *comp.* 34, retorna também a figuração inicial dos acordes, direcionando o discurso até o *comp.* 39, ponto de culminância em *sforzato*. Segue-se a cadência final.

A expressividade nesse Prelúdio advém, em grande parte, do escrutínio das frases, cuidadosamente anotadas através de ligaduras em toda a Seção A, seja para a melodia em oitavas, na *m.e.*, seja para os acordes que as acompanham, estes últimos incrementados com sinais de dinâmica e acentuação. Já na Seção B, em que predominam os *ff*, as acentuações limitam-se à *m.d.*, sempre de duas em duas colcheias, em movimentos de apoio e suspensão. No Final, reaparecem as ligaduras de frase como na Seção A.

A indicação de *Molto Agitato*, pode gerar efeito, pela compreensão e assimilação da surpreendente compleição entre as figurações rítmicas da *m.e.*

(baixos duplicados em oitavas) e as da *m.d.* (harmonias complementares). Ritmicamente elas se complementam, seja na Seção A, seja no Final. Em muito ganha o caráter de agitação, consideradas as indicações que antecedem o ponto de culminância, anteriormente referido (a indicação de um *sf* entre parêntesis, no *comp.* 39). Elas reúnem: a) o *ff* do *comp.* 25; b) a expressão *più animato*, no *comp.* 30; c) um *cresc.*, no *comp.* 36, fazendo com que a cadência em *ff*, nos *comp.* 40-41 seja repleta de efeitos. Higgins observa que o fato de o último acorde estar ‘desfiado’ em arpejo pareça algo impróprio e que isto pode ser explicado ou compreendido se for interpretado como uma espécie de preparação para o próximo Prelúdio. (HIGGINS, 1973 p. 70)

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Sol Menor
Altura:	Tessitura: Dó#1-Sol6
Ritmo:	
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Molto agitato; cresc.; più animato; sf</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Notas duplicadas em oitava
	Registro grave
Textura:	

Do ponto de vista da execução, recomendamos a realização das oitavas na *m.e.* com punhos flexíveis, acionados em dois ou mais diferentes níveis para as repetições, com movimentos no sentido horário para os *comp.* 13-15. A economia na dinâmica, limitada a *f* e *ff*, deve ser também observada já que por meio da combinação entre a ação dos punhos e vibrações que partem do braço, obtém-se mais efeitos de entonação do que de intensidade nas oitavas.

Prelúdio N° 23, em Fá Maior

Este Prelúdio apresenta, como principal característica, uma delicada teia de arpejos, em semicolcheias, que caminha progressivamente indo do registro médio ao agudo. Por meio de transposições, um padrão melódico, que inclui ornamentos, vai-se repetindo até o final, ocasião em que surge, inesperadamente, um enigmático Mi bemol.

Este Prelúdio pode ser segmentado em quatro partes com um trânsito entre as duas últimas. Desse modo, obtém-se o que segue: Seção A (*comp.* 1-4), na tonalidade de Fá Maior; Seção A' (*comp.* 5-8), em Dó Maior; Seção A'' (*comp.* 9-12) retomando a tonalidade de origem, com alteração do registro (uma oitava acima); Trânsito (*comp.* 13-16), e Seção A''' ou Final (*comp.* 17-22), ainda em Fá Maior, duas oitavas acima em relação à Seção A.

Segmentação				
Seção A	Seção A'	Seção A''	Trânsito	Seção A'''
<i>Comp.</i> 1-4	<i>Comp.</i> 5-8	<i>Comp.</i> 9-12	<i>Comp.</i> 13-16	<i>Comp.</i> 17-20 <i>Comp.</i> 21-22

São quatro os gestos que se desenvolvem nos campos tonais de Tônica e Dominante. Segue-se um trânsito abrangendo três compassos com acordes distintos para cada um deles, momento de maior aceleração no tempo harmônico. Retorna à Tônica, em seguida, para finalizar com gesto semelhante aos três primeiros, seguido de um breve final. Toda essa movimentação vem conduzida por frases bem demarcadas. São destaque as ligaduras cobrindo grandes extensões: cada gesto comporta duas ligaduras – cada ligadura, dois compassos. Somam-se dez, ao todo, exemplificando a característica maneira com que Chopin exerce o pensamento frasal.

A *m.d.* realiza uma sucessão ininterrupta de semicolcheias sob as quais a *m.e.* inclui ornamentos e figurações de apelo rítmico característico. *Trillos* são realizados nos segundos tempos dos *comp.* 2, 6, 10 e 18. Dentro da tessitura geral da obra, os gestos são sempre posicionados, cada um em uma região mais aguda que o outro.

O andamento *Moderato* impõe limites à velocidade, solicitando do intérprete certa contenção no sentido de evitar-se a perda da transparente serenidade que a obra exige. Essa transparência vem claramente indicada pela solicitação de *p* e *delicatissimo*, no início da obra, o que impõe um desafio técnico peculiar: executar as semicolcheias da *m.d.* com velocidade e sem força; as indicações de pedal são precisas e estão presentes em toda a obra que pode ser considerada uma espécie de estudo miniaturizado para a mão direita, a exemplo do que ocorre com o Prelúdio N° 3, onde a mão esquerda é a protagonista. Ainda sob a idéia de *delicatissimo*, e por se combinarem as figurações arpejadas em ambas as mãos, as notas de maior duração (mínimas - pontuadas ou não) quando presentes, soam com nitidez desde que a administração do pedal o permita.

Um recurso técnico facilitador à execução das semicolcheias da *m.d.* resume-se em manter o punho flexível, respondendo por movimentos circulares no sentido anti-horário, auxiliando assim a ação dos polegares e 5º dedos e preservando a continuidade desse ondulante discurso e em delicado *legato*.

Uma das peculiaridades deste Prelúdio é o inesperado final, sobre um acorde de dominante, pela inclusão de um Mib (*m.e.*), no penúltimo compasso. Na opinião de Rosen, a referida nota prolongaria o acorde final para além das fronteiras da pequena forma. Alterando delicadamente a sonoridade dos *comp.* 8 e 12 (onde também se localizam dominantes), tal recurso produziria uma espécie de *simetria artificial, uma convenção arbitrária, sugerindo um mundo diferente de experiência musical para além das formas tradicionais que os contemporâneos de Chopin conheciam. O Mi bemol é claramente uma intrusão que amplia a significação da forma e torna a tônica final incomum* (ROSEN, 2000 p. 153). Nesse sentido, o intérprete deve estar atento, dada a importância que a referida nota

adquire. O manejo dos pedais deve permitir que ela ressoe, até porque se constitui em uma clara evocação de seu aparecimento, no *comp.*12.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Fá Maior
Altura:	Tessitura: Dó2-Fá7
Ritmo:	<i>Continuum</i> de semicolcheias
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Molto agitato; cresc.; più animato; sf</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Acodes arpejados
	Trillos
	Registro agudo
Textura:	

Prelúdio N° 24, em Ré Menor

Ao fechar a coleção, este Prelúdio apresenta, como característica marcante, um acompanhamento padrão que se estabelece ao longo de todos os compassos. Sobre ele, são traçados gestos escalares rápidos e arpejos, em movimentos ascendentes e descendentes, culminando com um cromatismo em terças e finalizando com a repetição de três acentuados baixos.

Ao segmentá-lo, distinguimos quatro partes, a saber: Seção A (*comp.* 1-18); Seção B (*comp.* 19-38); Seção C (*comp.* 39-65) e Final (*comp.* 65-77). Explica-se tal segmentação pelo comportamento do tema, seguido pela presença constante de notas-pedais, nos graves. Apresenta ainda, como principais características o padrão rítmico, sempre presente na *m.e.*, e as mudanças drásticas de registro, por meio de escalas e arpejos na *m.d.* (*comp.* 14, 17-18, 32, 35-36, 55-56, 66, 70 e 74).

Segmentação			
Seção A	Seção B	Seção C	Final
<i>Comp.</i> 1-18	<i>Comp.</i> 19-38	<i>Comp.</i> 39-65	<i>Comp.</i> 65-77

O tema principal, em Ré Menor (*m.d.*, *comp.* 3-15) é construído essencialmente sobre as notas do acorde da Tônica. Ele reaparece integralmente na tonalidade de Lá Menor (*comp.* 21-33). A partir de então, são apresentados fragmentos do tema, nas tonalidades de Dó Menor (*comp.* 39-41), Ré Bemol Maior (*comp.* 43-45) e Ré Menor (*comp.* 51-53), como em uma espécie de desenvolvimento. A pausa de semicolcheia, no final do *comp.* 38, pode ser enfatizada. Segundo Higgins, o intérprete pode reputá-la como uma *pausa dramática* entre a primeira parte e o desenvolvimento. (HIGGINS, 1973 p. 70).

Várias seções de notas-pedais estão presentes, na obra. Elas podem ser agrupadas da seguinte forma: Seção A: 20 pulsações em Ré2 (*comp.* 1-10), 8 em Dó2 (*comp.* 11-14), 4 em Fá2 (*comp.* 15-16), 4 em Mi2 (*comp.* 17-18); Sessão B: 20 pulsações em Lá1 (*comp.* 19-28), 8 em Sol1 (*comp.* 29-32), 4 em Dó2 (*comp.* 33-34), 4 em Si2 (*comp.* 35-36) e uma progressão melódica de Mi2-Mib2-Ré2 (*comp.* 37-38); Seção C: 8 pulsações em Dó2 (*comp.* 39-42), 16 pulsações em Réb2 sendo as duas últimas enharmônicas - Dó#2 (*comp.* 43-50), 4 em Ré2 (*comp.* 51-52), 6 em Sib1 (*comp.* 53-56) e 16 em Lá1 (*comp.* 57-64) e Final: 20 pulsações sobre Ré2 (*comp.* 65-77) e um acorde com a terça no baixo, sobre Fá4 (*comp.* 73), onde se interrompe, abruptamente, a persistência do *ostinato* rítmico. A nota pedal aparece pelas três últimas vezes repetida, enriquecida pelos harmônicos que os pedais liberam, como três grandes badaladas de sino.

Até a metade do Prelúdio (*comp.* 49), a linha melódica principal mantém-se no registro médio do teclado. Isso, a despeito de escalas e arpejos que rapidamente orientam o discurso tanto para o agudo como de volta ao registro de origem. A partir de então, notas dobradas por oitavas, seqüências de terças e acordes repetidos não apenas aumentam sobremaneira a densidade da escrita como implicam, também, em uma maior variedade de registros.

A célula padrão para o *ostinato* rítmico, no primeiro tempo do *comp.* 1, tem o baixo como figura de maior duração, compreendida a ação de sustentação por meio do pedal direito, encontrando-se escrita em dois níveis, tendo uma semínima como nota de eixo. Higgins observa que o manuscrito original apresenta sinais de repetição, ao invés das notas por escrito, nos compassos que se repetem. Portanto, a tal semínima reapareceria nos demais compassos da obra como um adicional à textura, e serviria de pivô, no processo de execução (HIGGINS, 1973 p. 70). Tal nota é executada ora pelo terceiro, ora pelo segundo dedo, perfazendo um caminho que parte do grave à nota mais aguda (Ré2-Lá3). No entanto, a última nota que compõe a referida célula, seja pela duração, seja por ser a mais aguda, acaba sugerindo um terceiro nível o que torna bastante

densa a estrutura sobre a qual surgirá o tema.¹²² Invariavelmente, isso determina toda a dinâmica a ser administrada no decorrer da obra, levando-se em conta o consubstancial volume de som, nos graves do instrumento.

As escalas e arpejos, em sua maioria, partem de notas apoiadas, e crescem em volume, exceção aos *comp.* 66 e 70 onde a indicação *sempre ff* pode ser compreendida como uma indicação genérica, extensiva a todo o Final (*m.d.* e *m.e.*), enquanto os *decrescendo* destinam-se aos arpejos.

Em vários momentos, a partir dos últimos compassos da Seção C e no Final, encontram-se espécies de clímax podendo-se localizar os seguintes: a) oitavas nos *comp.* 52-54, antecedendo o cromatismo em terças (*comp.* 55-56); b) oitavas nos *comp.* 59-64, antecedendo o retorno à tonalidade central de Ré Menor (*comp.* 65) e, c) os acordes dos *comp.* 72-73, antecedendo os grandes baixos do final que, na opinião de Rosen, ao invés de finalizarem a obra, projetam-na para além de suas fronteiras. (ROSEN, 2000, p. 135)

Existem duas indicações de *stretto* (*comp.* 61 e *comp.* 72), a primeira com ação prolongada (*comp.* 61-63) e a segunda, podendo restringir-se aos acordes da *m.d.* (*comp.* 72-73).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Tonal
	Escala de referência: Ré Menor
Altura:	Tessitura: Ré0-Fá7
Ritmo:	<i>Continuum</i> de semicolcheias
	<i>Ostinato</i>
Tempo:	
Dinâmica:	<i>ff, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Molto agitato; cresc.; più animato; sf</i>

¹²² Veja-se a indicação de pedal constante no texto de partida, abrangendo os quatro compassos iniciais, sem cortes.

Timbres e efeitos na sonoridade:	Acordes arpejados
	<i>Trillos</i>
	Mudanças de Registro
	Cromatismo em terças
Textura:	Densa

O Prelúdio apresenta alguns desafios para a execução, de ordem técnica, sendo eles: a) grandes intervalos realizados pela mão esquerda, tratando-se de acordes em posição aberta, arpejados, que se repetem mais de uma centena de vezes. Eles requerem não apenas a habilidade para alcançar as notas de modo correto, sem esforço, de extremidade a extremidade, como também resistência para reproduzir tantas vezes as condições adequadas de movimento e impulso; b) igualdade sonora para notas de escalas e arpejos que, em geral, abrangem três oitavas de percurso, executadas em extrema velocidade e c) escala cromática descendente em terças, com três oitavas de percurso, em andamento acelerado. Apesar das dificuldades técnicas propriamente ditas, a busca por efeitos que traduzam o *appassionato*, requerido por Chopin, talvez ocupe grande parte dos esforços no sentido de se conseguir uma performance com insuspeitável nível de excelência. Dentre a coleção completa dos Prelúdios *Opus 28*, a indicação de *appassionato* para o último deles é exclusiva.

Para cada um dos três desafios a que nos reportamos, sugerimos a) o deslocamento do centro de gravidade da mão projetando polegar e 5º dedo em torno do dedo que lhe serve de eixo. O punho mantém-se flexível e responde pelos impulsos provenientes da rotação do antebraço; b) combinação de dedos ágeis auxiliados progressivamente com liberação de energia proveniente de aproveitamento da caída do braço e, c) punhos flexíveis, que permitam as notas duplas serem realizadas com aproveitamento de vibrações ou impulsos oriundos do braço.

Tabulação de Dados

Prelúdios *Opus 28*, de Frederic Chopin Segmentação - 1 Número de Partes

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Total							
P. 1	A	B	C	D								4							
	A	B	C									3							
P. 2	A	Tr.	A'	Tr. ¹²³	Coda	Final							6						
	A	A'	A''	Final									4						
P. 3	A	B	C	Final								4							
P. 4	A	A'										2							
P. 5	A	A'	Final									3							
P. 6	A	A'	B	B'	Final							5							
P. 7	A	A'										2							
P. 8	A	B	C	A'	Final							5							
P. 9	A	B	A'									3							
P. 10	A	A'	A''	A'''								4							
P. 11	A	B	A	Final								4							
P. 12	A	B	C	Tr.	A'	B'	Tr.	Coda	Final			9							
P. 13	A	A'	B	C								4							
P. 14	A	A'										2							
P. 15	A	B	A	C	C'	D	A Fr.	Final				8							
P. 16	A	A'	Str..	Final								4							
P. 17	A	B	Tr.	C	A'							5							
P. 18	A	B	C	Final								4							
	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G6	G7	G8	G9	Cad.	11							
P. 19	A	A'	Coda									3							
P. 20	A	B	B'																
P. 21	A	B	C	Final								4							
P. 22	A	B	Final									3							
P. 23	A	A'	A''	Tr.	A'''							5							
P. 24	A	B	C	Final								4							

¹²³ Tr.: Abreviatura de *Trânsito* e Str., de *Stretto*

**Prelúdios *Opus 28*, de Frederic Chopin
Segmentação - 2
Forma Variação**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 2	A	Tr.	A'	Tr.	Coda	Final					
	A	A'	A''	Final							
P. 4	A	A'									
P. 5	A	A'	Final								
P. 7	A	A'									
P. 10	A	A'	A''	A'''							
P. 14	A	A'									
P. 16	A	A'	Str..	Final							
	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G6	G7	G8	G9	Cad.
P. 19	A	A'	Coda								
P. 23	A	A'	A''	Tr.	A'''						

**Prelúdios *Opus 28*, de Frederic Chopin
Segmentação - 3
Seções Diferenciadas**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 1	A	B	C	D							
	A	B	C								
P. 3	A	B	C	Final							
P. 8	A	B	C	A'	Final						
P. 12	A	B	C	Tr.	A'	B'	Tr.	Coda	Final		
P. 13	A	A'	B	C							
P. 15	A	B	A	C	C'	D	A Fr.	Final			
P. 17	A	B	Tr.	C	A'						
P. 18	A	B	C	Final							
	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G6	G7	G8	G9	Cad.
P. 21	A	B	C	Final							
P. 22	A	B	Final								
P. 24	A	B	C	Final							

**Prelúdios *Opus 28*, de Frederic Chopin
Segmentação - 4
Seções Diferenciadas e Variação**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 6	A	A'	B	B'	Final						
P. 20	A	B	B'								

**Prelúdios *Opus 28*, de Frederic Chopin
Segmentação - 5
Forma Simétrica (ABA)**

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 9	A	B	A'								
P. 11	A	B	A	Final							

**Prelúdios *Opus 28*, de Frederic Chopin
Segmentação – 6
Finais Precedidos ou Não de *Coda***

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 2	A	Tr.	A'	Tr.	Coda	Final					
	A	A'	A''	Final							
P. 3	A	B	C	Final							
P. 5	A	A'	Final								
P. 6	A	A'	B	B'	Final						
P. 8	A	B	C	A'	Final						
P. 11	A	B	A	Final							
P. 12	A	B	C	Tr.	A'	B'	Tr.	Coda	Final		
P. 15	A	B	A	C	C'	D	A Fr.	Final			
P. 16	A	A'	Str..	Final							
P. 18	A	B	C	Final							
P. 21	A	B	C	Final							
P. 22	A	B	Final								
P. 24	A	B	C	Final							

Prelúdios Opus 28, de Frederic Chopin

Tessituras

Abrangência dos Registros

	Graves	Agudos
P. 1	Sol1	Ré6
P. 2	Mi1	Dó#5
P. 3	Dó2	Ré7
P. 4	Mi1	Sol5
P. 5	Ré2	Fá#6
P. 6	Si1	Fá#5
P. 7	Lá1	Dó#6
P. 8	Si1	Lá#6
P. 9	Dó1	Láb4
P. 10	Sol#1	Dó#7
P. 11	Fá#1	Si4
P. 12	Ré#1	Lá#5
P. 13	Fá#1	Sol5
P. 14	Mib1	Fá4
P. 15	Sol#1	Sib5
P. 16	Mi1	Fá7
P. 17	Réb1	Si5
P. 18	Dó0	Fá7
P. 19	Sol1	Mib6
P. 20	Dó1	Mib5
P. 21	Fá1	Solb6
P. 22	Dó#1	Sol6
P. 23	Dó2	Fá7
P. 24	Ré0	Fá7

0	1	2	3	4	5	6	7
	*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*		
		*	*	*	*	*	*
	*	*	*	*	*		
		*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*		
	*	*	*	*	*		
	*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*			
	*	*	*	*	*	*	*
	*	*	*	*			
	*	*	*	*	*		
	*	*	*	*	*		
	*	*	*	*	*	*	*
	*	*	*	*	*		
	*	*	*	*	*		
	*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*	*	*
*	*	*	*	*	*	*	*

Prelúdios Opus 28, de Frederic Chopin
Dinâmicas

	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	Total	Dinâmicas Diferentes
P. 1		(*) ¹²⁴	*		*		(*)		4	4
P. 2			*						1	1
P. 3			**						2	1
P. 4		*	**			*			4	3
P. 5			(*)			(**)*			4	2
P. 6		(*)*	(*)						3	2
P. 7			*						1	1
P. 8		*	***			*	**		7	4
P. 9			*			*	**		4	3
P. 10			*						1	1
P. 11			(*)						1	1
P. 12						*(*)**	*(*)*		7	2
P. 13			*(*)						2	1
P. 14							*		1	1
P. 15		*	*****			*	**		9	4
P. 16						*	**		3	2
P. 17		(**)*	**			*(**)*	*		10	4
P. 18							*	*	2	2
P. 19			(*)				*		2	2
P. 20		*	*				*		3	3
P. 21		*	(*)			**	*		5	4
P. 22						*	***		4	2
P. 23			*						1	1
P. 24			*			***	**	**	8	4
Total	0	11	29	0	1	22	23	3		

¹²⁴ Entre parêntesis para as indicações que assim aparecem no texto de partida.

Prelúdios Opus 28, de Frederic Chopin
Andamentos

Prelúdios	Largo	Andante	Moderato	Allegro	Presto
P. 1			<i>Agitato</i>		
P. 2	<i>Lento</i>				
P. 3				<i>Vivace</i>	
P. 4	<i>Largo</i>				
P. 5				<i>Molto allegro</i>	
P. 6	<i>Lento assai</i>				
P. 7		<i>Andantino</i>			
P. 8			<i>Molto agitato</i>		
P. 9	<i>Largo</i>				
P. 10				<i>Molto allegro</i>	
P. 11				<i>Vivace</i>	
P. 12					<i>Presto</i>
P. 13	<i>Lento</i>				
P. 14				<i>Allegro</i>	
P. 15		<i>Sostenuto</i>			
P. 16					<i>Presto com fuoco</i>
P. 17				<i>Allegretto</i>	
P. 18				<i>Molto allegro</i>	
P. 19				<i>Vivace</i>	
P. 20	<i>Largo</i>				
P. 21		<i>Cantabile</i>			
P. 22				<i>Molto agitato</i>	
P. 23			<i>Moderato</i>		
P. 24				<i>Allegro appassionato</i>	
Número de Indicações	6	3	3	10	2

**Prelúdios *Opus 28*, de Frederic Chopin
Contribuições de Higgins, Rosen e Temperley**

Prelúdios	Higgins	Rosen	Temperley
P. 1	Liberdade de andamento e dinâmica		
P. 2	Polifonia e controle da dinâmica	Flexibilidade métrica	Movimentação harmônica caleidoscópica, modal
P. 3	Andamento	Segmentação; o idiomático em Chopin (técnica de execução)	Fluência de padrão melódico
P. 4			O idiomático em Chopin (qualidade da melodia)
P. 5			
P. 6	Pedalização (ressonâncias)		
P. 7	Execução de acorde		
P. 8	Fraseado	O idiomático em Chopin (polifonia)	
P. 9			
P. 10	Figuração rítmica típica de Mazurca; pedalização	Mazurca e improviso como intenção	
P. 11			
P. 12	Fraseado; timbre		
P. 13	Pedalização		Idiomático em Chopin (melodias simultâneas)
P. 14		Monofonia; oitavas paralelas	Harmonias subentendidas
P. 15	Alterações do modo, registro, textura e dinâmica		
P. 16	Idiomático em Chopin (definição harmônica)		
P. 17	Comportamento temático e forma		
P. 18	Dinâmica	Dinâmica	
P. 19			
P. 20	Nota alterada		
P. 21	Fraseado	Modulações	Harmonia
P. 22	Acorde (modo de execução)		
P. 23		Timbre; nota alterada	
P. 24	Efeito dramático; nota pivô	Acordes finais	

Capítulo IV

Almeida Prado

Almeida Prado - O Compositor, seu Tempo e sua Obra

José Antônio Rezende de Almeida Prado nasceu na cidade de Santos, litoral do Estado de São Paulo, em 8 de fevereiro de 1943. Como filho de pais musicistas, desde cedo demonstra vivo interesse pela música, e uma precoce disposição para o piano, dadas as influências por parte de sua mãe e irmã. Estudou então com Dinorah de Carvalho (piano) e Camargo Guarnieri (composição). Foi aluno de Osvaldo Lacerda, desenvolvendo seus conhecimentos nas áreas de análise e harmonia. Sob influência de Gilberto Mendes, toma contato com o universo das técnicas composicionais adotadas por compositores europeus e americanos, dentre elas, o serialismo.

Como educador, inicia sua carreira lecionando por cinco anos no Conservatório de Santos, a partir de 1965. Em 1969, participa do Festival de Música da Guanabara apresentando os *Pequenos Funerais Cantantes*, obra composta para meio-soprano, barítono, coro e orquestra que, segundo Behague, *exala uma imaginação deslumbrante em efeitos instrumentais e vocais, reunindo cor sonora, ritmo e textura a uma singular economia de meios*¹²⁵. Gandelman observa que, da participação nesse festival, e com o prêmio que alcança com os *Pequenos Funerais Cantantes*, o compositor parte para a Europa dando prosseguimento aos seus estudos.¹²⁶

Durante o ano de 1969, como aluno de especialização, em Darmstad, recebe orientações de Györgi Ligeti e Lukas Foss. No período de 1970 a 1972, realiza estágio em Fontainebleau. Até 1973, desenvolve seus trabalhos em Paris sob a orientação de Nádia Boulanger e Olivier Messiaen.¹²⁷ Em 1970, estréia na

¹²⁵ BEHAGUE, Gerard. **La Musica en America Latina: Una Introducció**n. Trad. Miguel Castillo Didier. Caracas, Monte Avila Editores, 1983, p. 489).

¹²⁶ GANDELMAN, Saloméa. **A Obra Para Piano de Almeida Prado**. In: Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, vol. 19, p. 115, 1991.

¹²⁷ ENCICLOPEDIA da Música Brasileira: Erudita, folclórica e popular. São Paulo: ArtEditora, 1977. p. 624-625).

capital francesa com enorme êxito a sua primeira sinfonia, conquistando assim o *Prêmio Lili Boulanger* e iniciando carreira internacional, como compositor.

Em 1974, a convite do professor Zeferino Vaz, então reitor da Universidade Estadual de Campinas, passa a integrar o quadro docente dessa conceituada instituição de ensino, ali lecionando e desenvolvendo pesquisas por mais de vinte anos. Com *Cartas Celestes - Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Processos Composicionais* obtém o grau de Doutor em Música, pelo Instituto de Artes da referida Universidade, no ano de 1985. A partir de 1990, depois de ministrar cursos na Academia Rubin, em Jerusalém, retorna à Campinas e assume, na condição de orientador, o curso de Mestrado em Artes da UNICAMP. O quadro abaixo reúne os principais momentos na vida do compositor:

Almeida Prado – Dados Biográficos Datas e Acontecimentos Relevantes

1943	Nasce, na cidade de Santos, José Antonio Rezende de Almeida Prado, filho de José Adelino de Almeida Prado e Ignez Rezende de Almeida Prado.
1952	Aos nove anos de idade, compõe sua primeira obra para piano.
1953	Em São Paulo, realiza estudos sob a orientação de Dinorá de Carvalho e Maria José Oliveira.
1960	Estuda composição com Camargo Guarnieri, além de harmonia , contraponto e análise com Osvaldo Lacerda.
1963	Compõe sua primeira obra para orquestra - <i>Variações para Piano e Orquestra</i> .
1965	Trabalha com Gilberto Mendes, analisando obras de compositores europeus da primeira metade do Séc. XX Inicia sua carreira docente lecionando no Conservatório Musical de Santos Prêmio da APCA por melhor obra sinfônica – VIII <i>Variações sobre um Tema de Rio Grande do Norte: Avião Jahu</i> .
1967	Premio da APCA por melhor obra de câmara Em Santiago de Compostela, na Espanha, estuda sob a orientação de Clementi Terni, junto ao Festival Internacional de Santiago.

1969	Recebe o primeiro prêmio no I Festival de Música da Guanabara com os Pequenos Funerais Cantantes Transfere-se para a Europa, estudando no Conservatório de Paris, com Nadia Boulanger, Annette Dieudonné e Olivier Messiaen Passa a frequentar os cursos de verão de Darmstadt, recebendo aulas de Györgi Ligeti e Lukas Foss
1970	Vence o Prix Lili Boulanger, com a Sinfonia Nº 1
1971	Vence o Prix Fontainebleau, com o Trio para piano, violino e violoncelo Firma contrato com a editora <i>Tonos Musikverlage</i> , de Darmstadt
1972	Recebe, por dois anos consecutivos o Prix Lili Boulanger Memorial Foudation – Boston
1973	Retorna ao Brasil e dirige o Conservatório Municipapl de Cubatão Ocupa o cargo de professor de análise e composição musical do Departamento de Música, junto ao Instituto de Artes da Universidade estadual de Campinas
1974	Compões o primeiro dos 14 volumes das Cartas Celestes
1976	Prêmio da APCA pelo Concerto para Violino e Orquestra de Cordas
1984	Profere palestras na Universidade de Indiana
1986	Recebe o título de Doutor pela Universidade Estadual de Campinas com a tese Cartas Celestes: Uma Uranografia Sonora
1989	Leciona na Academia Rubin, em Jerusalém durante dois anos
1996	Prêmio da APCA pela obra Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner
2003	Comemorações em São Paulo marcam os seu sexagésimo aniversário com uma semana de palestras e concertos

Almeida Prado pertence a uma geração de compositores considerados pós-nacionalistas, sucedendo à Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e José Siqueira, nomes expressivos do cenário musical brasileiro cujo pensamento musical tem suas bases estabelecidas ainda na rica variedade rítmica procedente do folclore. *Cláudio Santoro e Edino Krieger*, compositores mais idosos, por um lado, *juntamente com os jovens Marlos Nobre e Jorge Antunes*, por outro, *fazem frente a essa nova etapa no panorama da música brasileira*. O estabelecimento dessa nova fase coincide com o surgimento dos grupos *Música*

Nova, em Santos e São Paulo, o *Musical Renovador*, do Rio de Janeiro e o *Grupo de Compositores da Bahia*, em Salvador. (GROSSO, 1997, p. 47).

Se a presença de Koellreutter, nos anos de 1960, foi marcante como um dos mais importantes disseminadores das técnicas européias de composição (BEHAGUE, 1983, p. 483-484), ao mesmo tempo, a idéia que paira nesse contexto é a de transcendência das limitações impostas por esta ou aquela técnica em busca de uma conotação universal para a música brasileira que faça oposição ao nacionalismo. Nesse sentido, Almeida Prado tem opinião bem formada sobre o nacionalismo, considerando-o já superado. Diz ele:

“Considero viável você ter mais conhecimento das riquezas e das coisas naturais que a gente tem aqui. Quando falo isso, penso no folclore urbano, nunca em pegar uma música do nordeste e vesti-la com um acorde atonal - isto para mim não é nada. O nacionalismo como ‘ismo’ não mais existe, está morto. Mas o sentir brasileiro, o estar aqui e sentir que estar aqui vai te influenciar - isto não está morto. Não está nem vai estar, jamais. Estando aqui, você acaba fazendo música brasileira”.¹²⁸

Por questões puramente circunstanciais, parte da produção de Almeida Prado assume as características do nacionalismo, conforme observa Gandelman, dada a *compulsória restrição que o estudo com Camargo Guarnieri imprimia e pelo emprego do folclore como sendo um expediente metodológico anterior aos estudos na Europa* (GANDELMAN, 1991, p. 118). Em entrevista à Folha de São Paulo, o compositor assim se expressa:

“Com ele [Camargo Guarnieri] estudei contraponto e fuga, sempre com temas nacionalistas. Sempre considerei isso interessante: Em vez de pegar um tema medieval ou gregoriano, temas brasileiros. Guarnieri dava um tipo de aula que começava com exercícios limitados de invenções a três, quatro vozes, cânones com temas folclóricos(...)”. (COELHO, 1978, p. 1)

¹²⁸ COELHO, João Marcos. **Almeida Prado**. São Paulo: Folha de São Paulo – Ilustrada, em 7 jul. 1978.

Segundo Appleby, compositores como Almeida Prado, Marlos Nobre, Jorge Antunes, entre outros, estão empenhados por contribuir com uma linguagem mais universal à música brasileira, sem contudo sacrificar-lhe a brasilidade. Citando o referido autor, Roque Cordero ainda observa:

“Eles se tornarão profundamente sensíveis à música de sua terra, criarão uma obra com fortes raízes nativas mas com uma mensagem espiritual que fala ao universo, obtendo, portanto, uma arte nacional que não é nacionalista no sentido estrito do termo”.¹²⁹

Podemos distinguir sete diferentes fases em que se inscrevem as composições de Almeida Prado: 1) da *Infância* (1952-1959); 2) do *Nacionalismo* (1960-1965); 3) do *Autodidata* ou *Atonal-livre* (1965-1969); 4) das *Influências Européias* (1969-1973); 5) da *Ecologia, Astronomia, Flora e Fauna* (1973-1983); 6) do *Pós-modernismo* ou *Místico-religiosa* (1983-1993) e, 7) *Tonal-livre* (a partir de 1993) (GROSSO, 1997, P. 191). Moreira distingue quatro delas, além da *Infância*. A *Nacionalista*, de 1960 a 1965, a *Pós-tonal*, de 1965 a 1973, a de *Síntese*, de 1974-1982, e a *Pós-Moderna* de 1983 até hoje.¹³⁰ De qualquer modo, os dois cadernos de Prelúdios inscrevem-se na fase pós-moderna.

Aspectos relacionados ao místico e ao religioso permeiam quase todas as fases do compositor, não sendo exclusivos de um ou de outro período mas se efetivando com maior incidência durante os anos de 1983 a 1993, coincidindo com a estada do compositor em Jerusalém. Segundo Appleby, a música de Almeida Prado *expressa um profundo misticismo e religiosidade num estilo neo-impressionista*.¹³¹ Isso é notório na *Missa da Paz* (1965), nos *Pequenos Funerais Cantantes* (1969), no *Itinerário Idílico e Amoroso* (1976), inspirado em fragmentos de Cântico dos Cânticos, na cantata *Bendito da Paixão de Jesus de Nazaré*

¹²⁹ CHASE, Gilbert. **Introduction a la Musica Americana Contemporanea**. Buenos Aires, Editorial Nova, 1958, p. 124. Apud APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.

¹³⁰ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP. 2002, pp. 43-47.

¹³¹ APPLEBY, David P. **The Music of Brazil**. Austin: University of Texas Press, 1983, p. 180.

(1978), na *Sinfonia dos Orixás* (1985/86), na *Sinfonia Apocalipse* (1987), nas cantatas *Adonai Roi Loeçar* e *Yerushaláim Nevé Shalom* (1991/93), na *Balada Shirá Israel* (1990), e no *II Caderno dos Prelúdios* compostos entre 1990 e 1992. (GROSSO, 1997, p. 51).

A coleção dos Prelúdios reúne 25 deles, divididos em dois cadernos. O primeiro, escrito em 1989 e o segundo, entre 1990 a 1991. Ambos inserem-se, portanto, na chamada fase pós-moderna da produção do compositor, conforme já observamos, e são alicerçados por técnicas composicionais variadas. Melhor seria fazer menção de certa *fusão de técnicas*, das *colagens*, das misturas de procedimentos onde é possível notar-se a soma que faz das contribuições que lhe foram dadas por Strawinsky, Messiaen e Boulez, durante os anos de estudos na Europa.

O primeiro caderno contém os Prelúdios de 1 a 12, compostos em torno dos seguintes centros tonais: Dó Maior, Lá Menor, Sol Maior, Mi Menor, Ré Maior, Si Menor, Lá Maior, Fá Sustenido Menor, Mi Maior, Dó Sustenido Menor, Si Maior e Sol Sustenido Menor. O segundo, contém 13 Prelúdios, escritos respectivamente em Fá Sustenido Maior, Ré Sustenido Menor, Dó Sustenido Maior, Lá Sustenido Menor, Lá Bemol Maior, Fá Menor, Mi Bemol Maior, Dó Menor, Si Bemol Maior, Sol Menor e Fá Maior, Ré Menor e Dó Maior.

Cada Prelúdio é dedicado a uma personalidade pertencente ao universo relacional do compositor:

Prelúdio 1 - In Memoriam Lindemberg Cardoso

Prelúdio 2 - Ao amigo Júlio Medáglio

Prelúdio 3 - À amiga Maria Lúcia Senna Paschoal

Prelúdio 4 - In Memoriam F. Chopin

Prelúdio 5 - Ao amigo José Eduardo Martins

Prelúdio 6 - In Memoriam Cláudio Santoro

Prelúdio 7 - À amiga Yara Bernette

Prelúdio 8 - Ao amigo Fernando Lopes

Prelúdio 9 - À Helenice Audi, amiga

Prelúdio 10 - À amiga Fúlvia Escobar

Prelúdio 11 - Ao Marco Cesar Padilha, amigo

Prelúdio 12 - À Valéria Marques, amiga

Prelúdio 13 - Em memória de meu pai, amigo

Prelúdio 14 - Ao amigo Dirk Bovendorp

Prelúdio 15 - À amiga Sandra Loureiro de Freitas Reis

Prelúdio 16 - Ao amigo, Etiènne Samain

Prelúdio 17 - À irmã Thereza, amiga

Prelúdio 18 - À amiga, Mary Ann A. Coutinho

Prelúdio 19- À minha mãe, amiga

Prelúdio 20 - Ao amigo Vanderley Alves Pereira

Prelúdio 21 - À minha irmã Bethy, amiga

Prelúdio 22 - À amiga Maria Penalva

Prelúdio 23 - À minha irmã Maria Ignez, amiga

Prelúdio 24 - Ao amigo Benito Juarez de Souza

Prelúdio 25 - In Memoriam W. A. Mozart

Antes de passarmos às análises dos Prelúdios, consideremos ainda que a obra de Almeida Prado vem cunhada pela variedade de técnicas composicionais, conforme mencionamos, sendo que, mais recentemente, em especial nas últimas década do século XX, deve identificar-se com os cânones estéticos que caracterizam a pós-modernidade.

Mas o que é a pós-modernidade, esclareçamos, senão um universo utópico do *post hodie*, onde tudo é potencialmente viável desde que o agora seja caracterizado pelo depois. *Tudo* é viável, porém não *qualquer coisa*. Talvez nessa pluralidade de linguagens e de técnicas composicionais, nas *fusões* e nas *colagens* de que lança mão, o que resta a ser feito deriva, nesse contexto, de certa genialidade já que, em havendo uma infinidade de *meios para se dizer*, de

nada adianta *dizer-se a esmo*. É necessário ter-se o que falar e isso é algo indiscutível no compositor das *Cartas Celestes* cuja obra é marcada por uma extraordinária inventividade, refletindo sempre a clareza de uma técnica impecável, mesmo que estejam incluídos alguns *incoerentes*. Referindo-se aos Poesilúdios, o próprio compositor expressa sobre sua *total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente* que caracterizaria essa fase.¹³² Vejamos o que ele diz:

“Na fase pós-moderna, existe uma interligação de texturas não necessariamente coerentes: um material modal pode ser seguido por um *cluster* (parece que não deviam estar juntos mas estão: citações, releituras, divagações, e uma incoerência assumidamente onírica, surreal). Isso é o pós-moderno na pintura e no cinema também”. (MOREIRA, 2002, pp. 47 e 59)

Em considerando-se a coleção dos Prelúdios, podemos compreender que as referências tonais de cada um deles, seguindo o mesmo itinerário observado pelos de Chopin, na verdade são alegorias por meio das quais temos liberdade, e ao mesmo tempo zelo, de cunhá-las como *centros*. *Centros tonais*, não tonalidades, isso é mais certo. Em torno de centros tonais mais ou menos explícitos, encontramos em convívio pacífico as relações por trítono, os cromatismos, os agregados ao universo diatonal, concorrendo com escalas, as mais variadas (pentatônica, de tons inteiros, octatônica, dentre outras), os provenientes do universo modal, muito comuns, e tudo isso organicamente operacionalizado em perfeito equilíbrio, querendo ou não salvaguardar *coerências*.

A linguagem de Almeida Prado não faz caso da ortodoxia em termos de técnica. Por isso, partilha com ampla liberdade, das idéias estéticas que permeiam as obras dos mais importantes compositores do séc. XX como Ligeti, Xenakis, Stockhausen, Berio e Nono, por exemplo. Sua personalíssima contribuição fica por conta das experiências transtonais que realiza ao conceber suas *Cartas Celestes*.

¹³² Os 16 *Poesilúdios* foram compostos nos anos de 1983 e 1985, em Campinas, aproximadamente quatro anos antes do primeiro caderno dos Prelúdios para piano.

Transtonal, atonal livre, tonal-livre, pós-tonal, pandiatonal são algumas das possibilidades técnicas que suas composições ostentam. Em qualquer uma delas, notamos quase sempre uma ampla liberdade de tratamento do tempo. Superabundam os ritmos assimétricos, superpostos, as variações da métrica, além de um universo de explorações com variada demanda sobre os andamentos. Para além do tempo, o timbre também recebe especial ênfase.

Do ponto de vista da forma e do timbre, a sua escrita é reveladora. Os elementos que caracterizam sua gramática oportunizam a configuração de formas estruturais originais e de sistemas de ressonâncias. Sobre as formas, como poderemos notar, muitas e muitas vezes encontramos um sistema orgânico que empresta coesão à estrutura da obra. Na maioria dos Prelúdios isso é obtido pela reincidência de materiais, pelo reaparecimento de elementos já apresentados no início e que, de certo modo, disputam a oportunidade de recolocação. Sobre unidade formal da obra, o compositor assim se expressa:

“Eu uso uma certa volta, uma certa repetição de uma estrutura para criar uma unidade. Pode ser um pequeno tema, uma alusão. Tem sempre uma volta. (...) É um rosto para você identificar e não ficar caótico. Isso é natural, não é forçado”. (MOREIRA, 2002, p. 74)

Em muitos dos Prelúdios, a segmentação que fazemos leva em conta esse reaparecimento. Por outro lado, A relação que mantém com o piano, de profundo conhecimento de seus recursos timbrísticos, alavanca um sem número de expedientes que fazem da sonoridade algo extremamente renovado, em que pese o fato de confessar sua cumplicidade com Chopin, Beethoven, Debussy e Messiaen.¹³³ Em matéria de sonoridades, subjazem ainda em sua palheta aquelas cujo estímulo remonta à sua infância. Veja-se o que diz o compositor:

“Minha mãe tocava muito bem piano, assim como minha irmã, Thereza Maria. Desde cedo, no bercinho, eu as escutava

¹³³ Almeida Prado refere-se à eles como os pais de suas *Cartas Celestes* (MOREIRA, 2002, p. 64).

estudando Villa-Lobos, Chopin e isso foi me envolvendo – a sonoridade do piano, sobretudo”. (MOREIRA, 2002, p. 55)

Ou ainda:

“Eu sou um compositor muito tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque, pesquisar se você põe o pedal ou não põe, ou se você acentua a nota e depois põe o pedal. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura”. (MOREIRA, 2002, p. 75)

Para confirmar a presença desses aspectos todos, nos dois cadernos de Prelúdios, incluindo certamente a contribuição de Villa-Lobos, no universo sonoro do compositor, basta uma aproximação sem reservas do texto de partida, onde se pode encontrar, também, alguns gestos característicos da composição informal ou da livre improvisação, faceta que também se divisa nas obras de Chopin.

Apresentados alguns dados sobre Almeida Prado, seu tempo e sua obra, apresentamos a seguir uma abordagem individual, de cada Prelúdio, à semelhança do que fizemos com Chopin, buscando sempre respeitar a metodologia à que nos propusemos observar.

Os Prelúdios – Análises Individuais

Quadro de Tonalidades, Indicações de Andamento e Caráter

Prelúdios	Tonalidades	Andamentos e Indicações de Caráter
P. 1	Dó Maior	<i>Calmamente; Eloqüente; Mais lento</i>
P. 2	Lá Menor	<i>Lento [Tempo livre]</i>
P. 3	Sol Maior	<i>Contínuo</i>
P. 4	Mi Menor	<i>Lento</i>
P. 5	Ré Maior	<i>Vivo, Jubiloso, iluminante</i>
P. 6	Si Menor	<i>Agitato, rubato, mas contínuo; Sereno, em paz</i>
P. 7	Lá Maior	<i>Luminoso; Calmo; Cintilante, Rodante</i>
P. 8	Fá Sustenido Menor	<i>Ígneo, intenso; Movente, com élan; Lento, intimista; Tempo Livre, rubato; Abarcante, desenfreado</i>
P. 9	Mi Maior	<i>Como um clarão; Caminhante; Como um clarão; Caminhante</i>
P. 10	Dó Sustenido Menor	<i>Como pizzicato de cellos e baixos; Mais movido</i>
P. 11	Si Maior	<i>Contínuo</i>
P. 12	Sol Sustenido Menor	<i>Fulgurante, rápido; Lento; Rápido</i>
P. 13	Fá Sustenido Maior	<i>Adágio; Adagíssimo; Adágio; Calmo; Sereno</i>
P. 14	Mi Bemol Menor	<i>Vivo, intenso, um pouco rubato</i>
P. 15	Ré Maior	<i>Lentíssimo</i>
P. 16	Si Bemol Menor	<i>Como um vento impetuoso; Lento</i>
P. 17	Lá Bemol Maior	<i>Calmo; Pouco mais rápido; Menos, mais lento</i>
P. 18	Fá Menor	<i>Allegro, tempo um pouco elástico</i>
P. 19	Mi Bemol Maior	<i>Calmo; Rápido; Calmo; Mais rápido; Calmo</i>
P. 20	Dó Menor	<i>Como uma modinha; Pouco mais movido; Tempo primo</i>
P. 21	Si Bemol Maior	<i>Sereno, como uma guirlanda de paz; Mais lento</i>
P. 22	Sol Menor	<i>Andante; Allegro; Allegro molto; Andante; Andante; Allegro Molto; Andante; Allegro Molto; Andante; Allegro molto; Andante; Allegro molto; Andante; Allegro molto</i>
P. 23	Fá Maior	<i>Lento</i>
P. 24	Ré Menor	<i>Allegro, um pouco rubato</i>
P. 25	Dó Maior	<i>Calmo, sereno</i>

Prelúdio N° 1, em Dó maior¹³⁴

Este Prelúdio caracteriza-se por um *continuum* de colcheias, em andamento lento, movendo-se nos registros centrais do teclado, cujo fluxo perpassa quase a sua totalidade.¹³⁵ Destaca-se um contraponto com notas de maior duração, pelo lirismo de suas linhas, a maioria em *cantabile*. A obra é dedicada à memória de Lindemberg Cardoso.

Podemos segmentar a obra em quatro partes. A primeira, Seção A, compreende os *comp.* 1-9, apresentando movimentos ascendentes e descendentes de colcheias, na *m.d.*, sob as quais uma linha de notas duplicadas em oitavas realiza escala modal, ascendente (*comp.* 1-5). Notem-se as ligaduras de frase, na *m.d.*, e as notas apoiadas, na *m.e.*, sob a indicação de *Calmamente*, com dois referenciais metronômicos (*semínima* = 63 ou 56). As sugestivas, e muitas vezes poéticas indicações, que aparecem, quase em toda a coleção (*calmo, eloqüente, vivo, jubilante, ígneo, como uma guirlanda de paz, sereno, como um vento impetuoso*, entre outras) demonstram grande preocupação em torno de uma *busca sonora*, assim constatamos. Referindo-se ao mesmo procedimento de Albeniz, em sua Ibéria (*souple, sombre, vibrant, très enveloppé*), Chiantore observa que dificilmente elas denotam certo tipo de ataque, mas que podem estar sedimentadas em uma visão timbrística orquestral (CHIANTORE, 2002, p. 522) pelo que é mais do que válido associá-las a um instrumento ou grupo de instrumentos, na intenção de ser visualizado determinado efeito ou timbre. Esse mesmo recurso, da utilização de termos poéticos, não é prerrogativa dos românticos. O mesmo Chiantore é quem nos lembra de que nas Variações

¹³⁴ A análise que ora se processa deriva da experiência prévia do autor, com a música de Almeida Prado, e com os *insights* provenientes do contato com o texto de partida, a medida em que vai sendo trabalhado técnica e interpretativamente. Nesse sentido, não pretende esgotar todas as possibilidades de enfoque, restringindo-se à uma das tantas possíveis leituras.

¹³⁵ Dividimos o teclado em regiões ou registros distintos, a saber: Médio ou central (Dó3-Si4); Médio-grave (Dó2-Si2); Médio-agudo (Dó 5-Si5); Grave (Dó1-Si1); Agudo (Dó6-Si6); Extremo grave (Lá0-Si0) e Extremo agudo (Dó7-Dó8).

Opus 27, de Webern, aparecem termos ou expressões como *exaltado*, *pensativo*, *livremente improvisado*, *mui cálido e sentido*, *como um queixume sufocado* e que, mais uma vez, elas denotam, ao modo do que propõe Scriábin, uma *sensação de ardente força espiritual*. (CHIANTORE, 2002, p. 539)

Segmentação			
Seção A	Seção B	Seção C	Coda
Compassos 1-9	Comp. 9-18	Comp. 19-27	Comp. 28-35

De qualquer modo, o caráter de calma pode ser sugerido por meio de um *legato*, em ambas as mãos, salvaguardando-se pequenas cesuras, a serem articuladas entre uma e outra ligadura de frase (*m.d.*), com um controle absoluto do tempo, inibindo assim quaisquer possibilidades de *rubatos*. Nesse sentido, a regularidade das colcheias, na *m.d.*, contrasta com as figurações rítmicas da *m.e.*, que devem soar em *p*, conforme indicação (*comp.* 1).

A partir do *comp.* 6, os contornos que a linha melódica da *m.d.* realiza são diferentes. Eles direcionam as atenções ao *ostinato* que as colcheias passam a realizar, do *comp.* 9 em diante, funcionando, portanto, como uma espécie de ponte (*comp.* 6-8). A *m.e.*, por sua vez, responde com as mesmas notas duplicadas em oitavas, agora operando em dois diferentes registros, com base em cromatismos.

A Seção B, abrangendo os *comp.* 9-18, apresenta um *ostinato* em colcheias, a que nos referimos anteriormente, desta vez executado pela *m.e.* que passa a incluir um segundo plano, formado por notas no registro grave. Elas formam, com as notas do *ostinato*, grandes intervalos que exigem consideráveis deslocamentos da mão. Nesse sentido, em cada início da célula padrão, com Sib3 (polegar da *m.e.*), as notas duplas, que de imediato as antecede, podem ser abandonadas, perdurando as longas, do registro grave, pelo auxílio do pedal direito. Para chegar-se ao referido Sib, no início de cada padrão, sugerimos que a

mão descreva um pequeno gesto, no sentido horário, vindo a atacá-lo de modo diferenciado (de cima para baixo), o que resulta em uma sonoridade específica, já que não se pode articular frases de cinco em cinco colcheias, ao que nos parece, e como seria de se esperar. Entendemos a dificuldade de fazerem-se pronunciadas as cesuras de uma frase para outra porque o pedal, que sustenta os graves, assim não o permite. A sugestão seria, então, a de alterar o timbre por meio de um ataque alternativo. Observe-se a indicação de *cantabile*, no *comp.* 9, para notas da *m.d.*, articuladas de duas em duas, sempre em movimento descendente. Estas podem também receber um tratamento da entonação, que se obtém por conduta contrária à da *m.e.*, em termos de gesto que a mão realiza. Trata-se de um movimento no sentido anti-horário, destacando a primeira de cada duas notas sob ligadura, permitindo assim que as tais ganhem uma configuração sonora específica. Do *comp.* 15 ao *comp.* 18, o contorno melódico da *m.d.* se torna mais dinâmico, embora o gesto continue o mesmo, principalmente em razão das notas apoiadas no final de cada frase (terceiros tempos dos *comp.* 16-18).

Por meio de um *crescendo*, que se inicia no final do *comp.* 17, chega-se à Seção C (*comp.* 19-27), primeiramente em *mf* e, depois (*comp.* 22-24), sempre em *ff*. O material dessa nova parte, resgata, nos *comp.* 19-21, o movimento de colcheias que a *m.d.* realizou no início da obra, agora um pouco mais encorpado, pela duplicação em oitavas das primeiros notas de cada frase. Nesse sentido, um dedilhado estrategicamente planejado se faz necessário para manutenção do *legato*, sem dispensar o auxílio do pedal. As oitavas da *m.e.* são as mesmas dos *comp.* 1-3, desta vez sem apoios. Por meio de um *crescendo* (*comp.* 21), chegamos ao *Eloquente* (sic), dos *comp.* 22-24. Trata-se de uma marcha harmônica onde o *continuum* de colcheias vai-se alargando, dando ocasião a uma textura mais densa, com a participação de novas linhas intermediárias. Dois *decrecendo* são observados, nos *comp.* 22b e 23b, seguidos de *f sub.* e *ff*.¹³⁶ A maneira com que a escrita se apresenta, nessa passagem, sugere cuidados

¹³⁶ As indicações de número de compasso seguidas de letras, referem-se ao compasso indicado em sua primeira parte, segunda ou terceira, de acordo com a necessidade e a conveniência dessas subdivisões. Em geral estão associadas à compassos com subdivisões em pontilhado.

especiais com as colcheias que, nas quiálteras de seis (*m.d.*), apresentam notas bastante distanciadas, umas das outras. Cada uma das mãos responde por dois planos sendo que a *m.d.*, em especial, arca com acordes, incorporados ao discurso. Cabe agora uma retórica mais poética, por assim dizer, o que exige ampla liberdade que se traduz na possibilidade de um discreto *rubato* a contribuir para a idéia de eloquência e declamação. De certa forma, esse *rubato* encontra-se implícito no alargamento que as quiálteras de seis, cinco e três viabilizam. Como a *m.d.* responde por um número considerável de informações, resta planejar cuidadosamente um dedilhado que privilegie, mais uma vez, a manutenção do *legato* e a clareza na articulação dos diferentes planos. Isso é válido também para a *m.e.*, ao realizar grandes saltos, com notas longas e com planos distintos que só podem soar com o indispensável auxílio do pedal. No *comp.* 24, um *crescendo* e depois um *rall* antecedem o grande contraste que a última parte vai apresentar.

Em *pp sub.* e sob a indicação de *mais lento*, a Coda recupera elementos já presentes nas seções anteriores. Note-se o *p cantabile* dos *comp.* 26-28, fazendo menção do *cantabile* nos *comp.* 10-14, com semelhante seqüência de notas. O *continuum* de colcheias reaparece, agora, em forma de *ostinato* (*comp.* 25b-28), com Si3 no polegar da *m.d.*, articulando frases de quatro em quatro notas. A partir do *comp.* 29, passa-se a Sib3, no polegar da *m.d.*, com os movimentos ascendentes agregando cromatismos. Observe-se ainda as notas apoiadas que o plano intermediário realiza (*comp.* 28, *m.e.*) iniciando em Lá3, dirigindo-se ao Sol2, no segundo tempo do *comp.* 31. Elas podem ser executadas de tal modo que o punho responda por um movimento no sentido de baixo para cima, ao tempo em que, com a polpa dos dedos, as teclas são rapidamente acionadas. Sob efeito do *rall*, a partir do *comp.* 28, o discurso vai gradualmente finalizando com a passagem de *p* para *pp*, durante uma cadência que se resolve por meio dos acordes finais, no *comp.* 32. Sugerimos troca de pedal antes da oitava nos graves, em razão da pausa de mínima que a antecede.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Dó Maior; várias escalas modais
Altura:	Tessitura: Dó1-Sol6
	Cromatismos
	Intervalos de oitava (harmônico)
	Intervalos de segunda menor (melódicos)
	<i>Ostinatos</i>
	Transposições (marcha harmônica)
	Cadência
Ritmo:	<i>Ostinato</i> em colcheias
Tempo:	Superposição métrica
	Mudança de compasso
	Compasso misto
	Variação de andamento
Dinâmica:	<i>p, mf, ff, f, pp,</i> ¹³⁷
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>cresc., f sub., pp sub.</i>
	<i>Calmamente; Eloqüente; Mais lento; rall.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Pedalização por troca de ligaduras de frase
	<i>Cesuras</i>
	<i>Cantabile</i>
	<i>Sonoro</i>
	<i>Ostinatos</i>
	Apoios e acentos
	Registros médio e grave
	Ressonâncias
	Notas pedal
Textura:	Contraponto em dois, três e quatro níveis
	<i>Ostinato</i>

¹³⁷ A ordem das dinâmicas refere-se à ordem de apresentação na partitura, sem considerar as reincidências.

Prelúdio N° 2, em Lá Menor

Este Prelúdio, dedicado ao amigo Júlio Medáglio, caracteriza-se por um *ostinato*, presente ao longo de toda sua duração, cujo padrão adquire diferentes colorações em razão do tratamento harmônico ao qual se submete.

A obra inicia com a indicação *Lento [Tempo livre]*, sobre um contorno melódico que agrega 13 notas, na *m.d.*, e que será integralmente repetido por mais cinco vezes. Sua estrutura rítmica, bastante irregular, além de fermatas nos finais de cada gesto, traduz a liberdade que a referida indicação sugere. Essa insistência, em um material que se repete várias vezes, sugere nesse contexto uma idéia de interpretação centrada na dimensão retórica, como se buscássemos uma *correta declamação*. (CHIANTORE, 2002, p. 683). Não se trata, portanto, de mera repetição, mas sim, de maneiras diferentes de ‘dizer-se’ o mesmo.

A *m.e.*, por sua vez, articula-se basicamente por meio de bicordes, apresentando também, em alguns momentos, seqüências de semicolcheias em movimento escalar (*comp.* 3b, 4b, 5a). O discurso que a *m.e.* profere, em relação ao *ostinato*, na *m.d.*, é absolutamente imprevisível, especialmente do ponto de vista do tempo, uma vez que suas figurações rítmicas são invariavelmente inéditas a cada instante.

O discurso, segmentado em gestos (um a cada sistema), apresenta a exposição do padrão, pela *m.d.*, em *p.* Note-se as indicações de ligaduras de frase, reunindo primeiro quatro notas (*comp.* 1a), depois cinco (*comp.* 1b) e, por fim, duas notas (*comp.* 1b, última parte).

Segmentação
Seção Única
<i>Comp.</i> 1-6
ou

Gesto 1	<i>Comp. 1</i>
Gesto 2	<i>Comp. 2</i>
Gesto 3	<i>Comp. 3</i>
Gesto 4	<i>Comp. 4</i>
Gesto 5	<i>Comp. 5</i>
Gesto 6	<i>Comp. 6</i>

Sugerimos uma pequena cesura entre a última nota, sob as ligaduras, e a nota subsequente. Destacamos as notas Dó⁵ e Lá⁴ (*comp. 1a* e *1c*), a primeira apoiada e a segunda, acentuada, configurando uma terça menor descendente, bastante característica do centro tonal em torno do qual o discurso converge (Lá Menor). Elas devem soar com intensidade o suficiente, para diferenciarem-se das demais, incluindo-se também a possibilidade de serem timbradas, através de um exclusivo tipo de ataque. Nesse sentido, sugerimos utilização dos dedos estirados, movendo-se a partir da primeira falange, com ligeira movimentação do punho, no sentido de baixo para cima, utilizando-se da polpa dos dedos, lembrando aqui as observações de Debussy, a respeito da maior sensibilidade de toque nesse tipo de contato com as teclas. (CHIANTORE, 2002, p. 483). Quanto à *m.e.*, em *pp*, as notas duplas devem soar de modo a caracterizar dois planos, um grave, e outro agudo. Assim, deve-se conduzi-las levando-se em conta as direções que cada contorno assume. Chegadas em pontos culminantes, curvas, aclives e declives aparecerão ao longo de toda a trajetória e devem ser claramente pronunciados. No caso do *comp. 1*, a linha intermediária, de maior interesse, apresenta movimento descendente, por graus conjuntos.

O segundo gesto apresenta um *crescendo*, no final do *comp. 2a*, até *mf*, no *comp. 2c*. Note-se que o acorde formado no final do primeiro gesto, de Fá Maior, passa agora a Fá[#] Maior. Um *legato* pode ser obtido, para a seqüência de acordes da *m.e.*, por meio da utilização do pedal direito, mas sempre de modo a não prejudicar a administração das frases que a *m.d.* realiza.

O terceiro gesto, a exemplo dos anteriores, continua a apresentar bicordes, na *m.e.*, desta vez constituídos de intervalos harmônicos de décima. Os mesmos, descrevem um movimento descendente, com registoção pouco mais abrangente do que o gesto anterior, alcançando os graves do piano. A dinâmica para ambas as mãos é *pp* e, no final (*comp.* 3c), uma ponte constituída de semicolcheias faz a passagem para o quarto gesto (*comp.* 4). Por meio de um *crescendo*, para as referidas semicolcheias, chega-se ao *f*.

Uma primeira indicação de pedal abrange desde o início, até o final do *comp.* 4. A seqüência de décimas que a *m.e.* vinha desenvolvendo é concluída no primeiro tempo e uma indicação de *ff* está reservada à figuração do tipo *appoggiatura*, com *Si0* acentuado. Nova seqüência de semicolcheias, na *m.e.*, tem seu início no *comp.* 3c, tornando o discurso pouco mais dinâmico enquanto a intensidade regride, por meio de *decrescendo*, ao *p*, do *comp.* 5.

O quinto gesto, então, caracteriza-se por essa movimentação de semicolcheias, na *m.e.*, com uma escala octatônica, deslocando-se em direção ao agudo, chegando ao *Mi4* (final do *comp.* 5a), ponto de maior proximidade com o *ostinato*.

O sexto e último gesto apresenta notas duplicadas em oitava, na *m.d.*, com indicação de *ff sub.* (*comp.* 6a). Na passagem para o *comp.* 6b, aparecem indicadas cesuras. Esse expressivo corte do fluxo sonoro é bastante importante para a obtenção de *p sub.*, na seqüência, ocasião em que surge, sobre o *ostinato*, uma nota pedal de *Lá5*, reincidindo por três vezes, em direção a *appoggiatura* fermatada, de *Lá6*, no final do *comp.* 6c. Observe-se ainda o cromatismo no plano agudo da *m.e.* (*comp.* 6b-c), cuja última nota, *Dó4* estabelece relação de terça menor com a nota *Lá*, executada em diferentes registros.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Lá Menor

Altura:	Tessitura: Lá0-Lá6
	Cromatismo
	Intervalos de quinta,
	Intervalos de décima
	Trítono
	<i>Ostinatos</i>
	<i>Movimentos escalares</i>
	<i>Escala octatônica</i>
Rítmo:	<i>Ostinato</i> (frase rítmica)
	Estruturas irregulares
	Figurações tipo <i>appoggiatura</i>
Tempo:	Compasso de 20 tempos – 20/16 (9+7+4)
	Superposição métrica
	Fermatas
Dinâmica:	<i>p, mf, pp, f, ff</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>cresc., decresc., ff sub., p sub.</i>
	<i>Lento [Tempo livre]</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Cesuras
	<i>Ostinatos</i>
	Apoios e acentos
	<i>Legato</i>
	Registros médio e grave
	Ressonâncias
	Fermatas
Textura:	Contraponto em três e quatro níveis
	<i>Ostinato</i>
	Bicordes

Prelúdio N° 3, em Sol Maior

Este Prelúdio apresenta, como principal característica, uma textura densa, multilinear, configurada por meio de um *continuum* de fusas de onde resulta a conformação de timbres específicos, considerada a presença de contrastes, tanto na dinâmica, como na registoção. Como uma espécie de estudo de virtuosidade, esta obra é dedicada à amiga Maria Lúcia Senna Paschoal.

Em uma única Seção, este Prelúdio destaca-se pela presença ininterrupta de fusas, na *m.d.*, em andamento rápido, como sugerem os dois referenciais metronômicos apresentados no *comp.* 1 (*semínima* = 126 ou *colcheia* = 132). Essa desenfreada e ininterrupta sucessão de fusas traduz o sentido da expressão *Contínuo*, no início da obra. Seu caráter acentuadamente rapsódico evoca a tradição do pianismo de efeitos, dando ocasião a certo brilho virtuosístico bastante comum em obras do gênero (prelúdios e estudos).

Uma possível segmentação parte da reincidência do material exposto no *comp.* 1 (*m.d.*), sendo reexposto, então, no *comp.* 7. A mudança repentina de dinâmica e uma breve acomodação do contorno melódico que as fusas delineiam, no *comp.* 11, demarca outro dos segmentos que, por sua vez, estende-se até o *comp.* 14. Na segunda vez, a repetição de padrões melódicos, nos *comp.* 15-16, configuram o segmento final.

Segmentação
Seção Única
<i>Comp.</i> 1-16

O primeiro segmento (*comp.* 1-6) apresenta, assim como os demais, uma escrita multilinear, em fusas. A execução das fusas conta com movimentos da mão, acionados pela rotação do antebraço, dadas as participações do polegar com combinações que incluem, sobretudo o 4º e o 5º dedos. A primeira nota, Lá4, parece estabelecer certa conexão com o Prelúdio anterior onde, no último compasso, a mesma encontra-se quintuplicada em oitavas, por diferentes registros. A dinâmica apresenta contrastes passando de *f*, no início, à *pp sub.*, no *comp.* 4, por meio de um *crescendo*, no anterior. Observe-se o movimento descendente e ascendente que descreve o arpejo, na *m.e.*, durante os *comp.* 1-3. Trata-se de colcheias para as quais a indicação *brilhante* (*comp.* 1) requer um tipo de ataque diferenciado que pode ser obtido por meio de uma abordagem cheia de vitalidade e energia, confiando-se no teclado *como um terreno sólido e resistente*. (CHIANTORE, 2002, p. 510). Por serem acentuadas, sugerimos uma execução percutida, de impacto, com auxílio do punho, a partir do qual se combina uma digitação veloz, articulada, soltando-se as teclas após terem sido afundadas. Para obter-se uma súbita mudança de dinâmica, na passagem do *comp.* 3 para o *comp.* 4, a indicação de cesura permite que haja uma rápida e sutil quebra na vazão das fusas, obtendo-se assim o tempo necessário à redução de intensidade já que o discurso ganha em densidade, agora com fusas nas duas mãos.

Através de *pp* e *crescendo* (*comp.* 6), retorna-se ao mesmo contorno melódico, no *comp.* 7. Encontramo-nos no segundo segmento (*comp.* 7-11). Desde o último tempo do *comp.* 6, e até o final do *comp.* 8, a *m.e.* vem realizando saltos de nonas, o que exige, ainda com maior ênfase, a utilização de movimentos a que nos referimos anteriormente (com auxílio da rotação axial). Evita-se, assim, uma sobrecarga de esforço muscular já que são nove grupos de quatro fusas, executados em andamento rápido. Nos *comp.* 9-10, retoma-se a dinâmica *f* e as três colcheias da *m.e.* põem em evidência a abrangência da registoção (Lá1, *m.e.* e Mi6, *m.d.*) consolidando um processo que já vinha sendo instaurado desde o *comp.* 7 e que tem seu ponto de maior efeito com os graves da *m.e.*, no *comp.* 10.

A diferença de regisração produz, nessa passagem, um timbre bastante característico.

O terceiro segmento (*comp.* 11-14), por sua vez, faz menção de novos padrões, no contorno que as fusas delineiam, introduzindo movimentos escalares, no *comp.* 12. O *trillo* que a *m.d.* realiza, no *comp.* 11, evoca o da *m.d.*, no *comp.* 4. Note-se a passagem de *ff* para *pp sub.* no curto espaço de um tempo, sob a ação do pedal direito e com redução na tessitura em razão do deslocamento da *m.e.*, na direção do registro médio. Em meio ao discurso das fusas, aparecem seqüências com acento (*comp.* 12, *m.d.*, 3º e 5º tempos). Ambas as seqüências requerem um *f sub.* em razão da indicação de *p*, no quarto tempo. Essa profusão de dinâmicas sob o efeito de um único pedal tem por objetivo alterar a qualidade dos timbres. São eles que ganham ainda maior destaque nas repetições de Fá4 e Sol4, nos *comp.* 13-14 (*m.e.*, plano intermediário), justapostos à Sol3 e Fá3, (plano inferior), sobre *cluster* de cinco notas. Mais uma vez as dinâmicas são contrastantes, *ff* e *p sub.*, respectivamente nos *comp.* 13 e 14.

A obra finaliza com um *ostinato*, na *m.d.*, (*comp.* 15-16) sob o qual dois acordes caminham em direção ao grave. A nota mais aguda, no padrão que a *m.d.* repete, Sol5, orienta-nos em direção ao centro tonal de origem.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Sol Maior
	Polimodalismo
Altura:	Tessitura: Si0-Mi6
	Cromatismos
	Uníssono (notas repetidas)
	<i>Acordes arpejados</i>
	Intervalos de grande extensão
	Ornamentos
Ritmo:	<i>Ostinato</i> em fusas
	Frases rítmicas

Tempo:	Mudança de compasso
Dinâmica:	<i>f, pp, ff, p,</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Cresc., pp sub., f sub., p sub.</i>
	<i>Calmaamente; Eloqüente; Mais lento; rall.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Brilhante</i>
	<i>Contínuo</i>
	Repetição (várias vezes) em <i>diminuendo</i>
	Acentos
	Ataque percussivo
	Variedade de regiseração
	<i>Ostinato</i>
	Várias dinâmicas sob um único pedal
Textura:	Escrita multilinear

Prelúdio N° 4, em Mi Menor

Este Prelúdio é uma releitura pós-moderna do Prelúdio Opus 28, em Mi Menor, de Frederic Chopin, compositor em memória do qual a obra é dedicada. Apresenta, como principal característica, um *continuum* de acordes repetidos cujas notas graves formam um longo pedal. Sobre os tais, uma linha melódica é delineada, em *cantabile*.

Os acordes da *m.e.* mudam a cada compasso, depois de serem repetidos por oito vezes. Ao longo de todo o percurso, um pedal de Mi³ cria um ambiente sonoro característico, dada esta imutável referência, que perdura do *comp.* 1 ao *comp.* 16. A indicação *Lento*, com *semínima* = 69, por referencial metronômico, estabelece um andamento que em muito favorece o acompanhamento das mudanças harmônicas, assim como do contorno melódico, que agrega uma série de gestos.

Segmentação	
Seção Única	
Comp. 1-18	
ou	
Gesto 1	Comp. 1 - final do 3º tempo, do comp. 2
Gesto 2	4º tempo, do comp. 2 - 1º tempo, do comp. 4
Gesto 3	Três últimos tempos do comp. 4
Gesto 4	Comp. 5 - 8a
Gesto 5	Comp. 8b - Comp. 11
Gesto 6	Comp. 12 – comp. 14
Gesto 7	Comp. 14 (última semicolcheia) – comp. 15
Gesto 8	Comp. 16 – comp. 18

A regularidade controlada das colcheias, na *m.e.*, põe em evidência a liberdade rítmica do contorno melódico, na *m.d.*, para o qual consta a indicação de *cantabile* (*comp.* 1). Os acordes repetidos, em *pp*, são obtidos com facilidade, sem prejuízo da igualdade e da dinâmica, bastando um ligeiro impulso vindo do antebraço, que faz o punho responder com pequenos movimentos amortecedores, no sentido de baixo para cima, sem jamais se perder a aderência dos dedos sobre as teclas. Esse expediente permite que todas as notas dos acordes estejam presentes, garantindo-lhes a preservação da peculiar *fisionomia* de cada um deles. (CHIANTORE, 2002, 636)

O primeiro gesto, uma sequência de notas por tons inteiros, separa-se do segundo por meio de uma indicação de cesura (final do 3º tempo, *comp.* 2, *m.d.*). Este último agrega duas novas notas às do primeiro gesto e finaliza no primeiro tempo do *comp.* 4. Note-se as notas apoiadas e a dinâmica, dividida em *pp*, para os acordes, e *p*, para o *cantabile*, sendo este último um padrão de referência para o discurso que a *m.d.* realiza. Para obtê-lo, sugerimos *um legato de braço*, bastante comum em passagens lentas, especialmente nos *cantabile*, com a polpa dos dedos completamente aderente às teclas, reduzindo os ruídos causados pela percussão do martelo sobre as cordas.¹³⁸ (ORTMANN, 1934, p. 177)

O terceiro gesto, nos três últimos tempos do *comp.* 4, apresenta nova figuração rítmica que consta, também, no início do quarto. Este, por sua vez, abrange os *comp.* 5-8a, rico em cromatismos.

O quinto gesto, ponto central do Prelúdio, põe em destaque uma sequência de sextas descendentes que se movem a partir de quatro grupamentos de semicolcheias. Aos três primeiros, correspondem os três primeiros tempos do *comp.* 9. O último, de maior duração, agrega ao quarto tempo do *comp.* 9, os três primeiros, do *comp.* 10. A dinâmica indicada, *ppp*, contrasta com o *f sub.*, do

¹³⁸ Referindo-se a esse tipo de ataque, Ortmann esclarece, nessa passagem, que ele parte de pequenos impulsos oriundos do braço (movimentos de subida e descida), com manutenção contínua do contato dos dedos, o que promove o *legato* por meio do *aproveitamento da caída* [do braço] *com uma ação não percussiva*. (CHIANTORE, 2002, p. 699)

comp. 10, seguindo assim até o trítone (Si3-Fá4), nos dois últimos tempos do *comp.* 11. Destacamos que a execução de notas duplas, no caso as sextas cromáticas, em *ppp*, requer punho ligeiramente acima do nível das teclas, sempre flexível, trabalhando em alturas discretamente diferenciadas, com um *legato* obtido através do pedal direito, parcial e continuamente abaixado. Chamamos a atenção para o fato de que essas sextas podem ser compreendidas como duas linhas autônomas, superpostas, como observa Chiantore ao relatar sobre notas duplas em Chopin. O compositor polonês, diz ele, *interessava-se acima de tudo pelas notas duplas em legato, muitas vezes [como é o caso, nesse cromatismo] carregadas de alterações para favorecer o apoio nas teclas pretas.* (CHIANTORE, 2002, 331)

Uma nova indicação de *f*, faz-se acompanhar da expressão *veemente*, no *comp.* 12, iniciando assim o sexto gesto, que se estende até o quarto tempo do *comp.* 14. No *comp.* 8, onde a nota Fá4 continua soando através da utilização do pedal direito, o discurso passa a potencializar dois planos que a *m.d.* realiza. Isso é notório nos *comp.* 10-14, onde vemos notas apoiadas e acentuadas tanto no plano intermediário (*comp.* 10), quanto no plano agudo (*comp.* 12-14), considerando-se os acordes como base ou plano grave. Assim é que, no *comp.* 14, o Fá#3, com duração de três tempos deve, juntamente com as notas do plano agudo, soar em *ff*, já que a primeira nota do gesto sétimo requer um *mf*, no final do quarto tempo do *comp.* 14.

A passagem de *ff* para *mf*, bem como a redução da textura, agora com apenas um plano sobre a base de acordes, demarca o discurso do sétimo gesto que resgata as mesmas notas do primeiro (seqüência de tons inteiros), com acréscimo de Sol4, apoiado, no quarto tempo do *comp.* 15.

O contorno parece reiniciar, a partir do *comp.* 16, mas toma rumo em direção ao Lá4. Este é, então, o oitavo e último gesto que finaliza com ênfase sobre Si4, nos *comp.* 17-18 (*m.d.*). Observe-se os acordes em primeira inversão, que a *m.e.* realiza, no *comp.* 16, onde o pedal de Mi3 deixa de ser a nota mais grave. Em *pp* e *p*, a duas últimas contribuições da *m.e.* respondem pela definição

de Mi Menor (*comp.* 17-18), finalizando com a terça do acorde no médio-agudo (*m.d.*), e a fundamental, no extremo grave (Mi1 - *m.e.*).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Mi Menor
Altura:	Tessitura: Mi2-Fá7
	Intervalos de Segunda (harmônicos)
	Intervalos de sexta menor (harmônicos)
	Cromatismos
Ritmo:	<i>Ostinato</i> (colcheias)
	Deslocamento rítmico
	Deslocamento métrico subjacente (<i>m.d.</i>)
Tempo:	Métrica regular
Dinâmica:	<i>pp, f, ppp, ff, mf, p,</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>f sub.</i>
	Lento
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Cantabile</i>
	<i>Seqüência de notas duplicadas em sexta</i>
	<i>Cromatismo</i>
	<i>Progressão de acordes repetidos</i>
	<i>Veemente</i>
	Apoios e acentos
	Nota pedal
Textura:	Melodia acompanhada
	Três planos

Prelúdio N° 5, em Ré Maior

Este Prelúdio caracteriza-se pela configuração de um timbre específico para o qual concorrem repetições rápidas de notas, nos registros médio, médio-agudo e agudo do teclado. Conta, também, com certo sotaque nacionalista ao evocar elementos típicos do pianismo brasileiro, comumente identificados em obras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. A profusão de semicolcheias, juntamente com súbitas alternâncias de dinâmica e registo, materializa com exatidão o caráter da obra, indicado pela expressão *Vivo, jubiloso, iluminante*. Ela é dedicada ao amigo do compositor, José Eduardo Martins.

Um dos mais importantes materiais utilizados nesse Prelúdio é o *continuum* de semicolcheias que se estrutura a partir de seqüências de intervalos melódicos, descendentes, cuja base estática configura espécie de nota pedal. Sobre ela, podemos ouvir um subjacente contorno de semínimas movendo-se com dinamismo e vigor. De coloração tipicamente modal, o aparecimento desse recurso demarca a segmentação da obra em duas partes: uma Seção Única, dos *comp.* 1 ao 29a, seguida de Final, do *comp.* 29b ao *comp.* 43.

Segmentação	
Seção Única	
Comp. 1-29a	Final Comp. 29b-43
ou	
Seção Única com Sub-seções	
Sub-seção 1	Comp. 1-4
Sub-seção 2	Comp. 5-10
Sub-seção 3	Comp. 11-18
Sub-seção 4	Comp. 19-24
Sub-seção 5	Comp. 24b-39

Ao abordar registros graves, a *m.e.* demarca finais de sub-seções, exceto no *comp.* 23, onde a *m.d.* executa os graves (cruzamento de mãos). Assim, temos a primeira delas, do *comp.* 1 ao *comp.* 4, a segunda, do *comp.* 5 ao *comp.* 10, a terceira, do *comp.* 11 ao *comp.* 18, a quarta, do *comp.* 19 ao *comp.* 24, e a última, do *comp.* 24b ao *comp.* 39. A primeira sub-seção apresenta dinâmica *ff* e a indicação de *Vivo, jubiloso, iluminante*, efeito obtido pela utilização de impulsos que ambas as mãos absorvem por consequência da rotação do antebraço (axial). Notem-se as figurações da *m.e.*, do tipo *appoggiatura*, com as primeiras notas de cada uma delas recebendo acento. As dos *comp.* 3-4, envolvendo notas duplas (*m.e.*), têm, no 2º dedo, uma espécie de eixo a partir do qual se movem o polegar e o 5º dedo. Em toda a passagem, resultam quatro diferentes níveis. Dois formados pelas notas que se repetem na *m.d.* (plano intermediário agudo), formando um pedal de Ré5, e pelas restantes, delineando contorno melódico irregular (plano agudo). Os outros dois surgem na *m.e.*, um deles constituindo notas pedais de Ré4 e Dó2, nos *comp.* 1-2 e *comp.* 3-4, respectivamente (plano grave), e as do polegar (plano intermediário grave).

Contrastando com a primeira sub-seção, temos a segunda, que inicia *em pp sub.*, as duas mãos de volta ao registro agudo. A *m.e.* caracteriza-se pela execução de notas dobradas em terças, todas elas marcadas. Observem-se os acentos na última colcheia do *comp.* 6, assim como na semínima pontuada, do *comp.* 8, representando duas interrupções na seqüência de colcheias. O mesmo tipo de material encontrado nos *comp.* 3-4 (*m.e.*) faz-se presente nos *comp.* 9-10 agora em *sub. ff, crescendo* e *fff*. Quanto à *m.d.*, temos de contínuo o mesmo padrão da sub-seção anterior. Em geral, a passagem soa mais densa, pela utilização das terças na *m.e.*, embora a estrutura continue, ainda, a ser articulada em quatro planos.

A terceira sub-seção apresenta um desdobramento das semicolcheias pelas duas mãos, aumentando consideravelmente a densidade, enquanto a dinâmica passa de *fff*, no *comp.* 10, à *pp sub.*, no *comp.* 11. Mais uma vez o discurso retoma o registro de origem. Temos, no plano agudo, um pedal de Lá5;

no plano grave, outro, de Ré4, enquanto os planos intermediários delineiam, simultaneamente, contornos irregulares. Destacamos a necessidade da ação conjunta de todo o braço, combinada com uma contínua flexibilidade dos punhos, para execução das semicolcheias, invariavelmente auxiliados por movimentos rotatórios do antebraço, a que nos referimos anteriormente, sem o qual pode ocorrer uma sobrecarga de esforços, ocasionando um colapso dos músculos e tendões. Desse modo, observa Chiantore, *o movimento da mão em direção ao 5º dedo (essa ‘supinação’ que em qualquer movimento rotatório se alterna com a ‘pronação’) explora a caída do braço sem nenhuma tensão* (CHIANTORE, 2002, p. 334).¹³⁹ Dando continuidade, temos, nos *comp.* 15-18 um adensamento ainda maior, com a presença de acordes que agregam, progressivamente, um número maior de notas, iniciando com quintas e segundas harmônicas, respectivamente na *m.d.* (*comp.* 15-17) e na *m.e.* (*comp.* 17). A dinâmica, agora, passa a *sub. ff*, com um *crescendo* no *comp.* 18. A repetição das notas duplas e acordes requer movimento do punho em alturas diferentes, durante a preparação lenta da passagem, o que permite, depois, em andamento rápido, uma execução precisa e sem falhas.

Observe-se a pedalização, com uma indicação de inclusão do pedal direito, no *comp.* 3, sem indicação alguma de cortes a não ser que aguardemos o final do *comp.* 27, já bem próximo do Final. Sugerimos, nesse sentido, que o pedal possa ser rapidamente suspenso, a meio caminho, todas as vezes que houver alteração de dinâmica. Isso permite que a rica zona de ressonância não perca em volume dos harmônicos, ao mesmo tempo em que os contrastes de intensidade podem ficar garantidamente em maior evidência.

A quarta sub-seção, que compreende os *comp.* 19-24, inicia em *pp sub.* e, mais uma vez parte de uma contrastante troca de regulação. Temos agora, na *m.d.*, uma nota pedal de Sol5, sobre a qual surge delineado um contorno melódico

¹³⁹ Nessa passagem, o autor refere-se ao Estudo de Chopin, opus 25, Nº 11, para o qual esse recurso (rotação do antebraço) é absolutamente imprescindível, operacionalizando um ataque *brilhante e seguro*, exatamente como requer aqui o *ff luminoso*.

de notas no agudo, caracterizando uma variante da sub-seção primeira. No *comp.* 22, pela primeira vez o *continuum* de semicolcheias migra para a *m.e.*, com nota pedal de Fá3, sobre a qual estabelece-se o já típico contorno melódico. Esse também é o momento em que, pela primeira vez, aparecem pausas na *m.d.*, o que ainda pode sugerir parcial suspensão do pedal direito. Acordes em movimento paralelo encontram-se acentuados, no *comp.* 22 (*m.d.*) e certo efeito de eco pode ser experimentado quando do cruzamento das mãos, para execução das terças do *comp.* 23 em registro médio-grave.

A última sub-seção, que compreende os *comp.* 24b-39a, inicia com o *continuum*, em semicolcheias, realizado por ambas as mãos. Note-se que a *m.e.* realiza, no *comp.* 22, seqüência de semicolcheias que se configura em padrão, por repetir-se nos *comp.* 23-25. Nos *comp.* 24b-25, o referido padrão encontra-se transposto uma quinta acima, executado pela *m.d.*, por inteiro e mais a primeira metade. Nos *comp.* 26-29, a *m.e.* passa a apresentar figurações do tipo *appoggiatura*, em *pp*, onde se destacam as notas Ré4 e Ré3. Nesse momento configuram-se, novamente, os quatro planos a que nos referimos na sub-seção primeira. As semicolcheias da *m.d.*, por sua vez, recuperam o mesmo discurso presente nos *comp.* 3-4 e 1-2. Destacamos o corte de pedal, no *comp.* 27, e a reincidente indicação de *pp*, no *comp.* 28. Encerrando esta sub-seção, e antecedendo o Final, um *tremolo* de quinta justa instala-se, a partir do *comp.* 29b, na *m.d.*, perdurando até o *comp.* 39. Sob esse *tremolo*, uma seqüência de terças harmônicas, maiores e menores move-se do registro médio em direção ao extremo grave, todas elas acentuadas. Uma indicação de reposição de pedal direito aparece no início do *comp.* 30.

Para finalizar a obra, um fragmento do *continuum*, em semicolcheias, é citado, pelas duas mãos, em registros extremos, seguido por seqüência de acordes em forma de cadência, cujas notas agudas (*m.d.*) e graves (*m.e.*) descrevem movimento contrário. Neles, a presença de dissonâncias, bem como de acentos, produz um timbre característico. A cada um, uma indicação de pedal, o que ressalta o contorno que as notas agudas da *m.d.* delineiam. O acorde de Ré

Maior se define antes do último gesto, em *ff*, reportando-se ao característico movimento do tipo *appoggiatura*, várias vezes presente ao longo da obra.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Ré Maior
	Polimodalidade
Altura:	Tessitura: Dó1-Ré7
	Cromatismos
	Uníssono (notas repetidas)
	<i>Acordes arpejados</i>
	Intervalos de Quinta justa (harmônicos)
	Intervalos de 10ª (harmônicos)
	Intervalos de 12ª (harmônicos)
	Notas repetidas
Ritmo:	<i>Ostinato</i> em semicolcheias
	Frases rítmicas
	Figurações tipo <i>appoggiatura</i>
	Deslocamento rítmico
Tempo:	Mudança de compasso
	Compasso misto 3/4+3/8
	Métrica irregular
Dinâmica:	<i>ff, pp, fff, p</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>pp sub., sub. ff</i>
	<i>Vivo, jubiloso e iluminante;</i>

Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>luminoso</i>
	<i>Alternância de registros</i>
	Apoios e acentos
	Figurações tipo <i>appoggiatura</i>
	<i>Tremolo</i> de quinta justa
	Variedade de reginação
	<i>Ostinato</i>
Textura:	Quatro planos
	Notas duplas
	Alternância de diferentes texturas

Prelúdio N° 6, em Si Menor

Este prelúdio tem, como principal característica, um *continuum* de colcheias movendo-se por meio de quiálteras, delineando contorno melódico de padrões irregulares que potencializam subjacente multilinearidade. A partir desse *continuum*, diferentes texturas são seqüencialmente apresentadas, com destaque a um contraponto em três níveis, durante o desenvolvimento da obra. A indicação *Agitato, rubato, mas contínuo* sugere com precisão o caráter da composição, concebida em memória de Cláudio Santoro.

O Prelúdio pode ser segmentado em quatro partes. A primeira delas, Seção A, compreendendo os *comp.* 1-12. Em seguida, a Seção A', compreendendo os *comp.* 13-22. A Seção A'', agrega aos *comp.* 22-28 uma sub-seção, do *comp.* 29 ao 37. Segue-se um final, do *comp.* 38-45. Esta segmentação baseia-se na reincidência de contornos melódicos com mudança nas texturas.

Segmentação				
Seção A	Seção A'	Seção A''	Final	
Comp. 1-12	Comp. 13-22	Comp. 22-37	Comp. 38-45	
ou				
Seção A	Seção A'	Seção A''	Sub-seção	Final
Comp. 1-12	Comp. 13-22	Comp. 22-28	Comp. 29-37	Comp. 38-45

A Seção A inicia com a indicação *Agitato, rubato, mas contínuo*, com referencial metronômico de *semínima* = 104. Um discurso linear, em colcheias, tendo quiálteras como unidades de tempo apresenta-se dobrado em oitavas (duas oitavas de diferença), configurando assim um timbre específico que pode lembrar

os movimentos paralelos em Chopin.¹⁴⁰ A registração parte do extremo grave e, aos poucos, avança em direção ao médio-agudo. As ligaduras de frase reúnem, inicialmente, grupos de cinco colcheias, sob dinâmica *p*, com inflexões de *crescendo* e *diminuendo* nos *comp.* 1-3. Tais ligaduras desaparecem, nos *comp.* 6-7, dando lugar a uma acentuação em cada primeira nota das quiálteras onde, por meio de um *crescendo*, chega-se ao *ff*, no segundo tempo do *comp.* 7. O Mi6 que aí se encontra, dobrado uma oitava abaixo (*m.d.*), constitui-se na nota mais aguda de toda a passagem. A partir de então, a registração se desloca para os graves, as ligaduras de frase passam a reunir diferentes números de notas (*comp.* 7b-9), enquanto a dinâmica regride, por meio de um *diminuendo*, ao *pp* do *comp.* 11.

A manutenção do *legato*, em toda a Seção A, constitui-se no principal desafio técnico uma vez que o discurso apresenta diferentes intervalos, uns representando saltos relativamente consideráveis (veja-se, por exemplo, a passagem da última nota do *comp.* 6 para a primeira, do *comp.* 7), outros de extensão bem reduzida. A condução linear também conta com a sucessão de teclas brancas e pretas o que exige, por um lado, um dedilhado que considere a possibilidade do *legato* sem auxílio do pedal, quando viável, e, por outro, uma perfeita adaptação da mão ao relevo das teclas. É nesse sentido que Chiantore nos faz lembrar da importância do dedilhado, acusando certa disposição de *subordinar a escolha dos dedos às exigências expressivas*, [note-se as indicações de fraseado e as inflexões de dinâmica] *com uma significativa predileção por aqueles que favoreçam o legato* (CHIANTORE, 2002, p. 131). Não se dispensa, no entanto, o auxílio do pedal direito, ainda que não apareça indicado na partitura antes do Final.

A Seção A' é precedida por um *molto rall.*, indicado no *comp.* 12. Segue-se um contraponto em três planos, cada qual com uma configuração rítmica peculiar. Prepondera a dinâmica *ppp*, para o plano intermediário, enquanto para

¹⁴⁰ Vejam-se, ainda os paralelismos que se estabelecem nos Prelúdios Opus 28, N° 14, em Mi6 Menor, e N° 18, em Fá Menor (seções), ou ainda o *Finale* da Sonata em Sib Menor, Opus 35 (Presto), na diferença de uma oitava.

os planos grave e agudo reserva-se o *p.* O discurso da *m.e.* em colcheias (plano grave) repete praticamente na íntegra o contorno apresentado na Seção A (*comp.* 1-10). O plano intermediário, por sua vez, apresenta seqüência de semicolcheias com desenho irregular sobre o qual notas de maior duração configuram, em *cantabile*, o plano agudo que tem sua movimentação dinamizada pela presença de quiálteras, nos *comp.* 16-18. A indicação *Mais calmo, rubato, mas contínuo*, sobre o *comp.* 13, desta vez com referencial metronômico de *semínima* = 69, confere a esta Seção uma liberdade de condução do discurso sonoro que caracteriza a autonomia de cada um dos planos. Nesse ambiente, cunhado pela exuberante polirritmia, cada uma das linhas não se interceptam, exceto no *comp.* 18, onde observamos momentânea troca de registo. Nesse ponto, os planos intermediário e agudo se cruzam. Assim, a nota Dó4, em *f*, e acentuada, com quatro tempos de duração, assume posição característica do plano intermediário, enquanto este migra para o agudo, retornando à sua posição de origem no *comp.* 19. A partir do *comp.* 20, a densidade diminui, destacando-se as notas apoiadas e acentuadas do *comp.* 22, em ambas as mãos, sendo uma terça maior ascendente e uma terça menor descendente (respectivamente na *m.d.* e *m.e.*).

Um dos aspectos relacionados ao desempenho técnico, nesta Seção A', diz respeito à habilidade em dissociar, ritmicamente, cada um dos três planos em que o discurso se desenvolve. Isso exige uma atenção ao mesmo tempo seletiva e simultânea para a qual a organização de pontos de referência se faz necessária. Em geral podemos nos basear nas primeiras notas de cada quiáltera (*m.e.*), com as semicolcheias do plano intermediário (*m.d.*). O fato de haver dois planos distintos em uma só mão (no caso, a *m.d.*) também requer dissociação não apenas rítmica, como de timbres. As notas agudas devem soar *cantabile* e, por serem de longa duração, exigem do 4º e do 5º dedos um desempenho diferenciado daquele requerido pelo polegar, 2º e 3º dedos, já que de cada nível se espera uma dinâmica distinta. As semicolcheias do plano intermediário devem ser executadas partindo de completa flexibilidade dos punhos. Uma vez que os intervalos entre as notas do plano intermediário e as do plano agudo,

especialmente as que são executadas em simultâneo são de uma oitava, o ataque da nota aguda deve se dar com auxílio do antebraço o que resulta em um movimento do punho no sentido de baixo para cima, *timbrando* o contorno *com uma sonoridade cantabile*. (CHIANTORE, 2002, p. 635)

A Seção A'' reúne inicialmente os *comp.* 22-28. Consideramos o *comp.* 22 como início da referida passagem uma vez que o plano grave reproduz o mesmo contorno melódico do *comp.* 1, cuja continuidade é realizada pelo plano agudo, a partir do *comp.* 23, abandonando o modelo original, no *comp.* 25, embora utilizando padrões de contorno semelhantes. Em comparação com os *comp.* 20-22, o início da Seção em apreço ganha movimento e dinamismo ao servir-se de quiálteras de seis na *m.e.*, embora seja notável, a partir do *comp.* 25, que um dos planos desaparecem, restando apenas dois deles. A textura, então, continua perdendo em densidade, nos *comp.* 26b e seguintes, com a introdução de figurações com quatro colcheias (*m.e.*). Destaca-se também o ponto mais agudo, Mi7, no início do *comp.* 26 e o contraste de síntese de textura ao mesmo tempo em que se intensifica a dinâmica, com indicação de *f* (*comp.* 26b).

A Segunda parte da Seção A'' (*comp.* 29-37) inicia com a presença de notas longas acentuadas (Ré5, Do#3, Si2 e Fá#1), duplicadas em oitavas, (*comp.* 29-30) caminhando do registro médio-agudo ao grave, enquanto a ininterrupta vazão de colcheias descreve movimento contrário (do grave ao agudo). As mesmas notas, com durações diferentes e em registo mais compacta, constam nos *comp.* 33-35 com acréscimo de Sol3, antes do Fá#3 (*m.d.*). O segmento finaliza com um arpejo em movimento ascendente e uma indicação de *crescendo* em direção ao *ff*, reservado ao Sol6 e este, acentuado. Ao final do *comp.* 37 observamos uma cesura e um corte de pedal, após a fermata, cujo início encontra-se, por sugestão nossa, na última nota acentuada do *comp.* 34 (*m.d.*). O resultado desse pedal é um *cluster* cuja ressonância fará contraste com a textura do segmento final.

Em relação à técnica de execução, para a Seção A'', valem os princípios abordados nas duas Seções anteriores, com a ressalva de que a indicação de *f*,

no *comp.* 26b, pode exigir maior desempenho das articulações, a partir da primeira falange, impulsionando os dedos com maior velocidade e, por conseguinte, obtendo maior intensidade do som. As notas duplicadas em oitavas que aparecem no decorrer dos *comp.* 29-34 podem ser acionadas através de um gesto que as mãos realizam, saindo das teclas por meio de movimento do punho, no sentido de baixo para cima.

O Prelúdio apresenta, nos *comp.* 38-45 drástica alteração de textura, e dinâmica. Seqüência de acordes, em *p*, ao molde de um coral, faz-se acompanhar de notas duplicadas em oitavas, na *m.e.*, em registro grave. O contorno que as notas agudas dos acordes delineiam, nos *comp.* 38-39, repetem mais uma vez a seqüência Ré, Dó#, Si, Fá#, do segmento anterior. O caráter, claramente sugerido pela indicação *Serêno* (sic), *em paz*, com referencial metronômico de *semínima* = 63 pode ser obtido pela manutenção estrita do tempo e da dinâmica, deixando que as notas superiores dos acordes, na *m.d.* direcionem o discurso ao Fá#4, do *comp.* 42, precedido por Mi#4 (final do *comp.* 41) que aparece apoiado. Tal nota, sendo repetida por quatro vezes ficará sustentada pelo uso do pedal direito, a partir do *comp.* 44, ocasião em que se define o acorde de Si Menor em três diferentes registros, com dinâmica passando de *p* à *pp*.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Si Menor
Altura:	Tessitura: Lá#0-Si6
	Cromatismo
	Acordes com superposição de quartas, quintas e sextas
Ritmo:	<i>Ostinato</i> em colcheias
	Estreitamento e alargamento rítmico
	Poliritmia
Tempo:	Mudança de compasso
	Polimetria
	Variação de andamento

Dinâmica:	<i>p, pp, ppp, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo, diminuendo, molto rall.</i>
	<i>Agitato, rubato, mas contínuo</i>
	<i>Mais calmo, rubato, mas contínuo</i>
	<i>Sereno, em paz</i>
	Superposição de dinâmicas
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Cantabile</i>
	<i>Simultaneidade de registros</i>
	Ressonâncias
	Dobramento em duas oitavas
	<i>Legato</i>
	Acentos
	Ressonância
Textura:	Paralelismo
	Três planos
	Coral
	Diminuição de densidade

Prelúdio N° 7, em Lá Maior

Zonas de ressonância formadas pelo acúmulo de movimentação escalar ascendente e descendente constituem-se na principal característica deste Prelúdio. A indicação de *Luminoso*, no início da obra, anuncia a presença de timbres que se configuram a partir do aproveitamento de harmônicos, em especial os superiores, e de figurações rítmicas rápidas. A obra é dedicada à amiga Yara Bernette.

São duas as indicações de *Calmo* (*comp.* 13 e 50), contrastando em meio a passagens mais movidas. Os referenciais metronômicos oscilam entre *semínima* = 60 e *semínima* = 116. As passagens rápidas apresentam segmentos escalares de cinco notas, por graus conjuntos ou agregando intervalos harmônicos de segundas, como ocorre nos *comp.* 10-11 (*m.e.*). Em registro médio-agudo (*m.d.*), esse movimento escalar aglomera, no início da obra, os harmônicos que resultam da repetição intermitente de um padrão onde a nota Mi5 encontra-se em evidência. Estamos na Seção A, que compreende os *comp.* 1-12.

Segmentação				
Seção A	Seção B	Seção A'	Seção B'	
Comp. 1-12	Comp. 13-24	Comp. 25-49	Comp. 50-58	
ou				
Seção A	Seção B	Seção A'	Transição	Seção B'
Comp. 1-12	Comp. 13-24	Comp. 25-33	Comp. 34-49	Comp. 50-58

A sugestiva indicação *Rodante!*, em *f* (*comp.* 1), evoca a idéia de movimento espiralado. A reincidência de um pentacorde em Lá (cerca de 23 vezes) exige flexibilidade do punho que responde com uma sutil rotação no sentido anti-horário. Por meio dela, se obtém o necessário *deslocamento do*

centro de gravidade da mão a que se referem Matthay e Breithaup, como facilitador às intermitentes repetições (CHIANTORE, 2002, p. 333). Impulsos rápidos que partem do antebraço auxiliam a execução da nota mais aguda (5º dedo), sempre acentuada. Sob esse *ostinato*, figurações rítmicas rápidas, como *appoggiaturas*, na *m.e.*, alternam intervalos descendentes e ascendentes e vão aparecendo sempre com a primeira nota (a de menor duração) acentuada. Como o pedal direito encontra-se constantemente acionado, a nota de maior duração que segue à fusa, e de menor intensidade, pode ser solta através de gesto rápido do punho, no sentido de baixo para cima. Nos *comp.* 10-11, ambas as mãos trabalham pentacordes sendo que a *m.e.* desenvolve o mesmo tipo de resposta do punho, desta vez em movimento contrário (sentido horário). Note-se as fermatas no *comp.* 12 onde aparece a indicação de [*Ped. Continua*].

A indicação *Calmo*, para a Seção B (*comp.* 13-24) contrasta, em andamento e registo, com o segmento anterior. A manutenção do pedal que vinha desde o início da obra, com corte somente no final do *comp.* 14, exige uma significativa espera durante a pausa de semínima com fermata (*comp.* 12), até que se possa, então, obter o *p* e o *pp*, respectivamente, para a *m.d.* e *m.e.* (*comp.* 13). Observe-se nessa Seção as notas duplas na *m.d.*, assim como o contorno melódico da *m.e.*, sempre sob a ação do pedal direito cujos cortes são bem demarcados. Notas com *appoggiatura* constam no *comp.* 16 e nos *comp.* 18-20, evocando movimento semelhante na primeira Seção (*m.e.*, *comp.* 2-9). Guardados os mesmos padrões discursivos, o contido nos *comp.* 13-16 reaparece, com registo ampliado, nos *comp.* 17-21.

Antes de reaparecer a nova indicação de referencial metronômico, no *comp.* 25, temos uma espécie de transição, nos *comp.* 22-24. Essa ponte, que tem no *rall.* dos *comp.* 20-21 uma espécie de preparação, apresenta novo padrão de comportamento rítmico com seqüências de figurações do tipo *appoggiatura*. Sob um pedal de *Mi1* (segundo tempo do *comp.* 21 – *m.e.*) elas deslocam-se em direção ao agudo, partindo de *pp*, com indicação de *accel.* no *comp.* 23 sustentando mesmo recurso gestual do punho, anteriormente referido. Cuidado

especial deve ser despendido para manter-se o *pp* nessa passagem sem o que não se chega ao *f sub.* da *m.e.*, no *comp.* 25.

A Seção A' inclui os *comp.* 25-49 e recupera os mesmo materiais da Seção inicial. Observem-se os *comp.* 25-29 com as dinâmicas *p*, *f* e *ff* sendo que, no *comp.* 28, a utilização do pedal direito une Ré#1 e Mi#2. Esse registro será abandonado com a troca de pedal, no *comp.* 30, ocasião em que aparecem a indicação *cintilante*, *rodante*, em *ff*, com as duas mãos desenvolvendo movimentos escalares em sentido contrário, a exemplo do que ocorrera nos *comp.* 10-11. A partir do *comp.* 34, os tais fazem-se alternar em uma e outra mão, deslocando-se gradualmente em direção ao grave, diminuindo a intensidade que passa de *fff*, para *f*, *mf*, *p*, *dim.*, e reassumindo a simultaneidade, em *pp*, no *comp.* 38. Os pentacordes que alternam em ambas as mãos, nos *comp.* 34-37 têm as últimas notas acentuadas, o que pode ser obtido com auxílio do antebraço, respondendo por um movimento vigoroso do punho, no sentido de baixo para cima, ocasião em que a mão pode até sair da superfície das teclas. Passar de *fff* para *p*, nesse contexto, sem cortes no pedal direito, pode significar certa dificuldade dado o andamento rápido. Nesse sentido, sugerimos um pedal *tremolo*, dispensando em parte a ressonância produzida, em benefício da redução da intensidade. No entanto, observamos que essa redução de intensidade contra um volume de ressonância considerável pode auxiliar na origem de timbres característicos, de certo modo muito interessantes dependendo das condições acústicas do local e da qualidade de resposta do instrumento. Fica a critério do intérprete privilegiar ou a dinâmica ou o timbre.

Semelhante aos *comp.* 13-14, o retorno ao *Calmo*, na Seção B' (*comp.* 50), segue com a ressonância acumulada pela manutenção do pedal direito, acionado desde o *comp.* 38. É necessário, portanto, mais tempo ainda para a pausa de semínima com fermata (*comp.* 49), uma vez que a passagem de *fff* para *pp* e *ppp*, sem corte de pedal, assim o requer.

Notem-se as indicações de *mf* para Sol4 (*comp.* 52, *m.e.*) seguida por acordes nas duas mãos, com *appoggiatura* (*m.e.*) em *ff sub.* (*comp.* 53),

envolvendo deslocamento de regisração em direção aos agudos, para reaparecer, no *comp.* 56, um fragmento do movimento escalar, desta vez em *pp* e movendo-se em paralelo. O acorde em *ff sub.* do *comp.* 53 deve ser o suficiente intenso e sua coloração, em razão da *appoggiatura*, o suficiente definida até que se extinga por completo, no *comp.* 58, juntamente com a nota triplicada em oitava dos baixos (*comp.* 57). Podemos obter o *pp* do fragmento escalar (*comp.* 56) sem prejuízo das notas (possibilidade de falhas), com ação restrita dos dedos, partindo da falange, sem a colaboração dos punhos, estes, contudo, absolutamente flexíveis e os dedos aderentes às teclas.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Fá Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Ré1-Dó7
	Cromatismos
	Movimentos escalares
	Notas repetidas
	Pentacorde em Lá
	Registração contrastante
Ritmo:	<i>Ostinato</i>
	Alargamento rítmico
	Figurações tipo <i>appoggiatura</i>
Tempo:	Mudança de compasso
	Mudança de andamento
Dinâmica:	<i>f, p, pp, fff, mf, ppp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>crescendo; rall.; accel.; decrescendo; dim.; rall.; ff sub.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Luminoso; Rodante; Calmo; Cintilante</i>
	<i>Apoios e acentos</i>
	Zonas de ressonância acumulada
	Movimentos escalares simultâneos
	Clusters pentacordais arpejados
Textura:	<i>Ostinato</i> com superposição de pedal

Prelúdio N° 8, em Fá Sustenido Menor

Este Prelúdio caracteriza-se por um conjunto de segmentos contrastantes entre si, diferenciados pela alternância de registo, dinâmicas, andamentos e texturas. As indicações *Ígneo, intenso; Calmo; Movente, com élan; Lento, intimista; Tempo livre, rubato* e *Abarcante, desenfreado* dão provas dessa variedade de ambientes dos quais o compositor se serve, partindo de uma escrita que, em determinados momentos, evoca a música de Debussy e Ravel. A obra é dedicada ao amigo Fernando Lopes.

A julgar pelas indicações de andamento ou carácter, podemos segmentar a obra em seis partes.

Segmentação	
Parte 1	Comp. 1-2a
Parte 2	Comp. 2b-11
Parte 3	Comp. 12-23
Parte 4	Comp. 24-28
Parte 5	Comp. 29-30c
Parte 6	Comp. 31a-35

Inicialmente, a idéia de *Ígneo, intenso*, com referencial metronômico de *semínima = 48*, estabelece um movimento de deslocamento de registros, partindo do grave ao agudo e retornando ao grave, novamente, com acorde prolongado através de fermata, tudo ocorrendo no decurso entre os *comp. 1* e *2*. As notas duplicadas e triplicadas em oitava e seu inerente cromatismo demarcam, sob baixo de Lá0, um timbre específico para os cinco primeiros sons. A manutenção do pedal faz soar o baixo de tal modo que se estenda parcialmente sobre o arpejo em semifusas (terceiro tempo do *comp. 1*), transferindo o discurso do grave para o

agudo. Um rápido corte de pedal pode destacar a nota Lá2, duplicada em oitava pela *m.d.* (cabeça do terceiro tempo) e, assim, prover maior nitidez às referidas semifusas sem sacrifício do baixo inicial. Notem-se as acentuações incorrendo sobre a cabeça do primeiro tempo e da metade do terceiro, respectivamente, sobre as notas Lá0 com Fá# (esta duplicada em oitava) e, depois, Lá2 (final do terceiro tempo). Seguem-se repetições de acordes de Fá# Menor (quarto tempo), na *m.d.*, sobre notas duplas na *m.e.*, configurando nova zona de ressonância com o auxílio do pedal direito, até retorno ao grave (final do último tempo), acorde para o qual um pedal exclusivo aparece indicado. Como as dinâmicas anotadas variam de *f* (a maior parte do tempo) para *ff* (restrito ao acorde final), é necessário certo cuidado uma vez que o registro grave, por si só é suficientemente eloqüente para igualar essa diferença, comprometendo assim a variação de intensidade requerida.

Para o *Calmo*, com referencial metronômico de *colcheia* = 116 (*comp.* 2b-11), passamos a um novo registro (médio-agudo), com as duas mãos utilizando-se de notas duplas, agora em *ppp*. Até o *comp.* 3, o discurso ainda aproveita a ressonância do acorde no grave (*comp.* 2a), por meio da continuidade do pedal direito. Note-se a incidência de apoios sobre determinadas notas como a) último tempo do *comp.* 2, *m.d.* e *m.e.*; b) terça nos três últimos tempos do *comp.* 3, *m.d.*; c) terça nos quatro últimos tempos do *comp.* 5, *m.d.*; d) quarto tempo do *comp.* 6 e segundo, do *comp.* 7, ambos na *m.e.* (Si3, Sib3) e, e) primeiro tempo do *comp.* 10 (*m.d.*). A permanência desse *continuum* em notas duplas, uma espécie de diálogo entre a *m.d.* e a *m.e.*, ao longo de todo esse segmento, tem como figura de referência a colcheia. As ligaduras de frase e os apoios, anteriormente citados, solicitam delicadas inflexões de dinâmica (sem sair do *ppp*) e de condução do fluxo sonoro, com cesuras sutis entre um grupamento e outro.

Separa o segmento *Calmo*, do *Movente com élan* um silêncio (pausa de semínima). Novo referencial metronômico de *colcheia* = 120 estabelece o andamento onde se movem fusas (*comp.* 12-21) e semifusas (*comp.* 21-22). Trata-se de acordes arpejados em movimentos ascendentes e descendentes cuja

densidade vai encorpando-se, à medida que aparecem quiáleras (*comp.* 19 e seguintes). Destacam-se as indicações de dinâmica com predominância dos *pp*, sendo várias, porém, as inflexões, a primeira delas levando a *f*, no *comp.* 13 e a *ff*, no *comp.* 22. A movimentação de fusas e semifusas torna salientes notas agudas que polarizam as direções dos arpejos. São elas Fá#6 (quarto tempo do *comp.* 13); Mi6 (início do *comp.* 20); Sol6 (início do *comp.* 22). Os arpejos, em geral, exigem grande flexibilidade do punho e aqueles com quatro notas, particularmente, requerem dele um ligeiro movimento no sentido de baixo para cima, quando o trajeto é ascendente, e de cima para baixo, quando descendente. As figuras com hastes viradas para baixo, nos *comp.* 21-22, aparecem acentuadas. Nesse sentido, com auxílio do pedal direito, as tais podem ser tocadas com gesto que a mão realiza, saindo das teclas até a chegada do próximo ataque. Esse comportamento produz leveza de toque para as passagens em *pp* e brilho naquelas em que a intensidade sonora vai-se ampliando.

No *comp.* 24 temos *Lento*, *intimista* como nova indicação de andamento e caráter para a passagem que vai até o *comp.* 28b. O referencial metronômico é de *semínima* = 56 e três seções de acordes com segundas agregadas, expõem um delineamento melódico formado pelas notas agudas da *m.d.*, primeiro em *pp* e, depois, as duas últimas em *p*. Intercalam-se arpejos em movimento ascendente, o primeiro em *ppp*, o segundo em *pp* e o último, retomando o *ppp* do primeiro. As indicações de pedal direito não são claras. Observe-se a indicação de corte e reposição de pedal (*comp.* 24, terceiro tempo). A julgar pela última indicação (*comp.* 3b), um corte apenas no *comp.* 24 não faz sentido. Tudo nos leva a crer que sobre a nota Dó1, no início do *comp.* 24 incide o pedal que será logo em seguida removido. Mais adiante, no *comp.* 26, terceiro tempo, temos indicação de pedal direito, sem contudo ter aparecido corte do pedal anterior. No entanto, pausas de colcheia e semicolcheia, após o primeiro arpejo de fusas, sugerem corte de pedal e reposição, embora nenhuma indicação conste, nesse sentido. A última indicação, em nossa opinião a mais coerente das três, inicia no segundo

tempo do *comp.* 27 e termina no final do *comp.* 28. Optamos por utilizá-la como padrão para as duas anteriores.

O *Tempo livre, rubato* surge com novo referencial metronômico ($\pm$ *semínima* = 152), nova textura e dinâmica, contrastando com o segmento anterior. De certo modo, a liberdade que se tem em relação ao tempo configura-se a partir das barras divisórias de compasso, pontilhadas, e do comportamento que o contorno melódico desenvolve, com seqüências de notas triplicadas ou quadruplicadas em oitavas e acordes completa ou parcialmente duplicados entre as duas mãos. Tal contorno pode ser administrado partindo-se inicialmente do *comp.* 29a-e, como transição que antecede as figurações padrão, nos *comp.* 29f-i (duas seqüências de arpejos ascendentes e descendentes). Em seguida, temos mais um padrão, no *comp.* 30a, que serve de modelo aos *comp.* 30b-c, cada qual separado por uma cesura com fermata. As estruturas verticais que caracterizam esse segmento exigem a ação do braço em razão dos deslocamentos que a mão realiza sobre as teclas, combinada com o desempenho dos punhos, sempre flexíveis, permitindo assim obter-se um adequado *legato*, além de uma perfeita execução de notas que se repetem. Precisamente a respeito de oitavas e acordes, Chiantore observa que o movimento mais adequado para realizá-los é *um gesto [do braço] que transmite ao dedo impulsos, levando-o nem tanto para baixo, mas para o fundo das teclas* (CHIANTORE, 2002, pp. 315-316). O auxílio do pedal direito, na manutenção do *legato*, torna-se obviamente indispensável, dados os intervalos entre as notas.

Notem-se as ligaduras de frase, de quatro em quatro semicolcheias (*comp.* 29f-i), admitindo sejam apoiados os acordes no início dos *comp.* 29g e 29i.¹⁴¹ Existem três indicações de *crescendo* nos *comp.* 30a-c, que devem acontecer sob a ação dos punhos. A cada repetição de notas nas seqüências de oitavas e acordes, eles devem assumir alturas diferentes para não haver sobrecarga de esforços, garantindo assim uma perfeita execução. As cesuras com

¹⁴¹ Veja-se o Estudo Opus 25, Nº 10, em oitavas, de Chopin, denotando recursos técnicos de execução bastante parecidos.

fermata, citadas anteriormente, sugerem uma certa tranqüilidade até que se deixe a última semicolcheia para alcançar-se o acorde inicial seguinte, implicando, para tanto, um deslocamento considerável das mãos.

Quanto ao *Abarcante, desenfreado*, dos *comp.* 31 ao 33 uma espécie de marcha harmônica antecede o final (*comp.* 34-35). Trata-se de uma seqüência que alterna notas duplas, acordes, e notas isoladas, em movimento ascendente e descendente, na *m.d.*, sobre notas dobradas em oitavas que percorrem sentido contrário, na *m.e.* (*comp.* 31), passagem onde constam as indicações de *crescendo* e *diminuendo*, partindo de *p*, alcançando *f* e retornando ao *p*. Esse padrão vai repetir-se ainda por duas vezes (*comp.* 32-33) com um e dois tons abaixo. Ritmicamente, são oito semicolcheias na *m.d.*, sob as quais uma figuração em colcheias e semicolcheias da *m.e.* interpõe-se, de modo irregular (quíáltera de nove), nunca ocorrendo execução simultânea de ambas as mãos. A ênfase recai sobre as notas dobradas em oitava, da *m.e.*, sempre nos inícios dos *comp.* 31b, 32b e 33b. Do ponto de vista técnico, ao considerar-se a *m.d.*, temos o punho desenvolvendo movimentos no sentido de baixo para cima, ao partir de notas duplas ou acordes, em direção a notas isoladas, elaborando uma sutil rotação, em sentido anti-horário, sejam os desenhos ascendentes ou descendentes. O *legato* para as notas dobradas em oitavas da *m.e.* pode ser obtido pela correta administração do pedal direito. As pausas de semicolcheia (ora na *m.e.*, ora na *m.d.*) são as principais referências para os cortes de pedal.

Por meio de redução drástica da densidade, os *comp.* 34-35 apresentam um *crescendo* que vai de *p*, passando pelo *f* e atingindo *ff*. Ao mesmo tempo em que a dinâmica se expande, observamos uma contenção da registoção, bem como uma diminuição de andamento com referencial metronômico de *colcheia* = 132. A pausa de colcheia pontuada no *comp.* 35 (*m.d.*), antecedendo acorde acentuado sugere um rápido corte do fluxo sonoro deixando em evidência as notas da *m.e.*, para as quais o compositor indica *sêco* (sic), em *ff*.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Fá Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Lá0-Mi7
	Intervalos de segunda menor
	Superposição de intervalos de segunda
	Superposição de intervalos de quarta
	<i>Cromatismo</i>
	Transposições
	Marcha harmônica
	Alternância de resgistração
Ritmo:	<i>Polirritmia</i>
	Estreitamento rítmico
	<i>Continuum</i> de colcheias (notas duplas)
Tempo:	Mudança de compasso
	Mudança de andamento
	Métrica ambígua
	Deslocamento métrico
Dinâmica:	<i>f, ff, ppp, pp, p, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>decrescendo; crescendo; pp sub.; rall.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Ígneo, intenso; Calmo; Movente, com élan; Lento, intimista; Tempo livre, rubato; Abarcante, desenfreado</i>
	<i>Apoios e acentos</i>
	Cesuras
	Cesura com fermata
	Seco
	Sonoro
	Ressonâncias
	Repetições de notas
	Repetição de acordes
	Notas duplicadas em oitava
	Notas quadruplicas em oitava

Textura:	Melodia em terças e quartas
	Blocos verticais
	Movimentos lineares
	Adensamento de textura

Prelúdio N° 9, em Mi Maior

A principal característica deste Prelúdio, dedicado à amiga, Helenice Audi, evidencia-se pela presença contrastante de gestos que traduzem, por um lado, timbres de intenso e fulgurante brilho e, por outro, certa dolência que deriva de intermitentes padrões rítmicos e melódicos. Assumindo nítida identidade modal, tais gestos traduzem o que as expressões *Como um clarão* e *Caminhante* sugerem, logo nos primeiros momentos, auxiliados que são em sua configuração, por freqüentes contrastes de dinâmica.

A estrutura deste Prelúdio compreende duas partes sendo a segunda, uma variação da primeira. Assim temos a Seção A (*comp.* 1-14) e a Seção A' (*comp.* 15-34). Segue-se um Final que vai do *comp.* 35 ao 46.

Segmentação		
Seção A	Seção A'	Final
<i>Comp.</i> 1-14	<i>Comp.</i> 15-34	<i>Comp.</i> 35-46

Para cada uma de ambas as partes, localiza-se uma espécie de brevíssima abertura ou introdução (*comp.* 1 e 15). Trata-se de figurações rítmicas velozes, em fusas e semifusas, tidas como um ornamento (arabesco) para notas que se prolongam, executadas pela *m.e.*, duas em registro médio-agudo, e uma, no registro grave. As fusas e semifusas da *m.d.*, cujo referencial metronômico é *colcheia* = 76, podem ser executadas a partir de um único impulso, onde o punho descreve movimento de baixo para cima, com apoio na primeira nota, de tal modo que a última, seja acompanhada da saída da mão, abrindo espaço para que a *m.e.* intervenha. Todos os sons, em *ff* e *fff*, são enfeixados pelo uso ininterrupto do pedal que avança, ainda, sobre as colcheias da *m.d.*, nos tempos iniciais dos *comp.* 3 e 17. O efeito que se obtém dessa única pedalização é rico em

harmônicos e sua ressonância caracteriza timbre luminoso, sugerindo exatamente o que a expressão *Como um clarão* requer.

O que se segue a essas aberturas, em cada uma das partes, é um *continuum* de colcheias, dolente, realizado por movimentos escalares que perfazem trajetos, em geral ascendentes na primeira parte, e descendentes, na segunda. O referencial metronômico agora, a partir do *comp.* 3, é de *colcheia* = 144 e a mudança de dinâmica é drástica, de *ff* para *pp* (conduta semelhante é observada na segunda parte, onde se passa de *fff* para *ppp*). O toque *legato* vem subsidiado pela presença de ligaduras de frase. São elas, também, que administram o uso do pedal direito, a partir do quarto tempo do *comp.* 3, onde aparece incluso, e que supostamente, estender-se-ia até o final do *comp.* 14. Nesse sentido, chamamos a atenção para pontos estratégicos, onde trocas de pedal muito sutis podem ser realizadas, a primeira delas na passagem dos *comp.* 4-5 e 6-7. Observe-se o *comp.* 6, que apresenta uma redução ao mínimo, da densidade, o que permite a completa remoção do pedal.

Com o adensamento do contraponto, nos *comp.* 7-10, a pedalização fica por conta da manutenção da clareza que a condução linear exige, permitindo ao mesmo tempo a preservação do *legato* e a nítida articulação de todos os planos (três, no *comp.* 7, e quatro, a partir do *comp.* 8). A idéia de combinar um *legato plano* com outro, *aderente* pode auxiliar no momento de mostrar mais uma linha, menos outra (CHIANTORE, 2002, p. 596). A carga expressiva nessa passagem contrapontística é intensa, por conta não apenas da manutenção do *legato*, obtido pelo contato aderente dos dedos às teclas, mas também dos *cantabiles* que os contornos externos demandam (grave e agudo), protagonizando uma característica marcha harmônica. Tais observações, referentes ao *legato* e aos *cantabiles*, são extensivas à segunda parte, nos *comp.* 18-19, onde temos, novamente, um discurso que se desdobra em planos.

Uma retomada dos movimentos ascendentes, constantes a partir do *comp.* 3, é observada na seqüência dos *comp.* 11-14. Trata-se de quatro segmentos separados por cesuras no fluxo sonoro, bastante apropriadas às trocas

de pedais e às reduções de dinâmica. São bastante expressivas as notas duplicadas em oitava que os baixos realizam e que podem soar com auxílio de meio ou um quarto de pedal, do tipo *tremolo*. Dessa feita, preservam-se de certo modo limpas as verticalidades que progridem por movimento paralelo, sem perder a ressonância dos graves. Chama a atenção o adensamento que apresenta o último segmento, partindo de *p* e alcançando *ff*. Chegamos então ao início da segunda parte.

Como observado, a segunda e última parte é uma espécie de variante da primeira, mais concisa, porém, e separada desta por um expressivo silêncio (pausa de colcheia – *comp.* 15). Note-se que a registração agora é mais compacta, o que resulta em timbres bastante inusitados, dada a proximidade em que os contornos se projetam.

Nova interrupção do fluxo sonoro, desta vez muito mais generosa em termos de duração, ocorre no *comp.* 28. Os acordes em *ff*, que seguem à pausa com fermata, têm como referencial metronômico a *colcheia* = 192 e estabelecem uma ponte de transição para o Final. Surgem acordes em *ff*, com segundas agregadas, respondendo pela criação de luminosos efeitos timbrísticos que, por fim, se destacam dado o grande pedal de Fá1, duplicado em oitava, em *p* (*m.e.*, *comp.* 30-33). A chegada de Ré#1, também duplicado em oitava, em *f*, antecede o limite dessa transição para o início do final. A fermata, no *comp.* 34, a exemplo do que ocorre no *comp.* 28, polariza a expectativa pela continuidade do discurso, ao alargar o tempo, permitindo grande efeito de contraste na troca das dinâmicas.

O Final (*comp.* 35-46) apresenta, novamente, movimentos escalares, agora descendentes, no plano superior, constituindo um *ostinato*, juntamente com o plano intermediário, onde constam intervalos que progridem por movimento contrário. Um pedal de Mi1, duplicado em oitava, soa ininterruptamente desde o *comp.* 36 até o final. O pedal direito é trocado, pela última vez, na reincidência desse baixo, no *comp.* 41, em *mf*. Um dos últimos pontos de luminosidade se constitui com o aparecimento do acorde em *ff*, no *comp.* 45, seguido pelo acorde de Mi Maior, ambos em registros opostos.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Mi Maior
Altura:	Tessitura: Si0-Fá#7
	Intervalos de segunda menor
	Clusters
	Clusters <i>arpejados</i>
	Cromatismos
	Movimentos escalares
	Marcha harmônica
	Acordes com segundas agregadas
	Registros opostos
	<i>Ostinato</i>
Ritmo:	Figurações rítmicas velozes
	<i>Continuum</i> de colcheias
	<i>Deslocamento rítmico</i>
	<i>Ostinato</i>
Tempo:	Alargamento do tempo
	Fermatas
	Mudanças de compasso
	Mudança de andamento
	Deslocamento métrico
	Alternância métrica
Dinâmica:	<i>ff, pp, mf, p, fff, ppp, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>crescendo; pp sub.; rall.</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Como um clarão; Caminhante; sonoro</i>
	<i>Apoios e acentos</i>
	Notas pedais nos baixos
	Acordes com segundas agregadas
	<i>Legatos</i>
	Ressonâncias
	Cesuras
	Ornamentos (arabescos)

Textura:	Contraponto (três e quatro níveis)
	Movimento contrário
	Paralelismo
	Superposição de pedal

Prelúdio N° 10, em Dó Sustenido Menor

Este Prelúdio caracteriza-se por dois contornos melódicos de contraste. Um, desenvolvido nos baixos, onde notas duplicadas em oitavas, que se articulam por meio de *staccatos*, *legatos* e *non-legatos*, evocam os naipes graves das cordas, em uma orquestra. Outro, resultante das notas agudas que a sucessão de verticalidades delinea. A obra é dedicada à amiga Fúlvia Escobar.

A indicação, no início do Prelúdio de *Como pizzicato de cellos e baixos*, nos remete a diferentes qualidades de toques no piano que bem representam o comportamento das cordas, o que se obtém pela administração a) do fraseado; b) dos *legatos* e *non-legatos*; c) dos *staccatos* e, d) das intensificações de densidades e dinâmicas. Chamamos a atenção, no entanto, para a necessidade de refinamento dessa *imaginação sonora*. Ela está intrinsecamente relacionada com a assimilação técnica, necessária para obtenção do efeito desejado e para isso é necessária uma atenta correlação entre movimento e sonoridade a que Deppe chama de *bewuust*. Trata-se de uma atenção que faz do toque algo não apenas *consciente* como *intensional* e *desejado*. (CHIANTORE, 2002, p. 627)

Observe-se o contorno melódico delineado pela sucessão das notas agudas, nos acordes da *m.d.*, todos eles apoiados, circunscritos em uma ligadura de frase, seja no *comp.* 1, seja em sua réplica, no *comp.* 16. A idéia central é de se estabelecer um *legato* e um *catábile*, obtidos primeiramente através de planejamento de dedilhado. Depois, por meio de adequada utilização do pedal, combinada com maior ênfase ao desempenho dos 4º e 5º dedos (*m.d.*). No primeiro caso (*comp.* 1), sendo o pedal utilizado, devemos fazê-lo com parcimônia a fim de não comprometer a seqüência dos graves, separados por silêncios. Isso exige um andamento moderado que favoreça controle do *legato*, no plano agudo, e de *non-legato*, no plano grave. No segundo (*comp.* 16), a inclusão do pedal direito faz-se necessária a partir da nota duplicada em oitava, no grave (Dó1, final do *comp.* 15), perdurando até o *comp.* 17, passagem que exige *legatos*

simultâneos em ambas as linhas, cada qual sob ligadura de frase própria (*m.d.* e *m.e.*), não mais contando com o efeito de *pizzicato* do início. Tal efeito, nesse último caso, fica reservado aos *comp.* 17b e 18, para finalizar a obra da mesma forma como começou.

À parte a abertura e o final, respectivamente *comp.* 1-2 e 16-18, acima contemplados, podemos compreender o desenvolvimento da obra em cinco gestos, se nos ativermos ao discurso que a *m.d.* organiza: a) *comp.* 3-4, terminando em acorde de mínimas pontuadas; b) *comp.* 5-6, apresentando novo movimento com a presença de tercinas; c) *comp.* 7-8, constando uma variante rítmica das tercinas anteriores, além da indicação *apressar um pouco*; d) *comp.* 9-14a, com os acordes duplicados em oitavas, resultando assim em uma considerável densidade, e incluindo indicação *Mais movido*, com referencial metronômico de *semínima* = 116 e, e) *comp.* 14b-15, após a indicação de *rall.*, um retorno ao uso de colcheias e semínimas, com nova referência metronômica (*colcheia* = 96) e um *rall.* que reincide.

Segmentação	
Seção Única	
Comp. 1-18	
ou	
Abertura	Comp. 1-2
Gesto 1	Comp. 3-4
Gesto 2	Comp. 5-6
Gesto 3	Comp. 7-8
Gesto 4	Comp. 9-14a
Gesto 5	Comp. 14b-15
Final	Comp. 16-18

Se a referência metronômica do final (*comp.* 16-18) é *colcheia* = 76, provavelmente seja essa a referência para a abertura, dada a cumplicidade entre as duas partes, conforme anteriormente observamos.

Com relação às notas duplicadas em oitavas, nos baixos, podemos notar que, em sua maior parte, as tais encontram-se ritmicamente deslocadas, em relação aos acordes da *m.d.*, seja pela anotação de pausas, seja por prolongamento de notas iguais, ligadas. Elas, ou antes, o seu comportamento, responde pela unidade e coerência do discurso, já que estão presentes em toda a obra, desde o início, até o fim. Destacam-se, no entanto, os momentos que recebem *staccatos* nos *comp.* 2b, 5 e 17b-18. Optamos por continuar os *staccatos* nas três primeiras oitavas do *comp.* 6, complementando uma escala ascendente que vinha do *comp.* 5. Daí em diante, cessam os *staccatos* como a própria indicação de *legato* (sic) exige.

Convém notar ainda, em relação aos baixos, que as interrupções no fluxo sonoro das notas duplicadas em oitavas, por meio de pausas de colcheias ou *staccatos*, encontram-se circunscritas aos *comp.* 1-5 e 17b-18, o que nos leva a considerar a importância expressiva desse contraste, que o desenvolvimento da obra sustenta, em razão da abertura e do final.

A dinâmica passa de *p* nos *comp.* 1-8 para *f* sonoro, nos *comp.* 9-11, progredindo, por meio de um *crescendo*, ao *ff* do *comp.* 12 com decrescendo, no 13b. Nesse sentido, a diferença de dinâmica associa-se à mudança de andamento, ou seja, ao *Mais movido* (*comp.* 9-17) reserva-se as maiores densidades e volume de som. Após o *rall.* do *comp.* 17, onde o *f* cresce e decresce, temos duas únicas inflexões de dinâmica, passando de *p* para *f* e de *p*, para *pp*.

Quanto a registo, temos um deslocamento de notas duplicadas em oitavas, na *m.e.*, que vai do médio-grave ao grave, partindo do *comp.* 7, como que preparando a chegada do *Mais movido*, até o final do Prelúdio. Enquanto a *m.e.* ganha terreno em direção aos graves, a *m.d.* segue o caminho contrário. Assim, a partir do *comp.* 7, com a mudança de armadura de clave a *m.d.* inicia uma escalada até alcançar a nota mais aguda em todo o discurso (Mib6), no *comp.* 12 (onde encontramos a indicação de *ff*).

Componentes Estruturais Seleccionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Dó Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Dó#1-Mi6
	Intervalos de oitava
	Deslocamento de registro
Ritmo:	Quiálteras
	Deslocamento rítmico
Tempo:	Mudança de compasso
	Mudança de andamento
Dinâmica:	<i>p, f, pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>crescendo; diminuendo; rall.</i>
	<i>Mais movido; apressar um pouco</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Como pizzicato de violoncelos e baixos;</i>
	Legattos
	Staccatos
	Cantabile
	Oitavas
	<i>sonoro</i>
	Apoios e acentos
	Cesuras
Textura:	Melodia feita de acordes
	Contraponto
	Coral

Prelúdio N° 11, em Si Maior

Este Prelúdio caracteriza-se pela presença de um contorno melódico padrão, em colcheias, realizado pela *m.d.*, repetindo-se ao longo de toda a obra e sobre o qual se destaca um *cantabile*, apoiado sobre grandes baixos. A indicação *Com uma sonoridade rósea-opalina* revela sugestivamente o caráter da obra, dedicada ao amigo Marco Cesar Padilha.

No início do Prelúdio encontra-se anotado o termo *Continuo*, com referencial metronômico de *mínima* = 80, no *comp.* 1, onde aparece um contorno melódico que será repetido mais 13 vezes, 11 delas integralmente, e duas recuperando fragmentos (*comp.* 13-14). Esse *continuum* de colcheias está circunscrito a região médio-aguda do teclado (Si4-Ré5), com seis grandes ligaduras de frase reunindo dois padrões. Estes, por sua vez, apresentam, cada um deles, quatro articulações de frase, para cada três colcheias, e duas, para cada quatro. Esta indicação de fraseado nos remete à um sutil movimento do punho, no sentido anti-horário, para cada uma das três colcheias (de cima para baixo, do 5º dedo ao polegar), tendo o 3º e o 2º dedos por eixo. As últimas quatro colcheias do padrão retomam o mesmo movimento, desta vez no sentido de baixo para cima. Por meio dessa conduta, surge do *ostinato* um contorno que agrega cada uma das primeiras notas unidas pela ligadura.

Independente do discurso realizado pelos baixos, com notas duplicadas em oitava, a obra pode ser segmentada observando-se o plano intermediário. Assim, temos uma seqüência de nove pequenos gestos que podem ser localizados se consideradas as figuras de maior duração, no final de cada um deles.

Segmentação
Seção Única
<i>Comp.</i> 1-15

ou	
Gesto 1	<i>Comp. 1-4</i>
Gesto 2	<i>Comp. 4-5</i>
Gesto 3	<i>Comp. 5-6</i>
Gesto 4	<i>Comp. 6-7</i>
Gesto 5	<i>Comp. 7-8</i>
Gesto 6	<i>Comp. 8-10</i>
Gesto 7	<i>Comp. 10-11</i>
Gesto 8	<i>Comp. 11-12</i>
Gesto 9	<i>Comp. 13-14</i>

Para soarem *cantabile*, conforme indicação no *comp. 2*, sugerimos que seja mantido ao máximo o contato dos dedos sobre as teclas, após serem afundadas, o que contrasta com os baixos, estes últimos tocados a partir de um movimento que o braço realiza, com base na flexibilidade do punho por meio da qual atinge-se, com muito efeito, o fundo das teclas. Depois de acionadas, elas são imediatamente soltas, ocasião em que a mão sai fora do teclado em direção às notas do plano intermediário. O som é sustentado por meio do uso de pedal e o *resultado visual que inclui um gesto físico encontra-se estreitamente relacionado com a imagem sonora da passagem* (CHIANTORE, 2002, p. 447). Essa diferença de toques que proporciona a visibilidade, responde pela configuração de dois timbres específicos, um para cada plano da *m.e.*, como convém.

Ao falarmos em gesto físico, destacamos aqui, que o gestual sempre está presente na obra de Almeida Prado. O próprio compositor reconhece por legítima a necessidade de *mise en scène*, em determinados momentos (MOREIRA, 2002, p. 73). Isso explica as várias situações em que aparece, por exemplo, uma nota *appoggiatura*, acrescida de fermata, ou ainda pausas e cesuras acrescidas de fermatas. Independente das indicações, o próprio pianismo exige soluções técnicas que demandam o gesto, como é caso aqui.

A estrita manutenção do tempo, nas colcheias da *m.d.*, permite que a liberdade rítmica dos planos inferiores se destaque por contraste. Desse modo, de um lado temos a regularidade do *ostinato*, enquanto do outro, a grande liberdade rítmica dos planos sobre os quais ele incide.

A presença de *pp*, no início da peça, e a ausência de indicações de pedal permitem ao intérprete conduzir o discurso de tal modo que sejam mantidos os baixos e que não se misturem demasiado às notas de cada gesto. Isso é possível através da administração do pedal que pode ser acionado inteiro, pela metade ou apenas um quarto, de acordo com cada situação. Um recurso que pode ser utilizado é o pedal *tremolo*. Ele permite que os graves soem, ao mesmo tempo em que se assegura um delineando mais conciso das notas, no registro médio.

Note-se ainda o último dos baixos (*comp. 12, m.e.*), onde aparece a indicação de *mf*, única, depois do *pp* inicial, precedida de um *decrecendo*, e a chegada do *rall.*, no *comp. 13*. Essas indicações não alteram a estabilidade do clima, demarcada pela presença do *ostinato* ainda que fragmentado. Podemos, então, alargar o andamento e concluir com as últimas três notas do *cantabile* sustentado-se, através do uso do pedal, a ressonância resultante sobre a pausa com fermata, no *comp. 15*.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Si Maior
	Material modal e tonal
Altura:	Tessitura: Si0-Ré6
	<i>Ostinato</i>
	Contorno melódico com saltos
Ritmo:	Quiálteras
	<i>Continuum</i> de colcheias

Tempo:	Deslocamento métrico
	Contínuo
	Superposição métrica
Dinâmica:	<i>pp, p, mf</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>decrescendo; rall.</i>
	<i>Contínuo</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Com uma sonoridade rósea-opalina</i>
	Cantabile
	Apoios e acentos
	Notas duplicadas em oitava
Textura:	Melodia com superposição de pedal
	<i>Ostinato</i>
	Contraponto em três níveis

Prelúdio N° 12, em Sol Sustenido Menor

Este Prelúdio destaca-se pelos grandes contrastes de textura, dinâmica e andamento. São notórios os acordes articulados por ressonância de harmônicos, especialmente os que se acham sob fermatas. Dedicado à amiga Valéria Marques, seu caráter é sugerido pela indicação *Fulgurante, rápido*.

São elementos característicos da escrita a) notas duplicadas em oitava na *m.e.* (*comp.* 1-5, 16 e 18-20); b) sobre as seqüências de notas duplicadas em oitava, acordes desdobrados, em geral justapondo notas duplas, formando intervalos de segunda, terça e quarta (*m.d.*); c) sucessões de tricordes intercalados entre a *m.d.* e a *m.e.*, sob a ação do pedal direito, formando blocos de ressonância (*comp.* 8-15); d) acordes não articulados que soam por simpatia, dada ação do pedal (afastamento dos abafadores) e as ressonâncias que lhes antecedem, por afundamento das teclas, combinando ação do pedal, nos *comp.* 7, 8, 17 e 21, por prolongamento do acorde executado, nos *comp.* 11, 13 e 15.

A segmentação do Prelúdio pode dar-se não apenas a partir das mudanças de andamento e dinâmica, senão também em razão da registo. Assim, temos a Seção A (*comp.* 1-7), cobrindo quase toda a extensão do teclado e aglutinando grande ressonância em razão do pedal. A Seção B, do *comp.* 8 ao *comp.* 15, inteiramente em *pp*, restringe-se ao registo médio do teclado e tem um *Lento*, como indicação de andamento, com referencial metronômico de *colcheia* = 66. O Prelúdio finaliza com a Seção A', retomando elementos da primeira Seção, e apresentando, portanto, uma tessitura mais abrangente. Recupera-se o andamento que tem, por referencial metronômico, a *colcheia* = 138 (mesmo do início da obra).

Segmentação		
Seção A	Seção B	Seção A'
Comp. 1-7	Comp. 8-15	Comp. 16-22

Notem-se as notas duplicadas em oitava, na *m.e.*, todas acentuadas. Elas devem conduzir o discurso, na Seção inicial (*comp.* 1-7), assim como na última parte (*comp.* 16-22) e a sua execução depende, para tanto, de comando que parte da ação do braço impulsionando a mão - recurso que produz, com liberdade de ação, o timbre que melhor as caracterize. Por meio desta ação, que Breé chama de *oitava percutida* e que deriva de um *staccato* de punho (*handgelenckstaccato*) obtém-se o efeito de fulgor, requerido no início da obra. As acentuações são até mesmo visíveis, uma vez que o punho responde com movimentos no sentido de baixo para cima (CHIANTORE, 2002, p. 638). Concorrem para a formação de grande ressonância as notas duplas da *m.d.*, que devem contar com movimentos de lateralidade da mão, por força da rotação axial do antebraço, nos padrões de duas em duas fusas (*comp.* 1a, 2a ou mesmo 16a, por exemplo). Para os padrões de três fusas, (*comp.* 1b, 2b, ou ainda 16b, por exemplo), o movimento do punho é administrado em três diferentes alturas (uma para cada fusa), até que se obtenha, por meio de um único impulso, uma clara e bem definida sonoridade.

Para obter-se um *pp*, nos tricordes da Seção B (*comp.* 8-15) basta apoiar os dedos sobre as teclas e realizar um delicado movimento do punho, de baixo para cima, servindo como alavanca para o afundamento das teclas, diminuindo assim a possibilidade de que uma ou outra nota venha a falhar.

Um planejamento da dinâmica deve levar em conta as indicações de *ff* e *fff*, respectivamente, nos *comp.* 16 e 19b. Note-se que não há indicação de dinâmica nos *comp.* 1-7. Como temos *pp*, no *comp.* 8, é de se esperar seja robusta a ressonância da referida Seção, o que se obtém com certa generosidade

em termos de volume de som. No entanto, podemos conter um pouco esse volume e reservar o impacto das grandes intensidades para a última parte.

Para concluir o Prelúdio, um último gesto requer grande impulso para execução, primeiro do acorde na *m.e.*, (*comp.* 22), em *ff* e, depois, do Sol3, nota única sobre a qual o compositor indica fermata. Estando sob a ação do pedal direito, o acorde em colcheia, da *m.e.*, pode ser executado por meio de uma ação rápida do punho, de baixo para cima, após o que a mão sai do teclado enquanto a outra (*m.d.*), utilizando-se do polegar, busca impactar com a nota única, devendo sustentá-la no dedo até e após o corte do pedal.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Sol Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Lá0-Lá7
	Intervalos de Segunda (maior e menor)
	Harmonias de segundas com quartas superpostas
	Harmonias de segundas com quintas superpostas
	Harmonias de segundas e quintas diminutas superpostas
	Notas duplicadas em oitava
	Tricordes
Ritmo:	Figurações em fusas
Tempo:	Mudança de andamento
	<i>Mudança de compasso</i>
Dinâmica:	<i>pp, ff, fff</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>crescendo</i>
	<i>Fulgurante, rápido; Lento; Rápido</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Fulgurante, rápido</i>
	Cantabile
	Acentos
	Notas duplicadas em oitava
	Ressonâncias

Textura:	Densa
	Ressonância – superposição de pedal

Prelúdio N° 13, em Fá Sustenido Maior

Este Prelúdio evidencia-se pelos grandes contrastes de densidade, dinâmica, registo e, principalmente, pela conformação de característicos timbres. Dedicado ao pai do compositor, foi composto em Campinas, com data de 18/05/91.

Sua segmentação pode dar-se da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-9); Seção B (*comp.* 10-18), e Seção C (*comp.* 19-29), cada uma delas comportando número igual de subdivisões. Assim, a Seção A subdivide-se nos *comp.* 1-5a; 5b-6a e 6b-8; a Seção B, por sua vez, nos *comp.* 10-14a; 14b-15a e 15b-18. A Seção C, por fim, subdivide-se nos *comp.* 19-23a; 23b-24a e 24b-29. Separa as Seções A e B o *comp.* 9, com silêncio.

Segmentação		
Seção A	Seção B	Seção C
<i>Comp.</i> 1-9	<i>Comp.</i> 10-18	<i>Comp.</i> 19-29

As três seções apresentam basicamente os mesmos materiais, dentro das mesmas proposições formais. Nesse sentido, a Seção A, que traz a indicação de andamento (Adágio) e o referencial metronômico de *mínima* = 44, inicia com repetições de segundas menores (*comp.* 1, Mi#3-Fá#3), expandindo-se o registo, a densidade e a dinâmica, ao atravessar os *comp.* 2, em direção ao *comp.* 5a. Um único pedal do *comp.* 1 ao *comp.* 4a cria um grande campo de ressonâncias, interrompido por pausas de colcheias a meio caminho entre os *comp.* 4a e 4b (corte do pedal). Um grande contraste é estabelecido entre os acordes no *comp.* 4b (em *fff*), e os de três notas, nos *comp.* 5b-6a, em *pp*. Os referidos acordes em *fff*, mais uma vez, criam uma zona de ressonância sobre a qual os três primeiros tricordes são acionados (*comp.* 5a-5b). Os três últimos tricordes (*comp.* 5b-6a),

sem a concorrência do pedal direito, condensam a ressonância e a densidade, e alteram o registro (retorno à região central do piano). Pode-se considerar o tricorde de Lá sustenido menor, no meio do *comp.* 6, como eixo limítrofe entre a segunda e a terceira subdivisão da Seção A. Nesse ponto, uma grande diferença de registros (*m.e.*, Lá#0 – *m.d.*, Dó#7) e a concorrência entre colcheias, na *m.e.*, e semifusas, na *m.d.*, resultam na criação de efeitos timbrísticos característicos, já que também tiram partido de um só pedal que se estende do *comp.* 6a até final do *comp.* 8. Para essa terceira e última parte da Seção A, o compositor indica andamento (Adagíssimo)¹⁴² e referencial metronômico de *colcheia* = 52. Gradualmente, as duas mãos se aproximam até encontrarem-se quase no mesmo registro, tendo-se por referência o quinto par de colcheias da *m.e.* (final do *comp.* 7). A partir de então, a escrita sugere três diferentes níveis ou linhas que se contrapõem, linguagem que persiste até o final do *comp.* 8. Enquanto as figurações de colcheias e semicolcheias realizadas pela *m.e.* desenvolvem movimento ascendente, a *m.d.* percorre caminho oposto, indo na direção agudo-grave.

Após inesperado silêncio, no *comp.* 9 (colcheias fermatadas), dá-se praticamente o mesmo procedimento que orientou a Seção A. Trata-se da Seção B, com anotação de andamento (Adágio) e referencial metronômico de *mínima* = 44, exatamente como aparece no início da obra. Marca a diferença em relação à Seção A um maior número de notas nos acordes, adensando ainda mais os efeitos de ressonância e timbre. O mesmo corte que se verifica na metade do *comp.* 4, reaparece, desta vez, no *comp.* 13. Seguem-se os tricordes, também presentes na Seção A, com notas diferentes, em direção a um outro eixo limítrofe. Trata-se do acorde de Lá sustenido maior, após o que o compositor indica o caráter (Calmo) e altera o referencial metronômico para *colcheia* = 80. Em *p*, aparece um contraponto em três níveis, bastante lírico, demandando uma carga afetiva que, aliás, caracteriza a maior parte da obra de Almeida Prado. Não nos

¹⁴² As indicações de andamento são citadas de acordo com o texto de partida, em geral aportuguesadas e levando acentos.

esqueçamos a defesa que ele próprio faz de uma interpretação *sempre emocional, logicamente lírica, (...) o intérprete tem que ter um emocional violento, um grande lirismo, essa coisa da respiração interrompida para poder passar para quem ouve* (MOREIRA, 2002, p. 73). De volta ao referido contraponto, faz-se presente, a partir do final do *comp.* 16 um pedal de Sol#2, na *m.e.*, com Fá##3 (linha intermediária), antecedendo o início da Seção C. Observe-se o contraste entre *mf* e *pp sub.*, indicações de dinâmica que constam do final do *comp.* 8.

A terceira e última parte, Seção C percorre os mesmos expedientes das duas anteriores para terminar com uma espécie de Final (*comp.* 24b) onde a *m.d.* realiza escala de Fá # Maior, em movimento descendente, alternando as alturas das notas, em um *ostinato* que percorre os *comp.* 24b-28a, tendo, por indicação de caráter o termo Serêno (sic), com novo referencial metronômico de *mínima* = 72. A segunda quiáltera de 5, na *m.d.* (*comp.* 28) recupera as mesmas notas da segunda menor inicial, desta vez em alturas diferentes, e executadas nota após nota (Mi#3-Fá#4). Acordes em diferentes registros, na *m.e.*, como que polarizam o eixo de Fá sustenido maior, concorrendo com o insistente Mi sustenido, em *ppp*, no *comp.* 28, que imprime timbre específico ao referido acorde.

As figurações repetidas, do início de cada Seção, formadas por fusas ligadas a colcheias, duplamente pontuadas (*comp.* 1, 10 e 19), podem ser executadas partindo-se de um gesto realizado pelos punhos, no sentido vertical (de baixo para cima), algo delicado e ágil, rapidamente acionado por meio de um impulso que vem do braço (a dinâmica anotada, para as três Seções é *pp*). *A priori*, antes do primeiro ataque, os dedos descansam sobre as teclas que serão abordadas por meio do referido gesto. São eles que preservam os punhos livres de qualquer tensão, desencadeando os impulsos necessários para acionar cada martelo, na medida exata que cada reincidência exige. Ademais, lembramos aqui a visão de Schiffmacher, para quem o gesto promove *um refinamento da articulação*, isto é, do ataque, e que esse refinamento *faz com que as notas*

*entrem em conformidade e acordo com o próprio sentido musical.*¹⁴³ O contato dos dedos com as teclas, respeitando a duração das figuras, pode ser até mesmo desprezado, após o impulso que as aciona, uma vez que a utilização do pedal direito libera todas as ressonâncias que o instrumento, nessas condições, exige e oferece. Por meio desse expediente, a sonoridade torna-se rica em harmônicos, a qualidade de som responde à delicadeza do gesto e obtém-se um padrão timbrístico característico que a passagem requer.

As repetições de acordes que formam gigantescos *clusters* (*comp.* 2b-5a; 11b-14a e 20b-23a) são obtidas pela flexibilidade dos punhos. Dadas as diferentes alturas nas quais se dispõem, para cada uma das repetições (tantas quanto necessárias), por meio deles aciona-se, com certa facilidade, o mecanismo de repetição do piano, aproveitando-lhe o duplo sistema de escape. Desse modo, com o martelo a meio caminho de sua trajetória, retorna de volta em direção às cordas permitindo assim que nenhuma nota falhe e que se realize todas as nuances de dinâmica exigidas, isso tudo com suficiente liberdade e soltura.

Os tricordes que se apresentam nos *comp.* 5b-6a; 14b-15a e 23b-24a, podem ser acionados do mesmo modo como descrito para os inícios de cada Seção, isto é, com auxílio de elevação dos punhos, com gestos rápidos e delicados, soltando os acordes para ressonância dos harmônicos. Note-se a possibilidade de dar-se especial ênfase às notas agudas, de cada uma delas.

As fusas que integram o início do *comp.* 7 (quíalteras de 9, *m.d.*) são obtidas por meio de movimentos balanceados da mão, originados pela rotação entre o ulna e o rádio. Esse movimento visa compensar os extensos intervalos entre cada uma das notas que, de outra maneira, prescindindo dessa rotação, tornar-se-iam demasiado difíceis de serem alcançados. O mesmo se dá, logo a seguir, quando aparecem semifusas em notas duplas. A partir delas, chega-se a uma seqüência de 31 quíalteras de 5, também na *m.d.*, delineando movimentos descendentes que partem de diferentes notas para, depois, estabelecerem-se em

¹⁴³ TASSET, Aline. *La main et l'âme du piano d'après Schiffmacher*. 1907, p. 4. Apud CHIANTORE, op. cit. p. 604.

um único padrão (Sol3, Fá3, Mi3, Ré3, Dó3). Essas figurações (reduzidas a grupos de quatro semifusas, no final) podem ser realizadas com pequena rotação do punho, no sentido anti-horário, expediente que facilita a execução dessa longa passagem. Ela exige flexão dos dedos na direção do 5º ao 1º e chegando-se o punho à posição mais baixa, no referido movimento, o polegar é chamado a tocar, visto que não pertence, por assim dizer, à estrutura da mão. Nesse ponto, o polegar naturalmente é conduzido ao centro da mão. Prescindir de tal recurso pode prejudicar a velocidade e a clareza necessária à execução das semifusas.

Observa-se, na última parte da Seção C, onde aparece a indicação de *Serêno* (sic) nos *comp.* 24 e seguintes, que o pedal não aparece indicado. O *ostinato*, com nove repetições do padrão, além das notas em *ppp*, também, na *m.d.* (*comp.* 28b-29), dão coerência ao contexto. Lembramos que a dinâmica requerida e os intervalos de maior distância exigem agora certa economia de movimentos que deve resultar, exclusivamente, *das inclinações ou ângulos que o dedo realiza, durante o contato com a superfície das teclas* (CHIANTORE, 2002, p. 612). Por outro lado, os acordes realizados pela *m.e.*, podem ser obtidos por meio do expediente dos punhos em movimentos verticais, anteriormente citados. Cabe ao intérprete administrar um único pedal, inteiramente acionado, ou controlar o nível de ressonância submetendo-o a uma série de pequenos e rasos cortes (meio, ou um quarto de pedal) conhecido como pedal *tremolo*.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Sol Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Lá#0-Lá#7
	Intervalos de segunda (menor e maior)
	Movimentos escalares
	<i>Ostinato</i>
	Tricordes em paralelo

Ritmo:	Deslocamento rítmico
	Polirritmia
	<i>Quiáleras</i>
	<i>Ostinato</i>
Tempo:	Adágio; Adagíssimo
	<i>Mudança de andamento</i>
Dinâmica:	<i>pp, ff, fff, p, f, mf, ppp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo; pp sub.</i>
	<i>Calmo; Serêno</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Expansões de
	<i>Ressonâncias</i>
	Clusters
	Cesuras
	Repetições de acordes
	Repetições de notas
	Registros extremos em simultâneos
	Apoios e acentos
Textura:	Contraponto em três níveis

Prelúdio Nº. 14, em Ré # Menor

Este prelúdio tem como principal característica a idéia de movimento e brilho que a indicação *Vivo, intenso um pouco rubato*, sugere. Responde efetivamente por esse efeito a administração de notas triplicadas em oitavas, delineando contornos que se movem com velocidade, por quase toda a extensão do teclado. A obra apresenta a data de 20 de Maio de 1991 e é dedica ao amigo Dirk Bovendorp.

A estrutura formal do Prelúdio pode ser compreendida a partir das indicações de cesuras, anotadas pelo compositor. Assim, temos um primeiro gesto que compreende os dois primeiros compassos, o segundo gesto, do *comp.* 3 ao 7, o terceiro, do *comp.* 8 ao 16 e o quarto e último, do *comp.* 17 ao 20.

Segmentação	
Gesto 1	<i>Comp.</i> 1-2
Gesto 2	<i>Comp.</i> 3-7
Gesto 3	<i>Comp.</i> 8-16
Gesto 4	<i>Comp.</i> 17-20

A utilização de linhas desdobradas em oitavas (duplicadas e triplicadas) marca uma das principais características da obra, conforme observamos, uma vez que se submetem, primeiro, a uma rápida mudança de regisração, percorrendo do grave para o agudo (gestos 1 e 2), deste, de volta ao grave (gesto 3), e do grave ao agudo, novamente (gesto 4). Depois, pelos contrastes com outros materiais, tais como acordes arpejados ou abertos (gestos 2 e 4) e, por fim, o comportamento fraseológico, nos *comp.* 8-12, orientando impulsos de seis em seis e de três em três notas, por exemplo. Destacam-se também as acentuações

estratégicamente requeridas, em especial sobre notas que se repetem, nos *comp.* 5, 13-15, em ambas as mãos, simultaneamente.

O primeiro gesto, demarcando claro compromisso com o eixo tonal de Ré sustenido menor é uma espécie de abertura, por meio da qual todo o discurso toma livre rumo. As oitavas, executadas pela *m.e.*, exigem que o pedal realize pequenos cortes, até que se chegue à última nota da quiáltera onde, por uma remoção completa do mesmo, se define a nota Lá sustenido, nos registros 0, 1 e 2. Assim mesmo, esse Lá sustenido, duplicado em oitavas, deve ressoar com o auxílio do pedal, abrindo espaço para que todos os harmônicos possam vibrar. Dessa forma, a cesura ou corte subsequente fica ainda mais expressivo (início do *comp.* 3).

Nota-se que, para realização de notas duplicadas em oitava, executadas por uma só mão (no caso a *m.e.*), o punho deve manter-se ao mesmo tempo absolutamente livre e presente, o que pode exigir do antebraço, e a partir dos cotovelos, discretos movimentos no sentido horário ou anti-horário, dependendo do percurso que a seqüência de notas delineia (CHIANTORE, 2002, p. 679). Soma-se a esse movimento a articulação dos dedos envolvidos (1º, 4º e 5º). Para mãos que alcancem com facilidade a extensão de oitavas, seja em teclas brancas ou pretas, ainda se requer uma rápida adaptação de movimentos que correspondam à demanda do *legato*, em geral realizado pelos quartos ou quintos dedos, que observam criteriosamente as articulações laterais quando acionam as teclas brancas. Se necessário, a mão abre espalmada, para cada oitava, voltando à posição de origem, antes de passar à próxima.

Os cortes de pedal direito, em especial nas indicações de cesura (passagens dos *comp.* 2-3, 7-8, 16-17) demarcam cada um dos gestos, anteriormente referidos, dissipando por completo quaisquer vestígios de ressonância, antes da continuidade do discurso. Nos *comp.* 3 e 4, a pedalização pode orientar-se pelas pausas de semicolcheias, nas oitavas da *m.e.*, até que se chegue ao *f* do *comp.* 5. Embora não haja anotação de pedal para os *comp.* 5 a 7, dadas as configurações abertas de cada acorde, e a natureza intervalar entre as

notas intermediárias (segundas menores e maiores), pode-se considerar a possibilidade de um pedal longo, que favoreça a criação de uma rica ressonância, resultando assim em um *cluster* que será subitamente silenciado na terceira das cesuras (passagem dos *comp.* 7-8).

As notas triplicadas em oitavas, nos *comp.* 8-15, podem ser reorganizadas de modo que a *m.d.* execute o dobramento, para as quiálteras dos *comp.* 8-12. As subseqüentes (*comp.* 13-15), podem ser executadas exatamente como estão escritas (as notas duplicadas na *m.e.*), já que não constam mais os saltos de grande extensão.

Para as notas duplicadas em oitava nos *comp.* 13-14, requer-se o auxílio dos diferentes níveis ou alturas do punho, para impedir que falhem, especialmente quando se repetem. Cabe nessa passagem, e no compasso seguinte, indo em direção ao acorde do *comp.* 16, expedientes que resgatem a idéia de “um pouco *rubato*”, indicada no início da partitura, tais como uma discreta oscilação no andamento.

Anotações de pedal constam apenas nos *comp.* 17-19. Trata-se de uma espécie de cadência que se forma com os acordes do *comp.* 18, confirmando o eixo tonal pela presença de um último acorde, para o qual aparece a indicação “sêco” (*comp.* 19). Os arpejos do *comp.* 17, em ambas as mãos, criam ambiência de ressonância em direção ao acorde do *comp.* 18, em *ff*. Enquanto a *m.e.* aborda teclas brancas, nos arpejos seqüenciados, formados por intervalos de quartas, a *m.d.* posiciona-se mais para dentro, ao se valer unicamente de teclas pretas. Chega-se, após movimento que se dirige do registro grave ao agudo, à cabeça do compasso 18, onde um acorde que deve ser atingido com velocidade de ataque dos dedos (desde o metacarpo). Assim, com o auxílio do pedal direito, o efeito que se obtém é de grande projeção e brilho. Pode-se dar uma ênfase à natureza percussiva do último acorde, reposicionado no registro grave e tendo duração relativamente breve, em *fff* e seco, como indicado.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Ré Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Lá0-Dó#7
	Movimento paralelo
	Acorde com segundas agregadas (maiores e menores)
	Mudança de registo
	Acordes arpejados
Ritmo:	Deslocamento rítmico
	Polirritmia
	Quiálgas
Tempo:	Um pouco <i>rubato</i>
Dinâmica:	<i>ff, f, pp, f, fff, ppp, ff, mf, p,</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo; p sub.</i>
	Vivo, intenso
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Notas duplicadas em oitava</i>
	<i>Notas triplicadas em oitava</i>
	<i>Repetição de notas</i>
	<i>Acentos</i>
	<i>Sêco</i>
	<i>Vivo, intenso</i>
	<i>Mudança de registo</i>
	<i>Fraseado</i>
	<i>Cesura</i>
Textura:	

Prelúdio Nº. 15, em Dó # Maior

Este Prelúdio foi composto na cidade de Campinas, em 20 de Maio de 1991 sendo dedicado à amiga Sandra Loureiro de Freitas Reis. Sua escrita verticalizada apresenta acordes caracterizados pela presença de intervalos agregados de segunda, onde o discurso, em ambas as mãos, deixa em destaque uma peculiar assimetria rítmica.

Para efeitos de estudo, podemos segmentá-lo da seguinte maneira: Seção A (*comp.* 1-5a); Ponte (*comp.* 5b-6) e Final (*comp.* 7-9).

Segmentação		
Seção A	Transição	Final
<i>Comp.</i> 1-5a	5b-6	7-9

A Seção A está articulada em dois diferentes registros e apresenta, nesse sentido, uma espécie de simetria: Registro médio (*comp.* 1-2); agudo (3-4a) e médio, novamente (*comp.* 4b-5a). A *m.e.* apresenta-se continuamente no registro médio enquanto a *m.d.* responde pelos deslocamentos (ao agudo e, deste, voltando ao médio). Uma ponte está construída a partir de seqüência de acordes em semínimas, por movimento contrário nas duas mãos, único momento em que se reúnem quatro das referidas figuras. O Final retoma o mesmo delineamento melódico do início (notas agudas dos acordes), em registro inédito (médio-grave), para terminar com grande deslocamento, em direção aos graves (até Dó0).

Como observado, as referidas verticalidades apresentam acordes onde freqüentemente aparece segundas maiores e menores, responsáveis pela produção de um característico timbre. Trata-se de conjuntos de duas ou três notas em cada mão, executadas em simultâneo, com destaque aos contornos melódicos

que delineiam as mais agudas e as mais graves (*m.d.* e *m.e.*, respectivamente). As anotações de apoios e acentos produzem uma sensação de métrica irregular e a execução deve levar em conta certa contractilidade do braço em favor de proporcionar como que uma espécie de *timbre veladura* que o *pp*, e ao mesmo tempo *sonoro*, requer.

A fórmula de compasso (7/4) e a indicação de andamento (Lentíssimo) são aspectos que se tornam expressivos a medida em que o discurso depende, por exclusividade, de apenas duas figuras rítmicas (semínimas e mínimas). Além disso, o fluxo sonoro contínuo não se deixa interromper (não há pausas); ligaduras de frase, no entanto, são anotadas sobre grupos de acordes reunindo dois, três e até quatro deles. Além da indicação *pp*, constante em quase todo o Prelúdio, aparecem indicados um *mp* (*comp.* 3), e um *f* (*comp.* 4, primeiro tempo) e essa exígua palheta de materiais atesta que por detrás dos procedimentos composicionais encontra-se um *desejo de subordinar qualquer outro parâmetro a duas condições essenciais: o ritmo e o timbre*. (CHIANTORE, 2002, p. 692)

A qualidade dos acordes, com seus timbres característicos, é valorizada através de um *cantabile* que direciona a movimentação dos contornos delineados pelas notas de extremidade. Isso é possível através de um rápido e suave movimento do punho, no sentido vertical (de baixo para cima) quando as teclas dos acordes são acionadas, ficando sustentadas no dedo apenas as de maior ênfase. Executadas em geral pelos dedos 4º e 5º, da *m.d.*, e pelos 2º, 3º e 4º dedos, da *m.e.*, essas notas em *cantabile* caracterizam o *legato* que se espera em cada uma das seqüências de acordes, unidas por arcos (ligaduras de frase). Essa maneira de acionar cada uma das estruturas verticais permite maior ressonância, sendo óbvia a necessidade de pedalização, em razão da duração das figuras e da passagem de um para outro acorde. Note-se, no entanto, a ausência de indicações de pedal, o que permite ampla liberdade, por parte do intérprete, dadas as condições de textura, densidade, dinâmica e fraseado que lhe são apresentadas.

Experiências anteriores com obras de Claude Debussy, por exemplo, fazendo uso de estruturas verticais análogas, ajudam o intérprete a descobrir os meios de enfatizar a natureza dos timbres que, por si só, chega a superar a dimensão dos demais parâmetros compositivos, como já observado. São eles, portanto, o maior destaque nesse tipo de escrita e assim, a atmosfera que se busca como referência pode ser a mesma que se observa no *profondément calme*, do Prelúdio em Sol Maior (... *La cathédrale engloutie*), ou ainda no *Avec une élégance grave et lente*, da *Sarabande*, na suíte *Pour le Piano* do compositor francês.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Ré Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Dó#1-Dó#7
	Acordes com segundas agregadas (maiores e menores)
	Mudança de reginação
Ritmo:	Isoritmia
	Discurso rítmico imprevisível (ausência de padrões)
	Utilização de apenas duas figuras (semínimas e mínimas)
Tempo:	<i>Métrica irregular subjacente</i>
	<i>Fluxo sonoro contínuo</i>
Dinâmica:	<i>pp, mp, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>pp sub.</i>
	Vivo, intenso

Timbres e efeitos na sonoridade:	Sonoro
	<i>Acordes com segundas agregadas</i>
	<i>Contornos melódicos (agudo e grave)</i>
	<i>Apoios e acentos</i>
	Cantabile
	<i>Legato</i>
	<i>Mudança de registo</i>
	<i>Fraseado</i>
Textura:	Cordal

Prelúdio Nº. 16, em Lá # Menor

Este Prelúdio caracteriza-se pela presença de *tremolos* que configuram um timbre inusitado. Sob eles são executadas figurações rápidas, em *pp*, com longas notas no extremo grave, conferindo à obra um peculiar ambiente de ressonâncias. Dedicado ao amigo Etiènne Samain, foi composto em Campinas aos 21 de Maio de 1991.

Em uma única Seção (*comp.* 3-11) precedida por breve introdução (*comp.* 1-2), o caráter da obra vem sugerido pela expressão *Como um vento impetuoso* (*comp.* 1), contrastando com a indicação de *Lento*, assinalada no *comp.* 3, com referência metronômica de *semínima* = 52. Os grandes efeitos de ressonância ocasionados por grandes pedais, como observado, são a base estrutural da obra.

Segmentação	
Seção Única	
Comp. 1-11	
ou	
Introdução	Seção Única
Comp. 1-3	Comp. 3-11

Por Introdução, entende-se o grande arpejo, cujo movimento delinea-se a partir do registro médio, em direção ao extremo agudo e, deste, para o extremo grave. O movimento que esse arpejo realiza requer grande agilidade dos dedos e uma exata noção do caminho a ser percorrido, dado o auxílio de alternâncias entre as duas mãos, para as quais se exige um bom condicionamento dos reflexos. Não vemos a necessidade de renunciar-se aos apoios, nesse trajeto, já que a nota de início, a mais aguda e a final recebem acentos. Favorece sobremodo a execução

se pensarmos toda a passagem como se comportasse um *quasi glissando*.¹⁴⁴ As hastes viradas para baixo ou para cima não dizem respeito, necessariamente, ao uso da *m.e.* ou da *m.d.*, podendo o intérprete reorientar-se de acordo com o que melhor lhe convir. Busca-se não apenas o conforto na execução da passagem mas, principalmente, o efeito sonoro de maior impacto. Nesse sentido, o dedilhado anotado deve permitir a troca das mãos sem que a seqüência de notas sofra qualquer alteração.

O movimento de alternância de mãos deve ter por base um único impulso que, como observamos, prescinde do toque de *fundo de tecla* para que o gesto seja comandado exclusivamente através de movimentos do braço (CHIANTORE, 2002, p. 500). Pode-se, no entanto, pensar as notas iniciais das quiálteras de 10, 12 e 8 como *ângulos* por meio dos quais o discurso curvilíneo tangencia. Tendo em vista a obtenção desse efeito, cujo ápice encontra-se nas duas semicolcheias acentuadas a que anteriormente nos referimos (final da quiáltera de 10 e início da quiáltera de 12), o movimento parte de Ré4 e termina no Lá0, em *fff*. Há uma única indicação de pedal que faz soar, ao final do percurso, um gigantesco *cluster*. A somatória de harmônicos se reduz, ao final, por meio de uma única nota, através de corte do pedal.

Após esse gesto inicial, apresenta-se um discurso articulado em três diferentes níveis: a) um pedal no extremo grave, sobre o Lá0; b) movimentos arpejados na *m.e.*, em *p* e *pp*, e c) trêmulos em semifusas, na *m.d.*, inicialmente no extremo agudo, operando em *ff*, caminhando depois em direção à região média, até o *comp.* 9. Um efeito inusitado é então criado por conta do contraste entre as dinâmicas invertidas e em simultâneo, que a *m.d.* e a *m.e.* realizam (*comp.* 9). Por meio dele, a textura se adensa e a indicação de fermata permite que se tire partido desse clímax, que antecede o final (*comp.* 10-11).

¹⁴⁴ Lembramos aqui a introdução do 3º Movimento (*Allegro Scherzando*) do Concerto para Piano e Orquestra, em Dó Menor, Opus 18, de Sergei Rachmaninoff, que requer, do ponto de vista da técnica de execução e do efeito a ser obtido (mas não necessariamente da dinâmica) algo bastante parecido.

Toda a ressonância produzida em razão de um único pedal, acionado após a Introdução (do *comp.* 3 ao 10), interrompe-se no início do *comp.* 10, onde encontra-se indicado o corte do pedal. Define-se, então, com clareza, o acorde de Lá # Menor. Nesse momento, quase que de imediato, a densidade se rarefaz, instalando-se nova e repentina dinâmica (*pp sub.*) e desaparecendo o grave que vinha soando desde a Introdução (final do *comp.* 1).

Os trêmulos são executados a partir de movimentos básicos da mão que assume o característico posicionamento dos terceiros e quartos dedos, levemente estirados, tocando as teclas pelas suas laterais, com auxílio da ação rotativa do ulna e do rádio. Nessas condições, fará um contra-balanço com o polegar, dedo que detém o ângulo da passagem. Como se trata de 15 diferentes trêmulos, o punho deve estar completamente livre, como que *respirando* a cada troca de trêmulos. A nota inicial de cada um deles deve sempre aparecer com maior proeminência. Isso pode ser obtido com ataque da primeira nota através de impulsos do dedo e do punho, simultaneamente combinados. Nos trêmulos de maior duração, o punho pode também se mover lenta e suavemente, no sentido vertical, tendo em vista evitar-se quaisquer tipos de cansaço ou sobrecarga, dadas as repetições que o trêmulo requer (nota superior e inferior – terceiro ou quarto dedos, alternados com polegar). Como não há indicações de dedilhado, no texto de partida, cada um dos intervalos que constituem os trêmulos deve receber atenção no sentido de se optar pelos dedos que melhor se encaixem.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Lá Sustenido Menor
Altura:	Tessitura: Lá0-Sol#7
	Arpejo
	Extensão completa do teclado

Ritmo:	Tremolos
	Tricordes arpejados
	Quiálteras
	Deslocamento rítmico
Tempo:	Métrica irregular
Dinâmica:	<i>ff, fff, p, mf, pp,</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>pp sub.; rall.</i>
	<i>Como um vento impetuoso; Lento</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Alternância de registros
	<i>Ressonâncias</i>
	Acentos
	<i>Tremolos</i>
	<i>Cluster</i>
	Nota pedal
Textura:	Contraponto em três níveis
	Adensamento
	Rarefação de densidade

Prelúdio Nº. 17, em Lá Bemol Maior

Caracteriza este Prelúdio a presença ininterrupta de um *cantabile*, acompanhado por acordes e notas longas nos baixos. Destaca-se a autonomia rítmica entre os discursos da *m.d.* e da *m.e.*, impedindo que as notas sejam tocadas em simultâneo. O andamento, e uma autonomia rítmica entre os três planos, sugere o ambiente de tranquilidade que a indicação *Calmo*, solicita. A composição que data de 21 de Maio de 1991, foi concebida em Campinas e dedicada à irmã e amiga Thereza.

A obra pode ser segmentada em duas partes: Seção A (*comp.* 1-8), e Seção B (*comp.* 9-16). Estrutura-se em três níveis (grave, médio e agudo), cada qual apresentando um discurso autônomo e independente, considerados o ritmo e a textura. Os níveis grave e agudo constituem-se efetivamente de gestos lineares, enquanto o nível intermediário apresenta seqüência de acordes de três notas.

Segmentação	
Seção A	Seção B
<i>Comp.</i> 1-8	<i>Comp.</i> 9-16

A Seção A compreende duas partes ou sub-seções, constituídas pelos *comp.* 1 ao 4 (subseção 1) e 5 ao 8 (subseção 2). Observando-se o nível agudo, na primeira subseção, é possível localizar três gestos, concebidos a partir de intervalos descendentes (*comp.* 1-3) e uma ponte de transição para a segunda subseção (*comp.* 4), com um contorno ascendente que se move em quiálteras.

Na segunda sub-seção (*comp.* 5-8), o nível agudo apresenta dois gestos. O primeiro (*comp.* 5), delineia contorno ascendente, e o segundo (*comp.* 7), contorno descendente. Entre cada um deles, interpõe-se um movimento em colcheias (*comp.* 6, *m.d.*).

A passagem da Seção A para a Seção B conta com uma espécie de transição. Trata-se da escala de Lá b Maior (*comp.* 8, *m.d.*), em *cresc.*, remetendo o centro de atenções ao segundo nível (intermediário), no *comp.* 9, em *f*, onde aparece a indicação de *pouco mais rápido*. Ouve-se, então, com a breve interrupção da voz aguda, o primeiro de uma série de acordes de mínimas que dialogam com os baixos (*m.e.*, nível grave – *comp.* 9-12).

Ao nível agudo, na Seção B, reservam-se três gestos. O primeiro com movimento descendente, o segundo com movimento ascendente e o terceiro, mais uma vez descendente (*comp.* 9-12), após o que há um espaço de tempo em silêncio, antecedendo o final (*comp.* 14-16). Com a indicação *Menos, mais lento*, o mesmo intervalo que dá início à exposição do nível agudo, no *comp.* 1-2a, reaparece no *comp.* 14, finalizando então com o acorde de Lá Bemol Maior.

Mais uma vez aparece a indicação simultânea de *pp* com *sonoro* (*comp.* 1), a exemplo do que ocorre no Prelúdio 15. Nesse sentido, a execução dos acordes, no nível intermediário, pode utilizar, como recurso de controle do timbre, a manutenção das notas agudas de cada um deles, acionadas com movimentos dos dedos desde o metacarpo e, por isso, com maior proeminência. As outras notas do acorde, portanto, posicionadas abaixo da mais aguda, são mais leves e se soltam imediatamente após serem tocadas. Esse modo de realizar o toque pode ser ainda beneficiado de forma que o punho responda com flexíveis movimentos verticais, no sentido de baixo para cima, e com a pedalização. É no pedal que se preserva o tempo de cada figura e se articula a ressonância dos harmônicos. Obtém-se, assim, uma característica entonação que reproduz o *pp* e *sonoro*, requeridos pelo texto de partida.

A qualidade de *cantabile* pode ser obtida através do contato generoso do dedo com as teclas, desde a terceira falange (falange distal), o que não apenas se dá com a *m.d.* mas, também, com a *m.e.*, ao responder pela execução do nível grave. A pedalização exerce papel determinante na clareza dos enunciados, especialmente quando a textura se reduz a dois níveis o que acontece, depois do primeiro compasso, no final do *comp.* 3 e nos *comp.* 13-15a (ausência dos

graves); nos *comp.* 6 (ausência do nível intermediário) e nos *comp.* 9 e 16 (ausência dos agudos). Notem-se as indicações de apoios nas notas dos contornos agudo e médio, (*m.d.* e *m.e.*), em quase todo o Prelúdio. Elas encontram-se ausentes apenas no *comp.* 4, e nos *comp.* 7-8.

A passagem dos *comp.* 9-12, com as seqüências de figurações de dois tempos, nos níveis grave e intermediário (*m.e.*), exige, praticamente, um único pedal. Não é possível, dada a extensão entre as notas, segurá-las com o dedo. Para melhor clareza na linha do grave, o pedal pode ser solto até o limite de não deixar os abafadores encostarem totalmente nas cordas, o que permite que os acordes do nível intermediário continuem soando apoiados e, por isso, cantantes. Como as figurações na *m.d.* são de longa duração, o *ff* requerido no *comp.* 9 deve permanecer, em todo o decurso, com ligeiro declínio no *comp.* 11, em direção ao *p* e *pp*, no *comp.* 12, dinâmicas que são efetivamente auxiliadas pela indicação de *rall...*, nesse mesmo compasso.

A nota grave do *comp.* 15 (Láb0) pode ser executada com a *m.d.* sobre a *m.e.* já que esta segura o acorde do nível intermediário. Estando o pedal direito completamente acionado, o último acorde pode ter suas notas distribuídas. A mais aguda, nesse sentido, sendo executada pela *m.d.* e as duas mais graves pela *m.e.* (quarto e segundo dedos).

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Lá Bemol Maior
Altura:	Tessitura: Láb1-Réb7
	Movimentos escalares
	Intervalos de quartas (harmônicos)
	Tricordes
Ritmo:	Deslocamento rítmico
	Independência rítmica entre os planos
	Quiálteras

Tempo:	Mudança de andamento
Dinâmica:	<i>pp, p, f, ff, ppp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>crescendo; diminuendo; rall.</i>
	<i>Calmo; pouco mais rápido; Menos, mais lento</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Sonoro</i>
	<i>Cantante</i>
	<i>Apoios e acentos</i>
	<i>Cantabile</i>
Textura:	Contraponto em três níveis
	Melodia acompanhada

Prelúdio Nº. 18, em Fá Menor

Este Prelúdio é caracterizado pela administração de timbres resultantes de repetição de acordes, de gestos rápidos com deslocamento de registros e de passagens com texturas adensadas. Foi composto em Campinas, aos 24 de Maio de 1991 e é dedicado à amiga Mary A. Coutinho.

A segmentação da obra pode dar-se da seguinte maneira: Seção A (*comp.* 1-3); Trânsito (*comp.* 4-5) e Final (*comp.* 6-9). A Seção A comporta seis episódios caracterizados por figurações rítmicas em torno de acordes que se repetem, duas em cada compasso. Fazem as pontes de uma para outra figuração grupos de semicolcheias, na *m.d.* (*comp.* 1), e de fusas (a partir do *comp.* 2). O Trânsito é precedido por uma interrupção do fluxo sonoro (*comp.* 4), primeira de cinco, que ocorrerão a) nos finais dos *comp.* 4 e 5; b) após o clímax, no primeiro tempo do *comp.* 6 (pausa de semínima com fermata), e c) antes do último acorde (*comp.* 8). O Final é constituído por acordes no grave (*comp.* 6) seguido do referido silêncio e, deste, em direção ao último acorde, tendo como ponte um movimento que segue na direção do grave para o agudo, estruturado a partir de acordes arpejados na *m.e.*, e desdobrados, na *m.d.*, abrangendo praticamente toda a extensão do teclado.

Segmentação		
Seção A	Trânsito	Final
<i>Comp.</i> 1-3	<i>Comp.</i> 4-5	<i>Comp.</i> 6-9

No início do Prelúdio, a repetição em semifusas, do acorde de Fá Menor (*comp.* 1, *m.e.*), requer aproveitamento do mecanismo de escape do piano, o que determina a permanência dos dedos sobre a tecla, aderentes, acionando-a, de novo, a meio caminho de sua devolução ao nível inicial. Para não haver riscos de

falhas nessa e nas outras repetições, o punho deve projetar-se em dois distintos níveis, através de gesto rápido, na direção vertical, de baixo para cima, assemelhando-se a um ricochetear. Cabe até mesmo a saída da mão, após a repetição, e com sustentação, por meio do pedal. Quando o acorde da *m.e.* se alonga (colcheias que se ligam a semínimas), a mão invariavelmente deve afastar-se das teclas para liberar espaço à intervenção da *m.d.*, com suas quiálteras (*comp.* 1) e semifusas (*comp.* 2 e seguintes).

As indicações de cesuras, antes dos grupamentos lineares da *m.d.* (*comp.* 1b e 2a), podem sugerir que se pense os acordes subseqüentes como finais de processo. Nesse sentido, eles soam como resultado ou conseqüência de uma tomada de fôlego, por assim dizer, que ocorre no gesto ou na movimentação que os antecede. Dessa maneira, esses gestos ou movimentações são dinamizados, direcionando assim as atenções para os acordes repetidos, já que são referenciais, posto que presentes no início do Prelúdio, e reincidentes no transcorrer da obra.

A pedalização deve seguir as exigências que cada interrupção no fluxo sonoro requer. No terceiro tempo do *comp.* 2, aparece uma pausa de colcheia onde a troca de pedal é imprescindível, o mesmo ocorrendo no início do *comp.* 3. Como não há demarcação de pedais, as decisões de ordem interpretativa auxiliam, no seu conjunto, a administrar a utilização dos tais. Nesse Prelúdio, em especial, eles incidem inteiros sobre cada um dos deslocamentos do grave para o agudo e vice-versa, além de abrir o campo de ressonâncias para os acordes que se repetem.

São significativas as mudanças de registros, ocorrendo a) no *comp.* 2 (sentido agudo-grave); b) no *comp.* 3 (sentido grave-médio); c) do *comp.* 3 para o *comp.* 4 (sentido médio-grave para médio-agudo); d) no *comp.* 5, em direção aos acordes do início do *comp.* 6 (*m.e.* sentido médio-grave) e e) na grande passagem do *comp.* 6b, até final do *comp.* 7 (extremos grave e agudo). Como são várias as mudanças de registros, com acordes arpejados ou desdobrados, uma perfeita disposição dos braços (abertura) torna-se requisito indispensável. É o braço que

posiciona a mão em cada diferente registro do piano, com movimentos que distanciam ou aproximam o cotovelo do troco (sentido lateral). Desse modo, os arpejos no final do *comp.* 2, e no *comp.* 3, realizados pela *m.e.* (movimentos ascendentes), podem ser tecnicamente resolvidos com delicada rotação do punho no sentido horário. Isso permite liberdade de movimento e clareza de enunciado. A mesma flexibilidade de punhos se exige nos *comp.* 4 e 5.

Os acordes desdobrados dos *comp.* 6-7, na *m.d.*, requerem combinação de movimentos de rotação do antebraço, em torno de seu próprio eixo (axial), com ligeira oscilação do punho, no sentido vertical (baixo para cima), não apenas a cada mudança de padrão, conferindo-lhe nitidez, mas também, quando incidem as notas duplas. Esse recurso permite maior mobilidade, com clareza de enunciado dada a velocidade com que se realiza a referida passagem. O mesmo expediente pode ser empregado para a mão esquerda, que repete dois padrões diferenciados (dois acordes), durante o deslocamento do grave para o agudo.

Note-se o reaparecimento do acorde de Fá Menor (*comp.* 8), constante no início da obra.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Fá Menor
Altura:	Tessitura: Sib0-Réb7
	Tricordes
	Tricordes desdobrados
	Oitavas desdobradas
	Intervalos de segunda agregados
	Cromatismos
	Acordes repetidos
	Movimentos escalares cromáticos

Ritmo:	Deslocamentos rítmicos
	Figurações em fusas
	Poliritmia
	Quiáleras
Tempo:	Pausas com fermatas
	Allegro
	Tempo um pouco elástico
Dinâmica:	<i>f, p, ff</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo; decrescendo</i>
	<i>Calmo; pouco mais rápido; Menos, mais lento</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	Acordes repetidos
	Figurações em fusas
	Acentos
	<i>Mudança de registros</i>
	<i>Notas no extremo grave</i>
	<i>Cesuras</i>
	<i>Repetição de notas</i>
Textura:	Adensada

Prelúdio Nº. 19, em Mi Bemol Maior

Uma das características que mais se destaca neste Prelúdio é o modo como são criadas zonas de ressonância, em especial nos registros médio e agudo do teclado, além da presença de acordes que ressoam por simpatia auxiliando na configuração de timbres específicos. Dedicado à mãe e amiga do compositor, foi composto em Campinas a 4 de Junho de 1991.

Este Prelúdio pode ser segmentado em duas Seções, seguidas de um Final. A Seção A compreende os *comp.* 1 a 11, onde se destaca o clima de tranqüilidade, sugerido pela indicação de *Calmo*, e obtido pela utilização de mesmo conjunto de notas, na *m.e.*, durante todo o percurso. Cria-se assim uma plataforma de ressonâncias sobre a qual figurações rápidas vão sendo inseridas, pela *m.d.*, menos densas no início, e mais, a partir do *comp.* 7.

A Seção B compreende os *comp.* 12 à 28, onde constam mudanças de andamento e registro. As semifusas do *comp.* 12 apresentam um movimento em direção ao La1, em *ff*, nota que se repete por nove vezes, configurando um timbre característico que irá contrastar com o retorno ao *Calmo*, no *comp.* 18, bem como a registração de origem. O acorde da *m.e.*, no *comp.* 19, em *p*, continuará soando até o *comp.* 30 e as figurações em fusas, nos registros médio, grave e agudo, realizadas por meio do cruzamento das mãos (*m.d.*, *comp.* 21, 23 e 26), auxiliam a mantê-lo bastante claro ou nítido. Sugerimos que essas fusas, em *ff*, sejam tocadas *non-legato*, a partir de um impulso que vem do antebraço, e acionando-as com pleno vigor, resultando assim no máximo de ressonância possível.

A obra conclui com um retorno a registração de origem, na *m.e.*, enquanto a *m.d.* dirige-se ao extremo agudo (*comp.* 29 ao 43).

Segmentação		
Seção A	Seção B	Final
<i>Comp.</i> 1-11	<i>Comp.</i> 12-28	<i>Comp.</i> 29-43

O material de base, uma quinta justa dentro da qual se inscreve uma terça menor, faz-se presente, na *m.e.*, nos *comp.* 1 à 11 e 19 à 43. O Final apresenta uma longa insistência sobre figurações que incluem notas do acorde de Mi bemol maior, com notas de passagem (Fá e Lá^b). O intervalo de quinta justa, nos *comp.* 36 a 43 (*m.e.*), também consta nos *comp.* 2b, 3c a 4, e 5 (*m.d.*), desta vez desdobrado.

É característica a presença do acorde de Si Bemol Maior, no *comp.* 7 (primeira inversão), seguido pelo *tremolo* de quarta justa, nos *comp.* 8 a 10 (*m.d.*). Com as notas da *m.e.*, temos a terça menor circunscrita na quinta justa, além do Ré (*m.d.*), que ressoa em função do pedal, acionado desde o *comp.* 7. O uso do *tremolo* (que já ocorrera no *comp.* 4, *m.d.*) evoca o pianismo de Debussy, no que ele herda de Liszt. As superposições de materiais bem podem atestar que os ambientes sonoros que cada um deles cria e a técnica que demandam, para sua compleição, denotam a *riqueza de efeitos de Liszt*, juntamente com a *flexibilidade [técnica] de Chopin* (CHIANTORE, 2002, p. 485).

São especialmente expressivas as fermatas, nos *comp.* 4, 11, 16-17, 20, 28 e 43. À elas associa-se a utilização do pedal direito do piano, alcançando longos trechos, como nos *comp.* 7 a 11, 12 a 19, 20 a 28 (considere-se a manutenção das teclas abaixadas do acorde da *m.e.* como um pedal restrito) e, por fim, do *comp.* 29 ao 43.

A definição do Mi b Maior, que resulta das notas em ambas as mãos, nos *comp.* 39 a 43, surge como elemento de finalização, embora a sonoridade do referido acorde esteja presente ao longo de todo o Prelúdio.

Nas rápidas figurações rítmicas de duas semifusas, constantes nos *comp.* 2b e 3b (*m.d.*), tanto mais haverá uma rica ressonância, quanto mais rápidas forem executadas, com um gesto que resulta em movimentos do punho, de baixo para cima, e que termina em soltura das teclas. Esse gesto também se fará presente a) nas duas semifusas da *m.d.*, no *comp.* 5; b) no Lá Bemol grave,

do *comp.* 13b, tocado com a *m.d.*; c) logo a seguir, no acorde do *comp.* 14, que a *m.e.* então executa; d) no último acorde dos três, no *comp.* 18 e, e) nos *comp.* 21, 23 e 26 (fusas da *m.d.*).

Um último exemplo desse gesto que permite maior ressonância pode ser destacado quando do acorde final, dos três últimos que são executados no *comp.* 39. No entanto, para efeito de contraste, sugerimos o contrário: a manutenção dos dedos sobre as teclas, nas duas mãos.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Mi Bemol Maior
Altura:	Tessitura: Lá ^b 1-Dó ⁷
	Intervalos de quinta justa (melódicos e harmônicos)
	Intervalos de terça (harmônicos)
	Intervalos de sétima (harmônicos)
	Acordes desdobrados
	Acordes repetidos
	Movimentos escalares cromáticos
Ritmo:	Deslocamentos rítmicos
	Figurações tipo <i>appoggiatura</i>
	<i>Ostinato</i> (fragmentos)
	Quiálteras
Tempo:	Allegro
	Tempo um pouco elástico
Dinâmica:	<i>f</i> , <i>p</i> , <i>ff</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo</i> ; <i>decrescendo</i>
	<i>Calmo</i> ; <i>pouco mais rápido</i> ; <i>Menos</i> , <i>mais lento</i>

Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Ostinato</i> (fragmentos)
	Figurações em fusas
	Acentos
	<i>Mudança de registros</i>
	<i>Cesuras</i>
	<i>Repetição de notas</i>
Textura:	Alternância de texturas

Prelúdio Nº. 20, em Dó Menor

A principal característica desse Prelúdio é a sobreposição de linhas em diferentes níveis, sobressaindo dentre elas um constante *cantabile*. A expressão *Como uma modinha* evoca, de certo modo, a estética nacionalista. A escrita apresenta elementos que podem lembrar a linguagem de Camargo Guarnieri. O prelúdio foi composto em Campinas, aos 5 de Junho de 1991 e é dedicado ao amigo Vanderley Alves Pereira.

Observando o discurso contrapontístico, podemos notar a presença de um contorno melódico, na voz mais aguda, durante todo o primeiro compasso, imediatamente imitado pela voz mais grave, no *comp.* 2, e pela mais aguda, de novo, no *comp.* 3. Note-se uma expansão da registo e da textura, agora mais densa, partindo do terceiro compasso, quando a linha do baixo se apresenta duplicada em oitavas. A Seção A, portanto, constitui-se desses três temas onde as ligaduras de frase são destaque. A qualidade do *legato* deve evocar a dos instrumentos de corda.

Momentos de grande expressividade associam-se ao emprego de duas tercinas, respectivamente nos *comp.* 4c e 5d (*m.d.*). A primeira, no final do Trânsito (*comp.* 4) promove movimentação cuja direção volta-se à Seção B (*comp.* 5-7). A segunda anuncia a redução das linearidades, no *comp.* 6. Entre cada uma delas, destaca-se uma linha melódica intermediária, construída por semínimas acentuadas, executadas pelo polegar da *m.e.*, e que concorrem com os desenhos da linha mais aguda, assim como do baixo. Nos *comp.* 5-6 temos a presença do tema, se assim o podemos chamar, desta vez expandido, em tempo *rubato* (*comp.* 6).

A partir do *comp.* 6, as linhas progressivamente condensam-se em acordes restando, inicialmente, duas vozes concorrentes (aguda e grave), para depois, no *comp.* 7, haver um único direcionamento linear, com movimentos ascendentes (*m.e.*), sob acordes que a *m.d.* realiza, em movimentos cromáticos.

O Prelúdio finaliza com acorde em *ff*, na *m.d.*, (*comp.* 8a). Sob este acorde, uma seqüência descendente de acordes próximos (*m.e.*) caminha em direção à oitava de Dó1 (*comp.* 8d). Com esta oitava, mais as notas da *m.d.*, completa-se o acorde de Dó Menor.

Segmentação			
Seção A	Trânsito	Seção B	Final
Temas em Sol, Dó e Fá - <i>Comp.</i> 1-3	<i>Comp.</i> 4	<i>Comp.</i> 5-7	<i>Comp.</i> 8

Considerada a execução, destacamos quatro dos mais significativos desafios sendo eles: 1) a observação bastante criteriosa das frases, meticulosamente anotadas, assim como de cesuras e acentuações, nos *comp.* 6-7, 7-8 e 8c-8d. Trata-se de elementos que nos remetem à plausível possibilidade de uma articulação mais livre e declamada do discurso, o que certamente lhe empresta um característico romantismo; 2) o fluxo praticamente contínuo de colcheias, estabelecendo um plano rítmico unificador, sobre o qual se destacam as variações na textura, as digressões de registração, as dinâmicas (indicações e efeitos) e os andamentos (*rubato*, *rall.*, *Tempo primo*). Essa diversidade de situações nos estimula a optar por uma pluralidade de toques, a serem utilizados desde que privilegiem, sobretudo, o *legato*; 3) a utilização de linhas muito próximas que exigem sobreposição das mãos e controle dos *cantabiles*, já que demandam, com a finalidade de distinção e clareza, uma especial entonação; 4) Por fim, a manutenção da condução linear, quando o discurso conta com grandes intervalos executados por uma única mão, o que exige um irrepreensível senso de direção dos contornos e uma adequada disposição da mão para realizá-los.

A qualidade do *legato* e do *cantabile* deve ser assegurada mediante detalhado planejamento do dedilhado e utilização do pedal direito. A aderência dos dedos às teclas, para os *cantabiles*, requer uma ação que parta do metacarpo, combinada com uma significativa liberdade dos punhos, mantendo-se assim a boa

condução linear com dedos ligeiramente distendidos. É desse modo, que a mão passa a sentir as progressões lineares, especialmente as mais externas, como verdadeiros pontos de referência sobre o teclado, deixando aos dedos a condução das que estão nos planos intermediários. A completa ausência de indicações de pedal sugere ampla liberdade por parte do intérprete para utilizá-lo em favor da clareza e distinção dos diversos planos.

A solicitação de *rubato*, no *comp.* 6, parece-nos estratégica uma vez que enfatiza cada detalhe da progressão linear e redimensiona o efeito *cantabile* do início do Prelúdio. Nesse sentido, ganha em expressividade o contorno mais agudo, ao projetar-se de modo particularmente independente, em relação ao seu, poderíamos chamar, acompanhamento. A idéia, contudo, não é tanto a de *tempo roubado*, mas de livre declamação. (CHIANTORE, 2002, p. 96)

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Dó Menor
Altura:	Tessitura: Dó1-Lá6
	Cromatismos
	Transposição
	Notas duplicadas em oitava
	Notas repetidas
	Acordes com segundas agregadas
	Arpejos
Ritmo:	Menor figuração – colcheia em quiáltera
	Fluxo constante de colcheias e semínimas
Tempo:	<i>Métrica irregular subjacente</i>
	<i>Rubato</i>
	<i>Tema expandido</i>
	Pouco mais movido
Dinâmica:	<i>p, pp, f, ff, mf, mp</i>

Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo; pp sub.; rall.; sub. Tempo I</i>
	Vivo, intenso
Timbres e efeitos na sonoridade:	Como uma modinha
	<i>Fraseado</i>
	Cantante
	<i>Apoios e acentos</i>
	<i>Notas duplicadas em oitava</i>
	<i>Legato</i>
	<i>Mudança de reginação</i>
	<i>Cromatismo</i>
	<i>Proximidade entre os planos</i>
	<i>Alternância de registros</i>
	<i>Cesuras</i>
	<i>Fraseado</i>
Textura:	Contrapontística
	Câmbios
	Adensamento

Prelúdio Nº. 21, em Sí Bemol Maior

A principal característica deste Prelúdio é um constante diálogo entre dois planos. Desdobrados em oitavas, os tais produzem um timbre peculiar, abrangendo quase a totalidade dos registros. A obra, composta em Campinas aos 5 de Junho de 1991 é dedicado à irmã e amiga Bethy.

O constante diálogo entre o plano de colcheias e o plano de figurações de maior duração inicia com a sobreposição das mãos, nos registros 5-6 e, pouco a pouco, vai alcançando toda a extensão do teclado através da multiplicação, por oitavas, das notas de maior duração. Inicialmente, elas são duplicadas. Depois, triplicam-se e até mesmo quadruplicam-se como nos *comp. comp.* 7-10

O discurso rítmico caracteriza-se pela irregularidade dos apoios e a utilização do pedal direito responde pela manutenção dos *legatos*, em ambos os planos. Onde possível, o dedo deve buscar um *legato de compressão*, combinado com ligeira contenção do braço a fim de aliviar o ataque de qualquer possibilidade de peso.¹⁴⁵ Esse expediente favorece a obtenção de um equilíbrio bastante conveniente entre *contração e relaxamento*.¹⁴⁶

A Seção A, que compreende os *comp.* 1-7a, separa-se da Seção A' pelos *comp.* 7b-8. A Seção A' (*comp.* 9-13), inicia com ampliação da densidade e da abrangência de registros. O contorno de colcheias, pela primeira e única vez, apresenta-se no registro grave (*comp.* 7).

Nos *comp.* 11 e 12, gradativamente, resgata-se o registro inicial com as colcheias que vinham duplicadas em oitava, desde o *comp.* 7. A partir do *comp.*

¹⁴⁵ KULLAK, Adolph. **Die Kunst des Anschlags**. Leipzig: Hoffmeister, 1909.

Kullak é quem estabelece, pela primeira vez em seu *Die Kunst des Anschlags* uma autêntica *teoria dos ataques*. Dentre sete diferentes possibilidades, a do *legato de compressão* é uma delas. (CHIANTORI, op. cit. p. 589).

¹⁴⁶ A consideração ou não da questão do peso é assunto de controvérsias, tendo entre os mais importantes pianistas e pedagogos tanto aqueles que a defendem como os que a desprezam. (CHIANTORE, 2002, p. 698).

12, reaparece o mesmo contorno melódico dos *comp.* 1 e 2 e, no *comp.* 13, a densidade retoma à do início (colcheias não duplicadas).

Ao final do Prelúdio (*comp.* 14-17), e pela primeira vez, as colcheias simultâneas assumem notas diferentes, caminhando em direção ao registro extremo agudo (*comp.* 16) para definir o Si Bemol Maior, no *comp.* 17.

Segmentação			
Seção A	Trânsito	Seção A'	Final
<i>Comp.</i> 1-7a	<i>Comp.</i> 7b-8	<i>Comp.</i> 9-13	<i>Comp.</i> 14-17

Notem-se as ligaduras de frase que auxiliam o discurso das colcheias, somente alterado em seu fluxo pela presença de semicolcheias, nos *comp.* 3b-4. Levadas em conta as ligaduras de frase, os *cantabiles* ganham força expressiva e o *continuum* das colcheias torna-se orgânico, por assim dizer. As notas longas, dobradas em oitava e sempre acentuadas, administram a utilização do pedal direito, apesar de o comando residir na clareza que o enunciado das colcheias requer. Para soarem o tempo necessário, importa sejam carregadas de efeito, o que pode ser obtido por um ataque cuja ação tem origem no antebraço, fazendo o punho flexionar ao descrever movimentos no sentido de baixo para cima.

A dinâmica preponderante abrange os *pp* e *p*, não ultrapassando o *f*. Essa exígua abrangência exige do intérprete uma gradação bastante delicada da dinâmica para que soe, com especial delicadeza, as inflexões que cada frase comporta.

O andamento inicial, cujo referencial metronômico é de *colcheia* = 138 somente se altera no *comp.* 14, com a indicação de *Mais lento*.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Si Bemol Maior

Altura:	Tessitura: Lá1-Sib7
	Expansão da reginação
	Transposição
	Notas duplicadas em oitava
Ritmo:	Irregularidade dos apoios
	<i>Continuum</i> de colcheias
Tempo:	<i>Métrica irregular subjacente</i>
Dinâmica:	<i>p, mf, f, pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo; pp sub.; rall.; sub. Tempo I</i>
	Vivo, intenso
Timbres e efeitos na sonoridade:	Como uma Guirlanda de paz; Sereno
	<i>Fraseado</i>
	<i>Apoios e acentos</i>
	<i>Notas duplicadas, triplicadas e quadruplicadas em oitava</i>
	<i>Legato</i>
	<i>Proximidade entre os planos</i>
	<i>Alternância de registros</i>
Textura:	Contrapontística

Prelúdio Nº. 22, em Sol Menor

Caracteriza este Prelúdio a presença de um *ostinato*, cujo elemento de maior efeito é o tricorde Sol-Sib-Ré, desdobrado, insistentemente repetido, gerando assim timbres específicos. Também se destaca a alternância de andamentos e dinâmicas. Dedicado à amiga Maria Penalva, foi composto em Campinas aos 7 de Junho de 1991.

Sua estrutura apresenta uma breve Introdução (*comp.* 1-2), seguida por duas partes assim divididas: Seção A (*comp.* 3-15) e Seção B, *comp.* 16-39. A Introdução apresenta figurações lentas (colcheias e semínimas), impulsionadas por outras de maior dinamismo (semicolcheias e fusas), formando assim três segmentos: *comp.* 1a, 1b-2a, e 2b. Ao final do terceiro, o compositor anota uma cesura sob fermata.

Segmentação			
Introdução	Seção A		Seção B
Comp. 1-2	Comp. 3-15		Comp. 16-39
ou			
Introdução	Seção A	Seção B	Coda
Comp. 1-2	Comp. 3-15	Comp. 16-32	Comp. 33-39

A Seção A apresenta, inicialmente, o *ostinato* na *m.d.*, sob o qual a *m.e.* faz surgir uma seqüência de notas duplicadas em oitava. As oitavas da *m.e.*, ao se deslocarem, passam sobre a *m.d.*, nos *comp.* 5 e 10. Elas encontram-se, também, nos registros 1-2 (graves), nos *comp.* 4a, 5b, 7a e 12, assim como nos registros 2-3 (médio-grave), nos *comp.* 4b, 6a, 8-9 e 11. Nos registros 5-6, fazem-se presentes nos *comp.* 5 e 10. Nos registros 6-7 e 4-5, aparecem uma única vez, respectivamente nos *comp.* 10 (Dó#6-7) e 11 (Mi4-5). Destacam-se as que

formam uma terça menor (sol-sib), característica de Sol Menor, centro em torno do qual a obra é concebida, nos *comp.* 4 e 8-9. A partir do *comp.* 3, a pedalização assume um padrão que, forçosamente, determina sejam sustentadas nos dedos as notas duplicadas em oitava. Isso porque as tais incidem de maneira irregular, ritmicamente falando e, portanto, não coincidem com as trocas de pedal a não ser nos *comp.* 7a e 12.

Os arpejos ascendentes do *comp.* 13 sugerem uma espécie de transição para a retomada do que seria o *ostinato*, no *comp.* 14, desta vez não apenas adensado pela presença de semicolcheias na *m.e.*, como também modificado em seu contorno. Para chegar-se ao ápice da seqüência de arpejos, sugerimos o cruzamento de mãos. Desse modo, a *m.e.* alcança o Mi6 (*comp.* 13b), nota cuja dinâmica é *ff*, seguida de um *decrescendo*.

De modo inesperado, surgem os arpejos em movimento contrário, constituindo assim a Seção B. Trata-se de uma repentina desaceleração do tempo acompanhada de uma diluição na densidade. A partir do *comp.* 23, onde supõe-se esteja faltando a indicação de *Allegro Molto*, reaparece o *ostinato* em seu contorno original, porém fragmentado e alternâncias de andamento e fragmentos de *ostinato* se sucedem compasso a compasso, onde os contrastes são o principal destaque. Também se alternam os modos dos fragmentos do *ostinato*, agora apresentando-se em Maior e Menor. São Maiores nos *comp.* 23, 27 e 31, e Menores, nos *comp.* 25, 29 e 33.

As rápidas passagens de um *Allegro Molto*, em *f*, para um *Andante*, em *pp* (nunca excedem um compasso), requerem atenção, uma vez que o nível de ressonância do primeiro não deve ser obstáculo à clareza de enunciado do segundo. Dependendo do nível de ressonância do piano ou da acústica da sala onde se encontra, será necessária certa tranquilidade na passagem de um para outro, até que a redução da intensidade e do andamento possa ocorrer de maneira a que se preserve e se realce o contraste. Nesse sentido, sugerimos uma cesura ou pequeno corte no fluxo sonoro, nas passagens de *f* para *pp*, dando tempo a que as primeiras notas dos arpejos em movimento contrário soem claras

e nítidas. A respeito dessa cesura nos reportamos à passagem do *comp.* 2 para o *comp.* 3, momento em que, pela sua força expressiva, e agora anotada, o compositor lhe concede até mesmo um tempo especial de duração (cesura fermatada). Apesar da questão da ressonância, dos contrastes de dinâmica em curto espaço de tempo, é nesse contexto, também, e com a mesma intenção expressiva, que fundamentamos nossa sugestão.

Observem-se as notas duplas executadas pela *m.e.*, nos *comp.* 25, 27, 29, 31, 33, 34 e 35, todas acentuadas. Elas comportam timbres característicos que podem ser obtidos pela soltura imediata das notas mais graves, e manutenção do dedo, nas mais agudas, razão pela qual o punho realiza movimento rápido no sentido de baixo para cima, entonando-as, por assim dizer. Uma vez que as *implicações timbrísticas e sonoras, dependem de cada um dos possíveis ataques sobre a tecla*, observamos que se pode encontrar outras maneiras de timbrar ou entonar as notas onde é sempre importante *relacionar constantemente o gesto físico com uma idéia sonora precisa* (CHIANTORE, 2002, p. 447).¹⁴⁷ Para as últimas três, (*comp.* 33-35), onde a dinâmica é *ff*, sugerimos que as duas notas sejam soltas, e que a mão as ricocheteie com vigor.

Uma Coda é anunciada a partir do *comp.* 33, onde se define o andamento *Allegro Molto*, perdurando até o final, no *comp.* 39. Após corte abrupto no fluxo sonoro (*comp.* 36), arpejos descendentes remetem o discurso ao registro grave, em *ff*, apresentando praticamente o mesmo contorno da *m.d.*, no *comp.* 14, desta vez duplicado em oitava. As duas terças, em ambas as mãos, separadas por silêncio, finalizam a obra.

¹⁴⁷ Chiantore nos lembra que a busca por um cientificismo, por verdades irrefutáveis sobre técnica, fez desaparecer dela, por completo, seus mais fascinantes aspectos que vigoravam até o início da segunda metade do séc. XX e que faziam da interpretação um perfeito ato criativo. Até então, as relações entre gesto e dinâmica, e entre gesto e timbre contavam, seguramente, com uma proximidade bastante significativa entre criatividade e execução. Isso aos poucos, vai desaparecendo já que os papéis de intérprete, compositor e improvisador começa cada vez mais a se estanquizar. (CHIANTORE, op. cit, p. 448)

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Sol Menor
Altura:	Tessitura: Dó#1-Dó#7
	Intervalo de terça menor
	Notas duplicadas em oitava
	Arpejos ascendentes
	Arpejos simultâneos, em movimento contrário
	Acordes desdobrados (em maior e menor)
Ritmo:	Figurações lentas
	<i>Ostinato</i>
Tempo:	<i>Fermata sobre cesura</i>
	<i>Deslocamentos rítmicos</i>
	<i>Desaceleração</i>
	<i>Mudança de andamento</i>
Dinâmica:	<i>pp, f, p, ff,</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo; diminuendo; f sub.; pp sub.</i>
	<i>Alternância entre Andante e Allegro Molto</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Arpejos ascendentes</i>
	<i>Fraseado</i>
	<i>Acentos</i>
	Sonoro
	<i>Notas duplicadas em oitava</i>
Textura:	

Prelúdio Nº. 23, em Fá Maior

Este Prelúdio tem como principal característica o contraste entre gestos configurados pelo uso de verticalidades (semibreves e mínimas), de caráter ameno e estável, com outros, lineares, de maior movimentação (colcheias e semicolcheias). Note-se uma atmosfera de timbres transparentes ao abordar quase sempre a região média e aguda do teclado, utilizando intermitentemente o pedal direito, na preponderante presença de dinâmicas *p* e *pp*. Dedicado à Maria Ignez, irmã do compositor, foi composto em Campinas aos 8 de Junho de 1991.

O discurso pode ser segmentado em duas partes correspondentes aos *comp.* 1-11, e *comp.* 12-21, aos quais soma-se um Final, correspondendo aos *comp.* 22-29. Destacam-se as ressonâncias articuladas por meio de repetição de acordes, como acontece nos *comp.* 5-7, *comp.* 16-19 e *comp.* 23-29. Os tais, em sua maioria constituídos por insólitas nonas, pedem uma mão sobremodo aberta, plana ou estirada, com a arcada baixa e dedos completamente distendidos. Nesse sentido, a utilização do pedal direito tem um papel fundamental, já que as indicações são bastante precisas, ficando a critério do intérprete a inserção nos *comp.* 9-10, única passagem onde não aparecem anotadas.

Segmentação		
Seção A	Seção B	Final
<i>Comp.</i> 1-11	<i>Comp.</i> 12-21	<i>Comp.</i> 22-29

Em razão de obter-se um efeito timbrístico melhor caracterizado, pode-se por em evidência o contorno agudo que as notas duplas e acordes dos *comp.* 1-7 delineiam. O mesmo ocorre nos *comp.* 12-19, onde o discurso apresenta-se construído a partir do mesmo material dos *comp.* 1-7, desta vez movendo-se por inversão, cabendo à *m.e.* iniciar o enunciado. Como recurso de execução que

resulte no referido efeito, os dedos, nas notas internas, podem ser imediatamente soltos após acionarem a tecla (onde isso for possível), mantendo-se afundadas as que se queira ressaltar, por meio de um gesto que o punho descreve ao mover-se no sentido de baixo para cima. Por meio desse impulso, toda e qualquer rigidez se dissipa e deve, segundo Brée, *relaxar o punho imediatamente após o ataque*.¹⁴⁸ Desse mesmo modo, são acionadas as notas apoiadas nos *comp.* 1 e 5, respectivamente Dó5 e Fá9, assim como as do *comp.* 9 (*m.e.*), estas últimas com auxílio indispensável do pedal, ainda que não anotado.

Note-se a utilização do pedal direito, nos *comp.* 1-7, em razão dos *comp.* 12-19, com diferentes cortes para situações bastante semelhantes. Sugerimos o corte de pedal indicado no final do *comp.* 14, sendo antecipado ao final do 13, a exemplo do que ocorre no *comp.* 2. Do mesmo modo, note-se a inclusão de pedal no *comp.* 14, sustentado até início do *comp.* 17 e, depois, seguindo conforme indicado.

Quanto ao gesto dos *comp.* 10c-11, em *ff sub.*, perfazendo uma diferença de tessitura que cobre praticamente toda a extensão do teclado, importa facilitar sua execução com o Dó6 sendo alcançado pela *m.d.*, enquanto a *m.e.* toca o Si4-Dó5. Com isso, diminui-se o deslocamento que ela enfrentaria para executar o último acorde.

As primeiras notas da seqüência de arpejos descendentes, no *comp.* 21, centram-se no acorde de Fá Maior. Notem-se, nesta passagem, as figuras com hastes para baixo, em que as teclas pretas são protagonistas. Acionadas três a três, descrevem movimentos ascendentes em contraponto com as de haste para cima. No *comp.* 20, o contorno melódico da *m.e.* projeta-se do grave para o agudo, em uma seqüência de quintas. Ambas as passagens, bem como a dos *comp.* 8-10 revelam delicada textura, em *pp*, solicitando grande flexibilidade dos punhos, combinada com uma ação dos dedos, dosando ao mínimo e em perfeito *legato* o afundamento das teclas.

¹⁴⁸ BRÉE, Malwine. *Die Grundlage der Methode Leschetzky*. 1902/1910, p. 36. Apud CHIANTORE, op. cit. p. 636.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Fá Maior
Altura:	Tessitura: Dó8-Lá0
	Verticalidades
	Gestos lineares
	Registro agudo
	Registro médio
	Acordes repetidos
	Notas duplas
	Cobertura completa da gravação
	Arpejos descendentes
Ritmo:	Deslocamento rítmico
Tempo:	<i>Métrica irregular subjacente</i>
Dinâmica:	<i>p, pp, ff, f</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo; ff sub.; rall.; sub. Tempo I</i>
Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Legato</i>
	<i>Acordes repetidos</i>
	<i>Cantabile</i>
	<i>Notas duplas</i>
	<i>Ressonâncias</i>
	<i>Sonoro</i>
	<i>Acentos e apoios</i>
	<i>Alternância de registros</i>
Textura:	Contraponto subjacente

Do ponto de vista da execução, destacamos a importância de se realizar as notas duplas e os acordes de três notas sempre enfatizando o contorno que as superiores delineiam, procedimento que pode também explicitar um subjacente contraponto nos *comp.* 1-7 e 12-19. Para tanto, e com auxílio indispensável do pedal direito, pode-se acionar as notas duplas ou acordes, soltando as notas mais

graves e segurando as mais agudas através de um movimento que o punho realiza, no sentido de baixo para cima. Este procedimento interfere diretamente no timbre do som, dada a qualidade do toque, uma vez circunscrito à dinâmica que a anotação exige.

Prelúdio Nº. 24, em Ré Menor

Este Prelúdio caracteriza-se pela presença de notas duplicadas, em ambas as mãos, em sua maior parte por movimento paralelo. Apesar de sua textura bastante densa, o discurso sustenta certa transparência, dadas as indicações de dinâmicas, reservadas praticamente ao âmbito do *f* e do *p*. Datado de 8 de Junho de 1991, foi composto na cidade de Campinas e dedicado ao amigo Benito Juarez de Souza.

A obra apresenta breve introdução (*comp.* 1-2), com acordes em ambas as mãos, articulados de dois em dois, em *ff*, nos quais o trítone se constitui como elemento de maior expressividade. O andamento geral, *Allegro*, e o referencial metronômico (*mínima* = 88) aparecem indicados no início, juntamente com a dinâmica *ff*. Nesse contexto, tais acordes exigem uma disposição *de unir em um só gesto a preparação do acorde e a posterior percussão*, de dois em dois, ou ainda *a saída da mão, em rebote, de um acorde, projetando-se à posição seguinte*. (CHIANTORE, 2002, pp. 521, 376). Após essa sucessão de acordes, e orientando a respeito do caráter da obra, da qualidade de toque e intensidade, o compositor anota *um pouco rubato e sonoro*, no *comp.* 3.

Uma única Seção (*comp.* 3-32) apresenta textura densa, em razão de notas duplas que as duas mãos realizam, em simultâneo, e por movimento paralelo (terças e quartas com diferença de uma oitava). Trata-se de uma seqüência de quatro sub-seções, que partem de sonoridades ou eixos distintos, quais sejam: a) Ré Menor (*comp.* 3-11); b) Si Menor (*comp.* 12-15); c) Dó Menor (*comp.* 16-17a) e, d) Mi Menor (*comp.* 17b-24). Cada uma das sub-seções inicia com notas duplicadas em oitavas, nos baixos, sustentadas por pedais padronizados (todos os inícios), alternando dinâmicas contrastantes sendo a primeira, *f sonoro*, a segunda, *pp* (com baixo em *mf*), a terceira, *f sub.* e, *p sub.*, para a última.

Segmentação		
Introdução	Seção Única	Final
<i>Comp. 1-2</i>	<i>Comp. 3-32</i>	<i>Comp. 33-44</i>

Como parte ainda da Seção Única, vários gestos ascendentes em terças paralelas são organizados a partir do *comp. 25*, até o *comp. 32*, onde se encontra a barra de *ritornello*. Trata-se de escalas ou fragmentos de escalas reunindo 3, 6 ou 9 colcheias, grande parte delas em *p*, com um *crescendo* no *comp. 31* até alcançar um *f*, no *comp. 32*. Soa no baixo um Sib dobrado em oitavas, origem de trajeto que percorre do extremo grave até o agudo.

O Final (*comp. 33-44*) apresenta uma alteração de movimentos das notas passando de paralelo para contrário, com diferentes padrões e em ambas as mãos. Assim, vemos estabelecer-se uma nova densidade, nos *comp. 33-38*, antecedendo seqüência de notas duplicadas em oitavas (*m.e.*, *comp. 39-43*), cuja sonoridade centra-se no acorde de Ré Menor, indo do grave ao agudo, sobre as quais a *m.d.* articula acordes desdobrados. Um único pedal do *comp. 39* ao 43 faz somar a ressonância necessária ao acorde de Ré Maior (*comp. 44*) que vibra por simpatia.

Para execução dos acordes desdobrados em ambas as mãos, do Final, requer-se dos punhos, por relaxados que estejam, movimentos de rotação nos sentidos anti-horários e horários, (respectivamente *m.d.* e *m.e.*) com maior apoio sempre que estiverem em uso os 3º, 4º e 5º dedos (elevação do punho) e com certa leveza de toque, quando em uso os polegares (punho movendo-se por baixo). Podemos ainda assimilar a execução da referida passagem combinando movimentos laterais da mão pela rotação do antebraço.

O pedal, nos *comp. 33-38*, será utilizado com cortes a cada acorde ou conjunto de notas agregadas por uma ligadura. A dinâmica preponderante é *f* e *ff*. No entanto, uma indicação de *p sub.* aparece no *comp. 37*, sendo logo solicitado um *crescendo*. Essa mudança de dinâmica coincide com mudança de registro.

Note-se que o *f*, do *comp.* 39, deve ser parcimonioso uma vez que existem duas indicações de *crescendo* ainda, (*comp.* 39-40 e 41-42), antes de alcançar-se o *ff*, para o encerramento do Prelúdio.

Observe-se a forma não convencional de escrita, ao unir os colchetes das figuras, independentemente das barras de divisão de compasso o que faz ainda mais representativa a enfática assimetria métrica. Não sendo formalmente determinada (o *comp.* 3 não apresenta fórmula de compasso), resta ao intérprete grande liberdade na condução do discurso, enfatizando movimentos de notas duplas e isoladas, que surgem por seqüências em graus conjuntos ou cromatismos. Nesse sentido, lembramos que o caminho mais eficiente para executá-las é a integração de movimentos do punho por impulsos comandados pelo braço.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Ré Menor
Altura:	Tessitura: Lá0-Mi7
	Intervalos de trítono
	Acordes
	Notas duplas
	Movimentos escalares
	Movimentos escalares cromáticos
Ritmo:	<i>Continuum</i> de colcheias
Tempo:	Allegro
	Um pouco <i>rubato</i>
	<i>Métrica subjacente</i>
Dinâmica:	<i>ff</i> , <i>f</i> , <i>pp</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Decrescendo</i> ; <i>f sub.</i> ; <i>p sub.</i> ; <i>crescendo</i> ;
	<i>Calmo</i> ; <i>pouco mais rápido</i> ; <i>Menos, mais lento</i> ; <i>rall.</i> ;

Timbres e efeitos na sonoridade:	Sonoro
	<i>Legato</i>
	Acentos
	<i>Ressonância de harmônicos</i>
	<i>Notas duplicadas em oitava</i>
	<i>Paralelismo</i>
	<i>Fraseado</i>
Textura:	Densa

Prelúdio Nº. 25, em Dó Maior

Este Prelúdio tem como principais características a presença de um contraponto em quatro níveis, na primeira parte, e de grandes áreas de ressonância, na segunda, sob indicação constante de dinâmicas *p* e *pp*. O clima de tranquilidade é sugerido pela anotação *Calmo, sereno* (sic), no início da obra, pelas indicações de dinâmica *p* e *pp*, e uma delicada textura. Em memória de Wolfgang Amadeus Mozart, foi composto em Campinas, no período de 13/12/91 à 19/01/92.

O discurso compreende duas Seções, a saber: Seção A, do *comp.* 1 ao 10, e Seção B, do 10 ao 35. Caracteriza a Seção A um contraponto em quatro níveis enquanto a Seção B, inteiramente pedalizada, apresenta densidades distintas formadas por a) sobreposição de segmentos escalares na *m.e.* com tricordes desdobrados, nos *comp.* 10-20, 23-26, 29-31 e 33-34 e, b) seqüências de acordes-*appoggiatura*, executados pelas duas mãos movendo-se do agudo para o grave, nos *comp.* 21-23, 27-28 e 32.

Segmentação	
Seção A	Seção B
<i>Comp.</i> 1-10	<i>Comp.</i> 10-35

Conforme anteriormente referidas, as dinâmicas *p* e *pp* são constantes, com exceção de uma indicação de *crescendo*, seguida de *f*, nos *comp.* 9-10, e uma oscilação *crescendo-decrescendo*, nos *comp.* 24-25. Apesar de predominarem as dinâmicas *p* e *pp*, são abundantes as indicações de apoios e acentuações sobre as notas (- e >), além do *sonóro* (sic), solicitado no *comp.* 21. O andamento é relativamente lento, segundo referencial metronômico (*mínima* =72).

Não se observa indicação de pedal na Seção A, embora a condução dos diferentes níveis não o dispense. A idéia, nesse sentido, é utilizá-lo parcimoniosamente, preferindo-se um dedilhado que privilegie o *legato* para cada contorno, dentro das possibilidades de sustentação das notas pelos dedos. Quanto mais simples e despojada a Seção A ressoar, maior o contraste com a Seção B, cujo pedal direito vem acionado desde o *comp.* 9, e permanece até o último (*comp.* 35). A respeito dessa simplicidade, lembramos aqui que o primeiro dos Prelúdios, em Dó Maior, traz em sua abertura a indicação *Calmamente* e que, de certo modo, a coleção é finalizada com uma sonoridade cujo caráter assemelha-se ao do início.

Destacam-se ainda, na Seção A, as notas apoiadas que se repetem nos *comp.* 1 (Dó5, *m.d.*), *comp.* 2-3 (Sol5, *m.d.*), *comp.* 5 (Dó5, *m.d.*), *comp.* 7 (Sol5, *m.d.*) e *comp.* 8 (Si4 e Ré4, *m.d.* e *m.e.*, respectivamente), seguidas de notas duplas em ambas as mãos, no *comp.* 9 (sempre com indicação de apoio). A execução dessas repetições, dentro do que for possível deve sempre aproveitar o escape do mecanismo, fazendo o martelo voltar a percutir antes de terminar seu trajeto de retorno.

A flexibilidade dos punhos, solicitada pela ação dos dedos, é recomendada em passagens como a dos *comp.* 4-5, em ambas as mãos, para as articulações de frase de duas em duas mínimas, bem como para cada uma das quiálteras de 5 e de 3, em ambas as mãos, que aparecem pela primeira vez nos *comp.* 10-11. Este procedimento garante liberdade de execução, favorecendo uma sonoridade rica em harmônicos, obtida pela leveza de toque o que corresponde às dinâmicas requeridas (*p* e *pp*). A cada movimento escalar ascendente, juntamente com os tricordes desdobrados (partindo do *comp.* 10), sugere-se discreto movimento do punho, movendo-se no sentido de baixo para cima, em razão de o polegar ser chamado a tocar ao fim de cada grupamento de semicolcheias (*m.e.*) e ao início de cada novo tríplice (*m.d.*).

Observem-se as ressonâncias e os harmônicos que resultam da fermata sobre a pausa de semínima, no *comp.* 20, antes de surgirem os acordes com

indicação de *sonoro*, nos *comp.* 21-23. Do mesmo modo, as pausas dos *comp.* 34-35, sob as quais ressoam todos os sons, trazidos pela manutenção do pedal, deixa transparecer agora, em especial, o acorde de Dó Maior, executado em *pp* no *comp.* 32. Para execução dos acordes-*appoggiatura*, as notas são tocadas de baixo para cima, isto é, o impulso para acionar as teclas remete o punho a um movimento rápido, mais uma vez no sentido de baixo para cima, direcionando assim toda a ressonância ao 5º dedo (*m.d.*) e ao polegar (*m.e.*) que permanecem em contato com a tecla, enquanto as outras notas podem ser soltas, dado o uso do pedal que as sustentam. Não são utilizadas as teclas pretas do piano.

Componentes Estruturais Selecionados	
Linguagem:	Pós-tonal
	Escala de referência: Dó Maior
Altura:	Tessitura: Si1-Sol6
	Segmentos escalares
	Tricordes desdobrados
	Acordes
	Notas duplas
	Notas repetidas
Ritmo:	Acordes tipo <i>appoggiatura</i>
	<i>Poliritmia</i>
	<i>Quiáleras</i>
Tempo:	<i>Fermata sobre silêncio</i>
	Calmo, sereno
Dinâmica:	<i>pp, p, f,</i>
Efeitos de dinâmica e andamento:	<i>Crescendo</i>
	Calmo, sereno

Timbres e efeitos na sonoridade:	<i>Arpejos ascendentes</i>
	Calmo, sereno
	Sonoro
	<i>Apoios e acentos</i>
	Sonoro
	<i>Ressonâncias</i>
	<i>Notas repetidas</i>
	<i>Fraseado</i>
	<i>Legato</i>
Textura:	Contraponto
	Diferentes densidades

Tabulação de Dados

Prelúdios de Almeida Prado Segmentação - 1 Número de Partes

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Total
P. 1	A	B	C	Coda								4
P. 2	A											1
	G1 ¹⁴⁹	G2	G3	G4	G5	G6						6
P. 3	A											1
P. 4	A											1
	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9			9
P. 5	A	Final										2
	Ss.1 ¹⁵⁰	Ss.2	Ss.3	Ss.4	Ss.5							5
P. 6	A	A'	A''	Final								4
	A	A'	A''	Ss	Final							5
P. 7	A	B	A'	B'								4
	A	B	A'	Tr.	B'							5
P. 8	P.1 ¹⁵¹	P.2	P.3	P.4	P.5	P.6						6
P. 9	P.1	P.2	Final									3
P. 10	A											1
	Ab. ¹⁵²	G1	G2	G3	G4	G5	Final					7
P. 11	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9			9
P. 12	A	B	A'									3
P. 13	A	B	C									3
P. 14	G1	G2	G3	G4								4
P. 15	A	Tr.	Final									3
P. 16	A											1
	Intr.	A										2
P. 17	A	B										2
P. 18	A	Tr. ¹⁵³	Final									3
P. 19	A	B	Final									3
P. 20	A	Tr.	B	Final								4
P. 21	A	Tr.	A'	Final								4
P. 22	Intr.	A	B									3
	Intr.	A	B	Coda								4
P. 23	A	B	Final									3
P. 24	Intr.	A	Final									3
P. 25	A	B										2

¹⁴⁹ Utilizamos a abreviação *Intr* para *Introdução*.

¹⁵⁰ Utilizamos a abreviação *Ss* para *Sub-Seção*.

¹⁵¹ Utilizamos a abreviação *P* para *Parte*.

¹⁵² Utilizamos a abreviação *Ab* para *Abertura*.

¹⁵³ Utilizamos a abreviação *Tr* para *Trânsito*.

Prelúdios de Almeida Prado
Segmentação - 2
Forma Variação

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 6	A	A'	A''	Final							
	A	A'	A''	Ss	Final						
P. 7	A	B	A'	B'							
	A	B	A'	Tr.	B'						
P. 12	A	B	A'								
P. 21	A	Tr.	A'	Final							

Prelúdios de Almeida Prado
Segmentação - 3
Seções Diferenciadas

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 1	A	B	C	Coda							
P. 2	A										
	G1 ¹⁵⁴	G2	G3	G4	G5	G6					
P. 4	A										
	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9		
P. 5	A	Final									
	Ss.1 ¹⁵⁵	Ss.2	Ss.3	Ss.4	Ss.5						
P. 8	P.1 ¹⁵⁶	P.2	P.3	P.4	P.5	P.6					
P. 9	P.1	P.2	Final								
P. 10	A										
	Ab. ¹⁵⁷	G1	G2	G3	G4	G5	Final				
P. 11	G1	G2	G3	G4	G5	G6	G7	G8	G9		
P. 13	A	B	C								
P. 14	G1	G2	G3	G4							
P. 17	A	B									
P. 19	A	B	Final								
P. 20	A	Tr.	B	Final							
P. 22	Intr.	A	B								
	Intr.	A	B	Coda							
P. 23	A	B	Final								
P. 25	A	B									

¹⁵⁴ Utilizamos a abreviação *Intr* para *Introdução*.

¹⁵⁵ Utilizamos a abreviação *Ss* para *Sub-Seção*.

¹⁵⁶ Utilizamos a abreviação *P* para *Parte*.

¹⁵⁷ Utilizamos a abreviação *Ab* para *Abertura*.

Prelúdios de Almeida Prado
Segmentação - 4
Seções Diferenciadas e Variação

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 7	A	B	A'	B'							
	A	B	A'	Tr.	B'						
P. 12	A	B	A'								

Prelúdios de Almeida Prado
Segmentação - 5
Forma Simétrica (ABA)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
P. 12	A	B	A'								
P. 21	A	Tr.	A'	Final							

Prelúdios de Almeida Prado
Segmentação - 6
Finais Precedidos ou Não de Coda

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11											
P. 1	A	B	C	Coda																		
P. 5	A	Final																				
	Ss.1 ¹⁵⁸	Ss.2	Ss.3	Ss.4	Ss.5																	
P. 6	A	A'	A''	Final																		
	A	A'	A''	Ss	Final																	
P. 9	P.1	P.2	Final																			
P. 10	A																					
	Ab. ¹⁵⁹	G1	G2	G3	G4	G5	Final															
P. 15	A	Tr.	Final																			
P. 18	A	Tr. ¹⁶⁰	Final																			
P. 19	A	B	Final																			
P. 20	A	Tr.	B	Final																		
P. 21	A	Tr.	A'	Final																		
P. 22	Intr.	A	B																			
	Intr.	A	B	Coda																		
P. 23	A	B	Final																			
P. 24	Intr.	A	Final																			

¹⁵⁸ Utilizamos a abreviação Ss para *Sub-Seção*.

¹⁵⁹ Utilizamos a abreviação Ab para *Abertura*.

¹⁶⁰ Utilizamos a abreviação Tr para *Trânsito*.

Prelúdios de Almeida Prado

Tessitura

	Graves	Agudos
P. 1	Dó1	Sol6
P. 2	Lá0	Lá6
P. 3	Si0	Mi6
P. 4	Mi2	Fá7
P. 5	Dó1	Ré7
P. 6	Lá#0	Si6
P. 7	Ré1	Dó7
P. 8	Lá0	Mi7
P. 9	Si0	Fá#7
P. 10	Dó#1	Mi6
P. 11	Si0	Ré6
P. 12	Lá0	Lá7
P. 13	Lá#0	Lá#7
P. 14	Lá0	Dó#7
P. 15	Dó#1	Dó#7
P. 16	Lá0	Sol#7
P. 17	Láb1	Réb7
P. 18	Sib0	Réb7
P. 19	Láb1	Dó7
P. 20	Dó1	Lá6
P. 21	Lá1	Sib7
P. 22	Dó#1	Dó#7
P. 23	Lá0	Dó8
P. 24	Lá0	Mi7
P. 25	Si1	Sol6

Abrangência dos Registros

0	1	2	3	4	5	6	7	8
	*	*	*	*	*	*		
*	*	*	*	*	*	*		
*	*	*	*	*	*	*		
		*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*	*	*	
*	*	*	*	*	*	*		
	*	*	*	*	*	*	*	
*	*	*	*	*	*	*		
*	*	*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*	*		
*	*	*	*	*	*	*		
*	*	*	*	*	*	*	*	
*	*	*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*	*	*	
*	*	*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*	*	*	
*	*	*	*	*	*	*	*	
*	*	*	*	*	*	*	*	*
*	*	*	*	*	*	*	*	
	*	*	*	*	*	*		

Prelúdios de Almeida Prado Dinâmicas

	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	Total	Dinâmicas Diferentes
P. 1		**	****		*	(**) ¹⁶¹	****		13	5
P. 2		**	**(**)		*	*	*(*)		10	5
P. 3		(**)*	*(*)			**(**)**	**		13	4
P. 4	*	***	***		*	*(*)**	*		13	6
P. 5		*(***)**	*				*(**)**	*	14	4
P. 6	**	***	*****			**	**		15	5
P. 7		*****	****		**	*(*)***	*(*)*	**	21	6
P. 8	***	**(**)*	***			*****	*****		20	5
P. 9	****	*****	*****		**	*****	*****	*	30	7
P. 10		*	****		*	****	*		11	5
P. 11		*	*						2	2
P. 12		**					**	*	5	3
P. 13	*	****(*)***	*****		***	*****	*****	***	33	7
P. 14			(*)				*****	****	10	3
P. 15		**(**)*		*		**			8	3
P. 16		**	*****(*)*		*		*****	*	3	2
P. 17	*	***	*****			***	*		10	4
P. 18			****			*****	*		13	3
P. 19		**(*)	*****		*	****	*****(**)	*	20	6
P. 20		(*)**	****	*	*	***	*(*)		14	6
P. 21		**	*****		****				16	3
P. 22		*****(*)** **	*			*(*)***** ****	*****		30	4
P. 23		*****	*****			***	*(*)*		23	4
P. 24		**	(*****)			(*)*****	*****		19	4
P. 25		*****	*****			**			18	3
Total	12	91	101	2	18	84	78	14	255	

¹⁶¹ Entre parêntesis para indicações seguidas de *sub*, como, por exemplo, *f sub*.

Prelúdios de Almeida Prado
Andamentos

Prelúdios	Lento	Andante	Calmo	Allegro	Rápido	
P. 1		<i>Calmamente</i> <i>Eloqüente</i> <i>Mais lento</i>				(3)
P. 2	<i>Lento</i> <i>[Tempo Livre]</i>					(2)
P. 3				<i>Contínuo</i>		(1)
P. 4	<i>Lento</i>					(1)
P. 5					<i>Vivo,</i> <i>jubiloso,</i> <i>Iluminante</i>	(1)
P. 6		<i>Serêno, em</i> <i>paz</i>	<i>Mais calmo,</i> <i>rubato, mas</i> <i>contínuo</i>	<i>Agitato,</i> <i>rubato,</i> <i>mas contínuo</i>		(3)
P. 7			<i>Calmo</i>		<i>Luminoso</i>	(2)
P. 8	<i>Lento,</i> <i>intimista</i>		<i>Calmo</i>	<i>Movente, com</i> <i>élan</i> <i>Tempo livre,</i> <i>rubato</i>	<i>Ígneo,</i> <i>intenso</i>	(5)
P. 9		<i>Caminhante</i> <i>Caminhante</i>			<i>Como um</i> <i>clarão</i> <i>Como um</i> <i>clarão</i>	(4)
P. 10			<i>Como</i> <i>pizzicatos</i> <i>de cellos e</i> <i>baixos</i>	<i>Mais movido</i> <i>Apressar um</i> <i>pouco</i>		(3)
P. 11			<i>Contínuo</i>			(1)
P. 12		<i>Lento</i>			<i>Fulgurante,</i> <i>rápido</i> <i>Rápido</i> <i>Rápido</i>	(4)
P. 13		<i>Adágio</i> <i>Adagíssimo</i> <i>Adágio</i> <i>Adágio</i> <i>Sereno</i>	<i>Calmo</i>			(6)
P. 14					<i>Vivo,</i> <i>intenso</i>	(1)
P. 15	<i>Lentíssim</i> <i>o</i>					(1)
P. 16		<i>Lento</i>			<i>Como um</i> <i>vento</i> <i>impetuoso</i>	(2)

P. 17			<i>Calmo</i> <i>Pouco mais rápido</i> <i>Menos, mais lento</i>			(3)
P. 18				<i>Allegro</i>		(1)
P. 19			<i>Calmo</i> <i>Calmo</i> <i>Calmo</i>	<i>Rápido</i> <i>Mais rápido</i>		(5)
P. 20			<i>Como uma modinha</i> <i>Rubato</i> <i>Tempo primo</i>			(3)
P. 21		<i>Sereno</i> <i>Como uma guirlanda de paz</i> <i>Mais lento</i>				(3)
P. 22		<i>Andante</i> <i>Andante</i> <i>Andante</i> <i>Andante</i> <i>Andante</i> <i>Andante</i>		<i>Allegro</i> <i>Allegro molto</i> <i>(Allegro molto)</i> <i>Allegro molto</i> <i>Allegro molto</i> <i>Allegro molto</i> <i>Allegro molto</i>		(13)
P. 23		<i>Lento</i>				(1)
P. 24		<i>Calmo,</i> <i>sereno</i>		<i>Allegro</i> <i>Um pouco rubato</i>		(3)
Total de Indicações	(5)	(24)	(15)	(18)	(10)	72

Prelúdios de Almeida Prado Contribuições de Chiantore

Prelúdios	Técnica de Execução - Observações de Chiantore
P. 1	• Uso de termos poéticos relacionado com o imaginário dos timbres, por Albeniz e Webern
P. 2	• Interpretação centrada na dimensão retórica como se buscássemos uma correta declamação • Toque com a polpa dos dedos, já recomendado por Claude Debussy
P. 3	• Ataque cheio de vitalidade e energia tendo o teclado como algo sólido e resistente
P. 4	• A fisionomia de cada acorde preservada por meio de ataques específicos • Notas duplas em <i>legato</i>, carregadas de alterações para favorecer o apoio nas teclas pretas, como fazia Chopin
P. 5	• Movimentos da mão em direção ao 5º dedo, partindo de rotação do antebraço e explorando assim uma caída sem tensões
P. 6	• Subordinação da escolha do dedilhado às exigências expressivas com predileção por combinações que favoreçam o <i>legato</i> • Ataque por meio do qual se timbra o contorno com uma sonoridade <i>cantabile</i>
P. 7	• Deslocamento do centro de gravidade da mão como procedimento facilitador das intermitentes repetições
P. 8	• O movimento mais adequado para realizar oitavas e acordes é um gesto que transmite ao dedo impulsos levando-o nem tanto para baixo mas para o fundo das teclas
P. 9	• Combinação de diferentes toques para obtenção do <i>legato</i>, de onde se origina um <i>legato plano</i> e outro, <i>legato aderente</i>, o que facilita distinção de planos
P. 10	• Atenção que faz do toque algo não apenas consciente mas intensional e desejado
P. 11	• O som é sustentado pelo uso do pedal e o resultado visual que inclui um gesto físico encontra-se estreitamente relacionado com a imagem sonora da passagem
P. 12	• Ação das oitavas percutidas que derivam de um <i>staccato</i> de punho. As acentuações são visíveis uma vez que o punho responde por movimentos de baixo para cima
P. 13	• A dinâmica requerida e os intervalos de maior distância exigem agora certa economia de movimentos que deve resultar, exclusivamente, das inclinações ou ângulos que o dedo realiza, durante o contato com a superfície das teclas
P. 14	• O punho deve manter-se ao mesmo tempo absolutamente livre e presente, o que pode exigir do antebraço, e a partir dos cotovelos, discretos movimentos no sentido horário ou anti-horário, dependendo do percurso que a sequência de notas delinea
P. 15	• Por detrás dos procedimentos encontra-se claramente evocado um desejo de subordinar qualquer outro parâmetro à duas condições essenciais: o ritmo e o timbre
P. 16	• O movimento de alternância de mãos deve ter por base um único impulso que prescinde do toque de <i>fundo de tecla</i> para que o gesto seja comandado exclusivamente através de movimentos do braço

P. 19	As superposições de materiais podem atestar que os ambientes sonoros que cada um deles cria e a técnica que demandam denotam a riqueza de efeitos de Liszt, juntamente com a flexibilidade de Chopin
P. 20	Ganha em expressividade o contorno mais agudo ao projetar-se de modo particularmente independente em relação ao seu acompanhamento. A idéia, contudo, não é tanto a de <i>tempo roubado</i> mas de livre declamação
P. 21	- dedo deve buscar um <i>legato de compressão</i> - Favorável equilíbrio entre contração e relaxamento
P. 22	Uma vez que as implicações timbrísticas e sonoras dependem de cada um dos possíveis ataques sobre a tecla, observamos que pode-se encontrar outras maneiras de timbrar as notas onde é sempre importante relacionar constantemente o gesto físico com uma idéia sonora precisa
P. 23	Relaxamento do punho imediatamente após o ataque
P. 24	Nesse contexto, tais acordes exigem uma disposição de unir em um só gesto a preparação do acorde e a posterior percussão, de dois em dois, ou ainda a saída da mão, em rebote, de um acorde, projetando-se à posição seguinte

Tabulação de Dados por Comparação

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado Segmentação Comparada - 1

Frederic Chopin			Almeida Prado		
Incidências	Partes	Prelúdios	Incidências	Partes	Prelúdios
0	Seção Única		5	Seção Única	
3	2 Partes	4, 7 e 14	3	2 Partes	5, 16 e 17
5	3 Partes	5, 9, 19, 20 e 22	9	3 Partes	9, 12, 13, 15, 18, 19, 22, 23 e 24
9	4 Partes	1, 2, 3, 10, 11, 13, 16, 21 e 24	7	4 Partes	1, 6, 7, 14, 20, 21 e 22
4	5 Partes	6, 8, 17 e 23	3	5 Partes	5, 6 e 7
0	6 Partes		2	6 Partes	2 e 8
1	7 Partes	15	1	7 Partes	10
0	8 Partes		0	8 Partes	
1	9 Partes	12	2	9 Partes	4 e 11
0	10 Partes		0	10 Partes	
1	11 Partes	18	0	11 Partes	

**Prelúdios de Chopin e Almeida Prado
Segmentação Comparada – 2**

Frederic Chopin		Almeida Prado	
Incidências	Prelúdios	Incidências	Prelúdios
Forma Variação			
9	2, 4, 5, 7, 10, 14, 16, 19 e 23	4	6, 7, 12 e 21
Seções Diferenciadas			
10	1, 3, 8, 12, 13, 15, 17, 18, 21 e 24	16	1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 22, 23 e 25
Seções Diferenciadas e Variações			
2	6 e 20	2	7 e 12
Forma Simétrica			
2	9 e 11	2	12 e 21
Finais Precedidos ou Não de Codas			
13	1, 5, 6, 9, 10, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23 e 24,	13	Idem
Subdivisão em Gestos			
1	18	5	2, 4 10, 11 e 14

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado **Abrangência dos Registros – Comparação**

	Frederc Chopin									Almeida Prado								
	Número de Oitavas																	
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	0	1	2	3	4	5	6	7	8
P. 1		*	*	*	*	*	*				*	*	*	*	*	*	*	
P. 2		*	*	*	*	*				*	*	*	*	*	*	*	*	
P. 3			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
P. 4		*	*	*	*	*						*	*	*	*	*	*	*
P. 5			*	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*	*	*	*
P. 6		*	*	*	*	*				*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 7		*	*	*	*	*					*	*	*	*	*	*	*	*
P. 8		*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 9		*	*	*	*					*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 10		*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*
P. 11		*	*	*	*					*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 12		*	*	*	*	*				*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 13		*	*	*	*	*				*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 14		*	*	*	*					*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 15		*	*	*	*	*					*	*	*	*	*	*	*	*
P. 16		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 17		*	*	*	*	*					*	*	*	*	*	*	*	*
P. 18	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 19		*	*	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*	*	*	*
P. 20		*	*	*	*	*					*	*	*	*	*	*	*	*
P. 21		*	*	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*	*	*	*
P. 22		*	*	*	*	*	*	*			*	*	*	*	*	*	*	*
P. 23			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 24	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
P. 25											*	*	*	*	*	*	*	*

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado
***Ostinato* – Comparação**

Frederic Chopin		Almeida Prado	
Ostinato			
P.1	Rítmico	P.1	Em colcheias
P.2	Notas duplas (rítmico-melódico)	P.2	De padrão rítmico irregular
P.3		P.3	Com fusas e colcheias Com figurações pontuadas
P.7	Rítmico (frasal)	P.7	Movimentos escalares
P.9	Pulsivo	P.9	Movimentos escalares
P.11		P.11	Em colcheias
P.13		P.13	Movimentos escalares Com quiálteras
P.16	Com <i>continuum</i> – (frasal)	P.16	
P.21	Notas duplas	P.21	
P.22		P.22	Tricorde desdobrado
P.24	Rítmico	P.24	

***Continuum* – Comparação**

Frederic Chopin		Almeida Prado	
Continuum			
P.1		P.1	Em colcheias
P.3	Em semicolcheias	P.3	Em fusas
P.4		P.4	Com acordes
P.5		P.5	Em semicolcheias
P.6		P.6	Em colcheias
P.7	Rítmico (frasal)	P.7	
P.8		P.8	Em notas duplas
P.9		P.9	Em colcheias
P.11		P.11	Em colcheias
P.14	Em colcheias	P.14	
P.15	Em semicolcheias	P.15	
P.16	Rítmico	P.16	
P.19	Em colcheias	P.19	
P.21		P.21	Em colcheias

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado
Ritmo e Métrica - Comparação

Frederic Chopin		Almeida Prado	
Ritmo e Métrica			
P.1	Ambigüidade rítmica Superposição rítmico-estrutural Superposição métrica	P.1	Combinação rítmica de contraste
P.2		P.2	Superposição métrica Estrutura rítmica irregular Imprevisibilidade rítmica
P.3		P.3	Superposição métrica
P.4		P.4	Liberdade rítmica
P.5	Polimetria subjacente Subverção da pulsação regular Ambigüidade métrica	P.5	
P.6	Polimetria subjacente Deslocamento do apoio métrico	P.6	Dissociação rítmica interplanos
P.7		P.7	Figurações rítmicas velozes
P.8	Poliritmia	P.8	Superposição rítmica
P.9		P.9	Figurações rítmicas velozes
P.10		P.10	Deslocamentos rítmicos
P.11		P.11	Superposição métrica Liberdade rítmica
P.12		P.12	
P.13		P.13	
P.14	Alteração de apoio métrico	P.14	
P.15		P.15	Métrica irregular subjacente
P.16		P.16	
P.17		P.17	Dissociação rítmica interplanos
P.18	Ritmo livre Deslocamento de apoio métrico	P.18	Figurações rítmicas em torno de repetições de acordes
P.19		P.19	Figurações rítmicas rápidas
P.20		P.20	
P.21		P.21	Apoios irregulares
P.22	Deslocamento do apoio métrico	P.22	Ritmos irregulares
P.23		P.23	
P.24		P.24	Assimetria métrica

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado - Dinâmica Comparada

Frederic Chopin				Almeida Prado			
Total de indicações							
89				255			
Dinâmicas mais Frequentes							
p	29 vezes			p	101 vezes		
ff	23 vezes			pp	91 vezes		
f	22 vezes			f	84 vezes		
pp	11 vezes			ff	78 vezes		
fff	03 vezes			mf	18 vezes		
mf	01 vez			fff	14 vezes		
				ppp	12 vezes		
				mp	02 vezes		
Indicações por Prelúdio				Dinâmicas Diferentes (ordem decrescente)			
Frederic Chopin				Almeida Prado			
P.17	10	P.01	04	P.13	33	P.09	07
P.15	09	P.08	04	P.09	30	P.13	07
P.24	08	P.15	04	P.22	30	P.04	06
P.08	07	P.17	04	P.23	23	P.07	06
P.12	07	P.20	04	P.07	21	P.19	06
P.21	05	P.24	04	P.08	20	P.20	06
P.01	04	P.04	03	P.19	20	P.01	05
P.04	04	P.09	03	P.24	19	P.02	05
P.05	04	P.20	03	P.25	18	P.06	05
P.09	04	P.05	02	P.21	16	P.08	05
P.22	04	P.06	02	P.06	15	P.10	05
P.06	03	P.12	02	P.05	14	P.03	04
P.16	03	P.16	02	P.20	14	P.05	04
p.20	03	P.18	02	p.01	13	P.17	04
P.03	02	P.19	02	P.03	13	P.22	04
P.13	02	P.22	02	P.04	13	P.23	04
P.18	02	P.02	01	P.18	13	P.24	04
P.19	02	P.03	01	P.10	11	P.12	03
P.02	01	P.07	01	p.02	10	P.14	03
P.07	01	P.10	01	P.14	10	P.15	03
P.10	01	P.11	01	P.17	10	P.18	03
P.11	01	P.13	01	P.15	08	P.21	03
P.14	01	P.14	01	P.12	05	P.25	03
P.23	01	P.23	01	P.16	03	P.11	02
				P.11	02	P.16	02

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado

Timbres – Comparação

Frederic Chopin		Almeida Prado	
Timbres e Ressonâncias			
P.1		P.1	Timbre por correlação com outros instrumentos, por diferenciação de ataques e para <i>cantabiles</i>
P.2	Timbre em razão do cromatismo face ao andamento escolhido	P.2	
P.3		P.3	Timbre face ao <i>continuum</i> de fusas, às diferenças de registo e à profusão de dinâmica sob um grande pedal
P.4		P.4	
P.5	Ressonância do instrumento face às condições acústicas da sala por determinação da pedalização	P.5	Timbre em razão de rápidas repetições de notas, de acentos e notas estranhas agregadas. Ressonâncias por meio da utilização de meio pedal
P.6	Ressonância pelo uso do pedal	P.6	Timbre em face de notas duplicadas em oitava, por movimento paralelo e para diferenciação de planos. Ressonância de <i>cluster</i> em razão do pedal
P.7	Ressonâncias acondicionadas pelo uso do pedal e pelo destaque que notas interplanos solicitam	P.7	Timbre pelo aproveitamento de harmônicos superiores. Volume de ressonância em razão da dinâmica^, de acúmulo, por meio do pedal, de movimentos escalares e do pedal <i>tremolo</i>
P.8	Timbre por determinação da densidade da escrita	P.8	Timbre face ao cromatismo, à duplicação ou triplicação de notas em oitava. Zonas de ressonância por meio do pedal pelas notas graves
P.9	Ressonâncias adensadas pela variação de andamento, obtidas por meio de toques variados	P.9	Timbre em razão de registo compacta e de pedais para ressonância de harmônicos
P.10	Ressonância sobre ornamento, com auxílio do pedal	P.10	
P.11		P.11	Timbres para diferenciação de planos face ao emprego de diferentes toques. Ressonância por meio de pedalização sobre pausa fermatada

P.12	Timbre em razão de notas que se repetem	P.12	Timbre em razão da qualidade dos ataques, de notas duplas, e acordes articulados por ressonância de harmônicos com auxílio de pedal. Ressonância em razão da dinâmica
P.13	Timbre em razão da registoção escolhida, de <i>cantabile</i> em face de retenção no tempo (<i>sostenuto</i>)	P.13	Ressonância de harmônicos em razão de ataques, timbres inusitados obtidos por grandes pedais e pelo uso de registoção combinada com figurações rítmicas. Acordes com notas alteradas e dinâmicas específicas
P.14	Timbre em razão de notas duplicadas em oitavas, por movimento paralelo	P.14	Ressonâncias controladas pelo pedal, em razão de arpejos. Zonas de ressonância originado <i>clusters</i>
P.15	Timbre em razão de notas que se repetem	P.15	Timbres em razão de notas estranhas agregadas e de dinâmica específica. Verticalidades ressoando em razão do tipo de ataque e do pedal utilizado. Ressonâncias do extremo grave e <i>cantabiles</i>
P.16	Timbre em razão do ataque para passagem de velocidade e figurações rítmicas características	P.16	Timbre em razão de <i>tremolo</i> e efeitos de ressonância em razão de grandes pedais.
P.17	Timbre em razão da densidade da escrita	P.17	Timbre para acordes interplanos, em razão do tipo de ataque com uso de pedal para ressonância de harmônicos
P.18	Timbre em razão de dissonâncias e paralelismos	P.18	Timbre em razão de repetição de acordes com uso de pedal.
P.19	Timbres em função de figurações arpejadas, com ataques específicos	P.19	Timbres por efeito de zonas de ressonância nos registros médio e agudo, por repetição de notas e tipos específicos de ataque
P.20		P.20	
P.21		P.21	Timbre por dobramento de notas em oitavas
P.22	Timbre para passagem com notas duplicadas em oitavas	P.22	Timbre pela repetição de tricordes desdobrados com toques específicos para notas duplas. Ressonância do piano em razão das condições acústicas onde se insere
P.23		P.23	Timbres em razão da abordagem de registros, da dinâmica e do tipo de ataque
P.24	Timbres e ressonâncias para figurações rítmicas específicas, escalas e arpejos	P.24	
		P. 25	Ressonâncias de harmônicos em pausa fermatada

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado

Dedos – Comparação

Frederic Chopin			Almeida Prado		
Técnica – Intervenção dos Dedos					
P.1	- Ataque por meio de impulso específico para diferenciação de timbre ou entonação - Abertura lateral dos dedos (2º e 3º) em relação ao polegar - Ação do dedo combinada com rotação do punho			P.1	Dedos acionam as teclas com a polpa para diferenciação do plano intermediário
P.2	Dedos respondem pela obtenção de <i>legato</i> perfeito com auxílio de pedal	P.2	Dedos estirados, movendo-se a partir da primeira falange, contactados pela polpa, caracterizando os ataques para timbrar as notas e receptor maior sensibilidade de toque		
P.3	- Dedos realizam perfeito <i>cantabile</i> (3º, 4º e 5º) - Dedos – capacidade de abertura combinada com elasticidade do punho como determinantes do melhor dedilhado			P.3	
P.4	Dedos utilizados controlada e uniformemente, para afundamento das teclas em acordes repetidos	P.4	- Dedos aderentes às teclas para tornar presentes todas as notas de um acorde, ataque que se faz por meio de impulsos oriundos do braço - Dedos aderentes às teclas por meio da polpa, para obtenção de <i>legato</i> de braço com redução do ruído causado pelos martelos sobre as cordas - Dedo como eixo (2º) a partir do qual movem-se o polegar e o 5º		
P.5	Dedos como eixo em torno dos quais a mão rotaciona (2º e 3º)			P.5	
P.6	P.6	- Dedos escolhidos em acordo com as exigências expressivas da passagem com predileção aos que favoreçam o <i>legato</i> - Dedos fazem soar notas agudas de planos distintos, em simultâneo, onde 4º e 5º respondem pelo <i>cantabile</i>, timbrando determinadas notas que farão distintos cada um dos contornos - Dedos impulsionados com maior velocidade, por meio de articulação que parte da primeira falange, obtendo a intensidade adequada			
P.7	- Ataques diferenciados impulsionam os dedos para obtenção de <i>cantabile</i> (4º e 5º) - Dedos exigem angulações da mão para obtenção de <i>cantabile</i> (4º e 5º)		P.7	- Dedo acionado por rápidos impulsos que partem do antebraço obtendo intensidade adequada - Dedos restritamente acionados, contando apenas com a ação das falanges, sem auxílio do punho, para obtenção de <i>pp</i> em movimentos escalares - Dedos aderentes às teclas	

P.8		P.8	• Dedos impulsionados por meio de gesto que o braço realiza e que os remetem ao fundo da tecla
P.9		P.9	• Dedos aderentes às teclas para obtenção de <i>legato</i> e <i>cantabile</i>
P.10		P.10	• Dedos com desempenho otimizado pela pedalização (4º e 5º)
P.11	- Abertura dos dedos para intervalos de maior extensão combinadas com flexibilidade do punho para obtenção de <i>legato</i> - Dedos impulsionados a partir de punhos livres para obtenção de <i>cantabile</i> (4º e 5º)	P.11	- Dedos acionados por meio de rotação do punho tendo por eixo o 2º e o 3º - Dedos contactados ao máximo com as teclas, atingindo-as até ao fundo
P.12		P.12	• Dedos favorecidos por movimento do punho tendo em vista obtenção de <i>pp</i> em acordes
P.13		P.13	- Dedos favorecidos pela ação do punho - Dedos desprezam o contato com as teclas - Dedos flexionados na direção do 5º ao primeiro através de movimento do punho - Dedos inclinados ou angulados durante contato com a superfície das teclas para obtenção de <i>ppp</i> e execução de intervalos de maior distância
P.14		P.14	- Dedos articulados por meio de discreta rotação do antebraço, partindo do cotovelo - Dedos acionados pela lateral (4º e 5º) para obtenção de <i>legato</i> em teclas brancas
P.15		P.15	• Dedos que atacam com velocidade, acionados desde o metacarpo, para atingirem acordes
P.16	• Dedos caracterizam ataques mais ou menos articulados a partir da primeira falange, dependendo dos intervalos a serem alcançados.	P.16	- Dedos ágeis por meio de noção exata do caminho a se percorrer - Dedos acionados pela lateral, levemente estirados combinados com rotação do antebraço - Dedos combinados com punho para destacar notas - Dedos que se alternam para aliviar sobrecarga e evitar colapsos
P.17		P.17	- Dedos atingem notas agudas de plano intermediário, com proeminência, através de ação que parte do metacarpo, diferenciando o timbre - Dedos contactados desde a terceira falange para obtenção de <i>cantabile</i>
P.18	• Dedos aderentes às teclas com manutenção do <i>legato</i> de compressão	P.18	• Dedos acionados em aproveitamento do duplo escape
P.19	• Dedos servem de eixos em torno dos quais a mão rotaciona	P.19	
P.20	• Dedos respondem pelo <i>legato</i> perfeito (4º e 5º)	P.20	• Dedos ligeiramente distendidos, acionados desde o metacarpo, produzindo suficiente aderência e obtendo assim o <i>cantabile</i>

P.21	• Dedos respondem pelo legato na dependência do pedal.	P.21	• Dedo responde pelo <i>legato</i> de compressão combinado com ligeira contenção do braço
P.22		P.22	• Dedos sustentam notas duplicadas em oitavas
P.23		P.23	• Dedos completamente distendidos para administrar acordes de grande extensão • Dedos que se desprendem imediatamente das teclas para efeito de diferenciação do timbre em notas de plano interno • Dedos acionados na exata medida para obtenção de perfeito <i>legato</i>
P.24	• Dedos como eixo (2º e 3º) em torno do qual movem-se o 5º e o polegar	P.24	
		P.25	

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado Mãos – Comparação

Frederic Chopin			Almeida Prado		
Técnica – Intervenção das Mãos					
P.1		P.1	- Mãos em consideráveis deslocamentos - Mão descreve sutil gesto que integra rotação no sentido horário para obtenção de determinada sonoridade - Mão desenvolve gesto integrando movimento no sentido anti-horário		
P.2			P.2		
P.3	Mão que se adapta e, razão da abertura dos dedos e da elasticidade dos punhos		P.3	Mão se move por força da rotação do antebraço	
P.4			P.4		
P.5	Mão que rotaciona em torno de um eixo	P.5	- Cruzamento das mãos - Mãos impulsionadas por meio de rotação do antebraço - Mão que se move por rotação (supinação e pronação), explorando a caída do braço evitando tensões		
P.6		P.6	- Mãos perfeitamente adaptadas ao relevo das teclas subordinando dedilhado às exigências expressivas da passagem - Mãos hábeis na dissociação de ritmo e timbres para obtenção de distintos planos - Mãos descrevem gestos por meio de elevação acima do nível das teclas, combinados com movimento dos punhos no sentido de baixo para cima		

P.7	- Mão assume diferentes ângulos combinados com movimentos verticais do punho para obtenção de <i>cantabile</i> em notas agudas de acordes - Mãos se alternam para otimizar delineamento melódico - Mão assume angulação mais pronunciada para alcance de intervalos de maior extensão - Mãos alternam-se ante a redistribuição de notas para execução em simultâneo	P.7	- Mãos que assumem deslocamentos de seu centro de gravidade para obtenção de regularidade em repetições, combinando sutil rotação do punho no sentido anti-horário - Mãos que se projeta acima da superfície das teclas por movimento de saída
P.8		P.8	- Mão que se projeta acima da superfície das teclas com gesto que antecipa o próximo ataque - Mãos realizam deslocamentos sobre as teclas por meio da ação do braço e do punho, para obtenção de <i>legato</i> - Mãos que assumem consideráveis deslocamentos
P.9		P.9	Mão que se eleva acima da superfície das teclas para possibilitar atuação da outra
P.10		P.10	
P.11		P.11	- Mão que se eleva acima da superfície das teclas para redirecionar ataques a notas de plano intermediário - Movimento físico da mão inclui gestual em estreito relacionamento com a imagem sonora da passagem
P.12		P.12	- Mão impulsionada pela ação do braço para obtenção de timbre específico - Mão com movimentos laterais para execução de notas duplas através de rotação do antebraço - Mão que se eleva acima da superfície das teclas para dar lugar à atuação da outra
P.13		P.13	- Mãos atuam próximas, no mesmo registro - Mãos movem-se balanceadamente, a partir da rotação do antebraço para compensar intervalos muito extensos entre as notas, facilitando a execução - Mão cujo centro direciona a passagem do polegar
P.14	Mãos que se movem pelas laterais assumindo diferentes angulações oriundas de impulsos que partem do antebraço	P.14	- Mãos grandes facilitam alcance de oitavas - Mão abre espalmada para cada ataque de oitavas
P.15		P.15	Mãos que se alternam exigindo perfeito condicionamento de reflexos
P.16	Mãos que se movem pelas laterais por força de impulsos provenientes do antebraço	P.16	- Mãos que se alternam pelo dedilhado anotado exigindo um único impulso comandado pelo braço - Mãos que se movem por meio de rotação do antebraço
P.17		P.17	

P.18	Mão que se desloca com flexibilidade e vigor a partir de condicionamento de reflexos e da ação do braço	P.18	- Mão que se elevam acima do nível das teclas dando lugar à atuação da outra - Mão que se posiciona mediante condução do braço aos diferentes registros do teclado
P.19		P.19	Mãos que se cruzam
P.20	P.20	- Mãos que se sobrepõem - Mãos adequadamente dispostas para realizar grandes saltos - Mãos que sentem progressões lineares, em especial as mais externas, como pontos de referência sobre o teclado	
P.21	P.21	Mãos atuam em registros próximos	
P.22	P.22	- Mãos se cruzam para administrar arpejos - Mão ricocheteia elevando-se acima do nível das teclas para obtenção de necessário efeito - Mão se abre plana e estirada, para alcance de intervalos de nona, com dedos distendidos	
P.23		P.23	
P.24	Mão desloca centro de gravidade com projeção do polegar e 5º dedo em torno de um eixo que lhe serve de apoio	P.24	- Mão se eleva acima do nível das teclas, em rebote, para facilitar seqüência de acordes - Mão se move lateralmente por meio de rotação do antebraço
		P.25	

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado Punhos – Comparação

Frederic Chopin				Almeida Prado						
Técnica – Intervenção dos Punhos										
P.1		- Punho em rotação no sentido horário, combinada com uso de polegares em notas duplas e oitavas arpejadas - Punho em discreta rotação no sentido anti-horário para passagens de 5º dedo para polegar			P.1		Punhos respondem por movimentos no sentido de baixo para cima, combinados com toque de polpa dos dedos			
P.2				P.2		Punho move-se sutilmente no sentido vertical, de baixo para cima, combinado com aderência da polpa dos dedos para obtenção de timbre específico				
P.3		- Punho totalmente flexível para passagens de polegar em velocidade mantendo clareza de enunciado - Punho flexível em razão do dedilhado anotado			P.3		Punho em ação para obtenção de toque percutido, de impacto, observadas as acentuações, a digitação em velocidade com liberação das teclas após terem sido afundadas			

P.4		P.4	- Punho responde por ligeiro impulso proveniente do antebraço, com movimentos verticais amortecedores, no sentido de baixo para cima, combinados com manutenção da aderência dos dedos - Punho ligeiramente acima do nível das teclas, sempre flexível, para obtenção de <i>ppp</i> em sextas cromáticas
P.5		P.5	- Pulso flexível move-se por ação conjunta de todo o braço, resultando em movimentos que se originam especialmente da rotação do antebraço evitando sobrecarga ou esforço - Punho move-se verticalmente, em diferentes alturas para repetição sem falhas de notas duplas e acordes
P.6		P.6	- Flexibilidade dos punhos para clareza na execução de planos intermediários - Punho move-se verticalmente, no sentido de baixo para cima, timbrando o contorno com sonoridade <i>cantabile</i> - Punho move-se verticalmente, no sentido de baixo para cima, resultando em gestos das mãos que se elevam acima do nível das teclas para execução de notas duplicadas em oitavas
P.7	Punho em movimentos verticais para entonação de notas agudas de acordes obtendo <i>legato</i> e <i>cantabile</i>	P.7	- Pulso flexível respondendo com movimentos de rotação no sentido anti-horário, para acordes que se repetem - Punho assume gestos rápidos com movimentos no sentido de baixo para cima, liberando notas de maior duração e de menor intensidade, além de facilitar execução de pentacordes - Punho move-se verticalmente otimizando a clareza de enunciado para figurações do tipo <i>appoggiatura</i> - Punho move-se verticalmente, com vigor, liberando a mão para sair da superfície das teclas - Punhos permanecem inertes para obtenção de <i>pp</i> em fragmento escalar
P.8		P.8	- Punhos com grande flexibilidade movem-se verticalmente, no sentido de baixo para cima facilitando execução de arpejos - Punhos desempenham ação combinada com a dos braços, dados os deslocamentos que a mão realiza para execução de estruturas verticais - Punho em ação para obtenção de <i>crescendo</i> sem esforço ou sobrecarga - Punho assume sutil rotação em sentido anti-horário para execução de notas duplas ou acordes intercalados com notas isoladas
P.9	- Punhos flexíveis para obtenção de <i>cantabile</i> em contorno melódico de maior evidência - Punho em movimento vertical para liberar notas em planos intermediários e entonar aquelas de maior interesse com otimização no aproveitamento de ressonâncias	P.9	Punho desenvolve movimentos verticais para execução de fusas e semifusas com apoio na primeira nota, com subsequente saída da mão, elevando-se acima do nível das teclas
P.10		P.10	

P.11	- Punhos totalmente flexíveis auxiliam realização de grandes saltos preservando <i>legato</i> - Punhos auxiliam 4 e 5 dedos na obtenção de <i>cantabile espressivo</i>	P.11	- Punho move-se em círculos, no sentido anti-horário tendo por eixo os 2º e 3º dedos para clareza no pronunciamento do fraseado - Punho flexível com base em impulso que parte do braço para obter ataque de efeito, atingindo-se o fundo das teclas
P.12	Punhos flexíveis combinados com polegares livres de tensão no contexto da sustentação do braço pelos músculos intercostais	P.12	- Punho realiza <i>staccato</i> por meio dos quais derivam oitavas percutidas com auxílio do braço impulsionando a mão - Punho move-se verticalmente tornando visíveis as articulações - Punho assume três diferentes alturas para padrões rítmicos a serem executados com clareza por meio de um único impulso - Punho move-se delicadamente para obtenção de pp, ao mesmo tempo em que serve de alavanca para afundamento das teclas - Punho em ação rápida, movendo-se verticalmente após o que a mão sai, elevando-se acima do nível das teclas para execução de acordes em colcheias
P.13		P.13	- Punho em gesto rápido e delicado, verticalmente realizado, acionando figurações repetidas por meio de impulsos que partem do braço - Punhos preservados de tensões por meio de gesto que parte do braço - Punhos flexíveis para repetição de acordes formando clusters - Punhos elevam-se por meio de gestos rápidos e delicados liberando acordes para ressonância de harmônicos - Punho move-se com sutil rotação, no sentido anti-horário, para execução de passagens com figurações em semifusas, otimizando o uso do polegar - Punhos movem-se verticalmente para execução de acordes
P.14	Punhos flexíveis combinados com lateralidade ou angulação das mãos, preservando o <i>legato</i> no <i>continuum</i> de colcheias	P.14	- Punho mantém-se ao mesmo tempo livre e presente, exigindo contribuição do antebraço a partir do cotovelo, com discretos movimentos no sentido horário ou anti-horário - Punho assume diferentes alturas para perfeita emissão notas duplicadas em oitavas
P.15		P.15	Punho move-se verticalmente, com suavidade evidenciando determinadas notas de acordes

P.16	- Punho flexível, com movimentos verticais no sentido de baixo para cima otimizando efeito sonoro de apoio e suspensão - Punhos flexíveis garantem o <i>continuum</i> de semicolcheias sem sobrecarga ou esforço e combinam-se com movimentos de lateralidade da mão preservando o <i>legato</i>	P.16	- Punho completamente livre para execução de sequência de <i>tremolos</i> - Punho combina impulsos digitais para evidenciar primeiras notas de <i>tremolos</i> em sequência - Punho move-se lenta e suavemente no sentido vertical, otimizando execução de <i>tremolos</i> de maior duração evitando esforço e sobrecarga
P.17		P.17	Punho move-se verticalmente, com sutileza, evidenciando determinadas notas de acorde combinando uso de pedal
P.18	- Punho flexível respondendo às exigências de <i>legato</i> - Punhos em diferentes alturas para repetições de acordes e oitavas com otimização de efeitos na intensidade e timbre	P.18	- Punho move-se em círculo, delicadamente, clareando o enunciado e facilitando a execução - Punha oscila ligeiramente, no sentido vertical, para execução de acordes desdobrados combinando movimentos de rotação do antebraço - Punho em dois níveis através de gesto rápido, movendo-se verticalmente para obter repetições sem falhas
P.19	Punhos descrevem movimentos no sentido anti-horário por força de rotação do antebraço preservando condução do enunciado e evitando esforço ou sobrecarga	P.19	Punho realiza gesto com movimento vertical, terminando em soltura das teclas para figurações rápidas, garantindo plena ressonância
P.20	Punhos flexíveis com movimentos verticais preservando delineamento melódico sem prejuízo do encorpamento harmônico	P.20	Punhos livres combinados com aderência dos dedos às teclas para obtenção de <i>cantabiles</i>
P.21	Punho flexível responde com movimentos circulares no sentido horário ou com diferenciação nas alturas para execução de sequência de notas duplas	P.21	Punhos movem-se verticalmente com impulsos provenientes do antebraço para obtenção de duração e entonação
P.22	- Punho flexível para execução de oitavas em <i>legato</i> - Punho em diferentes níveis para repetições de oitavas obtendo entonação	P.22	- Punho realiza movimentos rápidos, verticais, liberando graves e preservando agudos em notas duplas com diferenciação na entonação - Punho relaxa imediatamente após o ataque de notas duplas facilitando a execução

P.23	Punho flexível, com movimentos circulares no sentido anti-horário preservando <i>legato</i> e mantendo a leveza de toque	P.23	- Punhos muito flexíveis para passagem em <i>legato</i> e <i>pp</i>, combinando ação dos dedos - Punho realiza movimentos verticais liberando notas graves e preservando as agudas combinando ação de pedal e obtendo timbre específico - Punho realiza gesto com movimento vertical para soltura dos dedos em notas internas e manutenção das de maior interesse
P.24	- Punho flexível repondendo por impulsos provenientes do antebraço para execução de intervalos de maior distância - Punhos flexíveis com aproveitamento de impulsos oriundos do braço (vibrações) auxiliando a execução de notas duplas (terças)	P.24	- Punho em movimentos circulares nos sentidos horário e anti-horário elevando-se a cada apoio que se queira dar quando do uso de 3º, 4º e 5º dedos - Punho em movimento por meio de impulsos comandados pelo braço
	P.25	- Punho flexível otimizando o enunciado das frases - Punho move-se verticalmente em razão da atuação de polegares em pontos estratégicos - Punho move-se rapidamente, no sentido vertical, com impulsos que acionam as teclas para entonação do 5º dedo e do polegar	

Prelúdios de Chopin e Almeida Prado Antebraços – Comparação

Frederic Chopin			Almeida Prado		
Técnica – Intervenção dos Punhos					
P.1			P.1		
P.2			P.2		
P.3	P.3	Antebraço rotaciona consideradas as participações do polegar combinado com 4º e 5º dedos			
P.4	P.4	Antebraço como propulsor de impulsos ligeiros para execução de acordes repetidos em <i>pp</i>			
P.5	P.5	- Antebraço como propulsor de impulsos, a partir de rotação axial, objetivando resposta da mão com movimentos de lateralidade - Antebraço, por meio de rotação axial, auxiliando na execução de semicolcheias, considerada a participação de todo o braço, além da flexibilidade dos punhos para conforto na execução			
P.6	P.6	Antebraço como origem ao ataque requerido para execução de saltos, resultando em movimentos verticais do punho e assim timbrando o contorno com sonoridade <i>cantabile</i>			
P.7	P.7	- Antebraço como propulsor de impulsos que auxiliam a execução de notas agudas, sempre acentuadas - Antebraço auxilia na execução das primeiras notas de pentacordes, fazendo o punho responder com vigorosos movimentos verticais até que a mão saia das teclas			

P.8		P.8	
P.9		P.9	
P.10		P.10	
P.11		P.11	
P.12	P.12	• Antebraço em rotação (axial) auxiliando movimentos de lateralidade da mão para execução de notas duplas geradoras de grande ressonância	
P.13		P.13	
P.14	P.14	• Antebraço em discretos movimentos, a partir do cotovelo, para execução de notas duplicadas em oitavas, nos sentidos horário e anti-horário dependendo do percurso que a sequência delinea	
P.15	P.15	•	
P.16		P.16	
P.17		P.17	
P.18	P.18	• Antebraço em rotação (axial) com ligeira oscilação do punho no sentido vertical permitindo execução de notas duplas com mobilidade e clareza de enunciado	
P.19	P.19	• Antebraço como propulsor de impulsos para execução de fusas em <i>ff</i> e <i>non legato</i> , revigorando-as para um máximo de ressonância possível	
P.20		P.20	
P.21	P.21	• Antebraço propulsiona ataque cuja resposta do punho traduz-se em movimentos verticais para notas longas dobradas em oitavas, sempre acentuadas	
P.22		P.22	
P.23		P.23	
P.24	P.24	• Antebraço rotaciona dando origem a movimentos laterais da mão em passagem de acordes desdobrados e combinando relaxamento dos punhos que descrevem círculos nos sentidos horário e anti-horário	
		P.25	

Conclusão

Ao considerarmos as diferenças entre os pianos de Chopin e de Almeida Prado, concluímos que os recursos técnicos e interpretativos que as coleções de Prelúdios demandam estão intimamente relacionados com a resposta do instrumento, em termos de mecanismo e sonoridade e isso testifica a interdependência entre a sua qualidade (do instrumento) e a maneira com que a linguagem composicional vem articulada. Portanto, a tarefa de solucionar problemas técnicos de execução em Chopin, partindo-se de um piano atual, com suas características bastante específicas, requer procedimentos que são extensivos à linguagem de Almeida Prado, confirmado o fato de que uma incursão pelo repertório contemporâneo retroalimenta a concepção interpretativa de obras do passado, quando, ao abordá-las, o fazemos com muito maior criatividade e ousadia.

A respeito da performance e da interpretação, concluímos que a natureza de um trabalho exploratório como o que realizamos requer seja pensada e compreendida através de um paralelo com o universo dos procedimentos tradutórios onde o signo é lido e interpretado a partir de uma *comunidade interpretativa*. E foi mediante essa premissa que constatamos a eficácia da metodologia utilizada que tem na execução dos Prelúdios o seu *a priori*.

Quanto ao caminho que se faz indo da execução para a análise, pudemos concluir que tal procedimento não apenas viabiliza o caminho de acesso a uma interpretação, mas também resulta como uma espécie de filtro que separa os expedientes excedentes, tipificadores da elaboração teórico-analítica por excelência. Nosso foco de interesse manteve-se, sempre que possível, na práxis interpretativa e à ela procurou se restringir.

Sobre a importância do texto original (*ur-text*), da sonoridade original (*ur-ton*) e da técnica original (*ur-technik*) concluímos que cada uma destas três dimensões (texto, técnica e sonoridade) enfeixa um significativo conjunto de

possibilidades interpretativas a partir das quais legitimamos nossa visão dos Prelúdios porque tudo o que os textos originais deixam transparecer, exige de fato uma específica conduta formativa da sonoridade, somente viável por meio de uma técnica de execução que lhe for própria, como historicamente pudemos denotar.

A tarefa de anotação do dedilhado, tanto em uma como em outra coleção, leva-nos a confirmar que dele dependem primeiro a sonoridade, depois a acomodação das mãos à topografia do teclado, consideradas as diferentes exigências técnicas com as quais nos confrontamos. Concluímos, por fim, que o trabalho de escolha do dedilhado implica em superar a artesanal tarefa de preparação da execução para chegar à esfera de uma escuta que discerne, avalia, ajúza e, por assim dizer, sentencia em favor das decisões de ordem interpretativa.

Com relação à segmentação, concluímos que os Prelúdios de Almeida Prado apresentam possibilidades de administração da segmentação muito mais variadas do que os de Chopin. Ainda assim, em muito a fluente execução musical neste ou naquele compositor em grande parte deriva da compreensão e da administração de recortes pré-estabelecidos que se interligam para acusar ordem e coerência ao discurso. Dentre outros benefícios, isso em muito auxiliou-nos quanto aos procedimentos de memorização.

Em relação ao espaço musical, nas duas coleções, concluímos, dentre outros fatores, que a grande concisão em termos de uso da registração, nos Prelúdios de Chopin, evidencia-se sobremaneira em razão do completo aproveitamento de toda a extensão do teclado, que na maior parte do tempo os Prelúdios de Almeida Prado revelam. Isso traz implicações de ordem técnica principalmente no que diz respeito à utilização do braço e do antebraço.

Quanto ao tempo, concluímos ser marcante, tanto em Chopin, como em Almeida Prado, a presença de *ostinatos* e *continuum*, além de figurações

pontuadas, assimétricas, do tipo *appoggjatura*, quiálteras, deslocamentos, justaposições, expedientes quase sempre associados às esferas do timbre e da dinâmica. Eles exigem do intérprete um completo domínio de movimentos distintos, em simultâneo.

Quanto ao timbre, concluímos que em Chopin, vários são os aspectos que lhe dizem respeito tais como a maneira com que o espaço sonoro é utilizado, o tratamento dado ao tempo, o modo como se apresentam as verticalidades e ornamentos, a utilização dos pedais, os diferentes ataques necessários, além dos efeitos de dinâmica relacionados com textura e andamento. Mas é em Almeida Prado que ele ganha maior relevância uma vez que se destaca em 20 dos 25 Prelúdios analisados. Assim, alguns aspectos são relacionados com a própria escrita, enquanto outros derivam diretamente de escolhas que se faz, do ponto de vista interpretativo. Encontramos, ao longo da coleção, timbres obtidos pela diferenciação de ataques, algumas vezes sugeridos por expressões poéticas, outras vezes relacionados ao *cantabile*, além do modo como são utilizados os diferentes registros, os *continuum* com suas figurações características, as diferentes dinâmicas muitas vezes relacionadas com a pedalização. Acentos, notas ou acordes repetidos, dobramento de notas em oitavas, *clusters* constituídos pelo acúmulo de ressonâncias, notas estranhas agregadas à acordes, *tremolos*, entre outros expedientes são também potencializadores de efeitos sonoros, timbres e entonações.

Quanto à dinâmica, concluímos que em Chopin as nuances internas (inflexões) a cada uma das faixas sinalizadoras de intensidade constituem-se na característica mais expressiva principalmente em razão do predomínio da indicação *p*. Semelhantemente, em Almeida Prado a mesma dinâmica é a que mais aparece embora o espectro das intensidades seja muito mais abrangente.

Ao analisarmos os dados referentes à técnica de execução, observamos a ação dos dedos, das mãos, do punho, do antebraço e do braço para concluir que em Chopin, a ação dos dedos está diretamente relacionada com o timbre, com a qualidade do *legato*, com os efeitos de *cantabile*, podendo implicar a questão das diferentes aberturas, da associação com o trabalho de rotação dos punhos, em geral servindo-lhes de eixo, das demandas que caracterizam repetições de acordes e das posições que eventualmente assumem como a lateralidade ou a de articulação que parte da primeira falange, seja para alcançar intervalos de maior extensão (acordes abertos e saltos), seja para obter efeitos quase percussivos de brilho.

Em Almeida Prado, por sua vez, os dedos também assumem um papel de veículo ao timbre quando o tipo de toque, especialmente o que enfatiza a aderência, promove resultados estrategicamente relacionados com distinção de planos, o que em verdade diz respeito ao timbre que cada contorno solicita, ou então para controle da qualidade do *legato*, e de *cantabiles*, herança clara dos procedimentos aplicáveis à escrita de Chopin. Nesse sentido, eles também funcionam como eixo em torno do qual o punho rotaciona e a mão desenvolve movimentos de lateralidade. Em acordes, e pela aderência dos dedos, chega-se ao fundo das teclas para garantia de suficiência nas repetições. Na intenção de obter controle sobre passagens que demandam dinâmicas *pp* e *ppp*, os dedos também representam papel de importância assim como para tirar partido do duplo escape do mecanismo. Entre outras associações que sustentam, os dedos estão diretamente envolvidos com a ação dos punhos, do antebraço e do braço.

Em Chopin, as mãos, por sua vez, adaptam-se em razão das diferentes aberturas dos dedos. Sobretudo, assumem diferentes ângulos a medida em que determinadas passagens requerem movimentos de lateralidade, por impulsos provenientes na maior parte das vezes do antebraço e do braço. Angulações da mão também estão relacionadas com movimentos verticais ou de rotação do

punho, onde a transferência do centro de gravidade da mão oscila em benefício do conforto e para evitar sobrecarga ou esforço.

Já em Almeida Prado, os comportamentos mais recorrentes das mãos estão associados à demanda de gestos que realizam, saindo fora ou acima do nível das teclas, e que resultam na obtenção de efeitos timbrísticos característicos. Sobretudo, o lado visual da execução está fortemente agregado à associação de movimentos muitas vezes determinados pelo tipo de ataque que cada sonoridade requer. A imagem sonora é fortemente determinadora da imagem que cada gesto elabora, consagrando, por assim dizer, uma necessária e expressiva cinestesia. São comuns as mãos percorrerem toda extensão do teclado em deslocamentos súbitos, ou então trabalharem muito próximas, quase em um único registro. Elas também se sobrepõem e se cruzam com significativa frequência e resgatam os movimentos de rotação ou lateralidade que encontramos em Chopin (câmbio do centro de gravidade). Em várias ocasiões, são as mãos que administram diferentes planos e ritmos que incidem ora na esquerda, ora na direita, ou ainda em ambas, simultaneamente.

O trabalho dos punhos, em Chopin, está relacionado com a execução de notas duplas, especialmente as que se dobram por oitavas, com a qualidade do *legato*, muitas vezes em passagens de polegar que requerem clareza de enunciado, com certas entonações de notas, certos timbres que denotam em geral o *cantabile*, além da diferenciação de planos executados em simultâneo, da execução de saltos e da preservação das características que os *continuum* apresentam. Repetição de acordes e notas dobradas em oitavas também demandam do punho movimentos que integram rotação, nos sentidos horário e anti-horário, ou ainda os verticais, no sentido de baixo para cima. A idéia central em torno dessas demandas é a da obtenção de adequada sonoridade por meio da constante flexibilidade sem a qual não se pode tolerar passagens de relativa complexidade.

Em Almeida Prado, o comportamento do punho assume movimentos verticais, no sentido de baixo para cima, ou ainda circulares, horários e anti-horários. Eles tanto podem ser sutis e delicados, como ágeis, rápidos e bastante desenvolvidos. Trabalham também em diferentes alturas ou níveis (abaixo, ao nível e acima das teclas em distintas gradações) e se associam aos gestos de retirada das mãos para fora do teclado, na maior parte das vezes associados à propulsão de grandes zonas de ressonância. Nessa infinidade de possibilidades, os movimentos dos punhos não se dissociam da ação das mãos e dedos. Antes, a torna mais bem condicionada, garantindo a execução de notas duplas, de dinâmicas em *pp* e *ppp*, de entonações de notas específicas em acordes, ou ainda de contornos simultaneamente executados. *Cantabiles* são muitas vezes obtidos pela combinação entre aderência de dedos e punhos flexíveis. Clareza de enunciado quando os desafios são as notas duplas ou repetições de oitavas e acordes, também está associada com a flexibilidade e leveza dos punhos e isso de igual modo para os ataques mais ou menos percutidos e a execução de *tremolos*.

O levantamento de dados relacionados com a participação do antebraço e do braço nos leva a concluir que tanto em Chopin como em Almeida Prado, a grande maioria dos impulsos que geram os movimentos das mãos e dos punhos parte deles, especialmente em passagens com repetição rápida de acordes ou notas duplas. O aproveitamento da rotação axial do antebraço, com suas repercussões na performance da mão (lateralidade, angulações e câmbios de centro de gravidade) é uma constante na execução de ambas as coleções. As passagens que denotam grandes deslocamentos da mão, ou ainda seções de grande densidade como seqüência de acordes em *fff* também exigem o desempenho do braço como um todo.

A brevidade dos Prelúdios, em ambas as coleções, denota certa postura por parte do intérprete. Dadas as dimensões de cada um deles, a execução pode

ser planejada no sentido de agregá-los em grupos, resguardado o aproveitamento dos contrastes de caráter, andamento, tonalidade e modos, especialmente no caso de Chopin, ou mesmo isolados, para uma visibilidade maior de seus detalhes. De fato, as intenções todas de tratamento da dinâmica, de fraseado, de condução das idéias, uso de pedais, escolhas de andamento, em muito dependem da tomada de ciência a respeito da duração da obra e do conteúdo estrutural que a sustenta. Se a duração dos Prelúdios é exígua, e se os aspectos rapsódicos lhe conferem uma marca tipicamente romântica, não é demais se conclua que em Almeida Prado, ao subsistirem tais prerrogativas, temos preservado o reflexo de um romantismo aparentemente extemporâneo, mas que, no entanto, projeta seus mais significativos valores, independentemente dos diferenciais em termos de linguagem e estilo. Nossa posição quanto à execução dos Prelúdios, especialmente em público, tem sido a de optar pela execução de seleções deles onde se possa desfrutar tanto um a um, como dos contrastes que a seqüência permite.

Conclui-se, ao final deste estudo que a demanda reflexiva de que este texto é prova não esteja desacompanhada da interpretação ou mesmo da performance das obras. Cabe como sugestão o acesso ao texto de partida e a audição da obra, seja por meio de registros fonográficos, seja pela própria execução, sendo esta última alternativa a de maior e mais completa significância, já que as escritas de Chopin e de Almeida Prado revelam, claramente, todos os seus códigos pianísticos. Ademais, ir de Chopin para Almeida Prado se constitui em uma experiência repleta de achados que fazem do caminho inverso, uma das mais importantes experiências para o intérprete. Nesse sentido, buscando a luz de Chopin sobre Almeida Prado, invariavelmente descobrimos da de Almeida Prado sobre Chopin, em uma troca reciprocamente compensada. O imaginário sonoro desencadeado pelo contato com a estética de Almeida Prado, assim como os recursos técnicos de execução à sua obra relacionados, nutrem e revitalizam as concepções técnicas e de sonoridade em Chopin e o caminho contrário também

procede, razão que nos leva a integrar as duas coleções em vívido processo de mútuas trocas.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA PRADO, José Rezende de. *Cartas Celestes: Uma Uranografia Sonora Geradora de Novos Processos Compositivos*. 1985. Tese (Doutorado em Música). Universidade estadual de Campinas. Campinas.
- APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- BACH, Carl Phillip Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Vol. I, 1753.
- BAL y GAY, Jesus. *Chopin*. Fondo de Cultura Económica, 1959.
- BARONI, Sílvio Ricardo. *Concerto Nº 3 para Piano e Orquestra de Edmundo Villani-Cortes: Uma Abordagem Técnico-anatômico-pianística*. 2003. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. Pesquisa de Pós-Doutorado.
- BEHAGUE, Gerard. *La Musica en America Latina: Una Introducción*. Trad. Miguel Castillo Didier. Caracas: Monte Avila Editores, 1983.
- BENT, Ian D. *Analysis*. In: SADIE, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan & Co., 1980. v. 1.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*, 1555.
- BRÉE, Malwine. *Die Grundlage der Methode Leschetzky*. Maguncia: Schott, 1910.
- BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. New York: Noonaday, 1991.
- BROWN, Matthew; DEMPSTER, Douglas J. *A imagem científica da teoria da música*. In: *Journal of Music Theory*, vol. 33, Nº 1, 1989, apud GANDELMAN, Saloméa, 1995.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CHASE, Gilbert. *Introduction a la Musica Americana Contemporanea*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1958, p. 124. apud APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- CHASINS, Abram. *Speaking of Pianists*. New York: Da Capo, 1981.

- CHIANTORE, Luca. *Historia de la Técnica Pianística*. Madrid: Alianza, 2002.
- CHOPIN, Frederic. *Esquisses pour une méthode de piano*. Jean-Jacques Eigeldinger, Ed. Paris: Falamm Marion, 1993.
- CLEMENTI, Muzio. *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, 1801.
- COELHO, João Marcos. *Almeida Prado*. São Paulo: Folha de São Paulo - Ilustrada, em 7 jul. 1978.
- COGAN, Robert D.; ESCOT, Pozzi. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1976.
- DART, Thurston. *A Interpretação da Música*. Trad.: Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. *Interpretation*. In: SADIE, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan & Co., 1980.
- DEBUSSY, Claude. *Quelques Mots... Douze Études pour Piano*. Paris: Durand, 1916.
- DIRUTA. *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et instrumenti di penna*. Vol. I, 1593.
- DUNSBY, Jonathan. *Performance*. In: SADIE, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan & Co., 1980. v. 19.
- ENCICLOPEDIA da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular. São Paulo: ArtEditora, 1977.
- FAY, Amy. *Music-study in Germany*. New York: Dover, 1965.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Século XXI – O Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class? - The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- GANDELMAN, Saloméa. *A Obra para Piano de Almeida Prado*. In *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, vol. 19, 1991.
- GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New Yor: Dover, 1972.

- GODLOVITCH, Stan. *Musical Performance – A philosophical Study*. London: Routledge, 1998.
- GROSSO, H. L. *Prelúdios para Piano de Almeida Prado – Fundamentos para uma Interpretação*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 1997.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HELFFER, Claude; MICHAUD-PRADEILLES, Catherine. *O Piano*. Trad.: Paulo Neves. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- HIGGINS, Thomas. *Frederic Chopin: Preludes, Opus 28*. New York: Norton & Norton, 1973.
- HOUZEL, Suzana Herculano. *Como funciona nossa caixa de comando*. Cultura News, Nº 131, 2005.
- HUMMEL, Johann Nepomuk. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Vol. I, 1828.
- JAËLL, Marie. *Le Toucher. Enseignement du Piano Basé sur la Physiologie*. Paris: Costallat et C.ie, 1895.
- KELLER, Hermann. *Phrasing and Articulation*. Trad.: Leigh Gerdini. New York: W. W. Norton, 1973.
- KULLAK, Adolph. *Die Kunst des Anschlags*. Leipzig: Hoffmeister, 1909.
- LESTER, Joel. *Performance and Analysis: Interaction and Interpretation*. In: RINK, John (Ed.). *The Practice of Performance*. Cambridge University Press, 1998.
- LISZT, Franz. *F. Chopin*. Trad. Inglesa datada de 1963 do original (1852).
- MAIOTTI, Ettore. *Escola de Arte*. Trad. Sheila Mazzolenis; Maria Margherita De Luca. São Paulo: Globo, 1998.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Principes du Clavecin*. 1756.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Trad.: A. R. Viana; C. Susskind; M. T. Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MEYER, Leonard B. *Style and Music*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.

- MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Trad.: León Mames. Madrid: Alianza, 1996.
- MITHEN, S. *The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion and Science*. London: London, 1996.
- MOLINO, Jean. *Du plaisir au jugement: les problèmes de l'évaluation*. In: *Analyse Musicale*, Nº 19, p. 25, apud GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Modernidad y Posmodernidad em el Compositor Chileno Contemporáneo – Arteunesp*, São Paulo: UNESP, 1993, vol. 9.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para Piano de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP. 2002.
- NEPOMUCENO, Eric; MAZURAS, M.; LIMA, A. M. (superv.). *Três Séculos de Música para Piano*. São Paulo: Caras, 2001.
- OLSON, Harry F. *Music, Phisycs and Engineering*. New York: Dover Publications, 1967.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Interpretação – Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ORTMANN, Rudolph. *The Physioological Mechanics of Piano Technique*. London: Kegan, Trench, Trubner &Co., 1925.
- PISTELLI, José Luiz. *Entrevista*. Concedida ao Prof. Dr. Sílvio Ricardo Baroni na Clínica Pistelli, em 6 mai. 2002. In.: BARONI, Sílvio Ricardo. op.cit. 2003.
- PÓVOAS, Maria Bernadete Castelán. *Controle do Movimento com Base em um Princípio de Relação e Regulação do Impulso-Movimento: Possíveis Reflexos na Otimização da Ação Pianística*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.
- RICHERME, Claudio. *A Técnica Pianística – Uma Abordagem Científica*. São João da Boa Vista: Air Musical, 1996.
- RINCÓN, Eduardo. *Frédéric Chopin*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Trad.: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Trad.: E. F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

- SANDOR, Gyorgy. *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books, 1981.
- SONTAG, Suzan. *O Evangelho Egemônico da Tradução*. Trad.: Bluma Waddington Vilar. Folha de São Paulo. São Paulo: 17/08/2003. Caderno Mais – Cultura.
- SPENCE, Alexander P. *Anatomia Humana Básica*. Trad. Edson Aparecido Liberti. São Paulo: Manole, 1991.
- STANLEY, Hoppenfeld. *Propedêutica Ortopédica*. Trad.: Antônio A. F. Quadra; Ingrid M. Xavier Vizeu. São Paulo: Atheneu, 1996.
- SZULC, Tad. *Chopin em Paris*. Trad.: Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record. 1999
- TACUCHIAN, Ricardo. *O Pós-Moderno e a Música*. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, Nº. 5, 1992.
- TASSET, Aline. *La main et l'âme du piano d'après Schiffmacher*. Paris: Delagrave, 1907.
- TURK, Daniel Gottlob. *Klavierschule*, 1789.
- TEMPERLEY, Nicholas. *Chopin*. Trad.: Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- TORRES, Jacinto. *As Formas Musicais Livres*. Trad.: A. M. Tello, I. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Salvat, 1987.
- TOVAR, Joaquín Rubio. *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1984.
- WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1994.

Anexo

25 Prelúdios para Piano de Almeida Prado

Almeida Prado

25 Prelúdios para piano

volume I

12 Prelúdios (Do Maior a
Sol# menor)

duração: ± 25 minutos

Campinas 1989



2

Prelúdio nº 1
em DO MAIOR

Calmanente [♩.63] ou [♩.56]

In Memoriam Lindenberg Cardoso

① *p*

④

⑧ *B cantabile p*

⑫ *cresc.*

⑮ *mf*

Eloquente

3

12) *sonoro* *ff* *f sub*

13) *ff* *f sub*

14) *ff* *cresc.* *rall.* *ff* *f*

15) *mais lento* *p cantabile* *rall.* *pp sub*

16) *p* *pp* *Ped.*

4

Prelúdio nº 2
em Lá menor

Ao amigo Júlio Medaglia

Lento [Tempo livre]

①

p *pp*

②

cresc. *mf*

③

pp *cresc.*

④

f *ff*

Ped.

5

⑤

p

⑥

ff sub.

p sub.

pp

Ped.

Ped. 3

6

Brevidio n.º 3
em Sol Maior

A amiga Maria Lucia Senna Paschoal

Contínuo [♩. 126] ou [♩. 132]

brilhante

pp sub.

pp cresc.

f

7

Handwritten musical score for piano, measures 11-15. The score is written in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Measure 11 (labeled 11) features a forte (ff) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. Measure 12 (labeled 12) features a forte (ff) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. Measure 13 (labeled 13) features a forte (ff) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. Measure 14 (labeled 14) features a forte (ff) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. Measure 15 (labeled 15) features a forte (f) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A handwritten note at the bottom right of the page reads: "repetir varias veces disminuyendo".

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

Ped.

12 *ff* *p* *sub.* 7

Ped. *

13 *ff* *p* *sub.*

14 *f* *p* *sub.*

15 *f* *p* *sub.*

repetir varias veces disminuyendo

8

Prelúdio n.º 4
em Mi menor

In memoriam F. Chopin

Lento [J. 69]

① *cantabile*
pp
p
Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

② *Ped.* * *etc.*

③ *f* *pp*
8-

9

8

9

ppp

10

f sub.

f

veemente

13

ff

mf

p

pp

16

pp

p

10

Prelúdio nº 5
em Re Maior

Av amigos José Eduardo Martins

Vivo, jubiloso, iluminante [J. 126]

ff luminoso

Ped.

pp sub.
p

x

sub. ff fff

⑪

pp sub.

⑫

⑬

sub. ff

⑭

⑮

pp sub.

12

(10)

(20)

(24)

(26)

(28)

pp *sub.*

pp

pp

12

13.

30

p

Ped.

36

ff

8-

8-

41

ff

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

8-

7

*

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 30-35) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth-note runs. The bass clef part consists of whole notes. A 'p' (piano) dynamic marking is present at the start of measure 30, and a 'Ped.' (pedal) marking is below the first measure. The second system (measures 36-40) continues the melody and bass line. A 'ff' (fortissimo) dynamic marking appears at the start of measure 36. An '8-' marking is placed above the staff in measures 36 and 37. The third system (measures 41) shows a continuation of the piece. A 'ff' dynamic marking is at the start of measure 41. Below the staff, there are five 'Ped.' markings corresponding to measures 41-45. An '8-' marking is above the staff at the beginning of measure 41. A '7' marking is above the staff in measure 45, and an asterisk '*' is at the end of the system.

14

Preludio n.º 6
en si menor

In Memoriam Claudio Santoro

Agitato, rubato, mas continuo [♩ = 104]

1 in loco

3

6 cresc. ff dimin.

9

12 molto rall. cantabile ppp

Maís calmo
rubato, mas continuo ♩ = 69

14

ppp

16

3

18

pp

3

20

3

5

22

3

5

16

24

28

32

36

40

44

48

52

56

60

64

68

72

76

80

84

88

92

96

100

104

108

112

116

120

124

128

132

136

140

144

148

152

156

160

164

168

172

176

180

184

188

192

196

200

204

208

212

216

220

224

228

232

236

240

244

248

252

256

260

264

268

272

276

280

284

288

292

296

300

304

308

312

316

320

324

328

332

336

340

344

348

352

356

360

364

368

372

376

380

384

388

392

396

400

404

408

412

416

420

424

428

432

436

440

444

448

452

456

460

464

468

472

476

480

484

488

492

496

500

504

508

512

516

520

524

528

532

536

540

544

548

552

556

560

564

568

572

576

580

584

588

592

596

600

604

608

612

616

620

624

628

632

636

640

644

648

652

656

660

664

668

672

676

680

684

688

692

696

700

704

708

712

716

720

724

728

732

736

740

744

748

752

756

760

764

768

772

776

780

784

788

792

796

800

804

808

812

816

820

824

828

832

836

840

844

848

852

856

860

864

868

872

876

880

884

888

892

896

900

904

908

912

916

920

924

928

932

936

940

944

948

952

956

960

964

968

972

976

980

984

988

992

996

1000

17

33) *Serêno, em paz* [Ped. $\text{♩} = 63$]

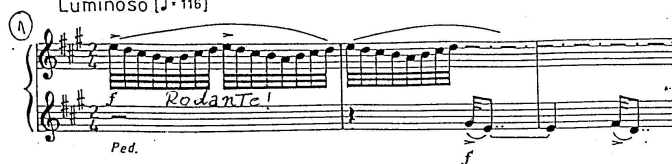
ne →

p *pp* *Ped.* *p* *pp* *

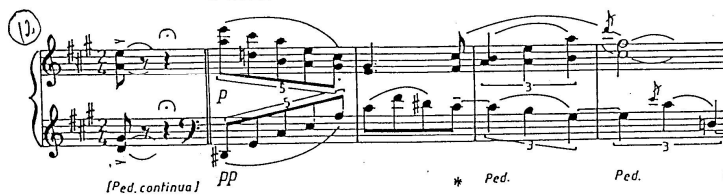
Prelúdio nº 7
em LA MAIOR

A amiga Yara Bernette

Luminoso [♩ = 116]



Calmo [♩ = 60]



20

17 *rall.*
Ped. * *Ped.* [J. 116] * *Ped.*

18 *pp* *accel.* *p* *f sub.*

19 *f* *ff* *cintillante, Rodante* *ff* *Ped.*

20 *fff* * *Ped.*

21 *f* *mf* *p dim.*

21

in loco

pp

Ped.

8

40

pp

cresc.

8

45

fff

pp

p

mf

** Ped.*

** Ped.*

ppp

Calmo (J. 60)

ff sub.

pp

in loco

p

8

Ao amigo
Fernando Lopes

Prélúdio nº 8
em FA# menor

1 *Ígneo, intenso* [♩ = 48] *in loco*

2 *Calmo* [♩ = 116] *ppp* *Ped.*

6 *Ped.*

9

12 *Movente, com élan* [♩ = 120] *pp* *f*

16 *pp* *cresc.*

19 *pp* *pp sub.* *cresc.*

ff *rall.*

Lento, intimista [♩ = 56]

22 *pp sub.* *mf* *mf* *p*

* *Ped.* *ppp*

25 *pp* *Ped.*

24

23

p

** Ped.*

24

ppp

Tempo (vire, rubato [♩ = 152])

25

f sonoro

29

in loco

(31) Abarcante, *desenfreado*

8¹

f

p

f

p

f

p

(34)

p cresc.

f

rall.

f

ff

seco

8¹

Prelúdio nº 9
em Mi MAIOR

A Helenice Audi, amiga.

Como um clarão [♩ = 76]

1. *sf* *Ped.* *Caminhante* [♩ = 76]

2. *pp* ** Ped.*

3.

4. 6

①

⑨

⑩ *pp* *mf*

⑪ *pp* *f* *pp* *f*

⑫ *p* *ff* *

This musical score is for a piano piece, measures 1 through 14. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/3. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 is marked with a circled 1. Measure 9 is marked with a circled 9. Measure 10 is marked with a circled 10 and includes dynamic markings *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). Measure 11 is marked with a circled 11 and includes dynamic markings *pp*, *f* (forte), *pp*, and *f*. Measure 12 is marked with a circled 12 and includes dynamic markings *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Measure 13 is marked with a circled 13 and includes a dynamic marking *ff*. Measure 14 is marked with a circled 14 and includes a dynamic marking *ff* and an asterisk (*).

28 Como um clareão [♭ = 76]

Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Debussy, measures 15-24. The score is written for piano and includes various performance instructions and dynamic markings.

Measure 15: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *fff*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 6, 9.

Measure 16: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 17: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 18: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 19: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 20: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 21: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 22: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 23: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

Measure 24: Treble clef, key of D major (F# C# G# D). Bass clef, key of D major (F# C# G# D). Dynamic: *ppp*. Pedal: *Ped.*. Tempo: $\text{♩} = 144$. Fingerings: 8-.

30 *ff* *p* *[Ped.]* *ff* *ff* *f* *M.d.* *M.E.*

31 *ppp* *ppp* *[Ped.]* *p*

32 *mf* *Ped.*

33 *p* *ff* *pp*

30

Prelúdio nº 10
em Dó# menor

A amiga Fúlvia Escobar

p
como pitucos e ucellos e kaixos

legato

legato

f sonoro
Mais movido l=me

Apressar um ponco

31

⑪

⑭ *rall.* [*♩ = 96*] *rall.*

⑯ *p* *f* *mf* *p* *pp*

32

Prelúdio nº 11
em Si MAIOR

Ao Marco Cesar Padilha, amigo

Continuo [♩ = 80]

①

pp com una sonoridade rosca-qualina cantabile

③

⑥

②

⑤

33

⑪

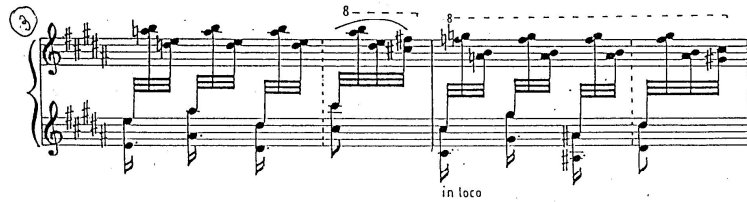
⑫

rall. *ped.* *mf*

Prelúdio n.º 12
em Sol# menor

A Valéria Marques, amiga

Fulgurante, rápido [♩=138]



Lento ♩=66



10 *pp*
Ped. * *Ped.* * *Ped.*

12
* *Ped.* * *Ped.*

15 *Rápido* $\text{♩} = 138$
* *Ped.* *ff* * *Ped.* *

18 *Rápido*
ff *Ped.* *fff.*

20
* *Ped.* * *Ped.* *

Almeida Prado

25 Prelúdios para piano

Volume II

13 Prelúdios (FA#MAIOR a
DO MAIOR)

duracão: $\pm$ 20 minutos

Comprimas 1991/92



1 Em memória
de meu pai, amigo.

Prelúdio nº 13
em Fa# Maior

Almeida Prado

Campinas 18/05/71

Adágio [♩ = 44]

① *pp* *ped.* *pp* *cres.* ②

mf 5:4 *cres.* ③ *f*

8^a *simili.* *ff* ④ *ff* *ped.*

⑤ *pp* ⑥ *Adagissimo* [♩ = 52] *ped.* 8^a

⑦

8

1

2

f

p

ff

f

p

in loco

f

p

7

3

Handwritten musical score for piano, measures 8-12. The score is written on five systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 2/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure 8 is marked with a circled 8. Measure 9 is marked with a circled 9 and a forte (ff) dynamic. Measure 10 is marked with a circled 10 and an Adagio tempo marking with a bracket indicating a half note equals 14 beats. Measure 11 is marked with a circled 11 and a crescendo (cresc.) marking. Measure 12 is marked with a circled 12 and a piano (pp) dynamic. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for piano, measures 12-17. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 12 features a complex texture with multiple voices and dynamic markings *f* and *ff*. Measure 13 continues the texture with a circled measure number (13) and dynamic markings *ff*. Measure 14 includes a circled measure number (14), a *pp* marking, and a *Calma* instruction with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. Measure 15 features a circled measure number (15), a *p* marking, and a *ped.* instruction. Measure 16 includes a circled measure number (16) and a *pp* marking. Measure 17 features a circled measure number (17) and a *p* marking. The score is characterized by dense chordal textures and complex rhythmic patterns.

5

Handwritten musical score for measures 17 and 18. The music is in treble and bass staves, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Measure 17 is marked with a circled '17'. Measure 18 is marked with a circled '18'. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some slurs. Dynamics include *mf* and *pp sub*.

Handwritten musical score for measures 19 and 20. Measure 19 is marked with a circled '19' and the tempo marking *Adagio* [J = 44]. Measure 20 is marked with a circled '20'. The music is in treble and bass staves, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some slurs. Dynamics include *pp*.

Handwritten musical score for measures 21 and 22. Measure 21 is marked with a circled '21'. Measure 22 is marked with a circled '22'. The music is in treble and bass staves, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some slurs. Dynamics include *f* and *ff*.

Handwritten musical score for measures 23 and 24. Measure 23 is marked with a circled '23'. Measure 24 is marked with a circled '24'. The music is in treble and bass staves, featuring a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some slurs. Dynamics include *ff*.

6

Sereno *pp*

(23) 8. *pp* *ε* (24) [*♩* = 72] *pp*

(25) *p* *ε* (26) 8.

(27) *p* *ε*

(28) *ppp* *ε* (29) *p* *ε*

Aluísio Froeh
Campinas 19/05/51

7

Prelúdio nº 14
em ré# menor

Ao amigo,
Dirk Bovendorp

Almeida Prado
Campinas 20/05/91

Vivo, intenso [♩ = 92]

① *um pouco Rubato* *ff* *5* *2* *3* *6* *5* *p sub.* *cresc.*

④ *ff* *5* *5* *f* *p sub.* *6*

⑦ *ff* *5* *8* *9* *5*

Handwritten musical score for piano, measures 10-20. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Performance markings include "in loco", "ff", "fff", "p", "sêco", and "ped.". The piece concludes with a final chord in measure 20.

Measures 10-12: Treble and bass staves with complex rhythmic patterns. Measure 10 has a circled "10", measure 11 a circled "11", and measure 12 a circled "12".

Measures 13-15: Treble and bass staves with complex rhythmic patterns. Measure 13 has a circled "13", measure 14 a circled "14", and measure 15 a circled "15".

Measures 16-18: Treble and bass staves with complex rhythmic patterns. Measure 16 has a circled "16", measure 17 a circled "17", and measure 18 a circled "18".

Measures 19-20: Treble and bass staves with complex rhythmic patterns. Measure 19 has a circled "19" and measure 20 a circled "20".

Performance markings: "in loco", "ff", "fff", "p", "sêco", "ped.". A signature "Almeida Paulo" and date "Campinas 20/03/91" are at the bottom right.

Préludio no 15
em Dó# Maior

A amiga

Sandra Loureiro de Freitas Reis

Almeida Prado
Campinas 20/01/71

Lentissimo [♩ = 40]

① *pp* *sonoro!*

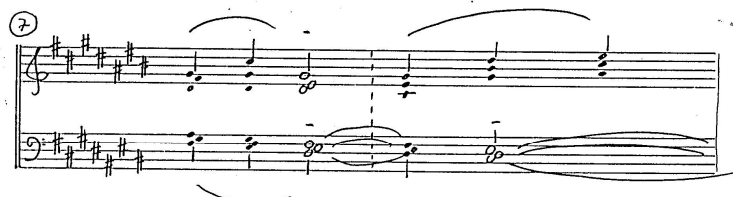
② *pp*

③ *mp* *in loco*

④ *f* *pp sub.*

⑤ *f* *pp sub.*

⑥



Alonso Rod
Composar 20/05/11

44 Ao amigo,
Etienne Samain

Trelúdio n.º 16
em La # menor

Almeida Prado
Campinas 21/05/91

Como um vento impetuoso

10 12

1

ff

ped.

8

2

fff

* ped

Lento [♩ = 52]

3

ff

p

4

ff

p

8

(ped. até o final *)

Handwritten musical score for three systems, measures 5 through 11. The score is written in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#).

System 1 (Measures 5-6): Measure 5 begins with a forte (*ff*) dynamic. The treble staff contains a series of chords and eighth notes. The bass staff has a piano (*pp*) dynamic. A *mf* (mezzo-forte) dynamic is indicated below the bass staff. Measure 6 continues the melodic line in the treble.

System 2 (Measures 7-8): Measure 7 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a piano (*pp*) dynamic. Measure 8 continues the melodic development in the treble.

System 3 (Measures 9-11): Measure 9 starts with a forte (*ff*) dynamic and a crescendo. Measure 10 is marked *pp* (piano) and includes a *rall.* (rallentando) marking. Measure 11 is marked *pp* and includes a *Sub.* (subito) and *rall.* marking. A *ped* (pedal) instruction is written below the bass staff at the end of the system.

The score is signed *Alcinda Frode* and dated *Campinas 21/05/91*.

43 A minha irmã
Therese, amiga

Tribúlio nº 17
em Lá b Maior

Almeida Prado
Campinas 21/05/41

Calmo [$\text{♩} = 60$]

Handwritten musical score for "Tribúlio nº 17" by Almeida Prado. The score is in 4/4 time, key of A-flat major (three flats), and tempo "Calmo" (♩ = 60). It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) includes dynamics "pp" and "p", and markings "Sonoro!" and "cantante". The second system (measures 5-8) includes a "p" dynamic. The third system (measures 9-12) includes a "p" dynamic and a "cresc." marking. The score is numbered 1 through 6 at the beginning of each measure.

Handwritten musical score for piano, measures 7 through 16. The score is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Measure 7: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 8: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 9: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 10: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 11: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 12: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 13: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 14: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 15: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Measure 16: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, and half note C5. Bass clef has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, and half note C4. A dynamic marking of *f* is present.

Handwritten annotations include:

- meno mais rapido* (measure 9)
- rall...* (measure 12)
- meno, mais lento* (measure 13)
- pp* (measure 12)
- ppp* (measure 16)

15 A amiga,
Mary Ann A. Coutinho

Trabalado nº 18
em fa' menor

Almeida Proal

24/05/91

Allegro [♩ = 116]

①

f

Tempo um pouco elástico

②

③

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system (labeled 4) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings 'p' and 'f'. The second system (labeled 5) continues the melody and bass line, with a 'f' marking. The third system (labeled 6) shows a more complex texture with multiple voices, including a 'p' marking. The fourth system (labeled 7) features a dense texture with many notes, including a 'ff' marking. The fifth system (labeled 8) shows a final section with a 'p' marking and a double bar line. The score is signed 'Almeida Prado' and dated 'Campinas 24/05/91'.

17

A minha mãe, amiga.

Prelúdio n.º 19
em Mi b Maior

Almeida Prado
Composições 04/10/1911

Calmo [♩ = 96]

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

p *mf* *f* *pp* *f* *pp Sub.* *pp in loco* *ped*

Rápido! [$\text{♩} = 200$]

18

ff

** ped.*

ff rall.

8.

ff

Calmo [$\text{♩} = 96$]

Mais rápido [$\text{♩} = 152$]

ff

p

** sem pedal*

ff

ff

79 Calmo
[F = 92]

8^a 7:4 7:4 5:4

ped. ate o fine

8^a 7 5 5

8^a 7 7 7

8^a 7 7 7

ff sub

Alameda Grodo
Campinas 04/06/91

Ao amigo
Vanderley Alves Pereira
Como uma modinha

Prelúdio nº 20
em dó menor

20

[♩ = 72]

Alencar Prado
Campinas 05/05/91

①

p

Cantante

pp

②

③

④

cresc.

cresc.

3

A minha irmã Bethy,
amiga

Prelúdio n.º 21
em Sib Maior

22

Almeida Prolo

Campinas 05/06/91

Serêno [T=138]

Como uma guirlanda de paz

Almeida Paulo
Campinas 06/06/91

Handwritten musical score for a piano piece, numbered 15 to 25. The score is written on ten systems of five-line staves. It includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one flat), time signatures (5/4, 4/4, 3/4), and dynamic markings (pp, f, f sub.). The tempo markings "Andante" and "Allegro Molto" are present. The score is annotated with performance instructions like "ped." (pedal) and "x" (cross). The handwriting is in ink on aged paper.

27

Andante Allegro molto Andante Allegro molto

(26) (27) (28) (29)

pp *f* *f* *f*

pp ped. *f* ped. *f* ped. *f* ped.

Andante Allegro molto Andante

(30) (31) (32)

pp *f* *f*

ped. pp *f* ped. *f* ped.

Allegro molto

(33) (34)

f *f*

f ped.

(35) (36)

f

f ped.

Handwritten musical score for two staves, measures 38 and 39. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/16 time signature. The music is marked *ff* (fortissimo). The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The notation is handwritten and includes dynamic markings *ff* and a *sem pedale* instruction. The score concludes with a double bar line.

sem pedale.

Alencar de Brito
Campinas 07/06/91

Lento [d=56] Munira Mian
Carpinas 08/06/11

The score is a handwritten musical composition for a piece titled "Lento [d=56]". It is written on ten systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The score is marked with circled numbers 1 through 14, indicating specific measures or sections. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). There are also markings for *fz* (forzando) and *fz Sub.* (forzando subitissimo). The score includes a section marked "in low" and another marked "8va..." (octave up). The notation is handwritten and appears to be a personal or working draft.

PP
Almeida Neto
Campinas 08/06/71

31 Ao amigo
Benito Juarez de Souza

Prelúdio nº 24
em ré menor

Almeida Prolo
Campinas 08/06/91

Allegro [$\text{♩} = 88$]

ff

crescendo

f *legato*

dim

Handwritten musical score for piano, measures 12 through 21. The score is written on four systems of staves, each system containing a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

Measure numbers are circled: 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.

Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), *sub.* (subito), and *p* (piano). The marking *anf* appears below the first system.

The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Some measures contain handwritten notes or corrections.

33

Handwritten musical score for piano, measures 22-32. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. Measure numbers 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are circled. Dynamics include *f* (forte) at measure 24, *p sub.* (piano subito) at measure 25, *cresc.* (crescendo) at measure 26, and *rall. > f* (rallentando then forte) at measure 32. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. There are also some markings like "8:" and "8:" in the bass line, possibly indicating octaves or specific fingerings.

Handwritten musical score for page 407, measures 33-44. The score is written on four systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *Sonoro*, *p sub*, and *x ped.*. Measure numbers 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 are circled. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 44.

Alonso de Brando
Campusmus 02/06/91

Prelúdio n.º 25.
em Dó Maior

In memoriam W. A. Mozart

Almeida Proh
Curitiba 13/12/91
19/01/92

Calm, sereno [♩ = 72]

① *p* ② *pp* ③

④ ⑤

⑥ ⑦

36

Handwritten musical score for piano, measures 8-19. The score is written on two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings and articulation.

Measures 8-10: Treble clef staff. Measure 8 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 9 has a forte (*f*) dynamic. Measure 10 has a piano (*p*) dynamic. Bass clef staff: Measure 8 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 9 has a forte (*f*) dynamic. Measure 10 has a pianissimo (*pp*) dynamic. A *ped.* (pedal) marking is present in measure 10.

Measures 11-13: Treble clef staff. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic. Bass clef staff: Measure 11 has a piano (*p*) dynamic. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic. Measure 13 has a piano (*p*) dynamic.

Measures 14-16: Treble clef staff. Measure 14 has a piano (*p*) dynamic. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic. Measure 16 has a piano (*p*) dynamic. Bass clef staff: Measure 14 has a piano (*p*) dynamic. Measure 15 has a piano (*p*) dynamic. Measure 16 has a piano (*p*) dynamic.

Measures 17-19: Treble clef staff. Measure 17 has a piano (*p*) dynamic. Measure 18 has a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a piano (*p*) dynamic. Bass clef staff: Measure 17 has a piano (*p*) dynamic. Measure 18 has a piano (*p*) dynamic. Measure 19 has a piano (*p*) dynamic.

Handwritten musical score for measures 20-23. Measure 20: Treble clef has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a '3' above. Bass clef has a half note G3 with a '5' above. Measure 21: Treble clef is whole rest. Bass clef has a half note chord (F4, G4, A4) with 'sonoro' written above. Measure 22: Treble clef is whole rest. Bass clef has a half note chord (F4, G4, A4) with 'p' below. Measure 23: Treble clef has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a '3' above. Bass clef has a half note chord (F4, G4, A4) with 'pp' below.

(ped. até o fim!) *p*

Handwritten musical score for measures 24-27. Measure 24: Treble clef has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a '3' above. Bass clef has a half note G3 with a '5' above and 'in loco' written below. Measure 25: Treble clef has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a '3' above. Bass clef has a half note chord (F4, G4, A4) with '5' above. Measure 26: Treble clef has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a '3' above. Bass clef has a half note chord (F4, G4, A4) with '5' above. Measure 27: Treble clef is whole rest. Bass clef has a half note chord (F4, G4, A4) with 'p' below.

38

Handwritten musical score for measures 28-31. The score is written on four staves. Measure 28 is marked with a circled 28. Measures 29, 30, and 31 are marked with circled 29, 30, and 31 respectively. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. There are also some handwritten annotations above the staves, including a circled 8 and some numbers.

Handwritten musical score for measures 32-35. The score is written on four staves. Measure 32 is marked with a circled 32. Measures 33, 34, and 35 are marked with circled 33, 34, and 35 respectively. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. There are also some handwritten annotations above the staves, including a circled 8 and some numbers. The score ends with a double bar line.

Almeida Prado
Campinas 19/01/72

Contatos:

HIDERALDO LUIZ GROSSO
R. São João, 250 Apto 1401
Maringá – PR
CEP 87030-200

Fone: 44 3031-2967 ou 3011-4383

e-mail:

hlgrosso@uem.br
grosso@teracom.com.br
hlgrosso@hotmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA

www.emu.uem.br
sec-meu@uem.br