

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

Instituto de Artes

Doutorado em Música

Concerto *Fribourgeois* de Almeida Prado para piano e

cordas: um estudo para a interpretação.

Carlos Alberto Silva Yansen

Campinas
2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
Instituto de Artes

Coordenadoria da Pós-Graduação em Música

**Concerto *Fribourgeois* de Almeida Prado para piano e
cordas: um estudo para a interpretação.**

Tese apresentada ao curso de
Doutorado em Música do Instituto
de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para obtenção do
grau de Doutor em Música sob a
orientação da Prof^a. Dr^a. Aci
Taveira Meyer .

Campinas
2010

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

Y17c	Yansen, Carlos Alberto Silva. Concerto Fribourgeois de Almeida Prado para piano e cordas: um estudo para a interpretação. / Carlos Alberto Silva Yansen. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Aci Taveira Meyer. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Almeida Prado. 2. Concertos - Fribourgeois. 3. Música Barroca. 4. Música - Interpretação. I. Meyer, Aci Taveira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)

Título em inglês: “Almeida Prado’s Fribourgeois Concert for piano and strings: a study for the interpretation”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Almeida Prado; Concerts – Fribourgeois; Piano; Music - Interpretation.

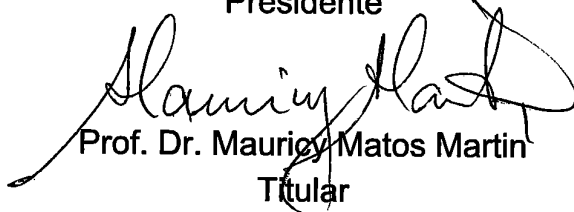
Titulação: Doutor em Música.
Banca examinadora:
Prof^ª. Dr^ª. Aci Taveira Meyer.
Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.
Prof^ª. Dr^ª. Lenita Waldige Mendes Nogueira.
Prof. Dr. Ney Fialkow.
Prof. Dr. Cláudio Richerme de Oliveira Azevedo.
Prof. Dr. Carlos Wiik da Costa.
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Data da Defesa: 18-03-2010
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Carlos Alberto Silva Yansen - RA 961013 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



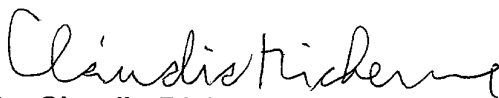
Profa. Dra. Aci Taveira Meyer
Presidente



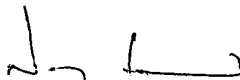
Prof. Dr. Mauricio Matos Martin
Titular



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Titular



Prof. Dr. Claudio Richerme de Oliveira Azevedo
Titular



Prof. Dr. Ney Fialkow
Titular

Dedicatória

Às três mulheres da minha vida...
minha mãe, Gleide
minha filha, Isabella
minha esposa, Marilia

Agradecimentos

Ao compositor, Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado, pela generosidade, carinho e acolhida durante toda a pesquisa, pela atenção e sincera amizade, pela sua obra e conhecimentos inestimáveis, que compartilhou plenamente durante esse trabalho, pelas longas conversas sobre música e principalmente sobre sua música.

À Orientadora Prof^ª Dr^ª Aci Taveira Meyer, pelo apoio, estímulo, paciência e compreensão sempre dispensados a mim durante a pesquisa. Por sua amizade e carinho guardados para sempre em minha memória, minha sincera e imensa gratidão.

À Prof^ª. Dr^ª Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, pela sua valiosa e inestimável ajuda no trabalho, pelos seus vastos conhecimentos e sua experiência, aliados à sua generosidade para comigo, pelas horas incontáveis em que esteve à disposição, sempre com paciência e total dedicação.

Aos Professores Doutores Mauricy Matos Martin, Lenita Waldige Mendes Nogueira, Eduardo Ostergren, Maria José Carrasqueira, Edmundo Hora, Cláudio Richerme, Ney Fialkow e Carlos Wiik da Costa pelas inúmeras sugestões para a melhoria desse trabalho e meu conseqüente crescimento como profissional.

À grande e eterna amiga Yara Bernete (*in memoriam*) com grande carinho, por há muito tempo, um dia, ter vislumbrado esse momento...

À minha filha Isabella e minha esposa Marília, pela paciência e compreensão nas inúmeras horas em que o trabalho não me permitiu estar efetivamente ao seu lado.

Aos grandes amigos Luiz Guilherme, Davi, André, Jairo, Clénice, e Maria Lucila.

Aos amigos Rafael e Carla Mesquita que sempre me incentivaram a seguir em frente e trabalhar com afinco, pela ajuda nos horários inoportunos e pela amizade sincera.

À Família Strikis, Pedro, Laura, Nani, Nicolas, Frederico, Camila, Laura, Thiago, Fernanda e Daniele, pelo apoio nos momentos mais difíceis dessa caminhada, sempre me acolhendo como família.

À Profª Sueli Torres, Maestro Paulo Bellan, Profª Silvania, Profª Nanci e Profª Silvia Helena pelo incentivo constante.

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

Ao compositor e grande amigo Cristiano Melli pela digitalização das partituras, pelo estímulo e entusiasmo na pesquisa, pelo esmero e preocupação em tornar o trabalho o melhor possível.

À amiga Maria do Rocio pelo seu sentimento de responsabilidade para com o trabalho, incentivo e ajuda na revisão dos textos e Nádia Zabani pelo incentivo constante.

À Jóice, Vivien e Luciana, da CPG, pelo carinho e atenção sempre dispensados a mim.

Resumo

Neste trabalho buscou-se a identificação do material composicional como ponto de partida para uma interpretação. Contém ainda sugestões para a resolução de possíveis problemas técnicos e interpretativos relacionados ao Concerto *Fribourgeois* do compositor Almeida Prado. Justifica-se por contribuir para a arte da interpretação. Para tanto, foi necessário uma breve explanação sobre o Concerto, bem como um breve resumo histórico sobre os títulos dos movimentos. Em seguida, foi feita a identificação do material, sendo ressaltadas características relevantes, relacionadas à textura, ao tempo e à rítmica, à dinâmica, ao timbre, às ressonâncias e à forma, com ênfase no uso do material encontrado. Seguidamente, foi feito um levantamento sobre as dificuldades técnicas da obra e sugestões de solução que possivelmente interfiram na concepção interpretativa da peça. A conclusão traz possíveis interações entre os dados levantados, identifica elementos unificadores e elabora considerações acerca da estrutura da obra, formulando assim a base para uma interpretação. O trabalho ainda possui a obra toda digitalizada e em um de seus anexos, uma redução da grade de orquestra para um segundo piano.

Palavras - chave

Almeida Prado. Concerto *Fribourgeois*. Piano. Interpretação musical.

Abstract

In this study we sought to identify the compositional material as a starting point for an interpretation. It also contains suggestions for solving possible technical and interpretative problems related to the *Fribourgeois* Concert by the composer Almeida Prado. Its merit lies in that it contributes to performance. T35

herefore, a short explanation about the concert was necessary which is, in itself, a historic summary of the movement titles. Included also is identification of the material of the above mentioned piece highlighting relevant characteristics related to texture, tempo and rhythm, dynamics, tone, resonance and form with emphasis on the material found. Subsequently, a survey of on the technical difficulties of the piece and suggestions were made regarding possible solutions which will possibly interfere in the interpretative conception of the piece. The conclusion brings possible interactions among the data collected, it identifies unifying elements and draws considerations on the structure of the piece concerning the technical difficulties of the instrument, therefore, creating a groundwork for an interpretation. This work has also a digital version of the piece and, in one of the annexes, a reduction of the orchestra grid for a second piano.

Resumé

Le choix de proposer une étude plus détaillée de cette pièce vient contribuer pour propager l'étude de la musique contemporaine brésilienne. L'objet de ce travail est d'identifier le matériel de la partition pour proposer une exécution du Concert Fribourgeois de PRADO Almeida envisageant quelques possibilités concernant les difficultés techniques et d'interprétation. Au début sont présentés le Concert et la narrative de l'évolution de ses mouvements. Il suit l'analyse musicale de ses caractéristiques plus importantes du rythme, harmonie, registre et dynamique, nuances et exécution suivies de la mention de difficultés techniques et possibilités d'interprétation. La conclusion présente les rapports de la recherche proposée, les éléments d'unification, les considérations à propos des difficultés techniques consolidant un support pour l'interprétation de la pièce musicale choisie. La version digitale complète y inclut les partitions d'orchestre pour un deuxième piano sont aussi présentées.

Sumário – Divisão em Capítulos

Lista de Figuras

Lista de Tabelas

Lista de Abreviaturas

Introdução	01
Capítulo 1 – Considerações gerais sobre o Concerto <i>Fribourgeois</i>	09
1.1 – O Concerto <i>Fribourgeois</i>	11
Capítulo 2 – Identificação do material e Aspectos técnicos e interpretativos	19
2.1 – <i>Introduzioni</i> e Recitativo I – II – III	21
2.1.1. <i>Introduzioni</i>	23
2.1.2. Recitativo I – II – III	29
2.2 – <i>Passacaglia</i>	71
2.2.1 – <i>Passacaglia</i>	73
2.3 – <i>Toccata furiosa sul il nome de Bach</i>	111
2.3.1 – <i>Toccata</i>	113
2.4 – <i>Arioso, molto cantabile e amoroso appassionato</i>	141
2.4.1 <i>Arioso</i>	143
2.5 – <i>Moto perpetuo</i>	161
2.5.1 <i>Moto perpetuo</i>	163
Conclusão	175
Bibliografia	181
Anexos	189

Lista de Figuras

Figura 1 - L.v. Beethoven - Sonata op 53 - 2º movimento - <i>Adagio - Introduzione</i> .	27
Figura 2 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Introduzioni</i>	28
Figura 3 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo I - Trecho semelhante à <i>Introduzioni</i> .	28
Figura 4 - J.S. Bach - Paixão Segundo São Matheus - Trecho do Evangelista - Exemplo de Recitativo <i>secco</i> .	35
Figura 5 - J.S. Bach - Paixão Segundo São Matheus - Exemplo de Recitativo <i>stromentato</i> .	36
Figura 6 - Beethoven - 9ª Sinfonia - Recitativo no violoncelo e contrabaixo.	37
Figura 7 - Beethoven - Sonata op 31 nº 2 - 1º movimento - Recitativos.	37
Figura 8 - F. Chopin - Estudo op. 25 nº 7 - Recitativo inicial.	38
Figura 9 - F. Liszt - Valsa Mefisto nº 1 - Recitativo final.	38
Figura 10 - Arnold Schoenberg - Trecho do Tema e variação nº 1 das “Variações sobre um Recitativo para órgão op. 40”.	39
Figura 11 - J. S. Bach - <i>Toccata</i> em Sol menor BWV 915 - Exemplo do Recitativo.	40
Figura 12 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo I - <i>Introduzioni</i> transposta 1 tom inserida no recitativo.	41
Figura 13 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - inserção das cordas com o motivo fragmentado.	42
Figura 14 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo I - Escalas modais.	43
Figura 15 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Bimodalidade.	44
Figura 16 - J.S. Bach - Variações Goldberg - Trecho da Variação 16, exemplo de Abertura Francesa instrumental.	45
Figura 17 - Almeida Prado - Recitativo I - Apresentação do Motivo da <i>Passacaglia</i> original e invertido.	46
Figura 18 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Apresentação da <i>Introduzioni</i> nas diversas partes do concerto como ponte entre os movimentos.	51
Figura 19 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Início do Recitativo II - Motivo da <i>Passacaglia</i> .	52
Figura 20 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Motivo ornamentado.	52
Figura 21 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo II - Bloco sonoro I e II.	53
Figura 22 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Final do Recitativo II - Progressão cromática do Motivo.	54
Figura 23 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Início do Recitativo III - Apresentação do Motivo da <i>Passacaglia</i> .	57
Figura 24 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo III - Escalas modais.	58
Figura 25 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Motivo intercalando cordas e piano.	59
Figura 26 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo III - Apresentação do Motivo em estrutura vertical, transposto e harmonia de quartas.	60
Figura 27 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo III - Motivo e bimodalidade.	62
Figura 28 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Motivo ornamentado e pedal em si.	63
Figura 29 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativo III - Final - Diminuição da textura.	64

Figura 30 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Recitativos - Identificação das dificuldades técnicas.....	66
Figura 31 - Trabalho técnico para saltos em oitava ou com acordes nos Recitativos.	67
Figura 32 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Final da <i>Passacaglia</i> início do Recitativo II - c. 105 a 108. Intensificação da textura.....	68
Figura 33 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Trêmulo do final da <i>Passacaglia</i> . ..	68
Figura 34 - Trabalho técnico para realização do trêmulo.....	69
Figura 35 - J. S. Bach - <i>Passacaglia</i> c. 1 ao 22	74
Figura 36 - J. S. Bach - Final da Cantata <i>Nach dir, Herr, verlangst mich</i> BWV 150.....	74
Figura 37 - J. Brahms – Sinfonia nº 4 em mi menor op 98 – c. 1 a 9.....	75
Figura 38 - A. Schoenberg - <i>Pierrot Lunaire</i> - Nacht	75
Figura 39 - J. S. Bach – Fuga XIV – Cravo bem Temperado - c. 1 ao 4.....	76
Figura 40 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Passacaglia</i> - Motivo Inicial - c. 1 ao 5	77
Figura 41 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> – <i>Passacaglia</i> – Motivo.....	77
Figura 42 - Variação 1 - Compassos 9 a 16.....	79
Figura 43 - Variação 2 c. 17 a 24	81
Figura 44 - Inserção das cordas através dos violoncelos dobrados pelos baixos. Utilização de acordes pelo solista.	83
Figura 45 - c. 32 a 34 – Motivo ornamentado no piano e apresentado pelas cordas.....	85
Figura 46 - c. 37 e 38 – Motivo invertido.....	85
Figura 47 - c. 39 - Motivo ornamentado.....	86
Figura 48 - Redução dos arpejos	86
Figura 49 - c. 40 e 41 – Motivo em cânone.....	87
Figura 50 - Apresentação do Motivo com alterações	88
Figura 51 - intervalos sobrepostos e diminuição rítmica do Motivo.....	90
Figura 52 - Motivo com textura de acordes em intervalos de 4ª e 5ª	91
Figura 53 - Ritmo da Variação VI.....	92
Figura 54 - Trabalho técnico para polifonia de acordes	92
Figura 55 - Motivo apresentado pelas cordas em uníssono.....	94
Figura 56 - Sequência alternada entre as cordas e o solista.....	95
Figura 57 - Motivo ampliado e apresentado a cada compasso	95
Figura 58 - Ritmos mais usados na Variação VII.....	96
Figura 59 - Exemplo de variações rítmicas	96
Figura 60 - Motivo principal em uníssono ornamentado – c. 65.....	97
Figura 61 - Intervalos empregados na Variação VIII	98
Figura 62 - Motivo principal e ressonâncias	99
Figura 63 - Motivo principal nas cordas com acompanhamento do piano – c. 73	100
Figura 64 - Ritmo alternado no violoncelo e contrabaixo	101
Figura 65 - Apresentação do Motivo nas cordas	102
Figura 66 - Estudo para execução dos trinados da Var. 10	103
Figura 67 - Motivo apresentado em harmonia de quartas e transposto	104
Figura 68- Estudo para intervalos de 4ª em <i>legato</i>	106
Figura 69 - F. Chopin - Estudo op. 10 nº 2. c. 1 e 2.	106
Figura 70 - Motivo transposto várias vezes.....	107
Figura 71 - Escalas modais e cromática da Variação XII.....	108
Figura 72 - Exercícios preparatórios para passagem do polegar.	109

Figura 73- Exercício preparatório para passagem de polegar com nota dupla.....	109
Figura 74 - G. Frescobaldi - <i>Toccata I</i> - c. 1 ao 9	114
Figura 75 - G. Frescobaldi - <i>Toccata VIII</i> - c. 1 ao 23	115
Figura 76 - A. Scarlatti - <i>Toccata</i> nº 7 - tema da "La Folia"	116
Figura 77 - Johann Christian Bach - Trecho inicial da fuga em fá maior contendo o Motivo B-A-C-H.	119
Figura 78 - Leopold Godowsky - Trecho inicial do último movimento da sonata para piano em Mi menor (1910-1911) - Utilização do Motivo B-A-C-H.....	121
Figura 79 - J. Brahms - Trecho da cadência do primeiro movimento do 4º concerto de Beethoven, op. 58 em Sol maior. c. 24 a 27.....	121
Figura 80 - Almeida Prado - <i>Toccata</i> c. 1 ao 8.....	122
Figura 81 - Almeida Prado - <i>Toccata</i> - Motivo apresentado pelas cordas.	122
Figura 82 - Motivo ornamentado alternando seqüência diatônica e pentatônica	123
Figura 83 - Transposições do Motivo principal utilizando intervalos variados	123
Figura 84 - Motivo principal apresentado pelas cordas.....	124
Figura 85 - Trecho das cordas onde o Motivo principal se apresenta no original e transposto	125
Figura 86 - Motivo principal exposto em estrutura vertical	125
Figura 87 - Motivo apresentado no original na linha do solista e com ritmo ampliado nas cordas.....	126
Figura 88 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Toccata</i> - Ostinato rítmico e melódico - Apresentação do Motivo BACH em seqüência pelas cordas.....	127
Figura 89 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Toccata</i> - Motivo BACH ornamentado em movimento ascendente.....	128
Figura 90 - Motivo original com diminuição rítmica.....	128
Figura 91 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Toccata</i> - Utilização de intervalos de quartas e quintas. Apresentação do Motivo BACH.....	129
Figura 92 - Almeida Prado - <i>Toccata</i> - Trecho onde aparecem acordes no piano e nota pedal em dó nas cordas.	132
Figura 93 - Almeida Prado -Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Coda</i> - Motivo BACH apresentado pelas cordas em ritmo ampliado.	135
Figura 94 - Ritmos com ampliação de notas	138
Figura 95 - Trabalho das oitavas	139
Figura 96 - J. S. Bach - Recitativo e <i>Arioso</i> da Cantata 60.	147
Figura 97 - L. van Beethoven - Sonata em Lá b maior Op. 110 - Trecho do <i>Arioso</i>	149
Figura 98 - Comparação entre Motivo do <i>Arioso</i> e da <i>Passacaglia</i> e Motivo em estrutura vertical.	150
Figura 99 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Arioso</i> - Apresentação do Motivo original, em espelho e invertido.	151
Figura 100 - <i>Arioso</i> - Motivo da <i>Passacaglia</i>	152
Figura 101 - Escala de Mi frígio nas violas.....	152
Figura 102 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Arioso</i> - Primeira reexposição nas cordas.....	153
Figura 103 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Exposição do início do <i>Arioso</i> transposta.	154
Figura 104 - <i>Arioso</i> - Motivo apresentado pelo piano transposto 1 tom abaixo.	156
Figura 105 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - Escala de Ré # eóleo no piano. ..	158

Figura 106 - Trabalho polifônico no movimento <i>Arioso</i>	158
Figura 107 - F. Chopin - Início do 4º Movimento da Sonata op. 35 para piano solo.....	163
Figura 108 - F. Schubert - Trecho das canções <i>Erlkönig</i> e <i>Gretchen am Spinnrade</i>	165
Figura 109 - Almeida Prado - Motivo da <i>Passacaglia</i> do <i>Concerto Fribourgeois</i>	165
Figura 110 - Alterações rítmicas dentro do tempo.	166
Figura 111 - <i>Moto perpetuo</i> - Intervalos de 4ª e 5ª.....	168
Figura 112 – <i>Moto Perpetuo</i> - Deslocamento de acentos.....	172
Figura 113 - <i>Moto perpetuo</i> - Alterações súbitas de dinâmica.....	173

Lista de tabelas

Tabela 1 - Obras compostas por Almeida Prado no mesmo ano do Concerto <i>Fribourgeois</i>	12
Tabela 2 - Seqüência de transposições e intervalos correspondentes.....	124
Tabela 3 - Almeida Prado - <i>Toccata</i> - Tabela de intervalos sobrepostos e ocorrências.....	131
Tabela 4 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Coda</i> - Transposições sucessivas do Motivo BACH.	135
Tabela 5 - Almeida Prado - Células rítmicas utilizadas na linha do piano da <i>Toccata</i>	136
Tabela 6 - Variações rítmicas	137
Tabela 7 - Almeida Prado - Concerto <i>Fribourgeois</i> - <i>Arioso</i> - ocorrência do motivo nas cordas.....	157
Tabela 8 - Almeida Prado - <i>Concerto Fribourgeois</i> - Motivo principal do <i>Moto perpetuo</i> e alterações.	167
Tabela 9 - <i>Moto perpetuo</i> - Relação das escalas modais.....	170

Lista de Abreviaturas

c. – compasso

f – forte

Fr. – francês

Ger. – alemão

It. – italiano

J – justa (referente ao intervalo)

m – menor

M – maior

mf – mezzo-forte

p – piano

Sp. – espanhol

t – tempo

INTRODUÇÃO

Introdução

Considerado um dos expoentes da criação musical brasileira da atualidade, José Antônio Rezende de Almeida Prado nasceu em Santos, São Paulo, a 8 de fevereiro de 1943. Discípulo de Dinorá de Carvalho (piano), Osvaldo Lacerda (harmonia) e Camargo Guarnieri (composição), seu nome conquistou prestígio nacional em 1969, ao receber o primeiro prêmio do I Festival de Música da Guanabara, com a cantata *Pequenos Funerais Cantantes*, sobre texto de Hilda Hilst.

O prêmio, oferecido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, permitiu ao jovem compositor realizar um estágio de dois anos na Europa, incluindo uma breve permanência em Darmstadt para trabalhar com Gyorgy Ligeti e Lukas Foss e um longo período em *Fontainebleau* e Paris, recebendo a orientação de Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. A união dos conhecimentos adquiridos com Camargo Guarnieri e os contatos com grandes expoentes da música européia contemporânea lhe abriram novas perspectivas, construíram uma forte personalidade musical própria alicerçada sobre uma severa disciplina formal e técnica aliadas a um grande talento. Extremamente prolífico, seu catálogo de obras já é um dos mais consistentes e volumosos da criação musical brasileira da atualidade, tendo a ecologia e a religiosidade como referências permanentes.

Todas as composições de Almeida Prado podem ser divididas em quatro fases, precedidas pelas obras de infância. Tal divisão é aceita e considerada pelo compositor como correta. De acordo com as técnicas composicionais utilizadas, são elas:

1ª Fase – Nacionalista¹ (1960 – 1965)

Esta fase engloba peças escritas do período em que trabalhou com Camargo Guarnieri. Suas composições utilizam em grande parte elementos do folclore segundo o nacionalismo pregado por Mário de Andrade.

2ª Fase – Pós-tonal (1965 – 1973)

¹ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002. Dissertação (Mestrado), pp. 43 a 46.

Nesta fase, o compositor utiliza os mecanismos da composição apresentados no início do Século XX. À sua formação com Guarnieri, somam-se estudos com Gilberto Mendes (1965-68) e, posteriormente, com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen.

3ª Fase – Síntese (1974 – 1982)

O período que compreende a síntese coincide com a volta do compositor ao Brasil e a fusão das técnicas de composição do século XX com elementos o folclore brasileiro.

4ª Fase – Pós-Moderna (1983 até hoje)

Como na fase de síntese, sua obra reflete o domínio sobre as técnicas composicionais apreendidas e a combinação destas com os conceitos do “sistema de organização das ressonâncias”.

Todas as fases possuem temáticas próprias criadas pelo compositor e exemplos na sua obra²:

- Mística – 15 Flashes Sonoros de Jerusalém (Piano solo) e Sinfonia apocalipse (solos, coro e orquestra)
- Ecológica – Rios (piano), Exoflora (Piano e orquestra), Aurora, (Piano e orquestra) Fantasia ecológica (piano)
- Astrológica – Cartas Celestes (formações diversas)
- Afro-brasileira – Sinfonia dos Orixás (Orquestra)
- Livre – Trio Marítimo (violino, viola e piano), Sinfonia UNICAMP (orquestra) e Concerto *Fribourgeois* (piano e orquestra de cordas)

Esta pesquisa teórico-interpretativa do *Concerto Fribourgeois* para piano e orquestra de cordas de Almeida Prado propõe analisar os procedimentos técnicos da composição e investigar como a linguagem musical interfere no aspecto interpretativo. Vislumbra também localizar pontos de coerência do material empregado como substrato para uma interpretação lógica mais próxima à idéia do compositor.

² As obras citadas são apenas alguns exemplos de cada temática, não sendo objeto de estudo a colocação da relação de todas.

Para tanto, o trabalho tem como objetivos principais:

- Buscar o material composicional do *Concerto Fribourgeois* (1985) para piano e orquestra de cordas de Almeida Prado;
- Investigar aspectos unificadores nas seções e movimentos da obra;
- Fundamentar o aspecto interpretativo da obra através das informações levantadas;
- Dar subsídios para evidenciar a importância do material composicional nas questões interpretativas.

Como objetivos gerais:

- Divulgar a música brasileira de um compositor vivo, atuante e de reconhecimento nacional e internacional;
- Ampliar a literatura pianística através de uma obra pouco explorada por compositores brasileiros;
- Incentivar a busca do material composicional como ferramenta para a interpretação musical.
- Digitalizar uma redução para um segundo piano da parte orquestral com a finalidade de divulgar a obra.

Este estudo se justifica na importância da divulgação da música brasileira, em especial de compositores em plena atividade, valorizando sua produção por meio da pesquisa acadêmica sobre sua vida e obra, aproveitando o contato direto com os mesmos, valendo-se do crescente interesse pelos intérpretes em difundir o ineditismo e a fidelidade ao texto musical.

Sobre este aspecto é importante ressaltar que as obras do compositor em questão, Almeida Prado, vêm sendo, nas últimas décadas, objeto de estudos acadêmicos já com trabalhos escritos abordando diversas formações. A obra em questão, com esta formação determinada – piano e orquestra de cordas – é o único no seu acervo com formação pouco explorada por compositores brasileiros. Alguns poucos exemplos dessa mesma formação são a 3ª Fantasia para Piano e Orquestra de Cordas de Francisco Mignone; Concertino para Piano e Orquestra de Cordas de Ronaldo Miranda; Homenagem a Villa Lobos para Piano e Orquestra de Cordas de Sérgio de Vasconcellos Corrêa; Concertante do Imaginário para

Piano e Orquestra de Cordas op. 74 de Marlos Nobre; Concertino para Piano e Orquestra de Cordas de Ricardo Tacuchian; Concerto nº 1 para piano e Orquestra de Cordas de Clodomiro Caspary. Este fato concede ao trabalho caráter original e sem precedentes dentro do seu conjunto de obras e com poucas referências na literatura do gênero.

Como base teórica para que se identifique o material e se busque soluções possíveis para a interpretação do *Concerto Fribourgeois* para piano e orquestra de cordas de Almeida Prado, foram utilizados os seguintes autores:

- CORTOT, Alfred. *Principes Rationales de la Technique Pianistique*. Paris, Salabert, 1928.
- GROUT, J. Donald. PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª Ed. Lisboa, Gradiva, 2007
- KOSTKA, Stefan. *Material and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River; Prentice-Hall, 1999.
- MALWINE, Brée, *The Leschetizky Method – A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. NY: Dover Publications, INC, 1997.
- NEUHAUS, Heinrich. *L'Art du Piano*. Paris, Van de Velde, 1971.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 1996.
- TUREK, Ralph. *The Elements of Music: Concepts and Applications*. Vol. II. NY: McGraw-Hill, 1996.

Alfred Cortot foi um dos maiores pedagogos do piano no século XX. Sua importância não só como professor, mas como intérprete, deixou um legado que se perpetua até nossos dias, através de inúmeros de seus alunos, que souberam levar adiante seus ensinamentos; além das gravações históricas, principalmente da obra de F. Chopin e R. Schumann. Seus méritos não somente se atêm a estas qualidades, mas também ao de um revisor meticuloso de peças do período romântico.

Seu compêndio de técnica pianística aborda praticamente todos os problemas da execução do instrumento, bem como inúmeras formas de solucioná-los.

Grout e Palisca sintetizam praticamente toda a história da música ocidental. Seu livro traz resumidamente todos os aspectos pertinentes aos vários períodos da música de maneira concisa e coerente. Buscou-se, através deste volume, encontrar tópicos necessários ao desenvolvimento da pesquisa histórica dos movimentos do Concerto *Fribourgeois*. Assim, partindo de elementos básicos fornecidos pelos autores, foi possível completá-los com bibliografia mais aprofundada.

Stefan Kostka sintetiza em seu livro aspectos da escrita musical do século XX. Através de uma seqüência cronológica, com capítulos abordando as várias formas da utilização do material composicional, através de numerosos exemplos musicais com explicações detalhadas sobre cada subitem.

Malwine Brée foi assistente de Leschetizky por vários anos. Durante sua estada em São Petersburgo, na Rússia, foi discípula de Leschetizky e, mais tarde, em Viena, preparou centenas de alunos para estudar com o pedagogo. O mestre se mostrou especialmente satisfeito pela autora haver utilizado imagens de suas próprias mãos como exemplo da resolução de problemas técnicos, pois demonstrava o exato posicionamento no teclado e, como resultado, a otimização do estudo. Observa-se que a principal preocupação do método é o “pensar no como fazer”. Outro ponto bastante pertinente é a insistência na memorização, porque é a melhor maneira de estar plenamente e permanentemente ligado às dificuldades da peça. Verifica-se ainda a importância, já nas primeiras execuções, estar acostumado com os problemas técnicos envolvidos e, depois, ter-se logo em seguida à análise dos aspectos composicionais, determinar o pedal e o dedilhado. O método ainda propõe abster-se inicialmente da interpretação até o domínio completo das dificuldades da obra. Brée coloca inúmeras formas de vencer dificuldades impostas pelo instrumento através de exemplos musicais e imagens.

Heinrich Neuhaus, pianista e pedagogo russo, foi no mesmo período que Cortot, responsável pela formação de intérpretes importantes no século XX. Seu livro elucida não só aspectos técnicos da execução do piano bem como os interpretativos e de caráter emocional. Através de sua experiência como professor e intérprete, usa, de forma sistemática, seus alunos como exemplo. É interessante notar que, a diversidade de cada um dos exemplos, proporciona ao pesquisador um matiz de possibilidades de aplicação da

técnica, pois não se concentra apenas em uma escola pianística e a uma forma de como proceder à execução.

Arnold Schoenberg aborda de maneira bastante didática as unidades básicas da estrutura musical. Sua análise propõe a princípio unidades menores, chamadas na música do século XX de células, que são geradoras dos motivos e, por sua vez, dão origem às unidades maiores até chegar às grande formas. Aborda também as inter-relações das unidades menores no âmbito composicional, através das variações, como ponto de partida para o desenvolvimento da obra. Trata ainda de aspectos relevantes sobre o acompanhamento, caráter e expressão. *Schoenberg* demonstra seus conceitos através de inúmeros exemplos musicais. Termina enfocando as pequenas e as grandes formas resultantes das variações dos motivos.

Ralph Turek divide seu livro em 19 capítulos tratando dos mais diversos aspectos teóricos aplicados à música, separando-os em três unidades, que tratam das técnicas de composição desde o século XVIII até o século XX. Ele dá início a cada subitem através de um resumo do conteúdo que será abordado durante o capítulo. Após cada explanação teórica seguem-se exemplos musicais e material para ser trabalhado.

CAPITULO 1
CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O
CONCERTO *FRIBOURGEOIS*

1.1 – O Concerto *Fribourgeois*

O concerto *Fribourgeois* para piano e cordas (1985), uma das poucas obras brasileiras do gênero, faz parte da 4ª Fase composicional de Almeida Prado. Composto tomando por base formas barrocas, tem em sua estrutura os seguintes movimentos: *Introduzioni*, *Recitativo I*, *Passacaglia*, *Recitativo II*, *Toccata furiosa sul il nome de Bach*, *Recitativo III*, *Arioso, molto cantabile e amoroso appassionato* e *Moto perpetuo*. A peça foi encomendada como uma homenagem aos trezentos anos de nascimento de J. S. Bach (1685–1750) por Paul Hahnloser, médico cirurgião suíço, um dos principais colecionadores de arte em seu país, e sua esposa Margrit Hahnsloser, residentes em Friburgo.

O primeiro recitativo é breve, seguido da *Passacaglia*, que possui como ponto de partida a Fuga XIV do 1º volume do Cravo Bem Temperado de J. S. Bach. A escrita em forma de Variação possui grande equilíbrio sonoro entre o piano e a orquestra, sendo o piano responsável muitas vezes por episódios importantes.

A alusão a Bach se torna evidente no movimento seguinte, a *Toccata furiosa* sobre o nome B-A-C-H, nome das notas em alemão, correspondentes a si bemol – lá – dó – si natural. Esse Motivo já fora empregado por Liszt no século XIX³ e vários outros compositores durante a história da música. O *Moto perpetuo*, como o próprio título sugere, é um movimento contínuo que utiliza diversas combinações rítmicas, dando ênfase à sonoridade. O compositor descreve a obra como sendo “a visão apocalíptica da música do século XXI”, para “persistir gravada na memória a impressão da obra de Bach” que poderia ser, “uma visão premonitória do estado da cultura musical onde o compositor revive valores imutáveis?”

Segundo o compositor, o concerto pertence a uma fase chamada por ele mesmo de Pós-moderna, sua 4ª fase, que dura até os dias de hoje:

(...) já na última das seis “*Cartas Celestes*”, eu comecei a compor num estilo que eu classifico como pós-moderno, que se caracteriza por revisitar texturas e mecanismos do repertório do passado, tomando elementos dele e adaptando à minha linguagem, ou ainda fazendo colagem mesmo. Eu queria sair daquela atmosfera cósmica e mística [o compositor se refere às *Cartas Celestes*]. Eu queria estar com os pés no chão.

(...) um pouco como Schnittke, ou como Ricardo Tacuchian, Marlos Nobre e todos da minha geração. Também como Pärt, como os compositores da Nova Consonância e como o minimalismo de Philip

³ Tema encontrado na “Fantasia de Fuga sobre o tema B-A-C-H” composta em 1870 e publicada em 1871.

Glass, Steve Reich e John Adams e contra aquela histeria de variação contínua de Boulez e Stockhausen, que já é passado e que você usa quando precisa. Nesta minha fase, eu incluo os “25 Prelúdios para Piano”, algumas sonatas, o “Concerto Fribourgeois para Piano e Cordas”, que é bachiano. E esta fase culmina na “Missa de São Nicolau”, de 1986.⁴

Em entrevista com o compositor, ele se refere a essa fase em relação ao Concerto da seguinte forma:

(...) As escalas têm a ver com a digitação [ele fala sobre o começo do Recitativo I], é uma mancha. Aqui você tem fá, sol, lá, si, dó, ré, mib, fá, sol, [ainda na escala do início do Recitativo I] até o sol é um modo que tem si natural e mi bemol, depois você tem lá, si, do, ré, mi... eu misturo, porque quero um resultado cromático que seja fácil para o piano. [Pergunto sobre a bimodalidade no mesmo recitativo]: Aqui você tem si maior e lá menor, mas o que eu quero é o resultado de um cluster, mas você pode analisar como dois modos diferentes. É sempre um tonalismo livre, nunca chega a ser atonalismo, apenas na Toccata Furiosa, que às vezes se torna bem cromática, o restante não. Com a convivência que tive com Bernardo Caro, Sueli Pinotti, com a Berenice, com Noboru, que possuíam um espírito pós-moderno, de colagem, transgressão, assimilei isso na minha música, nos Poesilúdios. Essa “à côté” pós-moderna livre é que está aqui no concerto também e vai estar sempre.

Da mesma fase e nesse mesmo período, foram compostas as seguintes obras como mostra a tabela 1:

Obra	Formação	Ano de composição
Ária da Suíte em Ré Maior de J. S. Bach	versão para piano	1985
Allein zu die, Herr Jesu Christ	versão para piano	1985
Balada - Rondó	piano	1985
Cantos de Oxossi	quarteto de flautas	1985
Concerto Fribourgeois	piano e cordas	1985
Livro de Xangô	violino e violoncelo	1985
Noturnos 1 a 5	piano	1985
Neonlúdio	piano	1985
Ode interrompida	piano	1985
Requiem para a Paz	viola e piano	1985
Sinfonia dos Orixás	orquestra	1985

Tabela 1 - Obras compostas por Almeida Prado no mesmo ano do Concerto Fribourgeois.

⁴ <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl> - Entrevista concedida a Matheus G. Bitondi, Mestre em música UNESP, 2004.

O concerto *Fribourgeois* possui qualidades técnicas e interpretativas de considerável dificuldade. Todos os movimentos, de alguma forma, abordam elementos da técnica do instrumento, bem como possuem problemas de equalização da sonoridade e equilíbrio com a orquestra de cordas. Sua interpretação é bastante gratificante para o solista.

A criação do Concerto *Fribourgeois*, como dito anteriormente, se deve à encomenda feita ao compositor para homenagear os 300 anos de nascimento do compositor J.S. Bach. No entanto, através de entrevista com Almeida Prado, foi possível saber em detalhes como o concerto foi escrito, quais as circunstâncias da criação da obra e suas expectativas:

(...) A gênese do Concerto Fribourgeois foi uma peça para cravo e cordas que Helena Jank, minha amiga eterna, havia sugerido que eu compusesse, porque ela via que na música contemporânea não existem coisas para cravo e cordas como há em Bach, etc... Comecei a compor, mas na minha cabeça não estava pensando no cravo, estava pensando em um piano Steinway de 13 metros de comprimento. Quando chegou no começo da Passacaglia, ou depois de um certo tempo da Passacaglia, fui ver que não era cravístico, e deixei a obra em uma pasta “dormindo”. Logo depois, recebi um telefonema do Michael Flechtner⁵ dizendo que o Luiz de Moura Castro, que era muito amigo do Dr. Paul Hahnloser, queria tocar algo meu, mas que lá em Friburgo, na Suíça, não havia uma orquestra sinfônica, mas sim um conjunto de cordas excelente e quem regia era um grego, Theophanis Kapsopoulos. Lembrei-me da obra para cravo e cordas que já tinha um esboço interrompido e que era para Helena Jank. Então fui até a Helena e lhe disse: Helena, você vai ficar chateada, mas vou pegar a obra que ia dedicar à você, que não é cravística, e fazer uma encomenda para a Suíça. Vou lhe dar em troca uma obra para cravo solo divina. Ela concordou. Dessa forma, do ponto de partida em que eu estava, continuei, não precisei mudar nada. (...) Outra coisa, Carlos, Fribourgeois é para lembrar “Brandemburgeois” porque a cidade de Friburgo na Suíça era a cidade onde residia a pessoa que me fez a encomenda. (...) Guarnieri me disse: (...) engraçado, isso Villa fez, nas Bachianas, querendo ser brasileiro. Você não está com a menor preocupação, você fez Almeida Prado. (...) Isso não era uma crítica não,(...) isso é como deve ser um compositor como você hoje em dia,

⁵ Crítico do Jornal “*La Liberté*” de Fribourg na Suíça.

naturalmente é brasileiro, porque é, não precisa ter chorinho, só que é contemporâneo, é uma releitura de Bach, contemporânea, mas não tem preocupação de ser gaúcha, nordestina (...), que o Villa tinha, e que é genial, mas eu não quis repetir Villa-Lobos. Você sente uma coisa de trópico nas texturas que faço, que passa implicitamente, uma, como eu posso dizer, uma exuberância tropical, que o suíço não tem, não porque eu quero, mas porque é. A repetição do Motivo é um “leitmotiv”. A rítmica é muito simples e os intervalos também, não há necessidade de acentuação nenhuma, por si só ele já é, como o tema da 5ª de Beethoven [canta o trecho inicial]. Quando aparece a novidade no Arioso, se ele aparece, é implícito e, na Toccata, o fato de tocar já está explícito o suficiente.⁶

Todos os movimentos utilizam gêneros barrocos e com escrita característica do período (*Passacaglia, Toccata, Recitativo*). Almeida Prado não utilizou a estrutura do concerto clássico ou romântico, utilizou esses gêneros como movimentos do concerto que, como ele próprio relata, na mesma entrevista:

(...) Pensei então em um concerto que não fosse à forma dos de Beethoven, que não fosse forma de Mozart ou Haydn, mas que fosse um pouco dos concertos Brandemburgueses de Bach, com vários movimentos e com o obligato. Pensei ainda o seguinte: em vez de fazer forma sonata, bitemática – exposição – desenvolvimento – reexposição, vou escrever o material da introdução utilizando a Sonata Patética de Beethoven que possui aquela introdução que volta: Beethoven foi meu suporte. Esse intervalo crescente [canta o trecho da sonata de Beethoven] é um tutti bem barroco, com a pontuação “à la française”, [pergunto se seria ao estilo de uma Abertura Francesa] de Rameau ou Couperin.

Sobre os movimentos, Almeida Prado descreve detalhadamente cada parte comentando pormenores da criação e sobre a interpretação.

(...) Quando se inicia o Recitativo I, essa flecha [ele se refere à escala ascendente que dá início ao movimento] que é puro piano, segue ainda um recitativo livre e muito pianístico, mas declamatório, mais no sentido de declamação, muito livre. Essa escrita vem do cravo [ele se refere ao trecho onde

⁶ A entrevista está transcrita na íntegra nos anexos.

as notas são tocadas e ligadas formando o acorde] porque, como em Bach não utilizamos pedal... deixei porque é muito pianístico, você pode ver o cravo nesse trecho. Voltamos então à introdução, o piano retorna declamatório e em seguida surge uma passagem de um pianismo “Brahmsniano”. Imagine esse trecho no cravo... Helena me disse que nem o cravo da Landowska faria isso... Aqui [referindo-se ao final do movimento, seis últimos compassos] resulta numa digestão do Recitativo dialogando com o piano, diluindo a textura [ele canta o trecho para exemplificar] para entrar na Passacaglia. A Passacaglia. É muito difícil você encontrar em Concerto para piano e orquestra uma Passacaglia. Não me recordo se há uma em um concerto de Saint Saëns para piano, não sei... fico receoso em dizer que fui o pioneiro e não ser. Quando Messiaen disse à classe: eu fui o primeiro a usar a marimba da maneira que hoje em dia se conhece eu disse: “Maître, vous avez oublié la Danse Macabre de Saint Saëns”, que é para xilofone, mas é como se fosse a marimba, ele me respondeu: “vous avez raison Monsieur Prado”, eu me penitencio, foi Saint Saëns. O primeiro a usar a celesta de uma maneira diferente na orquestra foi Tchaikovsky, na Dança da fada açucarada, mas eu acho que na música brasileira, em obra solista e orquestra, não conheço uma Passacaglia. Bem, o que é a Passacaglia para mim em termos de dramaticidade, de utilidade em expressão: é uma idéia fixa, em que se apóia, com variações. Você pode também fazer variações, como eu tenho no meu primeiro Concerto para piano e orquestra, o primeiro movimento são variações, mas não é uma Passacaglia, é temático. Eu então peguei (roubei) de uma fuga de Bach, que se não me engano é em F# menor [canta um trecho da fuga como exemplo], em que Bach vai mexendo com intervalos de terça cromaticamente em “zigzag”, cromatismo em espiral. E aí você tem [canta novamente o Motivo da fuga de Bach e a melodia da introdução] o trecho inicial, e em seguida um repouso [ele se refere ao contra-sujeito, onde há notas repetidas, no compasso 6 da Passacaglia], um resumo [compasso 7] e depois uma subida [final]. Então, tenho esses compassos, que são de certa maneira transpostos, uma novidade, outra novidade e outra novidade [se refere a como construiu o Motivo completo para as variações]. Segue-se a primeira variação, onde coloco um contraponto que, na verdade, vai ser um tema também. O início da primeira variação possui o Motivo da Passacaglia e um outro motivo seguido, isso é bem Bachiano. Eu deixo duas vezes para que fique bem puro e para que se memorize com maior facilidade. A primeira entrada é o contrabaixo em pizzicato, o piano dobra mas em “zigzag” para não ficar tão óbvio [ele canta o trecho que é o início da segunda variação], espacializo com o tema e, em seguida, coloco um novo contraponto, com uma nova textura e uma subida

em quartas. A terceira variação, coloco os violoncelos reforçando e, no piano, surge um novo contraponto, isso é uma novidade. Na Passacaglia, Carlos, cada aparição é uma variação livre. Por exemplo, você vê a em Dó menor de Bach [canta um trecho da peça], nunca o contra-sujeito é igual. O que me interessa é a base, que na Chacona é a harmonia, essa é a diferença entre as duas. Na variação quatro, já incluo a viola, e o piano faz arabescos bem mais pianísticos, ele dobra, de certa maneira, em eco e, quando chega no último compasso, as vozes descem e sobem nas cordas e no piano. Na quinta, já tenho todas as cordas, ela está completa. Na verdade, o mi [aparece logo no início no piano e em todas as cordas] tem a função de segurar o pedal, não é temático. O tema está em cânone nas cordas. No piano, não há cânone, o tema aparece ornamentado. Na variação seis, o piano está escrito como um coral [canta um trecho] mas em harmonia e depois [canta o trecho] faz figuras curtas. O piano é fiel ao tema em coral. (Almeida Prado comenta: é muito bem feito...) [Ainda na variação seis no compasso sete]. Surge aqui um solo para violino, como Bach faz às vezes um solo em uma Cantata. [Sobre a variação sete:] Aqui eu calciei a idéia no começo do Concerto em Ré menor de Bach, [ele canta o trecho a que se refere] o piano também faz uníssonos espacializados. O Motivo aparece sempre em escalas, como flechas. Esse movimento era necessário para ficar dinâmico, mais agitado, é bem Bach, é necessário frisar que é do Concerto em Ré menor de Bach. Na variação oito, escrevo o tema ornamentado com essas figuras curtas [ele canta o trecho inicial]. Nas cordas, o tema é escrito na primeira variação, que estava esquecido, voltam nas cordas, é um jogo de aparece e desaparece (risos). A variação nove é toda organística. Na variação dez, o espírito da introduzióni volta. Nenhum cravo pode fazer isso, nem que seja um Yamaha – eletroacústico... A variação onze é um estudo para intervalos de quartas. [Sobre a variação doze:] Eu a faço como na introdução, rápida, como flecha, que segundo Matté [um dos pianistas que gravou a obra] é muito difícil o piano entrar com as cordas, porque há uma sequência rápida de notas que acelera e não cai com a nota do primeiro tempo das cordas, a introdução volta.

Outro movimento bastante importante no Concerto é a *Toccata*. Escrita em compasso 1/8, bastante incomum, Almeida Prado utilizou o monograma BACH como material a ser desenvolvido. O Motivo BACH é encontrado em várias formas como descreve o compositor:

(...)A Toccata é o nome de Bach. [Eu comento que em minha pesquisa descobri que a primeira obra feita com o monograma Bach foi feita antes de J.S. Bach nascer, para um antepassado dele. Almeida Prado pergunta se coloquei no texto da tese esse dado e me diz que isso enriquece muito a pesquisa]. Bach usa esse tema na Arte da Fuga, e interrompe, quando assina, fica interrompido, tentaram acabar, mas ninguém conseguiu. Seria uma audácia alguém tentar... Liszt usou esse tema. [Comento que Brahms o usou na sua cadência do 4º concerto para piano de Beethoven, e ele pergunta: o nome de Bach? Maravilha, você enriqueceu muito o texto. Digo ainda que o encontrei em Schoenberg. Continuando...]. No Brasil ninguém usou. Não, minto, Marlos [Marlos Nobre] usou o nome de Bach no Quarteto dele, antes dessa obra, estou sendo honesto. O nome de Bach aqui é minimalista e que se torna um pedal, uma faixa. As cordas vão fazer os mesmos intervalos, sib, lá, dó e si natural, amplificados, nesse momento o piano desce e destrói, desconstrói, e aqui [se refere à entrada das cordas depois do trecho minimalista citado] já transponho para mib, ré, fá e mi do nome de Bach. Só há isso como material. Webern usou esse material também transposto em uma série, não me lembro em qual obra. No trêmulo do piano há uma “massa” nas cordas, tem movimento, não movimento, interrupções. São episódios, você pode dizer: A – B – C – D, conforme o timbre, é um caleidoscópio, como forma. A Toccata é longa... Neste trecho [ele se refere ao trecho onde o piano executa intervalos harmônicos de quartas] é um caos. Agora é o repouso [o trecho onde o andamento passa para Lento]. Esse trecho é transtornal. Como o pedal está abaixado e existe um dó na viola, acabam surgindo “overtones” harmônicos, uma coisa estática. A coda é uma apoteose.

Sobre os movimentos seguintes, o compositor se recorda de algumas obras de Beethoven como ponto de partida para a composição:

(...)O recitativo tinha que voltar. Dessa vez, é o começo, os mesmos intervalos, mas recheado de muito som e espacializado, mas é o mesmo espírito do começo. Em vez de fazer seco, eu orquestrei, e o que o piano fez anteriormente, as cordas vão fazer agora, ao contrário. A textura dilui...

O Arioso tem Beethoven, da Sonata opus 111 [lembro que a 110 possui um Arioso na fuga e ele se recorda]. Esse Arioso é muito sobre Albinoni, não tanto Bach, mas mais Albinoni... é mais na linha de Albinoni... Também está no Concerto de Aranjuez.

O Arioso é muito pianístico. Quando chega o crescendo do piano e entram as cordas, que estão em contraponto contínuo, é quase como um “raiar do sol” que entra. Logo após isso, você encontra a solidão do piano novamente. Seguidamente, você tem uma marcha harmônica [ele se refere ao trecho onde há polifonia de quatro vozes no piano] em contraponto... O final tem uma cadência, que lembra o final do 4º concerto de Beethoven, o 2º movimento.

O Moto perpetuo inicia com o Motivo da Passacaglia. O movimento é muito difícil porque não tem ponto de referência, é necessário contar. Na verdade, é uma Toccata perpetua. Neste trecho, abre a orquestra toda [onde está escrito Tacet para o piano]. Ele lembra a tarantela do concerto nº 2 de Saint Saëns. Aí não foi de propósito, foi porque tinha que ser.

Almeida Prado ainda comenta sobre o “pianismo” do Concerto, como uma obra de importância tanto técnica quanto musical:

(...) O pianismo do concerto é um pós Liszt, é um pianismo Brahmsniano, não um pianismo Mozartiano, nem Bethoveniano, é de Brahms para cá, Prokofieff, é Ginastera, é Villa Lobos até, não mais Mozartiano. A estrutura é inspirada no concerto de Bach, mas o pianismo é de um piano Steinway, não é cravo, de muito pedal, como Cartas Celestes, e dá um grande prazer de tocar. Quando Michael me telefonou e perguntou se havia possibilidade de uma versão para piano e orquestra, eu disse “keine”. Eu pensei cordas grande, não pensei cordas, quarteto ou octeto, cordas, oceano de cordas, quanto mais melhor, mas não sopro nem metal, o piano faz metal, sopro, o piano faz o que falta nas cordas, ele faz até tímpanos. O concerto tem um espírito de piano obligato que sai do obligato e fica o grande solista. Rachmaninoff, mas a raiz em Bach.

CAPÍTULO 2
IDENTIFICAÇÃO DO MATERIAL E
ASPECTOS TÉCNICOS E
INTERPRETATIVOS

INTRODUZIONI E
RECITATIVO I – II – III

INTRODUZIONI

2.1.1. – *Introduzione*

O termo musical *Introduzioni* se refere a uma passagem ou seção que abre um movimento ou uma peça separada. Sua etimologia vem de *entruduçon* que pode ser definida como parte inicial de uma peça musical.

O termo *Introduzioni* era típico do período barroco, consistindo de instrumentação diferenciada e arranjo vocal.

Antonio Vivaldi (1678–1741) foi um dos compositores que mais empregou em sua obra a *Introduzioni*. Elas eram escritas para solo vocal, quer para contralto ou soprano. Quase todos seguem o formato Aria - Recitativo - Aria. As árias empregadas na *introduzioni* seguiam a fórmula “da capo”⁷, muito diferente da ária “religiosa”. Um bom exemplo é o Glória RV 588⁸ desse mesmo autor. É interessante observar que as “*Introduzioni*” de Vivaldi eram seguidas de Recitativos, como no concerto *Fribourgeois* de Almeida Prado. Nota-se, nesse caso, que o termo *Introduzioni* faz alusão à música barroca, assim como os demais movimentos do concerto – o Recitativo, a *Toccata* e a *Passacaglia*.

Nota-se ainda que a estrutura rítmica da *Introduzioni*, bem como dos Recitativos, possuem ritmo característico de notas longas e pontuadas seguidas de notas curtas. Isso nos remete a outro gênero musical barroco bastante usado na música vocal, que posteriormente foi utilizado também na instrumental. Trata-se da Abertura Francesa. Antes de começar a escrever óperas, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) estabeleceu a forma musical da *ouverture*, a “Abertura Francesa”. No final do século XVII e no início do século XVIII, as peças instrumentais nessa forma não serviam apenas para introdução de óperas e outras composições de grandes dimensões, surgiam também como peças independentes e

⁷ Ária da capo é um tipo de Ária que surgiu na música barroca e que se caracteriza por sua forma ternária e é dividida em três partes. São interpretadas por um solista acompanhado por instrumentos, normalmente com uma pequena orquestra. A primeira seção das “árias da capo” é escrita completa, e termina na tônica, e que a princípio pode ser cantada solo. A segunda seção contrasta com a primeira em sua textura musical. A terceira seção, normalmente não está escrita, o compositor se limitava a indicar que a primeira parte deveria ser repetida com a indicação “da capo” (que em italiano significa “do princípio”). Nessa terceira parte, o cantor deveria executar a primeira parte com variações e ornamentações. BUDDEN, Julian. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 2001, Vol. 1, p. 890.

⁸ As obras de Antonio Vivaldi são identificadas por seus números RV ou *Ryom-Verzeichnis* compilados no catálogo de Peter Ryom (1937), musicólogo Dinamarquês responsável pela catalogação de suas obras. KENNEDY, Michael; BOURNE, Joyce. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford and New York: Oxford University Press. (1996, revised 2004), p. 627.

constituíam, por vezes, o andamento inicial de uma Suíte, sonata ou concerto. A abertura de *Armide*⁹ é um exemplo. Sobre ela, Grout e Palisca afirmam:

(...) Essa abertura se divide em duas partes: a primeira é homofônica, lenta e majestosa, com ritmos pontuados e repetitivos e motivos que se precipitam para os tempos fortes... A segunda parte começa com um simulacro de Fuga imitativa e é relativamente rápida, embora sem sacrificar um dado caráter grave e sério. Há depois um regresso ao andamento lento do início, a par de algumas reminiscências da sua música. A partitura indica que cada uma destas partes deve ser repetida. Algumas aberturas de óperas e outras peças instrumentais posteriores começam do mesmo modo, prosseguindo depois com um certo número de andamentos adicionais. A orquestra se compõe exclusivamente de instrumentos de cordas, divididos em cinco partes, em lugar das quatro que mais tarde vieram a ser habituais.¹⁰

Outro compositor a utilizar a terminologia *Introduzone* foi L. V. Beethoven (1770-1827). Sua Sonata op 53 em Dó maior possui, no segundo movimento, a indicação de *Adagio – Introduzione*. Podemos observar que as notas longas seguidas de notas pontuadas também estão presentes. Isso pode ser visto na figura 1. Neste caso, verifica-se ainda que o movimento seguinte é um andamento de caráter moderado e está ligado diretamente ao movimento anterior, o *Adagio – Introduzione*, que não se finaliza, entra diretamente.

⁹ A Abertura dessa ópera está no anexo III.

¹⁰ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5. Ed. Edição. Tradução de Ana Luíza Faria. Lisboa: Editora Gradiva, 2007. p.367.

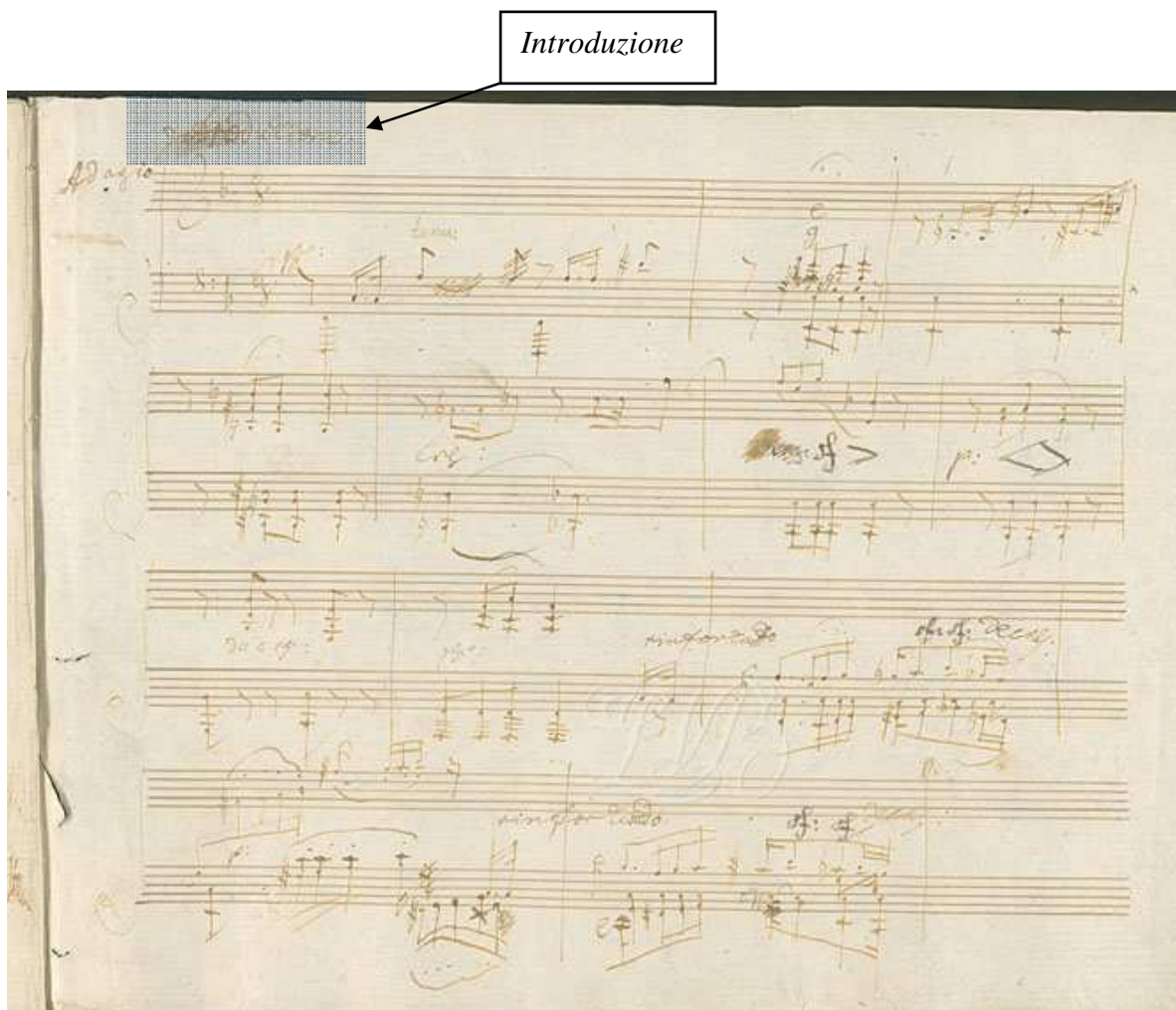


Figura 1 - L.v. Beethoven - Sonata op 53 - 2º movimento - Adagio - Introduzione.

Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

Com apenas 4 compassos, a *Introduzioni* do Concerto *Fribourgeois* de Almeida Prado já contém a gênese da obra como um todo, o Motivo que irá, durante todos os movimentos, ser um dos materiais utilizados pelo compositor para dar unidade à obra. Esse Motivo surge a partir do violino I reforçado pelas violas e violoncelos. Podemos verificar isso na figura 2. As 3 primeiras notas em destaque mostram o Motivo em espelho, com intervalos invertidos. As 3 notas seguintes assinaladas, mostram o Motivo com intervalos como no original¹¹. O motivo também está transposto.

¹¹ O Motivo original será apresentado na *Passacaglia*, movimento posterior ao Recitativo I, e é composto de uma 2ª maior e uma 2ª menor.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Figura 2 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - *Introduzioni*

Apenas as cordas iniciam o concerto. Nota-se, porém, que o aspecto de abertura e o material utilizado nesses poucos compassos serão a base para o Recitativo I, onde há um solo grande do piano, com o mesmo material rítmico da *Introduzioni*. Este material é a base do andamento e da unidade motívica que fica a cargo do solista. Pode-se observar isto na figura 3.

Pno.

Pno.

Figura 3 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Recitativo I - Trecho semelhante à *Introduzioni*.

RECITATIVO I – II – III

2.1.2 Recitativo I – II – III

Recitativo

Recitativo¹² é um gênero musical no qual é permitido ao cantor usar o tempo da fala e não o da música. O trecho musical é cantado normalmente por um solista, utilizando-se de uma linha melódica sem acompanhamento, ou com leve acompanhamento responsivo durante as pausas do cantor, e fica a meio termo entre o canto e a fala. O termo Recitativo, do Italiano, já indica que o que se canta é mais "recitado" do que cantado.

A criação do Recitativo remonta ao séc. XVI. Giovanni Bardi, conde de Vernio (1534–1612), chefe de uma antiga e rica família florentina, filósofo, matemático, helenista¹³ reunia, em sua casa, desde 1576, uma pequena quantidade de filósofos, poetas e músicos. Como muitas outras Academias deste tipo, desde a Academia de Marsílio Ficino¹⁴ (1433–1499) no século XV, a *Camerata* de Bardi usava da superioridade dos Antigos, em todos os domínios da arte e do pensamento. Da mesma forma humanista, de que saiu a idéia de Renascença, Lourenço de Médicis (1449–1492) e a *La Pléiade*, grupo de poetas cujos principais modelos foram os líricos greco-romanos e italianos, de grande importância na renovação da literatura francesa, Antoine de Baïf¹⁵ (1532–1589) e a sua Academia eram seguidores deste mesmo pensamento.

Geralmente se atribui a criação do melodrama à influência dos humanistas florentinos muito especialmente aos trabalhos da *Camerata* Bardi. Os membros desta assembléia, segundo Baïf, preconizam, como outros humanistas, uma nova associação entre

¹² MONSON, Dale E. In: SADIE, Stanley (Ed.). The New Grove dictionary of music and musicians. 6 Ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 25 pp. 534 a 537.

¹³ Helenismo – neste contexto, o termo deve ser interpretado como civilização e cultura que se desenvolveram fora da Grécia por influência do pensamento e cultura gregos.

¹⁴ Marsílio Ficino, filósofo italiano, é o maior representante do Humanismo florentino. Juntamente com Giovanni Pico della Mirandola, está na origem dos grandes sistemas de pensamento renascentistas e da filosofia do século XVII. Traduziu obras de Platão e difundiu suas idéias. <http://www.ficino.it/> Acessado em 09/01/2010.

¹⁵ Jean Antoine de Baïf foi diplomata e humanista francês membro da “La Pléiade”, grupo de poetas que defendiam a imitação dos autores greco-romanos e ao mesmo tempo a valorização da língua e cultura francesas. Baïf quis introduzir na versificação francesa uma nova métrica, análoga à dos clássicos; em lugar de estabelecer o ritmo tendo por base número de sílabas, deveria se basear na disposição das vogais breves e longas. Também idealizou uma nova ortografia fonética. Encyclopedia Britannica, Inc. Helen Hemingway Benton Publisher. USA. 1979. Vol 10. p. 1134.

a música e a poesia, sob o modelo do que se crê ser a recitação lírica dos Gregos e Romanos. A sua originalidade é a reivindicação da expressão, isto é, certa independência relativa aos métodos de composição da época; o estilo, na música vocal, deve ser o encontro do sentido poético e do sentimento individual. As construções da polifonia devem ser substituídas pela livre expressão musical das paixões.

Tem-se a certeza de que o canto pode exprimir melhor a significação convencional das palavras. Giulio Caccini, célebre cantor e o mais brilhante inovador da *Camerata*, afirma que é preciso "*imitar con canto chi parla*". Contudo, para traduzir os acentos da paixão, o cantar deve possuir uma liberdade soberana, "*di una certa nobile sprezzatura di canto*". Giovanni Bardi se coloca de outra maneira. Em *Discorso sopra la musica antica*, que reflete as idéias da *Camerata*, no fim da sua atividade, Caccini se declara contra o *stile madrigalesco*, mas é veemente ao dizer que se deve haver uma reforma prudente que não rompa radicalmente com a escrita polifônica, deve-se procurar mais simplicidade, mais respeito pela acentuação e expressão poética.

Quanto ao melodrama, propriamente dito, a *Camerata* nunca fez a menor tentativa em consolidá-lo. A associação da música com o teatro é, contudo, cada vez mais freqüente na Inglaterra, Itália e França.

Jacopo Corsi (1560–1604), compositor e cravista amador, sucede a Bardi e partir de 1590. Organiza em sua casa reuniões poéticas e musicais em que participavam os poetas Ottavio Rinuccini (1562–1621) e Torquato Tasso (1544–1595) e o compositor Emilio de Cavalieri (1550 – 1602). Foi compositor e humanista italiano que pertenceu à Camerata Fiorentina ou Camerata dos Bardi. Este, que nunca concordou com Bardi, estética e polifonicamente, foi nomeado superintendente das artes por Ferdinando. Rinuccini e Corsi, fundamentando-se nas tentativas de Cavalieri, chamam, em 1594, um músico da corte, Jacopo Peri (1561–1633), cantor reputado e *gran maestro d'armonia* e o encarregam de compor, inteiramente, a *Dafne*¹⁶ de Rinuccini. Trata-se de fazer, no teatro, a experiência do novo estilo, essencialmente dramático, intermediário entre a declamação e o canto; e, em breve, classifica-se este estilo de *representativo* ou *recitativo*. O seu objetivo era encontrar

¹⁶ Jacopo Peri foi um compositor e cantor italiano do período de transição entre os estilos renascentista e barroco, e é freqüentemente chamado o inventor da ópera. Escreveu a primeira obra a ser chamada hoje uma ópera, *Dafne* (cerca de 1597), e também a primeira ópera que sobreviveu até os nossos dias, *Euridice* (1600). PORTER, William V. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Vol. 19. London, Macmillan Publishers Ltd., 2001. p. 397.

uma espécie de canção falada intermediária entre a contínua mudança da altura do som na fala e o movimento diastemático, ou por intervalos, no canto. Ao sustentar as notas do baixo contínuo, enquanto a voz se movia passando por consonâncias e dissonâncias, liberou o suficiente a voz da harmonia para fazer com que se assemelhasse a uma declamação livre e sem altura definida. Quando chegava a uma altura em que a sílaba deveria ser enfatizada ele a colocava em consonância com o baixo e a harmonia. Esta *Dafne*, de que subsistem, apenas, dois curtos fragmentos, é representada, uma primeira vez, na casa de Corsi, durante o carnaval de 1594–1595, depois repetida, três anos mais tarde. É, provavelmente, o primeiro melodrama todo cantado.

Trata-se, sem dúvida, de um novo gênero de espetáculo, que não se pode confundir nem com o madrigal dramático, composto em estilo polifônico e, especificamente, não representativo, nem do drama ou da comédia, interrompida com intermédios em estilo madrigalesco, nem por uma voz acompanhada. Seriam os coros de *Edipo Rei* de Giovanni Gabrieli (1557–1612) que melhor faziam pressentir o novo *stile rappresentativo*. Neste, as personagens se exprimem musicalmente: a música não tem autonomia, está, essencialmente, na expressão dramática.

O Recitativo se desenvolveu no Século XVII nas obras do período Barroco, sendo utilizados com grande frequência nos períodos subseqüentes: clássico e romântico .

Um dos primeiros compositores a usar o Recitativo foi o italiano Cláudio Monteverdi (1567-1643), em 1624, usando em sua Cantata: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Bach usou o Recitativo em todas as cantatas. Geralmente escrito sem barras de compasso (e, portanto, sem um Tempo ou andamento especificamente definido). O recitativo é a narrativa articulada e, em geral, rápida e breve, como as personagens normalmente "conversam" na obra executada.

Na ópera alemã mais frequentemente trechos falados se alternam com trechos cantados, por isso este tipo de ópera é muitas vezes chamado de *Singspiel*¹⁷. Mozart é exemplo de compositor que escreveu tanto óperas em italiano quanto óperas em alemão. Compondo em italiano, Mozart tinha por base as convenções da ópera italiana, e utilizava

¹⁷ *Singspiel* (lit. "brincadeira cantada", plural *singspiele*) é uma forma de drama musical em alemão, tida como um subgênero da ópera. Caracteriza-se pelo diálogo falado, alternado com conjuntos, canções, baladas e árias - que podem assumir formas mais líricas, estróficas, ou mais semelhantes a peças folclóricas. HANNING, Barbara Russano e GROUT, Donald Jay: *Concise History of Western Music*, W.W. Norton & Company, 1998. p. 322.

recitativos; quando compunha em alemão, seguia as convenções da ópera alemã. Isso pode ser constatado nas óperas em alemão, como *A Flauta Mágica* e *O Rapto no Serralho*, em que trechos falados se alternam com trechos cantados.

Nas óperas de Handel, Cimarosa, Gluck, Mozart, Rossini, e outros compositores, os recitativos são geralmente acompanhados ao cravo. A partir de meados do séc. XIX, contudo, os compositores o utilizaram cada vez menos. Wagner aboliu o recitativo quase completamente de suas óperas, procurando criar um todo sinfônico-vocal ininterrupto e mais homogêneo.

Embora o termo recitativo, em geral, se refira à música vocal, há recitativos puramente instrumentais. Encontramos exemplos em Bach, Beethoven, Chopin, e vários outros compositores¹⁸.

Existem, a princípio, duas formas de recitativo¹⁹: o recitativo *secco* e o recitativo *accompagnato*.

◆ **Recitativo secco**

O recitativo secco é a forma de recitativo na qual o acompanhamento instrumental é reduzido ao mínimo. É composto apenas pelo baixo contínuo: cravo ou órgão e violoncelo, com mais frequência. Em princípio, nenhum outro instrumento intervém. Como exemplo, podemos citar a obra “*Paixão Segundo São Mateus*” de Bach, onde o Evangelista canta o seu texto sob a forma de recitativo *secco*. O trecho apresentado na figura 4 o exemplifica.

¹⁸ Exemplos de recitativos instrumentais serão citados posteriormente.

¹⁹ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Op. cit.* p. 363.

RECITATIVO. CORO I.

Evangelist. Da ver_samm_le_ten sich die Ho_hen_prie_ster und Schrift_ge_lehr_ten, und die

Continuo.

Ael_te_sten im Volk, in dem Pa_last des Ho_hen_priesters, der da hiess Ca_i_phas, und hiel_ten Rath, wie sie

Je_sum mit Li_sten grif_fen und töd_te_ten. Sie spra_chen a_ber:

B. W. IV.

Figura 4 - J.S. Bach - Paixão Segundo São Matheus - Trecho do Evangelista - Exemplo de Recitativo *secco*.

◆ Recitativo *accompagnato* ou *stromentato*

O recitativo *accompagnato* (ou acompanhado ou *stromentato*) é a forma de recitativo na qual a orquestra intervém, seja para pontuar o texto do solista através de alguma frase que possa se assemelhar a comentários musicais ou para reforçar os acordes tocados pelo cravo, como um tapete sonoro.

Na “Paixão Segundo São Mateus” mencionada, as intervenções de Jesus são sob a forma de recitativo *accompagnato* como pode ser visto na figura 5.

O recitativo *accompagnato* deve ser, normalmente, diferenciado do Arioso, pois este último está a meio caminho da ária (mas sem possuir as restrições formais) e do *accompagnato* (mas sem possuir liberdade rítmica). Estes dois termos, entretanto, são, frequentemente, confundidos.

RECITATIVO. CORO I.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Evangelist.

Jesus.

Continuo.

Da das Jesus merket, sprach er zu ihnen:

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir ge-

than! Ihr ha-bet al-lezeit Ar-me bei euch, mich a-ber habt ihr nicht al-le-zeit. Dass sie dies Wasser

hat auf meinen Leib gegossen, hat sie ge-than, dass man mich be-gra-ben wird. Wahrlich, ich sage euch: Wo dies Evan-ge-li-

B. W. IV.

Figura 5 - J.S. Bach - Paixão Segundo São Matheus - Exemplo de Recitativo *stromentato*.

O Recitativo também tem sido por vezes usado para se referir às partes de obras puramente instrumental que se assemelham a recitativos vocais. Talvez o mais famoso deles ocorra na Nona Sinfonia de Beethoven, no início do último movimento, nos violoncelos e contrabaixos, onde Beethoven escreveu: *Selon le caractère dun Récitatif, mais in Tempo* - "À maneira de um recitativo, mas em tempo." Isto pode ser visto na figura 6. Outro exemplo, também na obra de Beethoven é o 1º movimento da Sonata op 31 nº 2 em ré menor²⁰, como se observa na figura 7.



Figura 6 - Beethoven - 9ª Sinfonia - Recitativo no violoncelo e contrabaixo.

Figura 7 - Beethoven - Sonata op 31 nº 2 - 1º movimento - Recitativos.

²⁰ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Op. Cit.* p. 561.

O Recitativo inserido na obra vocal é parte integrante da estrutura da ópera e da música sacra. No âmbito instrumental, vários compositores, como N. Paganini (1782-1840), F. Liszt (1811-1886) e F. Chopin (1810-1849), utilizaram o recitativo através de trechos em suas obras. Podemos verificar isso no Estudo op 25 nº 7 em Dó # menor de Chopin, cuja introdução é um breve recitativo. Isto pode ser visto na figura 8.



Figura 8 - F. Chopin - Estudo op. 25 nº 7 - Recitativo inicial.

Outro exemplo significativo é o final da Valsa Mefisto nº 1 de Liszt. O Recitativo funciona como a ligação para a coda, preparando o trecho turbulento que a encerra, como se verifica na figura 9.

Edition Peters

9880

Figura 9 - F. Liszt - Valsa Mefisto nº 1 - Recitativo final.

Arnold Schoenberg (1874–1971) utilizou-o na última de suas Cinco peças orquestrais, op. 16 (1909) "O obligato recitativo" e nas “Variações sobre um Recitativo para órgão opus 40” (1941), cujo trecho exemplificativo pode ser visto na figura 10. O Quarteto para cordas nº 4 op. 37 (1936) abre o movimento lento com um Recitativo possuindo uma passagem em uníssono.



Figura 10 - Arnold Schoenberg - Trecho do Tema e variação nº 1 das “Variações sobre um Recitativo para órgão op. 40”.

O Recitativo, na obra *Concerto Fribourgeois* de Almeida Prado, é utilizado aos moldes das *toccatas* barrocas, em especial as escritas por J. S. Bach. Os recitativos eram escritos como interlúdios entre as fugas. Ele o utiliza entre os movimentos, à exceção da passagem do Arioso para o *Moto perpetuo*. A estrutura se constitui da seguinte forma:

Introduzioni – Recitativo I – *Passacaglia* – Recitativo II – *Toccata* – Recitativo III – Arioso – *Moto perpetuo*

Verifica-se essa escrita, através do modelo da estrutura barroca, observando as *Toccatas* e a “Fantasia Cromática” e a “Fuga para cravo” de Bach. Todas as obras possuem movimentos muito lentos que precedem as Fugas e que são interpretados de forma livre como recitativo. Um bom exemplo é a *Toccata* em Sol menor BWV 915 que, logo após uma breve introdução, segue o recitativo que “*attacca*” a primeira fuga. Pode-se observar isto na figura 11. Coincidentemente, há ocorrência igual no Concerto de Almeida Prado.

VIII. TOCCATA.

G-moll.

The musical score for J.S. Bach's Toccata in G minor, BWV 915, is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is fast, indicated by the dense sixteenth-note passages. The second system continues the fast section, with dynamic markings 'piano' and 'forte' appearing. The third system is marked 'Adagio.' and shows a change in tempo and texture, with more sustained notes and a slower pace. The fourth system continues the Adagio section. The fifth system is marked 'Allegro.' and shows a return to a faster tempo with a more rhythmic, eighth-note pattern. The score concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled '(b)'.

B. W. XXXVI.

Figura 11 - J. S. Bach - Toccata em Sol menor BWV 915 - Exemplo do Recitativo.

CONCERTO FRIBOURGEOIS

4

20

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

23

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

The image displays a musical score for the Concerto Fribourgeois by Almeida Prado, specifically measures 20 through 23. The score is arranged in a system with five staves: Piano (Pno.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 20-22 are highlighted with red shading. In measure 20, the Piano plays a fragmented motif in both hands, marked *pp* and *ppp*. The Violins I and II play a melodic line marked *f* and *mf*. The Viola and Violoncello play a melodic line marked *f*. The Contrabass plays a rhythmic pattern marked *f*. In measure 21, the Piano continues the fragmented motif, marked *ppp*. The Violins I and II continue their melodic line. The Viola and Violoncello continue their melodic line. The Contrabass continues its rhythmic pattern. In measure 22, the Piano continues the fragmented motif, marked *ppp*. The Violins I and II continue their melodic line. The Viola and Violoncello continue their melodic line. The Contrabass continues its rhythmic pattern. In measure 23, the Piano is silent. The Viola and Violoncello play a melodic line marked *p*. The Contrabass plays a pizzicato figure marked *pizz.*

Figura 13 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - inserção das cordas com o motivo fragmentado.

A utilização de escalas modais já é presente desde o Recitativo I. Após a *Introduzioni* feita apenas pelas cordas, o solo do piano inicia com um trinado com *fermata*. A escala modal Fá lídio-mixolidio²¹ é a primeira a surgir seguida de Sol frígio, eóleo com alteração da 6ª e 7ª, terminando novamente com um trinado. Esses compassos são utilizados aqui como abertura para o Recitativo. Pode-se verificar isto na figura 14.

The image shows a musical score for the beginning of Recitativo I. The piano part (Pno.) is at the top, featuring a trill (trinado) with a fermata, highlighted in red, blue, and green. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are shown below, with a vertical dashed line indicating the start of the recitative.

The image shows three musical staves, each representing a different modal scale. The first staff is labeled 'Fá-Lídio-Mixolidio' and is highlighted in blue. The second staff is labeled 'Sol Frígio' and is highlighted in red. The third staff is labeled 'Mi Eóleo com alteração de 6ª e 7ª' and is highlighted in green.

Figura 14 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Recitativo I - Escalas modais.

²¹KOSTKA, Stefan. *Material and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River; Prentice-Hall, 1999. p. 31.

As escalas modais voltam a aparecer após a utilização constante do Motivo apresentado na *Introduzioni*. Nesse caso, há bimodalidade²². Uma das vozes executa o modo Si jônico e a outra o modo Lá eóleo. Esses modos correspondem ao modo maior e menor. Pode-se verificar isto na figura 15.

Figura 15 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Bimodalidade.

Todo o restante do Recitativo I se assemelha à primeira parte da Abertura Francesa, muito usada no período barroco. É composta de três partes: a primeira é lenta, freqüentemente com ritmos com dois pontos, seguida por uma figura curta; a segunda é rápida no processo de uma fuga; e a terceira parte retorna no final.

O responsável pela criação desse gênero musical foi o ítalo-francês Jean-Baptiste Lully. Mesmo antes de começar a escrever óperas, estabeleceu a forma musical da *ouverture*, a “abertura francesa”. No final do século XVII e início do século XVIII, as peças instrumentais nessa forma não serviam apenas de introdução a óperas, e outras obras de grandes dimensões, surgiam também como peças independentes e constituíam muitas vezes o andamento inicial de uma suíte, de uma sonata ou concerto²³. Lully utilizou esse tipo de abertura pela primeira vez em 1658 no Ballet *Alcidiane* LWV 9²⁴.

Exemplos instrumentais podem ser encontrados em muitas das obras de Johann Sebastian Bach.

²² TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. NY: McGraw-Hill, 1996. p. 325.

²³ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Op. cit.* p. 366.

²⁴ O catálogo das obras de Lully foi realizado por Herbert Schneider, músico dinamarquês, membro da Sociedade Internacional de Musicologia (IMS), fundada em 1927, na Suíça. As obras, classificadas por ordem cronológica, são designadas pelas letras LWV (*Lully Werke Verzeichnis*), em um total de 80. *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste LULLY*, Éditions Hans Schneider, Tutzing, 1981.

A Partita nº 2 em Dó menor começa com uma Abertura Francesa. A 16ª variação das Variações Goldberg de Bach é uma abertura francesa em pequenas proporções (Vide figura 16).

Ouverture.
Maestoso. (♩ = 80.)

Var. 16.
(a 1 Clav.)

Figura 16 - J.S. Bach - Variações Goldberg - Trecho da Variação 16, exemplo de Abertura Francesa instrumental.

A própria *Introduzioni* demonstra esse estilo de composição. No Recitativo I, Almeida Prado escreve, entre trechos onde aparecem escalas modais, o Motivo de figuras pontuadas como nas Aberturas Francesas barrocas. É interessante notar que a linha melódica desse trecho é o Motivo apresentado pela *Passacaglia* escrito em sua forma original, em movimento ascendente, descendente, em espelho, como se pode observar na figura 17.

Os recitativos do Concerto *Fribourgeois*, em geral demonstram uma preocupação com as ressonâncias. Observa-se, já no primeiro, o piano com notas presas através de ligaduras onde está escrito a letra B (localização de ensaio). Essas ligaduras podem ser vistas também na figura 17, a partir do compasso 11, no Recitativo I e II.

Pno.

8 *ff* *p*

11

12 *p*

16

Pno.

Motivo da *Passacaglia* ascendente (original)

Motivo da *Passacaglia* ascendente (original)

Motivo da *Passacaglia* em espelho

Figura 17 - Almeida Prado - Recitativo I - Apresentação do Motivo da *Passacaglia* original e invertido.

RECITATIVO II

Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

A passagem da *Passacaglia* para o Recitativo II possui como material uma ponte²⁵ de 4 compassos que é cópia escrita 1 tom e meio abaixo da *Introduzioni* executada pelas cordas como no início do concerto. Esse mesmo trecho aparece como ligação entre esse Recitativo e a *Toccata*. Essas passagens possuem uma sequência de transposições, como se vê na figura 18.

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contraba (Double Bass). The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 56 beats (♩ = 56). The score is marked 'div.' (divisi) and 'ff' (fortissimo). The key signature has one flat (B-flat). The passage is labeled 'Introduzioni' in a box below the staves.

²⁵ Ponte, termo utilizado para delinear seções diferentes de uma obra maior, ou para suavizar o que seria uma modulação abrupta, como a transição entre os dois temas de uma forma-sonata. Neste último contexto, esta transição entre dois temas musicais costuma ser chamada de "tema de transição" e, de fato, em sinfonias românticas como a 9ª sinfonia de Dvorak, ou a sinfonia em Ré menor, de César Franck, o tema de transição se torna quase um terceiro tema por si próprio. WESTRUP, Sir Jack & HARRISON, F. Li. *Collins Music Encyclopedia*, London: Collins London and Glasgow. 1976. p. 600. Tradução livre realizada por Carlos Yansen.

12

a tempo
div.
ff

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Trecho da *Introduzioni* inserido no Recitativo I e transposto 1 tom abaixo

Largo ♩ = 56

105

f *sonoro!*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Trecho da *Introduzioni* inserido entre a *Passacaglia* e o Recitativo II
transposto uma 3ª m abaixo.

16

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Trecho da *Introduzioni* entre o Recitativo II e a *Toccata*

Figura 18 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Apresentação da *Introduzioni* nas diversas partes do concerto como ponte entre os movimentos.

Após a breve introdução de 3 compassos, através dos trinados e das escalas modais, o Recitativo se inicia propriamente. Sem marcação de compasso e com indicação de “Tempo Libero”, o Motivo da *Passacaglia* novamente é apresentado. Dividido em duas vozes, aqui executadas pelas duas mãos do pianista, sem intervenção das cordas, ele surge em intervalo de 8ª, segundas acrescentadas²⁶ e harmonia de quartas²⁷ e quintas,²⁸ como se observa na figura 19.

The image shows a musical score for Piano, titled "Tempo libero". It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a "ff" dynamic. The bass line is marked with an "8vb" (octave below) and a "2as acrescentadas" (second augmented) interval. The harmony is marked with "Harmonia em intervalos de 4ª" (harmony in intervals of 4th) and "Harmonia em intervalos de 5ª" (harmony in intervals of 5th). The score is annotated with various musical terms and intervals.

Figura 19 - Almeida Prado - Concerto Fribourgeois - Início do Recitativo II - Motivo da *Passacaglia*.

Esse mesmo Motivo surge, logo em seguida, ornamentado, como se pode observar na figura 20.

The image shows a musical score for Piano, titled "Motivo ornamentado". It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is marked with a "15ma" (fifteenth) interval and a "5" (fifth) interval. The bass line is marked with an "in loco" (in place) and a "5" (fifth) interval. The score is annotated with various musical terms and intervals.

Figura 20 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Motivo ornamentado.

²⁶ KOSTKA, Stefan. *Op. cit.* p. 61.

²⁷ STEIN, Leon. *Op. Cit.* p. 213

²⁸ KOSTKA, Stefan. *Op. cit.* pp. 55 a 60.

A falta de indicação de compasso até a entrada do andamento “Largo”, indica caráter de improvisação. Há então a indicação de 4/4 por apenas 2 compassos e depois, no final do trecho, de 7/4 durante 1 compasso, e é utilizada a mesma escrita do início do Recitativo. Observa-se, como anteriormente, a utilização de intervalos de 2^{as} acrescentadas, 4^{as} e 5^{as}. Nota-se que os dois blocos se intercalam durante todo o movimento, concluindo com a alteração de andamento para “*Allegro molto, tempo libero*”, como demonstrado na figura 21.

The figure displays three excerpts of a piano score for Almeida Prado's *Concerto Fribourgeois*, specifically the *Recitativo II*. The excerpts are categorized into two blocks: Bloco I (highlighted in red) and Bloco II (highlighted in blue).

- Bloco I (Red):** The first excerpt (measures 6-8) is marked *Largo* with a tempo of 56. It begins with a 4/4 time signature and features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a complex bass line. The second excerpt (measures 13-14) is also marked *Largo* with a tempo of 56, showing a transition from piano (*pp*) to fortissimo (*ff*) dynamics.
- Bloco II (Blue):** The middle excerpt (measures 9-12) is marked *Tempo libero*. It features a rapid, continuous sixteenth-note pattern in both hands, starting with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The time signature changes to 7/4 at the end of the section.

A legend on the right side of the figure identifies the color coding: a red bar represents Bloco I, and a blue bar represents Bloco II.

Figura 21 - Almeida Prado - *Concerto Fribourgeois* - Recitativo II - Bloco sonoro I e II.

O Recitativo é concluído com o Motivo transposto sucessivamente $\frac{1}{2}$ tom intercalado com trechos escritos em figuras de curta duração e que acompanham essa transposição. Uma seqüência desse mesmo Motivo em contínua progressão cromática encerra o andamento. Observe-se a figura 22.

The musical score for Piano (Pno.) is presented in two systems. The first system begins at measure 13 with a 'Largo' tempo (quarter note = 56) and a 'Piano' (pp) dynamic. It transitions to 'ff' (fortissimo) and then to 'Allegro molto, tempo libero' with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The second system starts at measure 15 with a 'p' (piano) dynamic, transitioning to 'f' (forte) and then 'subito p' (suddenly piano). The score features a chromatic progression of a motif, highlighted by red vertical bars. The piece concludes with a 'ff' (fortissimo) dynamic and a fermata over a long note.

Figura 22 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Final do Recitativo II - Progressão cromática do Motivo.

Finalizando, encontramos uma seqüência do Motivo, que conclui com uma *fermata* sobre figura longa. A *Introduzioni* é então apresentada novamente transposta, dessa vez uma terça maior abaixo da original.

RECITATIVO III

Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

O último Recitativo é o único que não possui uma ponte, utilizando o material da *Introduzioni*. Ele está ligado diretamente ao movimento anterior, a *Toccata*. A sonoridade final desse movimento em *ff* faz-se unir diretamente ao início desse Recitativo, com mesma dinâmica. Logo nos primeiros compassos, observa-se o Motivo da *Passacaglia* ornamentado e construído sobre intervalos harmônicos de 3^{as}, 4^{as} e 5^{as} com 2^{as} acrescentadas, amplamente utilizados no concerto. Ele é apresentado apenas pelo piano que, após cinco compassos, tem início na linha melódica para as cordas, como se verifica na figura 23. Esse mesmo motivo é reapresentado no c.8 com o mesmo material.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is for Piano, marked 'Largo' with a tempo of 56 bpm and 'Intenso! Sonoro!'. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The bottom staff is for Pno. 1, marked 'Sonoro' and starting with a forte (*f*) dynamic. Red circles highlight specific intervals in both parts. A box at the bottom, labeled 'Intervalos simples e compostos de 4^{as}', has arrows pointing to the relevant intervals in the Pno. 1 part.

Figura 23 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Início do Recitativo III - Apresentação do Motivo da *Passacaglia*.

Como foi visto anteriormente, o concerto *Fribourgeois* utiliza basicamente dois materiais principais: o Motivo da *Passacaglia* e as escalas modais. Essas últimas, no Recitativo I, aparecem com o solista e, no Recitativo III, prevalecem nas cordas. Elas se iniciam nas cordas graves, viola, violoncelo e contrabaixo, a princípio com um trinado como introdução, para a sequência de escalas que se segue, que com a alteração de compasso de 4/4 para 2/4, partem dos graves passando por todos os instrumentos até o violino I e concluem novamente com outro trinado. As escalas encontradas são: Fá mixolídio (violas, violoncelos e contrabaixos t.1), Lá b jônico (violoncelos, violas e violinos I t.2) e Ré jônico (violino II t.2). Observe-se a figura 24.

The figure shows a musical score for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into three sections, each with a different background color and a legend below it:

- Fá Mixolídio (Red):** This section covers measures 10 to 12. It features a trill (s) in measures 10 and 11, followed by a scale in measure 12. The instruments involved are Vla., Vc., and Cb.
- Lá b Jônico (Blue):** This section covers measures 13 to 15. It features a trill (s) in measures 13 and 14, followed by a scale in measure 15. The instruments involved are Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.
- Ré Jônico (Green):** This section covers measures 16 to 18. It features a trill (s) in measures 16 and 17, followed by a scale in measure 18. The instruments involved are Vln. I, Vln. II, and Vla.

A curved arrow at the top of the score indicates the progression of the scales across the instruments from left to right.

Figura 24 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Recitativo III - Escalas modais.

A partir do c.10, é apresentado um diálogo entre as cordas e o piano utiliza apenas o Motivo da *Passacaglia*. Nas cordas, esse diálogo ocorre quando o Motivo se alterna entre elas. O Motivo aparece de várias formas: original, invertido, em espelho, transitando entre os instrumentos, nem sempre completo, mas se completando com o instrumento que o sucede, sem interrupção, terminando no c.16. Verifica-se esse trecho na figura 25.

The image displays a musical score for Almeida Prado's *Concerto Fribourgeois*, specifically measures 10 through 14. The score is arranged for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Measures 10-14 are shown in two systems. The first system (measures 10-13) includes a Piano part with complex arpeggiated figures in both hands. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic, eighth-note pattern. The second system (measures 14-15) shows the Piano continuing its arpeggiated texture, while the strings maintain their rhythmic pattern. A red box highlights a specific interval in the Viola part (measure 14), labeled "Motivo agrupado em intervalo harmônico de 2ª".

Red shaded regions highlight specific musical motifs across the score. Red arrows indicate the flow of these motifs between instruments, showing how a melodic idea is passed from the Piano to the Violins, then to the Viola, and finally to the Cello and Contrabasso.

Figura 25 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Motivo intercalando cordas e piano.

Intervalos de 2ª

	Motivo em estrutura vertical
	Motivo da <i>Passacaglia</i>
	Motivo da <i>Passacaglia</i> em espelho
	Harmonia quartal

60

A escrita acordal desse bloco sonoro sempre é exposto pelo piano. Isso se justifica na apresentação inicial dos Recitativos, onde o bloco de acordes em que o Motivo é constante está em oposição ao conjunto de escalas modais, sempre apresentados pelas cordas. Como já mencionado nas observações do Recitativo II, tratam-se aqui de dois blocos de sons distintos e contrastantes. Embora no Recitativo III o Motivo seja apresentado pelas cordas, parecendo inconsistente a afirmação anterior, ele raramente aparece em estrutura vertical, ou seja, executado pelas cordas conjuntamente, comprovando essa afirmação.

Em contraposição ao piano, após esse haver apresentado o Motivo em intervalos sobrepostos, o violoncelo faz a ligação entre o piano e as cordas através do Motivo invertido e em duas seqüências. As cordas, por sua vez, em *tutti*, executam o material que lhes é peculiar, escalas modais; neste caso, a escala de Lá eóleo, executada pelas cordas em movimento ascendente, pelo violino II é em movimento descendente. Por meio de contraponto,²⁹ o Motivo é apresentado em movimento contrário, concluindo o compasso com trêmulos em intervalo de 2ª menor. Nota-se claramente aqui a bimodalidade,³⁰ pois encontramos duas escalas modais executadas ao mesmo tempo. Esse tipo de figuração, Motivo – Escalas Modais, se repete no piano e nas cordas seqüencialmente, e são a ligação para novamente o piano executar o bloco de sons onde o Motivo é reexposto de maneira mais compacta, em apenas 2 compassos. Pode-se verificar essas afirmações na figura 27.

²⁹ PISTON, Walter. *Harmony*. NY: W.W. Norton, 1987 p. 477 a 480.

³⁰ STEIN, Leon. *Op.Cit.* p. 210

The image shows a musical score for Almeida Prado's *Concerto Fribourgeois*, specifically the *Recitativo III* section. The score is written for a full orchestra, including Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass, Piano, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 21, 22, and 23. Measure 21 features a trill in the Violins I and II. Measure 22 features a trill in the Violins I and II, and a trill in the Viola. Measure 23 features a trill in the Violins I and II, and a trill in the Viola. The score is annotated with several boxes and arrows. A box labeled 'Escala de lá eóleo' (Lydian scale) points to measures 21-22. A box labeled 'Motivo' (Theme) points to measures 22-23. A box labeled 'Si Jônico' (Dorian mode) points to measure 23. A red arrow points from the 'Motivo' in the strings to the 'Motivo' in the Piano. A box labeled 'Trinados em intervalos de 2ª menor entre os instrumentos' (Trills in intervals of 2nd minor between instruments) points to the Piano part. A box labeled 'Escalas – Si Jônico e Si Lócrio' (Scales – Dorian and Locrian) points to the Piano part. The score also includes dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Figura 27 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Recitativo III - Motivo e bimodalidade.

A partir do c. 26, inicia-se a coda. Nota-se aí a finalização do movimento através da textura e da dinâmica. Iniciando-se com as cordas em *tutti* e em intensidade *ff*, o Motivo é apresentado pelos violinos I e II e violas. Ele aparece ornamentado, invertido e em espelho. Observa-se ainda que o Motivo contido no violino II está dividido e em intervalos de 5ª, amplamente utilizados no concerto assim como os de 4ª. Violoncelos e contrabaixos

utilizam uma nota pedal de si, ornamentada com figuras de pequeno valor. O Motivo é apresentado duas vezes como se pode ver na figura 28.

Figure 28 shows a musical score for the first system of the concerto. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Violoncello III. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 25. A red bracket labeled "intenso" spans measures 25 to 30. A red box labeled "Motivo em divisi com intervalo de 5ª" points to the Violin II staff. A blue box labeled "Dinâmica em ff" points to the Violoncello I staff. A red box labeled "Motivo da Passacaglia" is shown in the legend. A blue box labeled "Pedal de si" is shown in the legend. The score features a complex texture with many notes and rests, indicating a dense musical passage.

Figura 28 - Almeida Prado - Concerto Fribourgeois - Motivo ornamentado e pedal em si.

A textura e a dinâmica são fatores importantes na realização da coda. Observou-se que a partir do c.26 tanto o piano como as cordas modificam constantemente esses elementos. No c.27, o piano realiza o mesmo desenho de intervalos sobreposto com o Motivo inserido, como apresentado desde o início do movimento em dinâmica *fff*. As cordas em *tutti* também apresentam o Motivo, apenas modificando a dinâmica, em *p* e *pp*. Seguidamente, o piano, já não mais em textura acordal, mas agora apenas em intervalos de 8ª, executa o Motivo em *mf*. Ainda em *tutti*, as cordas apenas realizam um diálogo com o piano, esse agora em *p*. Nos c. 31 ao 33, há diminuição da textura, as cordas progressivamente param de tocar ou executam em *pizzicato*. A finalização se dá pelo piano, quando as cordas sustentam a nota fá. Pode-se observar isso na figura 29.

Motivo invertido

5

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 27-30, is marked with a '5' in the top right. It features a 'Motivo invertido' (inverted motif) highlighted in red across the Piano, Violin I, Violin II, and Viola staves. The Piano part starts with a forte (ff) dynamic and includes an 8va (octave) marking. The Violin I and II parts enter in measure 28 with a piano (p) dynamic. The Viola part also enters in measure 28 with a piano (p) dynamic. The Violoncello and Contrabasso parts enter in measure 29 with a piano (p) dynamic. The second system, measures 31-34, shows a reduction in texture. The Piano part continues with a piano (p) dynamic. The Violin I and II parts are mostly silent, with some sustained notes. The Viola part continues with a piano (p) dynamic. The Violoncello and Contrabasso parts continue with a piano (p) dynamic. The score is marked with 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato) for the Violoncello and Contrabasso parts.

Figura 29 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Recitativo III - Final - Diminuição da textura.

Nota-se ainda que esse movimento se assemelha muito ao primeiro e ao segundo Recitativo na forma da construção e na utilização do material. Sendo o último a ser apresentado, e seu material não sendo reexposto, chega-se à possível afirmação de que essa semelhança de construção seja uma forma de recordar o material apresentado logo no início. Possui a função de unificar os movimentos semelhantes: os três Recitativos.

Aspectos técnicos e interpretativos

A semelhança dos três Recitativos nos permite agrupá-los sob os mesmos aspectos técnicos de execução, são eles:

- Execução de acordes e arpejos;
- Saltos com passagem de polegar;
- Execução de oitavas;
- Trêmulos e trinados
- Sonoridade.

Sabe-se que a execução de escalas, acordes e arpejos são a base para a técnica pianística. As dificuldades que se instalam nos recitativos, no tocante a esses aspectos, se concentram principalmente nos acordes e arpejos. Saltos de oitavas seguidos utilizando *apoggiatura* seguidos de figuras curtas requerem do intérprete reflexo rápido e precisão³¹. Observa-se isso logo no Recitativo I, c.19 e Recitativo II c. 1 a 4 e 8, como demonstra a figura 30.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically Recitativo I, c. 19. The score is written for piano (Pno.) and features a variety of musical elements. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a forte (ff) dynamic. The first staff (treble clef) contains a series of chords and arpeggios, with a trill marked with a '3' and a slur. The second staff (bass clef) contains a series of chords and arpeggios, with a trill marked with a '3' and a slur. A red shaded area highlights a section of the score, and a blue shaded area highlights another section. A box labeled 'Passagem sobre o polegar' points to a specific musical phrase. A box labeled 'Apoggiaturas' points to a specific musical phrase. The score is labeled 'Recitativo I c. 19' in a box.

³¹ GANDELMAN, Salomea. COHEN, Sara. *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*. RJ: Contra Capa Editora. 2006. Como sugestão pode-se utilizar os estudos da Cartilha Rítmica de Almeida Prado. Exercícios I 6, III 16. (o número em algarismo romano indica o volume e, o em arábico, o exercício)

Recitativo III c. 1 ao 4

Largo ♩ = 56
Intenso! Sonoro!

Piano

ff

8^{va}

Saltos de 8^a

Pno.

ff

8

Salto em 8^a

Apogiaturas

Recitativo III c. 8

Sonoro

Pno. 1

f

f

Passagem de polegar

Figura 30 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Recitativos - Identificação das dificuldades técnicas.

Sugerem-se, para uma melhor execução, algumas possíveis soluções para as dificuldades citadas acima. Para os saltos de oitava os exercícios abaixo se tornam básicos, pois trabalham com o reflexo e com as distâncias dos saltos. Observe-se a figura 31.



Figura 31 - Trabalho técnico para saltos em oitava ou com acordes nos Recitativos.

Outro aspecto que chama a atenção é a execução de oitavas que ocorre no Recitativo II nos c.14 e 15. A princípio antecedidas por acordes de 4ª intercalados entre as mãos, o salto para as oitavas se torna incômodo, visto que são movimentos totalmente diferenciados

em andamento rápido. Os exercícios indicados anteriormente poderão ser de valia para a passagem dos intervalos de 4ª e as oitavas. Quanto à execução delas, propriamente dita, não há grandes dificuldades que requeiram algum exercício preparatório.

Também os trêmulos e trinados aparecem ocasionalmente. Os trinados são sempre executados com o pedal preso. Esse recurso minimiza a possível desigualdade entre as mãos. À exceção dos compassos 105 a 108, onde a textura se modifica através do trinado, tornado-se mais densa devido à inclusão de notas, ao final pode-se encontrar certa dificuldade, por se tratarem de agrupamentos de notas, como se pode ver na figura 32.

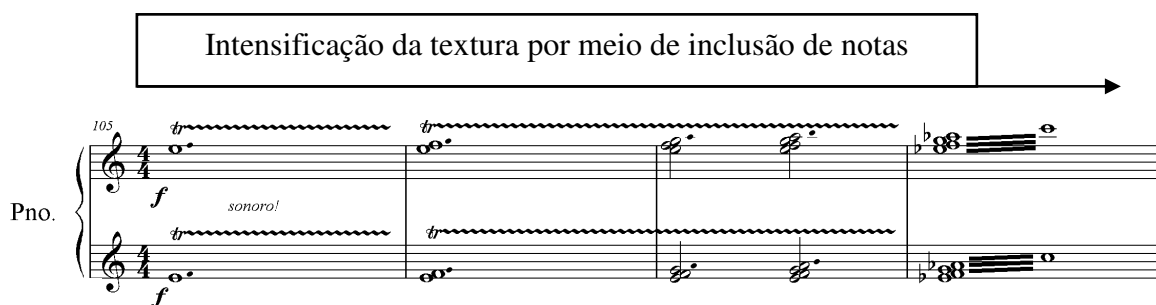


Figura 32 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Final da *Passacaglia* início do Recitativo II - c. 105 a 108. Intensificação da textura.

Nesse caso, é possível melhorar a execução através de exercícios preparatórios, onde trabalhar com cada nota do trêmulo ou com a inclusão gradativa de notas pode ajudar a igualdade e ao mesmo tempo a melhora da sonoridade. Para exemplificar, será utilizado apenas o c. 108, no qual a quantidade de notas do trêmulo é maior. Observe-se as figuras 33 e 34.

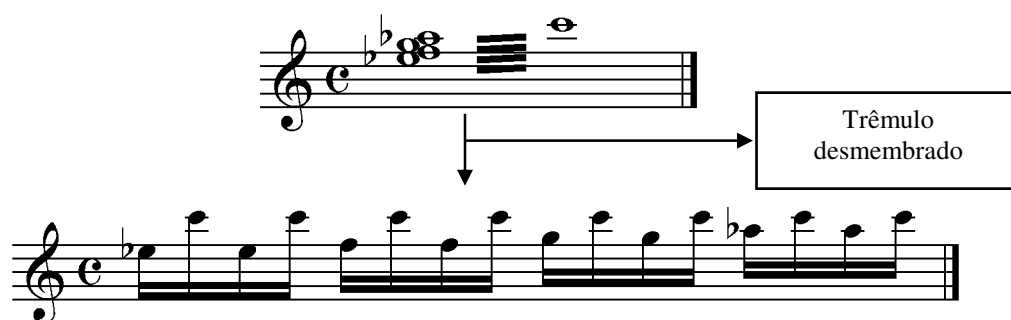


Figura 33 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Trêmulo do final da *Passacaglia*.



Figura 34 - Trabalho técnico para realização do trêmulo.

O trêmulo surge também no Recitativo III nos compassos 17 e 20. No entanto, tratam-se de trêmulos onde as mãos estão intercaladas, diferente do trecho citado acima, onde as duas mãos executam o trêmulo simultaneamente. Nesse caso, não se observam dificuldades onde seja necessário algum trabalho técnico.

O último aspecto relevante com relação à interpretação se refere à sonoridade do início do Recitativo II. Como o motivo aparece dentro das figurações curtas, deve-se apenas ressaltar a sua importância dando relevo à sua linha melódica.

PASSACAGLIA

2.2 – *Passacaglia*

2.2.1 – *Passacaglia*

Originalmente, é uma dança lenta em compasso ternário. Seu nome deriva do espanhol - *Pasa calle* - (passar pela rua), que supostamente representaria a música feita por músicos de rua, possivelmente derivando de execuções ao ar livre ou da prática popular destes músicos em caminhar alguns passos intercalando interlúdios. A *Passacaglia*, como dança, tem suas origens em meados do século XVII (a primeira referência de *Passacalles* surgem na literatura espanhola por volta de 1605) na Espanha como *Passacalle*. Era uma breve improvisação que os guitarristas executavam entre as estrofes e a melodia principal com certa natureza improvisatória. Ainda no século XVII, tornou-se um movimento instrumental lento em compasso ternário, com base em uma linha melódica grave, que se repete a cada variação das vozes superiores, em um movimento lento em três tempos. A *Passacaglia* apresenta uma linha melódica que pode se movimentar entre as vozes, podendo ser harmonizada de várias maneiras. É importante ressaltar a diferença entre a *Passacaglia* e a *Chaconne*, visto que são similares (ambas tema com variações). Essa se dá por ser, a segunda, uma série de variações criadas a partir de uma progressão de acordes. O “tema” é constituído por esta progressão, ele se movimenta da tônica para a dominante com movimentos ascendentes e descendentes cromáticos ou diatônicos. Já a *Passacaglia* possui uma linha melódica no baixo, podendo ou não ser vinculada à harmonia. O tema é a linha melódica. Segundo Leon Stein³², sua forma de variações é muito próxima e deriva de um baixo *ostinato*, ambas utilizando o tom menor. O princípio da construção estética da *Passacaglia* é a repetição, uma repetição contínua, coerente, ordenada e simétrica. O número de variações da *Passacaglia* é indeterminado e podem possuir diversas nomenclaturas, de acordo com o caráter da variação. Lully popularizou, através de sua música cênica, tanto a *Passacaglia* como a *Chaconne*. Ambas, como forma aparentada, foram aplicadas não só na música para teclas mas também nas obras para conjunto instrumental e vocal. Um dos mais conhecidos exemplos desse gênero é a *Passacaglia* para órgão em Dó menor, de Johann Sebastian Bach, BWV 582, cujo trecho do manuscrito se encontra na Figura 35. Outro exemplo foi extraído da Cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150, onde o contínuo aparece com o motivo, como pode ser visto na Figura 36.

³² STEIN, Leon. *Op. cit.* p. 143.



Figura 35 - J. S. Bach - Passacaglia c. 1 ao 22

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Mei - ne Ta - ge in den

Mei - ne Ta - ge in den

Mei - ne Ta - ge in den

Mei - ne Ta - ge in den

B. W. XXX.

Figura 36 - J. S. Bach - Final da Cantata *Nach dir, Herr, verlanget mich* BWV 150

Um exemplo de *Passacaglia* do período romântico é o movimento final - *Allegro energico e passionato* da IV Sinfonia de Johannes Brahms, publicada em 1888, como pode ser visto na Figura 37 (embora Brahms não a nomeie explicitamente de *Passacaglia*, ela segue o modelo de construção).

Allegro energico e passionato

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
Kontrafagott

f

Figura 37 - J. Brahms – Sinfonia nº 4 em mi menor op 98 – c. 1 a 9.

Como exemplo, podemos citar Arnold Schoenberg (1874 – 1951) em *Nacht* da obra *Pierrot Lunaire* op 21 (1912), que emprega um Motivo de três notas, como mostra o trecho exemplificado na Figura 38.

Handwritten musical score for "19. Nacht" (Sonata) by Schubert. The score is for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time. The piano part is in G major, 4/4 time. The score is handwritten on aged paper. The title "19. Nacht" is written in the top right. The composer's name "Schubert" is written in the top left. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second system contains the piano accompaniment. The score is marked with "Andante" and "Allegretto". The piano part features a prominent bass line with a red box highlighting a specific section. The vocal part has a red box highlighting a specific section. The score is written in ink on aged paper.

Figura 38 - A. Schoenberg - Pierrot Lunaire - Nacht

Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

Passacaglia – Motivo

O termo Motivo³³ se refere, na música do século XX, a um agrupamento de três ou quatro notas.

O Motivo da *Passacaglia* tem sua origem na Fuga XIV em Fá sustenido menor do primeiro volume do “Cravo Bem Temperado” de Bach. Segundo o compositor³⁴, esse Motivo se caracteriza por grandes possibilidades de variação e é adequado para a composição da *Passacaglia*. Veja-se a Figura 39.

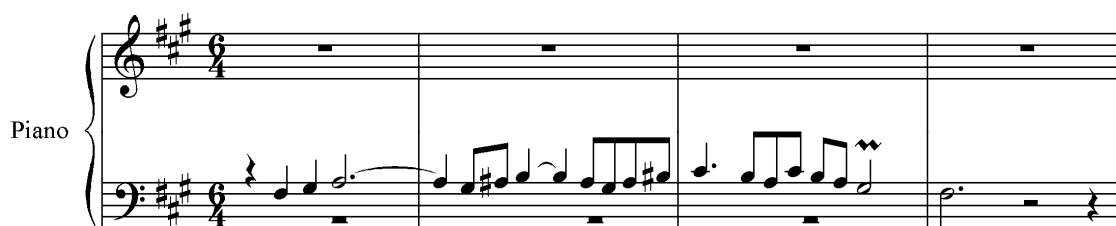


Figura 39 - J. S. Bach – Fuga XIV – Cravo bem Temperado - c. 1 ao 4

Da mesma forma, Almeida Prado utiliza o Motivo³⁵ de 5 compassos, que serve de base para a peça. Inicia-se no baixo, dobrado em oitavas. Como reforço do Motivo, há *appoggiaturas* também em oitavas. As alterações no compasso ampliam o Motivo para que as variações que se seguem possam apresentar as características necessárias, tanto técnica como interpretativas. Esse Motivo pode ser visto na figura 40.

³³ Como referencial teórico para o “Motivo” da *Passacaglia* e da *Toccata* de Almeida Prado, foi utilizado para a análise motívica: SCHOENBERG, Arnold. *Op. Cit.* p. 36.

³⁴ Entrevista concedida pelo compositor em 20/05/2007 na cidade de Campinas no Centro de Convivência Cultural.

³⁵ Segundo Kostka, na música do século XX, há necessidade de utilização de uma nova terminologia para designar certos conceitos. Neste caso, esta nova terminologia se aplica na utilização da palavra célula a esse tipo de motivo, de três ou quatro notas combinadas ou não harmonicamente ou melodicamente. KOSTKA, Stefan. *Op. Cit.* pp 81 e 178.



Figura 40 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - *Passacaglia* - Motivo Inicial - c. 1 ao 5

O Motivo é apresentado apenas pelo piano, sem interferência das cordas. As alturas utilizadas são intervalos melódicos de pequena extensão, 2ªM e 2ªm em sua maioria. Isso pode ser visto na figura 41.

■	Intervalos de 2ª maior
■	Intervalos de 2ª menor
■	Intervalos variados

Figura 41 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois*– *Passacaglia* – Motivo

Textura

A textura é monofônica com oitavas sobrepostas. Observa-se a diferença entre as dinâmicas das linhas melódicas. A 1ª linha em *mf* e a 2ª em *p*. O compositor utiliza acentos de *tenuto* em contraposição às linhas de fraseado sempre com agrupamentos de 3 notas.

O Motivo se apresenta com a idéia rítmica bem definida. O compositor utiliza, a princípio, figuras de maior valor que, aos poucos, diminuem de quantidade, como pode ser visto ainda na figura 42.

A indicação metronômica $\text{♩} = 63$ é constante, sendo alterada somente na passagem da *Passacaglia* para o Recitativo, que é o movimento do Concerto que a segue. Esta característica se remete ao período barroco³⁶, no qual a indicação de andamento se mantinha inalterada durante todas as variações³⁷.

A identificação do material das variações que se seguem terá como ponto de partida os seguintes itens: aspectos gerais, textura, ritmo e articulação. Estes itens poderão ser complementados com elementos de relevância, que possam surgir em alguma Variação. Serão ainda abordados aspectos de ordem técnica e interpretativa.

Variação 1- Compassos 8 a 16

Aspectos gerais

A Variação 1 está escrita apenas para piano solo, como pode ser visto na figura 42.

³⁶ Como exemplo de variação desse período, pode-se citar a Ária da Suíte nº 5 em Mi maior HWV 430 de G. F. Haendel.

³⁷ Exemplos contrários a esta afirmação podem ser vistos em temas com variações no período clássico e romântico, tendo como exemplo as Variações sobre um Minuetto de Dupport de W.A. Mozart, Trinta e duas Variações em Dó menor de L. Van Beethoven e o 4º movimento da Sinfonia 4 - *Allegro ma non troppo* - em Mi menor op. 98.

Fragmento do Motivo

Pno.

8

I

p

Motivo

11

Pno.

(8^{va})

Pno.

(8^{va})

16

II

p

pizz.

Cb.

Motivo com redução ritmica

Motivo transposto uma 2ª m abaixo ou transposto

Figura 42 - Variação 1 - Compassos 9 a 16

Textura

O Motivo é exposto exatamente como no original na linha melódica do baixo. O c. 14 utiliza oitavas quebradas ao invés das *apogiaturas* apresentadas no início da *Passacaglia*. Há utilização, em sua maioria, de contraponto de nota contra nota e duas contra uma. Toda a dinâmica desta Variação permanece em *p*.

As alturas são ampliadas através da alteração do registro para mais agudo. Os intervalos ainda permanecem como no Motivo inicial. É interessante notar no c. 16 a movimentação das vozes resultando em intervalos variados descendentes.

A utilização do fraseado em *legato* com *tenuto* permanece, observando-se agora que o *tenuto* tem função de intensificar o contratempo.

Ritmo

Primeira aparição de figuras de menor valor em apenas dois lugares (c. 13 e 14, tempos 4 e 5, respectivamente). Podemos observar a presença constante de contratempos a partir do c. 10.

Aspectos técnicos e interpretativos

É fundamental salientar a importância do Motivo como elemento gerador das variações. Neste caso, ele aparece na linha do baixo. Deve-se observar ainda que fragmentos do Motivo, bem como o Motivo alterado, são utilizados na primeira voz com o objetivo de reforçar o contraponto utilizado pelo compositor. Tecnicamente, essa variação não possui nada relevante.

Variação 2 - Compassos 17 a 24

Aspectos gerais

A Variação 2 é a primeira onde há a participação das cordas no concerto. Há um contraponto entre o piano e o contrabaixo, este último sendo responsável pela apresentação do Motivo. Pode-se observar isso na figura 43.

The musical score for Variation 2, measures 17 to 24, is presented in two systems. The first system (measures 17-18) features a Piano (Pno.) and Contrabass (Cb.) staff. The Pno. staff has a measure 17 with a *pizz.* marking and a measure 18 with a *p* marking. The Cb. staff has a measure 17 with a *pizz.* marking and a measure 18 with a *p* marking. The second system (measures 19-20) features a Pno. and Cb. staff. The Pno. staff has a measure 19 with a *pizz.* marking and a measure 20 with a *p* marking. The Cb. staff has a measure 19 with a *pizz.* marking and a measure 20 with a *p* marking. The third system (measures 21-22) features a Pno. and Cb. staff. The Pno. staff has a measure 21 with a *pizz.* marking and a measure 22 with a *p* marking. The Cb. staff has a measure 21 with a *pizz.* marking and a measure 22 with a *p* marking. The fourth system (measures 23-24) features a Pno. and Cb. staff. The Pno. staff has a measure 23 with a *pizz.* marking and a measure 24 with a *p* marking. The Cb. staff has a measure 23 with a *pizz.* marking and a measure 24 with a *p* marking.

Annotations and markings in the score include:

- Motivo com intervalos de 8ª** (Motif with intervals of 8th)
- Motivo** (Motif)
- Segundas acrescentadas** (Augmented seconds)
- Intervalos de 4ª com segundas acrescentadas** (Intervals of 4th with augmented seconds)
- Intervalos de 5ª** (Intervals of 5th)

Figura 43 - Variação 2 c. 17 a 24

Textura

A textura se torna mais densa através da inserção de acordes na primeira linha melódica, assim como, no c. 23, de intervalos de 4ª e 5ª.³⁸ O contrabaixo executa o Motivo em *pizzicato* e a dinâmica permanece como anteriormente em *p*. Há utilização de intervalos de 2ª M compondo os acordes³⁹. O Motivo é apresentado pelo piano na segunda linha melódica, através de oitavas quebradas. Nota-se ainda que a inserção do contrabaixo apresentando o Motivo, oferece condições para que o piano introduza a textura de acordes e ao mesmo tempo possa manter o Motivo intacto nas demais linhas.

Pela primeira vez, surgem os acentos de *sforzato* sempre no contratempo. As articulações na segunda linha melódica, onde o Motivo surge no solista, oscilam predominantemente entre ligaduras de 2 e 3 figuras. Os acordes formados por intervalos de 4ª e 5ª estão escritos em *legato* que, à exceção das quiálteras, estão contidos na maior frase da Variação.

Ritmo

Nessa Variação, surgem semínimas e colcheias com duplo ponto de aumento, bem como quiálteras de 7 notas, como pode ser visto no c. 21 da figura 44.

Aspectos técnicos e interpretativos

Não foram encontrados problemas técnicos relevantes nessa variação.

Variação 3 - Compassos 25 a 31

Aspectos gerais

Percebe-se, através desta Variação, a intenção explícita do compositor em incluir gradativamente as cordas, começando pelos instrumentos mais graves. Ao inserir o violoncelo, a princípio, como reafirmação do Motivo dobrando o contrabaixo, há liberdade para que o piano possa trabalhar com outro material, nesse caso, acordes, que reforçam a estrutura vertical e, através do ritmo, realizando um contraponto com as cordas, como se pode ver na figura 44.

³⁸ PISTON, Walter. *Harmony*. NY: W.W. Norton, 1987. pp. 501 a 505.

³⁹ PISTON, Walter. *Idem*, 1987. pp. 505 a 507.

III

25

Pno. *f*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

Violoncelo dobra o baixo

28

Pno.

Vc.

Cb.

30

Pno.

Vc. *p*

Cb.

Súbito

Figura 44 - Inserção das cordas através dos violoncelos dobrados pelos baixos. Utilização de acordes pelo solista.

Textura

Nesta Variação, há a intensificação da textura com a utilização de acordes nas duas primeiras linhas, já usada na Variação anterior. Os instrumentos de cordas continuam em *staccato*, sendo que desta vez a intensidade da dinâmica se amplia para *f*. A Variação termina com um trinado e a indicação de *p súbito* se contrapondo ao que foi apresentado antes, dinâmica sempre *f* e somente acordes.

Há apenas dois tipos de articulações, *sforzato* e ligadura de duas notas, esta, sempre nos contratempos.

Ritmo

As alterações rítmicas estão mais presentes na parte do solista. Na sua linha, encontramos na maior parte figuras com duplo ponto de aumento.

Aspectos técnicos e interpretativos

Como na Variação anterior, é necessário observar com grande exatidão o aspecto rítmico. O piano nesta Variação tem a função de reforçar a estrutura vertical. Deve-se dar ênfase à entrada do trinado em dinâmica *p*, pois se entende por isso que, de certa forma, antecipa o que se segue: trabalhar a ornamentação. Tecnicamente, essa variação não possui dificuldades relevantes.

Variação 4

Aspectos gerais

Seguindo a mesma linha das variações anteriores, a viola é inserida para que se permita uma ampliação orquestral e o Motivo permanece nas cordas. Nesta Variação, a parte do piano tem a oportunidade de apresentar o Motivo ornamentado. Isto pode ser observado na figura 45.

IV Motivo ornamentado

Pno. 32 *p* *Sonoro* 5:4 6

Vla. arco *p* pizz. *p*

Vc. pizz. *p*

Cb. pizz. *p*

Motivo apresentado pelas cordas

Figura 45 - c. 32 a 34 – Motivo ornamentado no piano e apresentado pelas cordas

Textura

As cordas em uníssono reforçam o Motivo. A parte do solista, que possui o mesmo Motivo, está ornamentado através de quiálteras de 6 fusas, intensificando a textura, como se observa nas figuras 46 e 47.

Motivo invertido

Pno. 37 5 6 6 3

Vla. 8va-

Vc.

Cb.

Figura 46 - c. 37 e 38 – Motivo invertido

O Motivo continua com a articulação original. O solo não traz indicação de articulação.

Motivo ornamentado

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

Figura 47 - c. 39 - Motivo ornamentado

Ritmo

Esta Variação possui uma extensa utilização de quiálteras nas formações 6:4, 5:4 e 3:4.

Aspectos técnicos e interpretativos

Observa-se nesta Variação um caráter tranquilo que, no início, é indicado pela dinâmica *p*. Pela primeira vez, o compositor utiliza ornamentação como o trinado (aparece como pedal) e mordente. Apesar da ocorrência de um longo trinado na Variação III, este não se caracteriza como ornamentação e sim passagem de ligação para a Variação seguinte. Nesta Variação, porém, os trinados aparecem como ornamentação. Deve-se dar ênfase ao aspecto da dinâmica sempre em sonoridades leves sem, no entanto, deixar de valorizar o Motivo principal, que está ornamentado. Pode-se trabalhar tecnicamente os arpejos dos c. 38 e 39 através de acordes, como pode ser visto na figura 48.

Figura 48 - Redução dos arpejos

Variação 5

Aspectos gerais

A Variação V apresenta o Motivo em processo canônico. Segundo Olivier Messiaen, esta escrita pode ser considerada um cânone triplo⁴⁰, porque aparece nas três linhas melódicas correspondentes às cordas, como pode ser verificado na figura 50. O piano apresenta o Motivo de forma esparsa. Observa-se isto nas figuras 49 e 50.

The image displays a musical score for Variation V, measures 40 and 41. The score is written for four staves: Piano (Pno.), Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Piano part (Pno.) features a triplet of eighth notes in measure 40, followed by a rest in measure 41. The Violin (Vla.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.) parts all play the same melodic motif in measure 40, which is then repeated in measure 41. This creates a triple canon. The motif is a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4. The Violin part is marked with a 'p' (piano) dynamic and an 'arco' (arco) instruction. The Viola and Cello parts also have 'p' dynamics. A red shaded area highlights the canon in the string parts. A box labeled 'Motivo em cânone' points to the motif in the Violin part. An orange arrow points to the right, indicating the continuation of the motif.

Figura 49 - c. 40 e 41 – Motivo em cânone.

⁴⁰ MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris, França. Alphonse Leduc, 1995, pp. 62 a 65.

43

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

46

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

Motivo em cânone	
Motivo invertido	
Motivo ornamentado	

Figura 50 - Apresentação do Motivo com alterações

Textura

Esta Variação tem, por base, o cânone. O piano expõe o Motivo principal ornamentado, que ao final aparece em intervalos harmônicos de 7^a. O Motivo aparece diluído, entremeado nos arpejos. Isto pode ser verificado na figura 49. As síncopas são constantes. Em todos os compassos, elas aparecem para dar unidade à Variação, quando as vozes se interligam através delas. As articulações de fraseado do piano não possuem uniformidade, produzindo também sensação de síncopas, desta vez não pela ligação de sons, mas sim pela ligadura da frase.

Ritmo

Esta Variação possui similaridade com as anteriores. Observa-se, porém, que o cânone dá uma certa mobilidade rítmica entre as linhas melódicas. Quando o Motivo principal se inicia pela viola, toda esta movimentação canônica se torna evidente. Isto também ocorre devido à diminuição rítmica através das colcheias e síncopas⁴¹. Verifica-se isto ainda na figura 50.

Aspectos técnicos e interpretativos

Esta Variação tem como principal característica a transparência da sonoridade, onde o Motivo principal se movimenta por entre os arpejos. O intérprete deve ficar sempre atento para que este Motivo seja evidente sem, no entanto, intensificar o toque na sua execução. Deve-se ainda procurar compreender o cânone apresentado pelas cordas para que o Motivo possa ser integrado a elas, configurando apenas um único elemento. O intérprete deve considerar que, em alguns momentos, a linha do piano é tônica do discurso, sendo que, no c.47, o Motivo surge com o ritmo reduzido utilizando intervalos de 7^a. A voz superior desses intervalos deve estar em evidência. Tudo deve ser mostrado de forma clara e o timbre, apesar de diferenciado entre cordas e piano, deve produzir um efeito de unidade.

Variação 6

Aspectos gerais

⁴¹ KOSTKA, *Op. Cit.*, pp. 114 e 115.

Esta Variação possui como característica principal a intensificação da textura. A utilização de intervalos sobrepostos (formação de acordes) e diminuição rítmica do Motivo produzem movimento ao texto musical. Pode-se observar isto na figura 51.

The figure displays a musical score for a piano (Pno.) and five string instruments (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 48, shows the piano part with a treble and bass clef, and the string parts with various clefs. The second system, starting at measure 52, shows the piano part with a treble and bass clef, and the string parts with various clefs. The piano part is marked with a 'p' (piano) and 'Sonoro'. The string parts are marked with a 'p' (piano). The score includes several annotations in boxes:

- Motivo em movimento paralelo com intervalos de 4ª** (Motif in parallel movement with intervals of 4th): This annotation points to a specific interval in the piano part.
- Motivo em movimento contrário com intervalo de 8ª e 2ª acrescentadas** (Motif in contrary movement with interval of 8th and 2nd augmented): This annotation points to a specific interval in the piano part.
- Motivo apresentado com alteração rítmica e transposto** (Motif presented with rhythmic change and transposed): This annotation points to a specific interval in the piano part.

Figura 51 - intervalos sobrepostos e diminuição rítmica do Motivo

Textura

Em contraposição à textura de acordes,⁴² apresentada na linha do solista, o compositor distribui entre as cordas figurações rítmicas que surgem seguidas ao material apresentado pelo solista. Observa-se isto a partir do c. 49 até o c.52. Neste momento, a textura se intensifica, e tanto o pianista como as cordas passam a executar acordes com intervalos variados de 4^{as} e 5^{as} sobrepostas, característicos da escrita do compositor nesta obra, e já apresentados no Motivo principal (c.53). Isto pode ser visto na figura 52.

⁴² “(...) A harmonização foi um recurso utilizado pelo sistema tonal. Schoenberg, em seu *Tratado de Harmonia* de 1911, consagra todo um capítulo à harmonização. Este procedimento é arquetípico da tonalidade já desde sua histórica aparição enquanto processo de composição”. MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as entidades harmônicas*. SP: Ateliê editorial, 2002. p. 277.

Sequência do Motivo principal em intervalos

Figura 52 - Motivo com textura de acordes em intervalos de 4ª e 5ª

No c. 54, elas se alternam. A Variação termina com o piano e o primeiro violino em duo, enquanto as cordas sustentam semibreves pontuadas.

Ritmo

Esta Variação é a primeira na qual o compositor utiliza figuras pontuadas nas cordas nos c. 53 e 54. Síncopas são empregadas como forma de contraponto rítmico entre o piano e as cordas. Através das figuras pontuadas, há um total preenchimento sonoro entre as vozes, como se pode observar na figura 53.

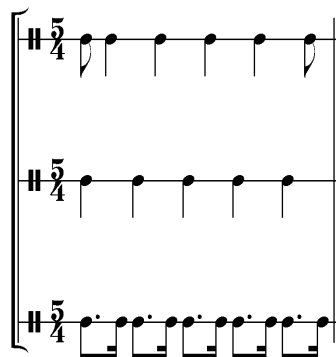


Figura 53 - Ritmo da Variação VI

Aspectos técnicos e interpretativos

Foram encontrados os seguintes problemas técnicos nesta variação:

- Polifonia.

A textura de acordes apresentada pelo piano durante toda esta Variação deve soar polifônica, isto é, a linha melódica, na qual o Motivo principal aparece, deve estar sempre em evidência. Neste caso, a melodia superior define a linha melódica e apesar da dinâmica estar em *p*, pode-se executá-la em *mf*. Considera-se ainda que esta textura está em contraposição às linhas das cordas, que ritmicamente possuem um movimento mais intenso. Apesar da densidade sonora do piano, sua linha deve ser direcionada para as cordas, de forma que elas possam dar continuidade ao discurso musical.

Sugere-se o estudo técnico da polifonia utilizando o *legato* para a voz superior e o *staccato* para as demais vozes, como exposto na figura 54.



Figura 54 - Trabalho técnico para polifonia de acordes

Variação 7 – Compassos 57 a 64

Aspectos gerais

A principal característica desta Variação é a sua atividade rítmica contínua em figuras de semicolcheias e fusas, apresentando uma rica densidade sonora por ocorrer

continuamente no solista e nas cordas. A Variação VII caracteriza-se pela união das vozes representadas pelas cordas. À exceção do contrabaixo, as demais estão escritas em uníssono, como pode ser visto na figura 55.

Motivo apresentado pelo piano e ornamentado

VII

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Motivo apresentado pelas cordas com alteração rítmica e transposto 2 tons e meio

57

58

Figure 56 shows a musical score with six staves. The top staff is for Piano (Pno.), and the bottom five are for strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 4/4 time. Red arrows point from the piano part to the string parts, indicating an alternation between the piano and the soloist. The string parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and fingerings (6, 7). The piano part also has complex rhythmic patterns, including triplets and slurs.

Figura 56 - Sequência alternada entre as cordas e o solista

No c. 62, todos os instrumentos executam a mesma linha em uníssono. Observa-se que, no c. 63, há uma mudança na linha do contrabaixo, que executa um *ostinato* rítmico sob a nota ré.

Figure 57 shows a musical score with three staves, all labeled Vln. I. The staves represent measures 57, 58, and 59. A red circle highlights a specific motif in each measure. To the right of each staff is a label: c. 57, c. 58, and c. 59. To the right of the c. 58 staff is a separate staff showing the motif in a simplified form, consisting of a single note (D) followed by a half note (F#) and a quarter note (G).

Figura 57 - Motivo ampliado e apresentado a cada compasso

Ritmo

Esta é a primeira Variação em que as figuras curtas são responsáveis por toda a movimentação rítmica. Há uníssono em quase todos os compassos. À exceção do contrabaixo, que com as demais linhas melódicas produz uma polirritmia (c. 59 a 61), todo o contorno rítmico é constante. Alguns Motivos rítmicos são predominantes, como se pode ver na figura 58.

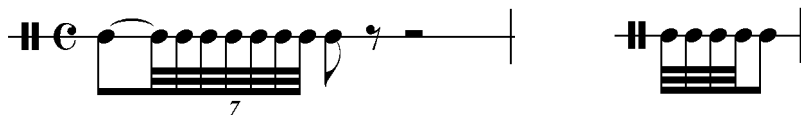


Figura 58 - Ritmos mais usados na Variação VII

Aspectos interpretativos

Foram encontradas as seguintes dificuldades técnicas nessa variação:

- Igualdade rítmica.

Todas as figurações rítmicas são rápidas e o uníssono entre as linhas melódicas dificulta a igualdade entre elas e em intensidade *f*. Para que haja um total domínio neste aspecto, sugere-se a utilização de variações rítmicas, como pode ser visto na figura 59.



Figura 59 - Exemplo de variações rítmicas

Apesar do grande número de passagens de notas rápidas e massa sonora, é necessário que o Motivo principal esteja sempre em evidência. O executante deverá estar sempre atento a isto, pois como observado anteriormente, este Motivo, característico da *Passacaglia*, deve sempre ser o gerador da unidade da obra. A precisão rítmica também é um fator de suma importância. Observa-se que a finalização da sequência do solista é levada ao início das cordas, isso deve ser preciso. Quanto ao uníssono, deve ser o mais igual possível entre os instrumentos, soando sempre como uma mesma linha melódica com

timbres diferenciados. Observa-se ainda a presença de *sforzatti* em todos os compassos, como reforço do tempo.

Variação 8 – Compassos 65 a 72

Aspectos gerais

Toda esta Variação possui o Motivo principal em uníssono. Tanto solista como as cordas apresentam o Motivo em sua forma original ou ornamentado, como pode ser visto na figura 60.

VIII
in loco

■ Motivo ornamentado
■ Motivo com *apoggiatura*
■ Motivo original e oitavado

Figura 60 - Motivo principal em uníssono ornamentado – c. 65

A utilização de intervalos de 4^a e 5^a é constante, desta vez não só harmônicos como melódicos (c. 71). Isto pode ser visto na figura 61.

The image shows a musical score for Variation VIII, featuring two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (f, p). Two specific intervals are highlighted: a red box labeled 'Intervalos de 5ª' and a blue box labeled 'Intervalos de 4ª'. The red box highlights a fifth interval in the treble staff, and the blue box highlights a fourth interval in the bass staff. The score also includes a legend at the bottom left indicating the color coding for the intervals.

Intervalos de 5ª
Intervalos de 4ª

Figura 61 - Intervalos empregados na Variação VIII

Textura

A textura, nesta Variação, caracteriza-se pela ornamentação através de trilos e notas de passagem, onde o solista apresenta o material principal acompanhado pelas cordas. O contrabaixo dobra o Motivo reforçando o solista. O contraponto empregado entre o restante das cordas intercala o Motivo com notas de passagem, preenchendo-o melodicamente. Observa-se que as articulações de fraseado estão sempre indicadas em anacruse, em contraposição ao Motivo apresentado pelo piano. Isto se deve ao fato de que existe um diálogo entre o solista e as cordas, o que se verifica quando o solista utiliza trinado, deixando a linha melódica para as cordas.

Ritmo

Há, nesta Variação, a utilização constante de notas pontuadas. Elas são utilizadas como ornamentação do Motivo principal. O uso de síncopas, como pôde ser visto até agora pela análise, é constante em todas as variações. As figuras curtas, como ornamentação, aparecem em grupos variados de quantidade. No final da Variação, há uma polirritmia entre o piano e as cordas em 3:2 e 4:3.

Aspectos técnicos e interpretativos

Nesta variação, foram encontradas as seguintes dificuldades:

- Equilíbrio da sonoridade;
- Precisão rítmica.

A principal característica desta Variação é a densidade sonora e as ressonâncias provocadas pela dinâmica em *f*. Deve-se observar cuidadosamente o uso do pedal como forma de manter as ressonâncias. O Motivo principal, agora apresentado pelo solista, deve ser vigoroso e intenso. A ornamentação deve estar em segundo plano. Observar a introdução deste Motivo pelas cordas tornará a Variação mais interessante para o ouvinte. No c. 70, a nota *mi b* tem importância preponderante. A primeira nota de cada tempo deve soar mais que as outras, pois está dobrada pelas cordas. Justifica-se esta afirmação no que se refere à equalização dos timbres do piano e das cordas. Todas as notas que a sucedem funcionam como ressonância desta nota principal. Pode-se verificar isto na figura 62.

Pno.

70

f

Em dinâmica *PP*

Ped

Ped

Ped

Ped

Ped

Ped

8va

Nota principal

Ressonâncias escritas

Figura 62 - Motivo principal e ressonâncias

O c. 72 apresenta o Motivo principal transposto, acompanhado pela viola, violoncelo e contrabaixo. Ele deve estar evidente e a polirritmia precisa entre solista e cordas.

Variação 9

Aspectos gerais

Esta Variação é a única onde o Motivo principal não aparece no piano. Pelo contrário, o piano é apresentado com um série de figuras curtas e contínuas que acompanham as cordas (figura 630. À exceção do primeiro violino e da viola que não possuem o Motivo, o restante das cordas é responsável pela unidade desta Variação através dele.

The musical score for Variation 9, measures 72-74, is presented in a multi-staff format. The instruments are Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The piano part (Pno.) features a continuous eighth-note accompaniment, marked *p* (piano). The string parts (Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play the main motif in unison, marked *arco* and *p*. The Violin I part has a melodic line. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system is in 3/4 time, and the second system is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is labeled with the Roman numeral IX and the tempo marking *cantabile*.

Figura 63 - Motivo principal nas cordas com acompanhamento do piano – c. 73

Textura

O instrumento solista é apresentado em uníssono nas duas vozes através de figuras de menor valor e a principal característica é a atividade rítmica contínua. Esta figuração, em dinâmica *p*, demonstra nitidamente o caráter de acompanhamento. Os violoncelos e

contrabaixos apresentam o Motivo principal através de alternância rítmica que enriquece a textura preenchendo os espaços das notas longas. Violinos e violas surgem com a linha melódica em contraponto com o Motivo principal.

Ritmo

Há, nesta variação, um *ostinato* rítmico que aparece na linha melódica do solista, em uníssono. Observa-se alternância de pausas de figuras de maior e menor valor simétricas na entrada deste *ostinato* (c. 73). Os violoncelos e os contrabaixos executam o Motivo principal. A sensação rítmica, através de síncopas entre eles, é de preenchimento do espaço sonoro, como pode ser visto na figura 64.

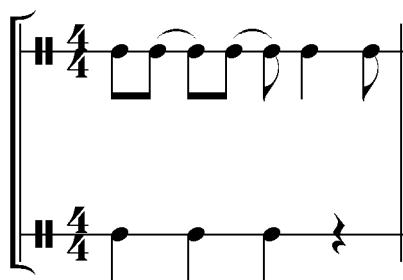


Figura 64 - Ritmo alternado no violoncelo e contrabaixo

Aspectos técnicos e interpretativos

Foram encontradas as seguintes dificuldades nesta variação:

- Igualdade rítmica;
- Igualdade de toque.

Ao se executar a figuração rítmica do piano, descrita na análise acima, deve-se sempre ter como idéia principal a de que se trata de um acompanhamento para o Motivo que é apresentado pelas cordas. Este tipo de execução deve ser contínuo e regular, de forma que possibilite ao ouvinte nitidez e compreensão do Motivo principal. Isto poderá auxiliar, em muito, a sensação de ampliação da dinâmica das cordas. Recomenda-se o uso do pedal a cada 4 semicolcheias, e um controle dos níveis de dinâmica, a fim de que haja um contraste entre solista e os outros instrumentos.

Varição 10

Aspectos gerais

A Variação X é composta basicamente por arpejos e trêmulos. A linha melódica e o Motivo principal são apresentados pelas cordas. Observa-se, como já visto anteriormente, que este Motivo é transposto várias vezes. Neste caso, está apresentado pelo primeiro violino e a viola. Todas estas observações podem ser vistas na figura 65.



Figura 65 - Apresentação do Motivo nas cordas

Textura

A textura é basicamente polifônica. Aqui o solista é responsável pela figuração de acompanhamento. As cordas apresentam o Motivo principal. Contrabaixo e violoncelo estão dobrados. Nos c. 83 e 86, há uma ligeira mudança no último tempo, através de polirritmia no c. 83 e utilização de figuras rítmicas de menor valor no c. 86.

Ritmo

Nesta Variação, nota-se a presença de figuras com duplo ponto de aumento nas cordas. Isto impulsiona a linha melódica a salientar a primeira nota de cada tempo. Há apenas *sforzatti* em dois compassos de toda a Variação. Eles aparecem nos c. 81 e 83 na linha do violoncelo e contrabaixo, que estão dobradas. No c. 87, surgem quiálteras que vão ocasionar polirritmia nas cordas no final da Variação e, no c. 88, na linha do solista.

Aspectos técnicos e interpretativos

Foram encontrados os seguintes problemas técnicos e interpretativos nesta variação:

- Trêmulo;
- Igualdade rítmica;
- Alternância de mãos.

Esta Variação é bastante simples no que se refere à execução e à relação entre solista e cordas. Para uma execução correta, é necessário que o intérprete possua boa técnica de trêmulos. Isto pode ser adquirido através da execução lenta e medida, como pode ser visto na figura 66.



Figura 66 - Estudo para execução dos trinados da Var. 10

Como nesta Variação o solista tem o papel de acompanhamento, deve-se estar atento para que não esteja em evidência, pois as cordas apresentam o Motivo principal da *Passacaglia*. No entanto, deve-se ficar claro que o duplo ponto de aumento nas cordas, seguido da figura de curta duração, é responsável pela movimentação rítmica e, portanto, a figura curta deve ser executada de forma rápida e precisa. Apesar da dinâmica de toda a Variação ser *f*, pode o solista diminuir esta intensidade. Sugere-se aqui a utilização de *mf* para que as cordas possam sobressair.

Varição 11 – Compassos 89 a 96

Aspectos gerais

Esta Variação se caracteriza pela apresentação de uma constante rítmica em quiálteras na linha do piano. O Motivo principal é exposto na linha da viola sem duplicidade com as outras cordas. Observa-se aqui que esta será a única vez em que a clave é alterada para sol durante toda a Variação, indicando uma mudança de registro neste instrumento. Observe-se a figura 67.

The musical score for Variation 11, measures 89-96, is presented. The score includes staves for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Piano part features a 'Harmonia quartal' (quartal harmony) in the right hand, marked with a red box and 'p'. The Violin I part features the 'Motivo principal em espelho' (main motif in mirror) in the right hand, marked with a blue box and 'pp'. The Viola part features the 'Motivo principal em espelho transposto' (transposed mirror main motif) in the right hand, marked with a red box and 'p'. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with a red box and 'p'. The score is in 4/4 time and includes a key signature change from C major to F major (one flat) at measure 90.

Figura 67 - Motivo apresentado em harmonia de quartas⁴⁴ e transposto

Textura

A utilização da harmonia de quartas no c. 89 é bem clara nesta Variação. A linha melódica do piano, na primeira voz, utiliza o intervalo de quarta, sendo que, a escrita da nota mais grave resulta em uma quarta com a segunda voz. Como se observa desde o início, a utilização de escalas modais é constante. Neste caso, o primeiro violino inicia com a

⁴⁴ Segundo Stefan Kostka, os compositores do século XX não se restringem mais apenas às sonoridades, possuindo por base terças sobrepostas ou tríades. As sonoridades de sobreposição de 4^{as} e 5^{as} como material para composição têm sido usadas amplamente desde o início do século. KOSTKA, Stefan. *Op. Cit.*, pp. 55 a 58.

escala de Mi eólio que, imediatamente no compasso seguinte (c. 90), passa para Mi jônico.⁴⁵ No c. 92, ela é transposta para Mi b jônico. Pode-se verificar que o Motivo principal está contido nestas escalas e que a transposição é utilizada para apresentá-lo continuamente.

Ritmo

A utilização de sínkopas é constante nas cordas. Há uma sequência de quiálteras em figuras curtas na linha do piano, que resulta na polirritmia com as cordas, sendo que o tempo se mantém sempre em uma das vozes.

Aspectos interpretativos

Nesta variação, foram encontrados os seguintes problemas de execução:

- Execução de notas duplas através de intervalos harmônicos de 4^{as};
- *Legato* para os dedos 4 e 5;

Esta Variação detém um problema técnico-pianístico de grande dificuldade que é a execução de notas duplas, neste caso, quartas paralelas. Intervalos de 4^a em profusão não são tão comuns no repertório para piano⁴⁶. Encontrar um dedilhado que se ajuste à mão é a primeira medida a ser tomada. A manutenção do *legato* no intervalo de 4^a, apesar de não estar indicado no texto⁴⁷, deve ser bastante cuidadosa em todos os momentos, pois se refere à linha melódica do solista. Deve-se ainda estar atento para o fraseado. Apesar de não estar escrito, a linha deve estar presente para que se torne expressiva. Pelo fato do piano não conter explicitamente o Motivo principal, deve ele respeitar a execução das cordas, mantendo-se em segundo plano.

⁴⁵ Pantonalidade - Termo usado para descrever música que não se encontra numa tonalidade determinada, mas desloca-se livremente entre elas. PISTON, Walter. *Harmony*. NY: W.W. Norton, 1987, p.488.

⁴⁶ C. Debussy - Estudo nº 3 – 1º Livro - *Pour les quartes*. Bartok – Mikrokosmos – *Fourths*, nº 131, vol 5.

⁴⁷ A necessidade de se executar *legato* se refere à linha da voz superior que é a melodia.

Pode-se realizar o trabalho técnico demonstrado na figura 68.

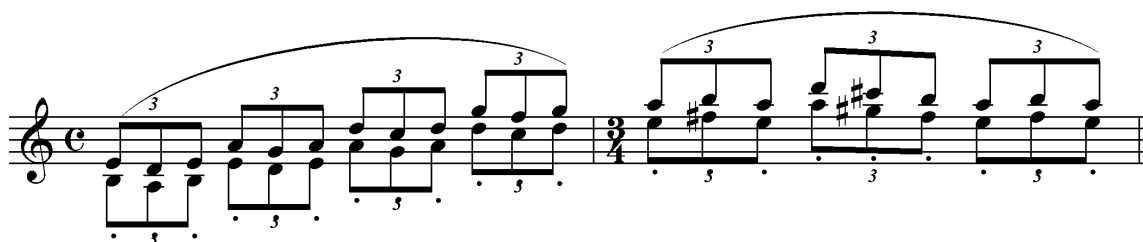


Figura 68- Estudo para intervalos de 4ª em *legato*.

Como trabalho complementar e a título de trabalho técnico, sugere-se o Estudo op. 10 n° 2 em Lá menor de F. Chopin, caso o intérprete já não o possua no repertório. Segue abaixo, na figura 69, trecho para observação da dificuldade e da importância deste trabalho.

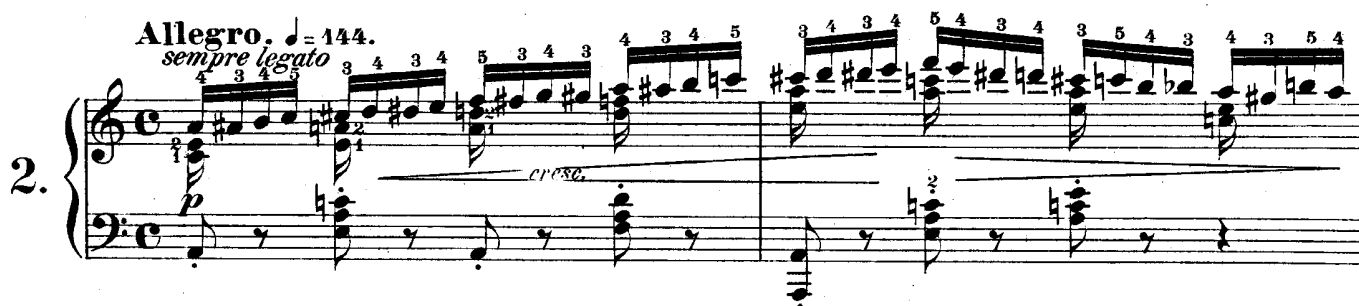


Figura 69 - F. Chopin - Estudo op. 10 n° 2. c. 1 e 2.

Varição 12 – Compassos 97 a 104

Aspectos gerais

Esta última Variação se caracteriza por um coral, no qual o Motivo principal é apresentado pelo violino 1 transposto várias vezes. Isto pode ser verificado na figura 70. Observa-se nela uma mudança constante na indicação da dinâmica com o objetivo da valorização timbrística das cordas.



Figura 70 - Motivo transposto várias vezes

Textura

Neste aspecto, o compositor utiliza o piano como ponto de referência, uma vez que as cordas permanecem estáticas. O uso de escalas modais transpostas valoriza esta textura, pois o Motivo principal está contido nestes modos, como se pode observar na figura 71.

The image displays seven musical scales in treble clef, each on a five-line staff. The scales are as follows:

- Mi eólio – c. 97:** A scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F#, G.
- Mi mixolídio – c. 98:** A scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Mi lócrio (t. 2) – c. 99:** A scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Mi b lídio (t. 3 e 4) - c. 99:** A scale starting on F#4, with notes F#, G, A, B, C, D, E, F#.
- Mi frígio – c. 101:** A scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Mi b jônico – c. 102:** A scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Escala cromática – c. 103 e 104:** A chromatic scale starting on G4, with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G.

Figura 71 - Escalas modais e cromática da Variação XII

No c. 103, a dinâmica exerce papel importante nesta Variação. Ela oscila entre *f* e *p* gradativamente, onde o efeito principal advém desta movimentação sonora. Os trêmulos executados pelo piano terminam a *Passacaglia* em dinâmica *f*. A utilização da escala cromática nos compassos finais sintetizam o material utilizado em toda a peça.

Aspectos técnicos e interpretativos

Foram encontrados os seguintes problemas técnicos e interpretativos nesta variação:

- Escalas modais em velocidade;
- Trinados e trêmulos.

A utilização de escalas modais dificulta a execução musical por não se tratarem de escalas tradicionais, portanto não há dedilhado padrão. Isto exige que o intérprete procure executar da melhor forma possível as escalas, tomando por base o dedilhado tradicional. Para tanto, sugere-se o estudo das escalas da seguinte forma:

Figura 72– preparação para passagem do polegar;

Figura 73 – preparação para velocidade.



Figura 72 - Exercícios preparatórios para passagem do polegar.

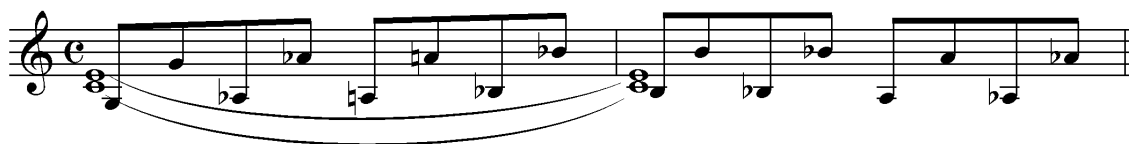


Figura 73- Exercício preparatório para passagem de polegar com nota dupla.

Observa-se a dinâmica em *crescendo*, acompanhada pelas cordas, que deve interferir neste dedilhado. Deve-se ainda executar estas escalas com a maior igualdade possível e com nuance de som que acompanhe e dê unidade às cordas. Tal procedimento tem a finalidade de unir os compassos onde o coral, que possui o Motivo principal, aparece. A continuidade da linha melódica do piano, que dá seguimento no tempo 2 à linha apresentada pelos violinos, é de suma importância.

TOCCATA FURIOSA SUL IL NOME DE BACH

2.3 – *Toccata furiosa sul il nome de Bach*

2.3.1 – *Toccata*

*Toccata*⁴⁸ – Segundo John Caldwell, peça com o intuito inicial de desenvolver uma destreza manual, normalmente de forma livre e quase sempre para um instrumento de teclado. Leon Stein a define mais como uma peça característica do que uma forma propriamente dita⁴⁹. A *Toccata* é encontrada em muitas peças que não possuem este título e em um número de obras denominadas “*Toccata*” em vários processos de composição (como a fuga) ou formas (como a forma sonata). Ela tem sua origem já no Renascimento, onde seqüências de acordes alternados com escalas eram utilizados como Prelúdios, possuindo o título de “*praeludium*” ou “*preambulum*”. Ao mesmo tempo da criação da *Toccata*, uma técnica rapsódica conhecida como *ricercare* surgiu na Itália, primeiramente através de uma coleção de peças para alaúde, intituladas *Ricerchari, motetti, canzoni* (1523) de Marco Antonio Cavazzoni (1480 – 1559). Em 1543, quando através de uma coleção de peças para teclado de Girolamo Gavazzoni (1500 – 1560) surgiu o termo “*ricercare*”, foi utilizado para designar uma peça que utiliza o *fugato* como técnica. Mais significativo neste período é o Primeiro Volume do “*Il transilvano*” (1593) de Girolamo Diruta (1554 – 1610) que inclui não apenas *Toccatas* de sua autoria, mas de diversos compositores contemporâneos a ele. Outras importantes coleções são: *Intonationi d’organo* (1593) de Giovanni Gabrieli (1554/1557? – 1612), contendo quatro *Toccatas* de Andréa Gabrieli (1532/1533? – 1585); dois volumes de *Toccatas d’intavolatura d’organo* (1598 e 1604) de Cláudio Merulo (1533 – 1604), sendo este, o compositor mais representativo deste período. Muitas dessas peças são predominantemente escritas com textura de acordes, que podem ser executados pelas mãos rapidamente e independentemente uma da outra. A importância de Cláudio Merulo se deve ao fato de que sua escrita preconiza a intensidade nervosa das *Toccatas* de Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643), que são mais seccionais. Tais obras, utilizam passagens em acordes e *fugatos*, alternadas com brilhantes passagens técnicas. Seu

⁴⁸ CALDWELL, John. *Toccata* in: SADIE, Stanley (Ed.). The New Grove dictionary of music and musicians. 6. ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 25, pp. 534 a 537.

⁴⁹ STEIN, Leon. *Op. cit.*, p. 147.

primeiro livro de *Toccatas* (1615) apresenta contrastes a princípio mais violentos, com passagens ritmicamente mais complexas, como pode ser observado na figura 74.



Figura 74 - G. Frescobaldi - *Toccata I* - c. 1 ao 9

O segundo livro (1627) é composto por peças de caráter mais sóbrio, utilizando figuras de maior valor, como pode ser visto na figura 75.

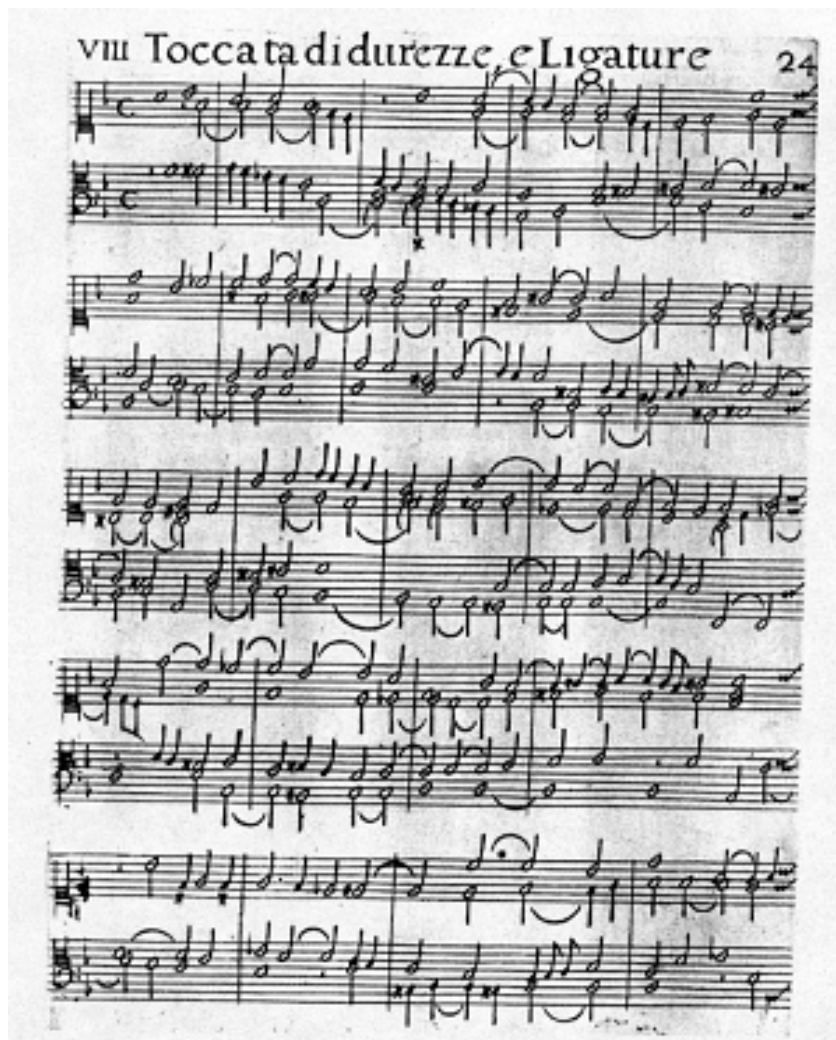


Figura 75 - G. Frescobaldi - *Toccata VIII* - c. 1 ao 23

Destacam-se nesse período ainda Michelangelo Rossi (1601/1602? – 1656) com obras intituladas *Toccatas*, mais elaboradas harmonicamente, Ricardo Pasquini (1637 – 1710) que escreveu um grande número de peças denominadas *toccata*, *tastata*, *sonata*, e Domenico Zipoli (1688 – 1726).

A *Toccata*, como Frescobaldi escreveu, foi difundida pela Áustria por Johann Jacob Froberger (1616 – 1667). Suas *Toccatas* possuem uma estrutura mista, uma introdução rapsódica; um *fugato*; um segundo *fugato*, retirado do material rítmico do primeiro, e uma pequena passagem livre como conclusão. Esses elementos rapsódicos criados por Froberger foram utilizados na França e denominados prelúdios, ou “*Prélude non mesuré*”, sendo que os franceses não adotaram o nome de *Toccata* para este tipo de composição. Esta forma de escrita teve sua continuidade na Áustria e no sul da Alemanha, através dos compositores

Johann Kaspar Kerll (1627 – 1693) e Sebastian Anton Scherer (1631 – 1712) culminando com Goerg Muffat (1653 – 1704), através da *Apparatus musico-organisticus* (1690), contendo 12 *Toccatas* divididas em várias seções contrastantes, mas totalmente unificadas entre si. Também importantes são Johann Joseph Fux (1660 – 1741) e Johann Caspar Fischer (1665 – 1746) que, como os franceses, não utilizaram o termo *Toccata* em composições do mesmo estilo.

Dietrich Buxtehude (1637 – 1707) coloca parâmetros para distinguir a *Toccata* para cravo e para órgão. Com ele, a *Toccata* se torna expressiva, uma obra rapsódica alternada a seções de Fuga. As *Toccatas* de Alessandro Scarlatti (1660 – 1725), na Itália, são completamente diferentes. Escritas para cravo, e muitas vezes possuindo até seis seções contrastantes, incorporam elementos da fuga, recitativo e variações. Como exemplo, a *Toccata* nº 7 (1723), com final utilizando o tema da “La Folia”, como pode ser visto na figura 76.



Figura 76 - A. Scarlatti - *Toccata* nº 7 - tema da "La Folia"

Já na Alemanha, J. S. Bach (1685 – 1750) e G. F. Haendel (1685 – 1759) escreveram obras semelhantes, sendo que Haendel não escreveu *Toccatas* propriamente ditas. J. S. Bach escreveu *Toccatas* para cravo, que possuem um desenho diferenciado, são peças longas, com final e dois *fugatos*. Mais representativas são as para órgão, como por

exemplo, as em Ré menor – BWV 565; em Dó maior – BWV 564 e a “Dórica” – BWV 538. No período que se segue a Bach, a técnica de escrita rapsódica e a fuga são abandonadas e o caráter virtuosístico prevalece.

Grout e Palisca assim as descrevem:

(...) Nesse contexto, os prelúdios e as tocatas converteram-se em obras de grandes proporções, simulando uma longa improvisação. Havia determinados processos comuns às seções não fugatas das tocatas: um ritmo livre ou irregular contrastando com uma batida propulsora incessante em semicolcheias; frases que se mantinham deliberadamente indistintas ou voluntariamente irregulares; mudanças repentinas e bruscas de texturas. Mas o efeito de improvisação era obtido principalmente através de uma incerteza estudada no fluxo harmônico da música: por meio de mudanças de direção rápidas e erráticas ou (no extremo oposto) de um movimento pausado compreendendo longos trechos harmonicamente estáticos, geralmente marcado por extensos pedais. O caráter naturalmente caprichoso e exuberante das tocatas era muitas vezes sublinhado pelos compositores, convertendo estas peças num veículo para a exibição da habilidade do executante no teclado.⁵⁰

A *Toccata* aparece raramente no período clássico, entre 1750 e 1800. Neste período, ela possui características de Estudo, com forma livre, normalmente um contínuo movimento em figuras de pequeno valor, podendo ser considerado um *Moto perpetuo*⁵¹. Isto pode ser observado nos movimentos finais das sonatas em Lá b Maior op. 26 e a em Fá Maior op. 54 de Beethoven (1770 – 1827). No século XIX, a *Toccata* surge novamente. Um bom exemplo é R. Schumann (1810 – 1856). Sua *Toccata* op. 7, escrita na forma Sonata, com uma pequena exposição e uma longa seção desenvolvida, está em um contexto pianístico representando um *Moto perpetuo*.

No século XX, o gênero foi novamente utilizado por C. Debussy (1862 – 1918), na suíte *Pour le Piano* e por M. Ravel (1875 – 1937), em *Le tombeau de Couperin*. Em ambos os casos, a utilização anacrônica dos elementos do gênero aparecem novamente: profusão de figuras curtas e compasso binário simples. S. Prokofiev (1891 – 1953) com a *Toccata* op. 11 é também um exemplo significativo deste gênero na música do século XX.

⁵⁰ GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Op. cit.*, p. 394.

⁵¹ STEIN, Leon. *Op. Cit.*, p. 146.

2.3.2 – Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

A *Toccata* do Concerto *Fribourgeois* de Almeida Prado possui características próprias de seu gênero: uma peça de caráter virtuosístico e em movimento perpétuo.

A *Toccata furiosa* segue os modelos de execução técnica da *Toccata* do século XIX. Virtuositica, utiliza figuras de pequeno valor em compasso 1/8. O compositor utiliza a *Introduzioni* do concerto transposta uma 3ª maior abaixo, em andamento *Largo*, como ponte entre o movimento anterior, o *Recitativo*, e o início propriamente dito do movimento que se segue.

O Motivo B – A – C – H

O Motivo BACH corresponde à sequência de notas sib, lá, dó e si na notação anglo-saxônica⁵². É o exemplo mais freqüente de um criptograma musical. Este Motivo foi utilizado pelos compositores de todas as formas possíveis em inversão, retrógrado, inversão-retrógrado, e todas as transposições da mesma.

Este motivo de quatro notas foi utilizado por um número enorme de compositores, geralmente como uma homenagem a Johann Sebastian Bach. O primeiro exemplo conhecido é o de um *Ricercar* para órgão por Jan Sweelinck Pieterszoon (1562 – 1621) no século XVII. Este antecede a J. S. Bach por mais de um século, mas provavelmente ele tenha o escrito em homenagem a um antepassado de Bach, cuja família tem origem anterior a 1578.

⁵² Os países de língua inglesa mantiveram a utilização de letras para a nomenclatura das alturas musicais. As letras A, B, C, D, E, F e G são utilizadas para as alturas musicais lá, si, dó, ré, mi, fá e sol, respectivamente. Os países de língua inglesa utilizam os sinais # (em inglês: *sharp*, "sustenido") e b (em inglês: *flat*, "bemol") para representar as alterações cromáticas dessas notas.

Já os países de línguas germânicas utilizam, além das sete letras universais, a letra H, exclusivamente para a nota si natural, sendo a letra B utilizada para representar o si bemol. Nessas línguas, as alterações para as outras notas são feitas acrescentando-se a terminação *is* no lugar de # ("sustenido") e *es* para b ("bemol"). Nas notas lá e mi, representadas pelas letras A e E, respectivamente (as únicas vogais do conjunto), na terminação para representar bemol (por padrão *es*) há a contração da vogal que representa a nota e a vogal *e* do sufixo (As para lá bemol e Es para mi bemol; no entanto, *Aeses* e *Eses* são lá dobrado bemol e mi dobrado bemol, respectivamente). NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music (Musicologie générale et sémiologie)*, 1987). Traduzido para o inglês por Carolyn Abbate (1990). Tradução livre para o português por Carlos Yansen.

Bach o usou como um sujeito da fuga na parte final do *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080). Ele surge, de passagem, em outras peças suas, como no final da quarta e quinta variações das “Variações Canônicas” da *Vom Himmel hoch da komm' ich her*, BWV 769. O Motivo também aparece no penúltimo compasso do segundo movimento da *Kleines harmonisches Labyrinth*, BWV 591, em Dó maior, para órgão, assim como na “Paixão Segundo São Matheus”. Muitas das fugas de Bach, do “Cravo Bem Temperado”, por exemplo, empregam esse motivo transposto.

A fuga para o teclado em Fá maior de Johann Christian Bach utiliza o Motivo, como se pode ver na figura 77.



Figura 77 - Johann Christian Bach - Trecho inicial da fuga em fá maior contendo o Motivo B-A-C-H.

O Motivo voltou a ser usado no século XIX, quando o interesse por Bach e suas obras foi revivido, sendo portanto usado com alguma regularidade. Sabemos que são, até 1985, aproximadamente 409 já escritas⁵³. Pode-se observar a seguir algumas das principais obras onde o Motivo B-A-C-H foi utilizado.

⁵³ Um abrangente estudo publicado no catálogo para a exposição comemorativa aos 300 anos de nascimento de Bach, em Stuttgart, Alemanha, lista 409 obras de 330 compositores, entre os séculos XVII e XX, usando o Motivo BACH. BUELOW, George J. *Music & Letters*, Vol. 68, No. 2 (Abril, 1987), pp. 176-177 In: *300 Jahre Johann Sebastian Bach: sein Werk in Handschriften und Dokumenten; Musikinstrumente seiner Zeit. seine Zeitgenossen*. Stuttgart: Ed. Ulrich Prinz, 1985.

São exemplos⁵⁴:

- ❖ 1845 - Robert Schumann (1810-1856): Seis fugas para órgão Op. 60;
- ❖ 1855 - Franz Liszt (1811-1886): Fantasia e fuga sobre o tema *B-A-C-H*, para órgão, com arranjo posterior do compositor para piano;
- ❖ 1878 - Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908): Variações sobre *BACH* para piano;
- ❖ 1900 - Max Reger (1873-1916): Fantasia e fuga sobre *B-A-C-H* para órgão;
- ❖ 1910 - Ferruccio Busoni (1866-1924): *Fantasia contrappuntistica* para piano;
- ❖ 1911 - Carl Nielsen (1865-1931): Concerto para Violino e Orquestra, Op. 33;
- ❖ 1923 - Arnold Schoenberg (1874-1951): Suíte para piano, Op. 25;
- ❖ 1930 - Marios Varvoglis (1885-1967): Cànone, Coral e fuga sobre *BACH*;
- ❖ 1932 - Alfredo Casella (1883-1947): *Due Ricercari sul nome B-A-C-H*, Op. 52;
- ❖ 1932 - Arthur Honegger (1892-1955): *Prélude, Arioso, Fughette* para piano, com posterior arranjo para orquestra de cordas;
- ❖ 1932 - Francis Poulenc (1899-1963): *Valse-improvisation sur le nom Bach* para piano;
- ❖ 1932 - Albert Roussel (1869-1937): Prelúdio e fuga para piano;
- ❖ 1934 - Hanns Eisler (1898-1962): Prelúdio e fuga sobre *B-A-C-H*, Op. 46 para trio de cordas;
- ❖ 1937 - Marios Varvoglis: Prelúdio, Coral e Fuga sobre *BACH*;
- ❖ 1937-38 - Anton Webern (1883-1945): Quarteto de cordas;
- ❖ 1942-46 - Charles Koechlin (1867-1950): *Offrande musicale sur le nom de B-A-C-H*, Op. 187;
- ❖ 1952 - Jean Coulthard (1908-2000): Variações sobre *BACH* para piano;
- ❖ 1952 - Luigi Dallapiccola (1904-1975): *Quaderno musicale di Annalibera* para piano;
- ❖ 1968 - Alfred Schnittke (1934-1988): Sonata No. 2 for Violin and Piano "Quasi una sonata";
- ❖ 1974 - Rudolf Brucci (1917-2002): *Metamorfosis B-A-C-H* para cordas;
- ❖ 1976 - Milos Sokola (1913-1976): *Passacaglia quasi Toccata sobre B-A-C-H* para órgão;
- ❖ 1976 - Alfred Schnittke: Quinteto para piano;
- ❖ 1984-1988 - Louis Andriessen (1939): *De Materie*;
- ❖ 1985 - Alfred Schnittke: Concerto Grosso No. 3;
- ❖ 1990 - Ron Nelson (1929): *Passacaglia* (Homenagem a *B-A-C-H*) para conjunto de cordas.

O Motivo também está incluído em algumas peças, não como material principal. Tem-se como exemplo as Variações para Orquestra op. 31 (1926-28) de Arnold Schoenberg e o Quarteto nº3 (1927), de Krzysztof Penderecki (1933) na “Paixão Segundo São Lucas”, o último movimento da sonata para piano em Mi menor, (1910-1911) de Leopold Godowsky, figura 78, e a cadência do 1º movimento do 4º concerto de Beethoven, feita por J. Brahms, conforme trecho apresentado na figura 79.

⁵⁴ MALCOLM, Boyd. In: SADIE, Stanley (Ed.). The New Grove dictionary of music and musicians. 6. ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 25, p. 429.

Fuga
Molto espressivo (l'istesso tempo)

p *B a c h*

Legend: B-A-C-H B-A-C-H Transposições Transposições

Figura 78 - Leopold Godowsky - Trecho inicial do último movimento da sonata para piano em Mi menor (1910-1911) - Utilização do Motivo B-A-C-H.

And. *mf e cresc.* *rinf.*

Legend: B A C H B A C H

Figura 79 - J. Brahms - Trecho da cadência do primeiro movimento do 4º concerto de Beethoven, op. 58 em Sol maior. c. 24 a 27.

Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

A *Toccata* do Concerto *Fribourgeois* de Almeida Prado inicia-se logo após quatro compassos introdutórios. Seu Motivo original utiliza as notas correspondentes ao nome do compositor barroco J. S Bach, B – A – C – H, já citado acima, escrito com intervalos de 2^a m, 3^a m e 2^a m e apresentada pelo piano, como pode ser visto na figura 80.

Vivo $\text{♩} = 144$

Almeida Prado

Piano

ff

B A C H

5

Figura 80 - Almeida Prado - *Toccata* c. 1 ao 8

Esse mesmo Motivo surge logo na seqüência, nos c. 9 a 18, através das cordas, com ampliação rítmica, mas mantendo as alturas do Motivo original. Nota-se ainda que o piano apresenta novamente o Motivo ornamentado, utilizando seqüências diatônicas e pentatônicas. Pode-se observar isto nas figuras 81 e 82.

Figura 81 - Almeida Prado - *Toccata* - Motivo apresentado pelas cordas.

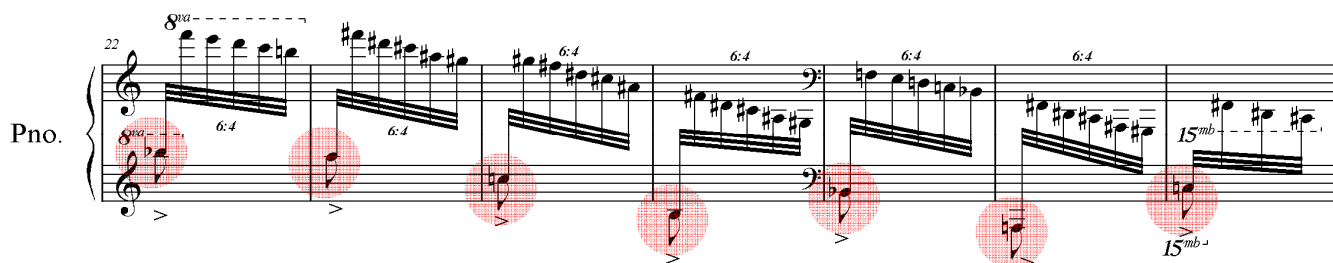


Figura 82 - Motivo ornamentado alternando sequência diatônica e pentatônica

A partir do c. 41, partindo do Motivo original, surge uma sequência de transposições em intervalos variados apresentadas pelo piano. A maioria dos intervalos utilizados para a transposição⁵⁵ se concentra em segundas e terças. Isto pode ser verificado na figura 83.

Figura 83 - Transposições do Motivo principal utilizando intervalos variados

⁵⁵ Segundo *Kostka*, este Motivo pode ser transposto, invertido, transposto/invertido. KOSTKA, Stefan. *Op cit.*, p. 178.

Através dessas observações, foi possível organizar uma tabela com essas transposições, onde se pode verificar resumidamente como o trecho foi escrito.

Número da Seqüência	Intervalos de transposição do Motivo
1	Original
2	3 ^a m
3	4 ^a aum.
4	2 ^a m (descendente)
5	2 ^a M
6	3 ^a m (descendente)
7	3 ^a M (descendente)
8	Cromático
9	3 ^a m (descendente)

Tabela 2 - Seqüência de transposições e intervalos correspondentes

Da mesma forma, como no piano, as cordas utilizam apenas duas transposições: uma terça menor abaixo nas cordas em geral, e uma terça maior do Motivo original. (c. 55 a 67) O trecho se encerra nas cordas, transposto uma terça menor abaixo, como pode ser visto na figura 84:

Viola – sol

Contra baixo – fá #

Violino II – lá

Violino I – sol #

}

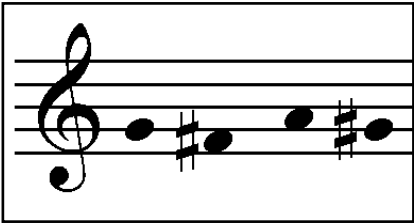


Figura 84 - Motivo principal apresentado pelas cordas

Observe-se na figura 85 como se apresenta o Motivo principal nas cordas:

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 2/4 time. A red shaded area covers the first two staves (Vln. I and Vln. II) and the Viola staff. A blue shaded area covers the Violoncello and Contrabasso staves. The word 'arco' is written above the Violoncello staff. The score shows the main motif in its original form and transposed versions.

Figura 85 - Trecho das cordas onde o Motivo principal se apresenta no original e transposto

O piano realiza *ostinato* rítmico com as notas do Motivo original, em estrutura vertical, através de trêmulos que, juntamente com as cordas, concluem a seção de transposições. Isto pode ser visto na figura 86 abaixo.

The image shows a musical score for Piano. The score is in 2/4 time and features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#). The word 'Piano' is written to the left of the staves. The score shows the main motif in a vertical structure, with the notes of the motif repeated in a rhythmic pattern.

Figura 86 - Motivo principal exposto em estrutura vertical

Partindo do c.100, o Motivo original aparece nas cordas através de um cânone, sempre transposto. Inicia-se no violino II, caminhando para o violino I, com divisão de linhas melódicas. O piano interfere, ocasionalmente, com alturas diferenciadas.

No trecho seguinte, c. 100 ao 192, o piano apresenta o Motivo inserido de forma espaçada, com alturas diferenciadas e transposições variadas (c. 100 a 138). A partir do c. 139, o movimento perpétuo é retomado e permanece até o final desse trecho. Nota-se, porém, a movimentação das cordas. O piano possui apenas a figuração de acompanhamento.⁵⁶ O Motivo principal surge nas cordas com ritmo ampliado, onde cada nota da linha é apresentada nos diferentes instrumentos. Isto pode ser visto na figura 87. Observa-se na figura 88 que, mesmo com a intensificação da textura a partir do c. 166, a idéia original de manter a mesma nota permanece. Desde o c. 183, essa linha volta à sua forma anterior, com figuras longas.

The image displays a musical score for a section from measure 100 to 192. The top staff is for the Piano (Pno.), and the bottom staves are for the strings: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Piano Part:** Two instances of a motive are circled in red. A box labeled "Motivo original com alturas diferentes" points to the first instance. The piano part includes dynamic markings *ff* and *ff*.
- String Part:** The motive is presented with a rhythmic expansion across the string staves. A box labeled "Motivo com ampliação rítmica nas cordas" points to this section. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano), with a crescendo hairpin indicating increasing volume.

Figura 87 - Motivo apresentado no original na linha do solista e com ritmo ampliado nas cordas

⁵⁶ Segundo Schoenberg, o acompanhamento em figuração é o preenchimento sistemático da linha melódica. Aplicamos este conceito aqui no sentido de que a célula principal está presente como reforço da sua importância no texto musical, tanto melódica como ritmicamente e que, nesse caso, funciona como acompanhamento mesmo estando na linha do solista. SCHOENBERG, Arnold. *Op. Cit.*, p. 109.

Ao iniciar o c. 139, onde se encontra a indicação de “Furioso”, surge um *ostinato* rítmico de 18 compassos, que está escrito com indicação de repetição no original. Este *ostinato* funciona como um “tapete” sonoro para que as cordas apresentem o Motivo BACH sucessivamente, passando de um instrumento para outro. Pode-se verificar tais observações na figura 88.

The image displays a musical score for the Toccata from Almeida Prado's Concerto Fribourgeois. The score is divided into two main sections. The top section, labeled 'Ostinato', consists of 18 measures. The piano part (piano) is marked 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo), with a '1 in loco' instruction. The bottom section, labeled 'Motivo BACH apresentado pelas cordas em seqüência', shows the Bach motif being passed between string instruments (I, II, Vln., Vld., Vc., Cb.) in a sequence. The motif is marked 'f' (forte) and 'p' (piano). A blue diagonal band highlights the sequence of the Bach motif across the string parts.

Figura 88 - Almeida Prado - Concerto Fribourgeois - Toccata - Ostinato rítmico e melódico - Apresentação do Motivo BACH em seqüência pelas cordas

Como já visto na Fig. 69, o Motivo BACH surge ornamentado descendentemente e executado pelo piano. A partir do c.157, Almeida Prado reapresenta essa mesma figuração, dessa vez em movimento ascendente. Nota-se que esses compassos funcionam apenas como uma ponte onde o Motivo muda da região grave para a média, novamente surgindo em *ostinato* rítmico e que, através de um *glissando*, é transposto para a região aguda do

instrumento. Pode-se observar isto na figura 89. A entrada do *ostinato* novamente, agora na região média do piano, acompanha o Motivo apresentado pelas cordas, como pode ser visto na figura 90.

157 6:4 in loco 5:4 6:4 6:4 f p

Figura 89 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Toccata - Motivo BACH ornamentado em movimento ascendente.

163 5 10 fp fp fp fp fp

Motivo apresentado pelas cordas com diminuição rítmica, mantendo a mesma linha melódica

Figura 90 - Motivo original com diminuição rítmica

A utilização de intervalos harmônicos de 4^{as}, já apresentados nos movimentos anteriores como a *Passacaglia* e os *Recitativos*, surgem na *Toccata* também. Nos c. 193 ao 202, tanto as cordas como o piano utilizam amplamente esses intervalos. Os mesmos, que estão na primeira voz do piano, fazem contraponto com a segunda voz desse mesmo instrumento, que possui o Motivo BACH. Seguem-se ainda arpejos com seqüências melódicas, intercalando intervalos melódicos de 4^{as} e 5^{as}. O mesmo contraponto aparece nesse trecho, desta vez com o reforço das cordas na região grave: viola, violoncelo e contrabaixo (c. 205 ao 208). Pode-se verificar isto na figura 91.

The musical score for Almeida Prado's *Concerto Fribourgeois - Toccata* (measures 193-208) is presented. The score includes parts for Piano (Pno.), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The piano part is divided into two systems. The first system (measures 193-202) shows the piano playing a Bach motif in the right hand and harmonic intervals in the left hand. The second system (measures 203-208) shows the piano playing an expanded Bach motif in the right hand and melodic intervals in the left hand. The string parts also play harmonic intervals in the first system and melodic intervals in the second system. A legend on the right identifies the motifs and intervals.

Motivo BACH
Intervalos harmônicos de 4 ^a
Motivo BACH com ritmo expandido.
Intervalos melódicos de 4 ^{as} e 5 ^{as}

Figura 91 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Toccata - Utilização de intervalos de quartas e quintas. Apresentação do Motivo BACH.

No c. 214, surge a única mudança de andamento da *Toccata: Lento* com indicação metronômica:  = 44. As cordas possuem uma nota pedal em dó, que se inicia na viola e transita pelos outros instrumentos até o c. 239, onde todas as cordas permanecem soando, inclusive com três *fermatas* nos últimos compassos.

Nota-se, na parte do piano, o uso de polícordes⁵⁷. Acordes com intervalos sobrepostos de três notas funcionam aqui como efeito sonoro para o que o compositor necessita. Outras possibilidades são as tríades com adição de notas e harmonia de quartas⁵⁸. Com a indicação “como sinos”, e o pedal do instrumento *tenuto*, ao se executar o trecho, observa-se nitidamente a intenção do compositor. Verificou-se que as notas mais agudas de cada acorde são o motivo BACH. Para visualizar essas ocorrências, foi feita uma relação dos acordes demonstrados na tabela 3.

Acorde	Compasso	Ocorrência
Fá – Lá – Dó	c. 216 – 1ª voz	Tríade de Fá maior
Mib – Láb – Réb	c. 216 – 2ª voz	Intervalos de 4 ^{as} sobrepostas
Ré – Sol – Si	c. 219 – 1ª voz	Tríade de Sol maior com a 5ª no baixo
Fá# – Lá – Dó#	c. 219 – 2ª voz	Tríade de Fá# menor
Mi – Lá – Ré	c. 221 – 1ª voz	Intervalos de 4 ^{as} sobrepostas
Sol# – Dó – Fá#	c. 221 – 2ª voz	Intervalos de 4 ^{as} sobrepostas
Fá# – Sol# – Dó#	c. 223 – 1ª voz	Intervalo de 4ª com 2ª acrescentada
Lá – Mi – Fá	c. 223 – 2ª voz	Tríade de Lá m sem a 3ª com 2ª acrescentada
Si – Ré – Lá	c. 226 – 1ª voz	Tríade de Si dim. com 7ª menor
Lá# – Dó# – Sol	c. 226 – 2ª voz	Tríade de Lá# dim. sem a 5ª com 7ª dim.
Fá# – Ré# – Sol#	c. 228 – 1ª voz	Intervalo de 4ª com 2ª acrescentada

⁵⁷ A designação polícordes pode ser utilizada, nesse caso, pois o termo se aplica a duas ou mais estruturas harmônicas soando simultaneamente, mas claramente soando como acordes. Os componentes de um polícorde podem ser os mesmos ou de gêneros diferentes. Como exemplo, pode-se ter uma tríade perfeita juntamente com harmonia de quarta. TUREK, Ralph. *Op. cit.*, p. 318.

⁵⁸ KOSTKA, Stefan. *Op. Cit.*, pp 48 a 66.

Dó – Mi – Fá	c. 228 – 2ª voz	Intervalo de 4ª com 2ª acrescentada
Dó – Ré – Si	c. 230 – 1ª voz	Intervalo de 7ª com 2ª acrescentada ⁵⁹
Mi – Fá# – Dó	c. 230 – 2ª voz	Intervalo de 5ª com 2ª acrescentada
Lá – Mi – Lá#	c. 233 – 1ª voz	Intervalos de 4ª e 5ª sobrepostos
Fá – Si	c. 233 – 2ª voz	Intervalo de 4ª aumentada (trítone)
Mi – Sol – Re	c. 240 – 1ª voz	Tríade de Mi menor sem a 5ª com 7ªm
Mib – Lá – Dó	c. 240 – 2ª voz	Tríade de Lá dim com inversão (5ª no baixo)
Ré – Sol# – Dó#	c. 242 – 1ª voz	Intervalos de 4ªs sobrepostas
Fá – Sib – Ré	c. 242 – 2ª voz	Tríade de Sib M com inversão (5ª no baixo)
Fá# – Dó# – Mi	c. 244 – 1ª voz	Tríade de Fá#m sem a 3ª com 7ªm
Sol – Dó – Mib	c. 244 – 2ª voz	Tríade de Dó m com inversão (5ª no baixo)
Mi – Si – Ré#	c. 246 – 1ª voz	Tríade de Mi sem a 3ª com a 7ªM
Fá – Dó – Fá#	c. 246 – 2ª voz	Intervalos de 4ª e 5ª sobrepostos
Mi – Si – Ré#	c. 249 – 1ª voz	Tríade de Mi sem a 3ª com a 7ªM
Fá – Dó – Fá#	c. 246 – 2ª voz	Intervalos de 4ª e 5ª sobrepostos

Motivo BACH transposto 1 tom acima

Motivo BACH transposto ½ tom abaixo

Motivo BACH transposto 2 tons acima

Tabela 3 - Almeida Prado -Toccata - Tabela de intervalos sobrepostos e ocorrências.

Nota-se, ao final do trecho, três *fermatas* sobre pausas não só no piano, mas também nas cordas, e a indicação de D.C. O prolongamento da sonoridade do piano, que vem em dinâmica *f*, e a indicação de *crescendo* das cordas fazem a ponte de ligação ao início da *Toccata* que é em *ff*. Pode-se observar isto na figura 92.

⁵⁹ Neste caso, pode-se considerar intervalos de 2ª consecutivos. KOSTKA, Stefan. *Op. Cit.*, p. 61.

Lento ♩ = 44

214 *como sinos*

Pno. *f* *p* 5 10

Vla. 225

Pno. *mf*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

239 *f*

Pno. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

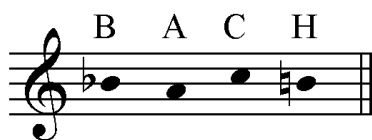
Vc.

Cb.

D. C.

Figura 92 - Almeida Prado - *Toccata* - Trecho onde aparecem acordes no piano e nota pedal em dó nas cordas.

Após sua repetição, a *Toccata* possui uma *coda* onde o Motivo da *Passacaglia* é insistentemente apresentado em várias transposições, tanto no piano quanto nas cordas. A princípio, há um diálogo entre os dois blocos de som – piano e cordas – que, aos poucos, é completamente dominado pelo piano. Para sintetizar essas transposições, foi utilizada uma tabela, onde se pode observar os compassos, em que bloco de som as transposições ocorrem e qual o intervalo transposto (tabela 4). Verificou-se ainda que os últimos 18 compassos, onde, como foi dito acima, o piano prevalece, as cordas também executam o Motivo em ritmo ampliado. A *coda* se estende do c. 253 ao 302. Para melhor visualização das transposições, o Motivo BACH foi colocado em evidência antes da tabela. É importante observar que muitas das transposições possuem enarmonia, como pode ser visto logo nos dois primeiros compassos. Como o Motivo BACH, apresentado na *Toccata* do Concerto de Almeida Prado, não possui notas em intervalos próximos, como seria de se esperar, ao escrever as transposições não foi necessário sistematizar a colocação das transposições, deixando livremente os intervalos transpostos acima ou abaixo do Motivo original.



Compasso	Instrumento	Transposição do Motivo
253 - 254	Cordas (Vla – Vc – Cb)	3ªM acima
255 - 256	Piano	4ª J acima
257 - 258	Cordas (Vla – Vc – Cb)	3ª M acima
260 – 261	Piano	3ª M acima
262 – 263	Piano	5ª dim. acima
264 – 265	Cordas (Vla – Vc – Cb)	2ªm. abaixo
266 – 267	Piano	Motivo Original
268 – 269	Piano	Motivo Original
270 – 271	Piano	2ªm. abaixo
272 – 273	Piano	2ªM. acima
274 – 275	Piano	½ tom acima
276 – 277	Cordas (Vla – Vc – Cb)	5ªJ. acima
278 – 279	Cordas (Vn I – Vn II)	5ªJ. acima
279 – 280	Cordas (Vla – Vc – Cb)	5ªJ. acima
281 – 282	Cordas (Vn I – Vn II)	5ªJ. acima
283 – 284	Cordas (<i>Tutti</i>)	5ªJ. acima
285 – 286	Piano	3ªm abaixo
287 – 288	Piano	5ª aum. acima
289 – 290	Piano	2ªm. abaixo
291 – 292 / 293 – 294	Piano	2ªM. abaixo

295 – 296	Piano	1/2 tom abaixo
297 – 298	Piano	4ª J. acima
299 – 300 / 301 – 302	Piano	3ª m. abaixo

Tabela 4 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Coda - Transposições sucessivas do Motivo BACH.

Nota-se, pela tabela acima que, a partir do c. 285, apenas o piano executa o Motivo BACH. De fato, a sucessão do motivo termina com o piano, mas as cordas ainda surgem com o Motivo em ritmo ampliado e invertido, como se pode observar na figura 93.

The figure displays a musical score for the Coda of Almeida Prado's Concerto *Fribourgeois*. It consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 285, shows the piano (Pno.) playing a sequence of chords, with the strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.) playing an inverted and rhythmically expanded version of the Bach motive, highlighted by a red shaded area. The piano part is marked 'f' and 'in loco'. The second system, starting at measure 295, shows the piano continuing the motive, while the strings play a sustained harmonic accompaniment. The piano part is marked 'f' and 'in loco'. The string parts are marked 'fp' and 'in loco'.

Figura 93 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Coda - Motivo BACH apresentado pelas cordas em ritmo ampliado.

Ritmo

Escrita em compasso 1/8, pôde-se construir uma tabela com as principais células rítmicas encontradas na peça. Observa-se nitidamente profusão de figuras curtas, que dão movimentação contínua à linha do solista. As cordas raramente acompanham este movimento, apresentam as células melódicas que funcionam como reforço do solista com ampliação ou redução rítmica. Figuras de maior valor surgem sempre em cânone e transpostas. São utilizados ainda síncopas e contratempos, deslocando as acentuações da célula. Todas as células encontradas no solista são demonstradas na tabela 5.

COMPASSO ⁶⁰	CÉLULA OU FIGURA RÍTMICA CORRESPONDENTE AO COMPASSO
c. 1 a 21 – 80 a 89 139 a 156 – 161 a 192 – 267 a 277 – 285 a 302	
c. 203 a 213	
c. 214 a 252	
c. 22 a 27 – 157 a 160	
c.41 a 76 – 193 a 202	

Tabela 5 - Almeida Prado - Células rítmicas utilizadas na linha do piano da *Toccata*

Aspectos técnicos e interpretativos

⁶⁰ A indicação de compasso onde a célula aparece se refere a seqüências contínuas. Há a inserção de pequenos trechos de células variadas de um e dois compassos entre os trechos maiores.

Foram encontradas as seguintes dificuldades técnicas na *Toccata*:

- Igualdade rítmica;
- Velocidade;
- Execução de oitavas sobrepostas, intercaladas e em cânone;
- Trêmulos;
- *Glissando* com acompanhamento regular.

A *Toccata* do Concerto *Fribourgeois* é, sem dúvida, tecnicamente, a mais trabalhosa de toda a peça. Sua indicação metronômica Vivo (♩ = 144), e a profusão de figuras curtas refletem, já a princípio, a necessidade de habilidade técnica do intérprete. Recomenda-se que todos os trechos onde há *ostinato* sejam trabalhados com variações rítmicas e em *staccato*, como pode ser visto na tabela 6.

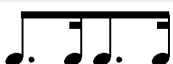
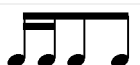
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	

Tabela 6 - Variações rítmicas

Outra maneira de trabalhar seqüências de figuras curtas é através da ampliação rítmica, com aumento de notas em cada tempo, como exemplificado na figura 94.



Figura 94 - Ritmos com ampliação de notas

Nos compassos 22 a 28 e 157 a 159 surge a figuração de quiálteras em 6:4. Observou-se, pelo estudo do material, que a escrita utiliza as escalas diatônicas e pentatônicas, com raras exceções, através de inclusões de notas estranhas a essas escalas. Para melhor execução, é necessário que as mãos se posicionem uma sobre a outra, para que a sonoridade seja uniforme.

Toda a *coda* contém intervalos de 8^{as} intercaladas. Para muitos intérpretes, a execução pode se tornar difícil. Como visto na análise, a célula principal da *Toccata* é responsável pela sua unidade. Desta forma, sabendo que o toque *legato* neste trecho é importante e que as oitavas estão escritas com a célula principal e suas transposições, para que a unidade permaneça, recomenda-se o estudo lento e sempre *legato* entre as mãos. Outros exercícios preliminares poderão ser de grande ajuda ao intérprete como os descritos abaixo na figura 95⁶¹.

⁶¹ CORTOT, Alfred. *Principes rationales de la Technique Pianistique*. Paris, Salabert, 1928. Os exemplos podem ser transpostos para vários tons e escalas cromática e pentatônica.

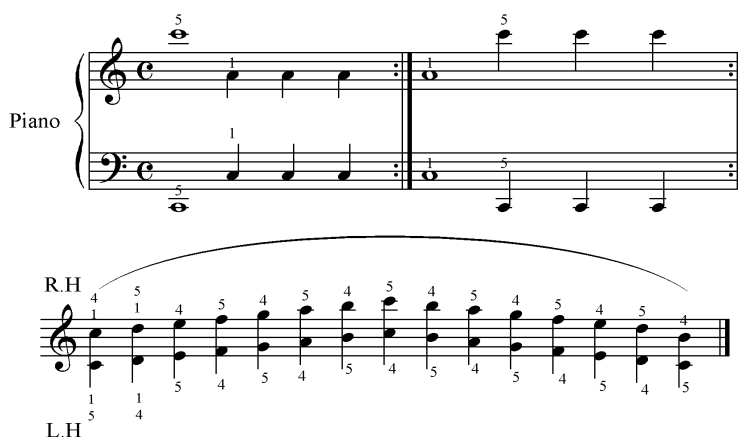


Figura 95 - Trabalho das oitavas

Conforme observado através da identificação do material, toda a *Toccata* possui uma célula principal que corresponde à notação musical anglo-saxônica B – A – C – H. Esta célula surge com variações rítmicas e melódicas, mas permanece identificável durante toda a peça. Tomando por base tal célula, que dá unidade ao movimento, o intérprete deve estar sempre atento à sua importância no texto musical. O solista deve constantemente observar as cordas com o intuito de verificar qual sua importância no momento da execução, pois nem sempre ele, o piano, está em evidência. Fica claro pela análise que a célula, quando apresentada com ritmo ampliado, é mais importante, pois se torna, pela própria duração das figuras longas, melhor perceptível à audição. A intensidade da dinâmica, bem como a textura, influi consideravelmente na execução. Ao dobrar a célula com intervalos de 8^{as} em dinâmica fortíssimo (c. 41 a 67), o solista imediatamente se sobrepõe às cordas, bem como o surgimento repentino, e nos vários registros do piano da célula principal (c. 101 a 129). Acentos de *sforzatti*, tanto nas cordas como na linha do solista, também deixam claro a importância de cada um no texto musical. Observar atentamente esse diálogo entre o solista e as cordas poderá enriquecer a *performance* bem como valorizar o texto musical e as idéias do compositor.

ARIOSO, MOLTO CANTABILE E AMOROSO
APPASSIONATO

2.4 – *Arioso, molto cantabile e amoroso appassionato*

2.4.1 *Arioso*⁶²

O *arioso*⁶³ é um gênero musical para solista que ocupa lugar intermediário entre o recitativo, de natureza declamatória, e a ária puramente musical. Tanto quanto esses últimos, o *arioso* tem sua origem no século XVI, ao mesmo tempo em que a monodia acompanhada e a ópera. Ele é empregado não só na ópera, mas igualmente em qualquer gênero que se possa utilizar o recitativo, com desenvolvimento de uma ação dramática, como no Oratório ou na Cantata. Aproxima-se de um recitativo acompanhado com o qual, muitas vezes, é confundido. Essa aproximação se dá por sua estrutura livre e por suas inflexões, próximas à fala; eles se distinguem apenas pelo seu ritmo e regularidade métrica: ternária. O *arioso* é semelhante à ária⁶⁴ em suas características melódicas, as sentenças são muitas vezes mais melodiosas do que apenas recitação, que se distingue pela sua forma, mas que normalmente não usa o método da repetição, como o da *aria da capo*.

Em seus primórdios, o estilo declamatório do antigo recitativo florentino foi freqüentemente mitigado por muitas passagens líricas, com curtos cortes melódicos e um forte senso de direção harmônica. Contudo, não eram árias em nenhum senso técnico ou estilístico. A tendência continuou na ópera romana do início do século XVII e, especialmente, na ópera vienense. O compositor Domenico Mazzocchi (1592 - 1665) referiu-se a tais passagens quando falou da *mezz'arie* em sua *La catena d'Adone* (1626)⁶⁵

⁶² BUDDEN, Julian; CARTER Tim; MACLYMONDS, Marita P.; MURATA Margaret; WESTRUP, Jack. *Arioso*. In: The New Grove dictionary of music and musicians. 6. ed. London: Macmillan, 2001, Vol. 1, pp. 899 a 901. PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey. Prentice Hall History of Music Series, 1991, pp. 116 a 124.

⁶³ Italiano: melodioso, como uma ária.

⁶⁴ A ária tem suas origens na *chanson*, que surgiu na França por volta de 1550. Esta era estritamente homofônica, breve, estrófica, contendo muitas vezes um refrão e geralmente interpretadas solo com acompanhamento de alaúde. No início era denominada *vaudeville* (Na França, o *vaudeville* foi um gênero de poesia e composição dramática muito popular), sendo mais tarde conhecida como *air* ou *air de cour* (ária da corte). Seu significado é do latim *aer* ou *air*, atmosfera, canção com certa leveza. GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Op. cit.*, p.249.

⁶⁵ *La catena d'Adone* é uma das únicas sobreviventes da ópera italiana composta por Domenico Mazzocchi. Ela foi encomendada pelo Cardeal Ippolito Aldobrandini e sua primeira execução foi no Palácio Conti, em Roma, em 12 de fevereiro de 1626. O *libretto* de Ottavio Tronsarelli possui um prólogo e cinco atos e é

que quebra o tédio do recitativo. Diferente das árias formais, o *arioso* cantado se desenrola com o intuito de desenvolvimento, não tanto pela métrica poética, mas por alguma necessidade de ênfase emocional ou retórica.

Outro exemplo é a cantata de Giacomo Carissimi (1605 - 1674), essencialmente em estilo de recitativo, que mostra como passou de um estilo para outro, *Arioso* – Recitativo, sem alterar a continuidade do texto.

Outro bom exemplo do mesmo compositor é *Ferma, lascia ch'io parli* (*Lamento di Maria Stuarda*), um monólogo representando a fala de Maria, Rainha dos Escoceses, quando foi conduzida para sua execução. Suas palavras ocupam a cantata inteira, exceto pelas linhas de conclusão, nas quais um narrador, cantado pela mesma voz, conta da decapitação de Maria. A passagem onde consta como *arioso*, em contraste com o recitativo adjacente, usa repetições do texto ou seqüências melódicas ou ambos, mas não quebra o fluxo do plástico, rápido e declamatório ritmo.

O termo *arioso* aparece no Barroco antes de 1638. Alessandro Scarlatti usou esse termo apenas como uma palavra italiana normal no sentido de num estilo melódico fluido: conseqüentemente, na dedicatória de *Lucio Manlio* (1705),⁶⁶ ele anotou: “onde a música é marcada *grave*, não sugiro ‘melancólico’; onde está marcado *andante*, não é rápido, mas ‘arioso’”. Handel usou o *arioso* no sentido de ária curta como, por exemplo, a de Melissa, em *Io già sento l'alma in sen* (*Amadigi di Gaula*)⁶⁷, 1715), no qual é precedida por um recitativo acompanhado e em Dorinda, *Quando spieghi i tormenti* (*Orlando*, 1733) ou em Rosmene *Al voler di tua fortuna* (*Imeneo*, 1740). Novamente, entretanto, o termo não é sempre aplicado consistentemente: outros solos similares em suas óperas não estão assim classificados.

baseado em episódios do poema épico *Adone* (1623) de Giambattista Marino (1569 – 1625). CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994, p. 456.

⁶⁶ Ópera de Alessandro Scarlatti em 3 atos com *libretto* de Silvio Stampiglia (1664-1725), estrada em 1706 na Villa Médici. BOYD, Malcolm (1992), 'Scarlatti, Alessandro' In: *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Ed. Stanley Sadie, p. 332.

⁶⁷ Ópera de Haendel estreada em 1715. Melissa é a personagem para soprano e na estréia foi interpretada por Elisabetta Pilotti-Schiavonetti.

Bach utilizou *arioso* de várias maneiras:

- Como uma passagem no recitativo, como definido acima, na cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 60. Tais passagens são às vezes meramente marcadas com ‘Andante’ ou ‘Adagio’ e, às vezes, não têm nenhuma indicação. O exemplo pode ser visto na figura 96;
- Como o principal corpo de um movimento como, por exemplo, o coral *Er ist auf Erden kommen*, na primeira parte do “Oratório de Natal”, no qual os versos do coral são separados por curtos recitativos;
- Como a descrição de uma ária curta como, por exemplo, *Fürchte dich nicht*, na cantata *Schau, lieber Gott*, BWV 153.
- Como equivalente ao recitativo *obbligato* (acompanhado) como, por exemplo, *Mein Herz!*, na *Paixão Segundo São João*.
- Como o título de um movimento introdutório, marcado ‘Adagio’, do *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, BWV 992, com a inscrição: ‘seus amigos estão tentando por persuasão impedi-lo de viajar’.

RECITATIVO.

Die Furcht. O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!

Die Hoffnung. Mein Heiland ist schon da, mein

Continuo.

Die Todesangst, der letzte Schmerz ereilt und überfällt mein Herz, und:

Heiland steht mir ja mit Trost zur Seite!

Andante. (Recit.)

mar - tert diese Glieder.

Ich lege diesen Leib vor

Doch, nun

Gott zum O_pfer nieder. Ist gleich der Trübsal Feuer heiss, ge_nug, es reinigt auch zu Gottes Preis.

wird sich der Sünden grosse Schuld vor mein Gesichte stellen!

Gott wird desswegen doch kein Todesurtheil fällen. Er giebt ein

181

(Arioso.)

Ende den Ver_suchungslagen, dass man sie kann er - tra -

gen.

Figura 96 - J. S. Bach - Recitativo e *Arioso* da Cantata 60.

Na era clássica, o termo *arioso* pode ainda ser aplicado a segmentos do recitativo, quando o compositor temporariamente abandona o recitativo declamatório, para uma breve expressão lírica de uma ou mais frases. Na música italiana, árias curtas no recitativo são classificadas de “Cavatina” e são colocadas à parte na partitura. O Recitativo *obbligato*⁶⁸ pode muitas vezes ter a qualidade de *arioso*, apesar das duas técnicas não necessariamente dependerem uma da outra. Desde que o estilo *arioso* continuou a ser uma freqüente opção da ópera francesa do século XVIII, passagens aparecem, particularmente nas óperas

⁶⁸ Na música clássica européia, *obbligato* é uma parte de acompanhamento instrumental executada, obrigatoriamente, por um determinado instrumento musical. Antes disso, indicava uma passagem musical que deveria ser executada exatamente como estava escrita, sem nenhuma mudança ou improvisação, em oposição a um *ad libitum*, em latim, ou simplesmente, “à vontade”. Na música vocal, o *obbligato* é a parte de um instrumento solista que, saindo da tessitura orquestral, assume função concertante em relação às vozes. O modelo do *obbligato* é, neste caso, do baixo contínuo, chamado para acompanhar a voz solista, típico das árias e dos recitativos do período barroco tardio. Uma parte de violino *obbligato* é encontrada na ária *Erbarne dich, mein Gott* da “Paixão Segundo São Mateus” de Bach. No decorrer do século XIX, o instrumento *obbligato* é empregado com particular freqüência, especialmente na ópera. Por exemplo, a flauta, na ária da loucura de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. FULLER, David. *Obbligato*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, 2. ed., vol. 18, p. 253.

italianas no modelo francês como em *Che puro ciel* da ópera *Orfeo ed Euridice* (1762) de Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787). Sua utilização se popularizou na ópera italiana, entre os anos de 1780 e 1790, como recitativo acompanhado orquestralmente e que gradualmente se tornam mais extensos.

No século XIX, o termo se adapta ao recitativo lírico, para ser cantado em tempo estrito. Passagens em estilo *arioso* são especialmente comuns nas óperas de Vincenzo Bellini (1801 – 1835) como, por exemplo, *Teneri, teneri figli* (*Norma*, 1831), bem como em *Pari siamo* da ópera *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi (1813 – 1901), que combinam o *arioso* com elementos declamatórios. Felix Mendelssohn (1809 – 1847) também popularizou o termo *arioso* em *I will sing of thy great mercies* do oratório “São Paulo”, Op. 36, para coro e orquestra (1836) e em *Woe unto them Who forsake him* do oratório “Elias”, Op. 70, para coro e orquestra (1846). Aparece ainda várias vezes nas peças de P. I. Tchaikovsky (1840 – 1893): *Yevgeny Onegin* (1878) e *The Queen of Spades* (1890).

Na música do século XX, podemos encontrar o uso do *arioso* em *Cardillac* (1926)⁶⁹ de P. Hindemith (1865 – 1963) e no *The Rake's Progress* (1951) de Stravinsky (1882-1971).

Na música instrumental o termo é raro. Beethoven, no último movimento de sua Sonata para piano em Láb Op. 110, escreveu *arioso dolente* sobre uma curta melodia *cantabile* em andamento lento (*Adagio, ma non troppo*). Quando a transição ocorre novamente mais tarde no movimento, é marcada *L'istesso tempo di Arioso*. Pode-se observar isto na figura 97.

⁶⁹ *Cardillac*. Ópera de Paul Hindemith em 3 atos com libreto de Ferdinand Lion (1863 – 1968), sobre “Das Fräulein von Scuderi” de E.T.A. Hoffmann. Estreada em 1926, na ópera Estatal de Zurique, com versão revisada em 1952. SKELTON, Geoffrey (1992), 'Hindemith, Paul' In: *The New Grove Dictionary of Opera*, 2. ed. London: Stanley Sadie, pp. 108 a 110.

Adagio ma non troppo.

una corda

Recitativo.

più adagio

andante

cresc

adagio

p

tutte le corde

ritar. dando

cantabile

dim.

una corda

sempre tenuto

meno adagio

adagio

Adagio ma non troppo.

cresc.

dim. smorzando

p

tutte le corde

(Klagender Gesang.)
Arioso dolente.

cresc.

dim.

Figura 97 - L. van Beethoven - Sonata em Lá b maior Op. 110 - Trecho do Arioso.

Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

Através da análise do material do *Arioso*, pode-se observar logo nos primeiros compassos a semelhança à *Passacaglia*.

O movimento inicia-se com o solista, através do intervalo harmônico de segunda menor. A adição de notas a esse intervalo nos mostra o motivo da *Passacaglia* em estrutura vertical, transposto uma 4ª justa abaixo, como pode ser visto na figura 98.

The figure displays two musical excerpts for comparison. The top excerpt, labeled 'Piano', shows a score with a treble and bass staff. A red box highlights a passage in the treble staff marked with a 'p' (piano) dynamic. A blue circle highlights a passage in the bass staff marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The bottom excerpt, also labeled 'Piano', shows a similar passage in the bass staff marked with a 'p' dynamic. A text box on the left explains the relationship between the two motifs.

Intervalo de 2ª e ampliação através de inserção de notas, resultando no Motivo da *Passacaglia*

Figura 98 - Comparação entre Motivo do *Arioso* e da *Passacaglia* e Motivo em estrutura vertical.

O Motivo da *Passacaglia* também está presente quatro vezes consecutivas na primeira escala que surge no c. 3 da seguinte forma:

- Original
- Em espelho
- Invertido
- Original

Pode-se observar isto na figura 99.

The image shows a musical score for Piano and Pno. The Piano part is marked 'Cantabile' and 'p'. The Pno. part is marked 'pp' and 'm.e.'. The Pno. part features a motif in the right hand, which is highlighted in red (original), blue (mirror image), and green (inverted). The score includes a tempo marking of 72 a 64 and a 7:4 time signature.

Figura 99 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Arioso - Apresentação do Motivo original, em espelho e invertido.

A partir dos acordes iniciais, a textura se intensifica através da ampliação dos intervalos harmônicos e há inserção de notas ao intervalo inicial que, no c. 4, é reforçada pela introdução de oitavas, utilizando o recurso de 3 claves.

Isso se dá através do Motivo apresentado no 2º compasso, transposto ½ tom abaixo com o ritmo reduzido.

Observa-se ainda a insistência desse Motivo no baixo, quando surgem as oitavas na terceira clave. Ele está transposto uma quarta justa abaixo, com o ritmo ampliado. O Motivo principal permeia toda essa introdução do piano na linha melódica entre as vozes ou na estrutura vertical⁷⁰. Pode-se verificar isto na figura 100.

⁷⁰ É necessário recordar que o Motivo da *Passacaglia* é formado inicialmente por intervalos de 2ª. A primeira parte do Motivo é composta de uma 2ª maior e uma 2ª menor e, a segunda parte, de 2ª maior e 2ª menor. Nas figuras 33 e 34, estão assinaladas as duas partes separadamente, de acordo com a sua estrutura intervalar.

The image displays a musical score for Piano (Pno.) titled 'Motivo da Passacaglia' from 'Arioso'. The score is written in 13/8 time and consists of two systems. The first system includes a treble and bass staff with various rhythmic patterns, including 5:4 and 7:4 time signatures. Dynamics include *ff*, *sub pp*, and *m.e.*. The second system continues the piece with a *cresc* marking and a *cantabile* section. The score is marked with several red highlights and a red box.

Figura 100 - Arioso - Motivo da Passacaglia

A semelhança do material encontrado na *Passacaglia* é vista também na introdução das cordas. A divisão das violas, utilizando a escala modal Mi frígio, no c. 8, em movimento contrário e depois ascendente, remete ao segundo material usado pelo compositor: as escalas modais. Pode-se observar isto na figura 101.

The image shows a musical score for Viola 1 and Viola 2. The score is in 13/8 time and features a scale in Mi frígio. The Viola 1 part is marked with a red highlight. The Viola 2 part is marked with a red highlight.

Figura 101 - Escala de Mi frígio nas violas.

A movimentação através de escalas consecutivas acompanha a entrada do Motivo principal nos violinos, no c. 9, transposto da apresentação do piano, $\frac{1}{2}$ tom acima, como se verifica na figura 102.

Figura 102 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - *Arioso* - Primeira reexposição nas cordas.

A segunda entrada do piano, no c. 12, faz alusão à primeira. Apesar de não estar transposta *ipsis litteris*, possui o mesmo desenho melódico e estruturas intervalares semelhantes, tendo como função unir o trecho que se segue. Como exemplo, pode-se observar isto na figura 103. Verifica-se também que a ligação entre a reexposição do trecho inicial, feita pelas cordas, e pelo piano é acompanhada sempre por uma sucessão de escalas, executadas pelas violas em movimento ascendente e descendente.

Figura 103 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - Exposição do início do *Arioso* transposta.

Observa-se que, pela primeira vez, efetivamente o piano e as cordas trabalham em conjunto. Ao término desse trecho, somente as cordas tocam, vindo o piano novamente a aparecer apenas no último compasso.

O motivo principal aparece de duas formas no solista, iniciando-se no c. 14. Está escrito distintamente a 4 vozes. A 1ª e a 3ª vozes se movimentam constantemente. Em contrapartida, a 2ª e a 4ª vozes utilizam figuras de maior valor, sendo que a voz do baixo, através de notas longas, sustenta a estrutura melódica desenvolvida nas demais vozes. Em todas as vozes, o Motivo se apresenta com redução ou ampliação rítmica, em movimento direto, em espelho ou invertido, com ampliação intervalar variada, muitas vezes com abertura de oitava. A cada compasso, é transposto 1 tom abaixo. Observe-se a figura 104.

A retomada apenas pelas cordas acontece no c. 18. As violas apresentam um *ostinato* rítmico, que permanece até os dois últimos compassos. O Motivo principal surge desta vez em diálogo nos registros agudos e graves, através dos violinos e violoncelos dos c. 17 até o final.

14

Pno.

pp

pp

15

Pno.

pp

16

Pno.

pp



Figura 104 - *Arioso* - Motivo apresentado pelo piano transposto 1 tom abaixo.

As cordas executam constantemente o Motivo em sequências, movimentando-se entre os instrumentos. Foi possível organizar uma tabela (tabela 7) com suas inserções no texto musical, como se vê abaixo.

COMPASSO	INSTRUMENTO	MOTIVO	COMO APARECE
c. 18	Violino 1		Invertido descendente
c. 18	Violoncelo e contrabaixo		Original transposto
c. 18	Violino I		Original transposto
c. 19	Violoncelo e contrabaixo		Original transposto
c. 19	Violino I		Espelho
c. 19	Violino I		Original transposto

c. 19	Violino I		Espelho
c. 20	Viola I		Espelho
c. 20	Violino I		Original transposto
c. 20	Violino I		Espelho
c. 20	Violoncelo e contrabaixo		Invertido
c. 21	Violino I		Espelho
c. 21	Viola II		Original transposto
c. 21	Viola II		Original transposto

Tabela 7 - Almeida Prado - Concerto *Fribourgeois* - *Arioso* - ocorrência do motivo nas cordas.

O *Arioso* é concluído apenas pelas cordas, com uma breve inserção do piano no último compasso, que executa um arpejo contendo as notas da escala de Ré # eóleo, como se verifica na figura 105.

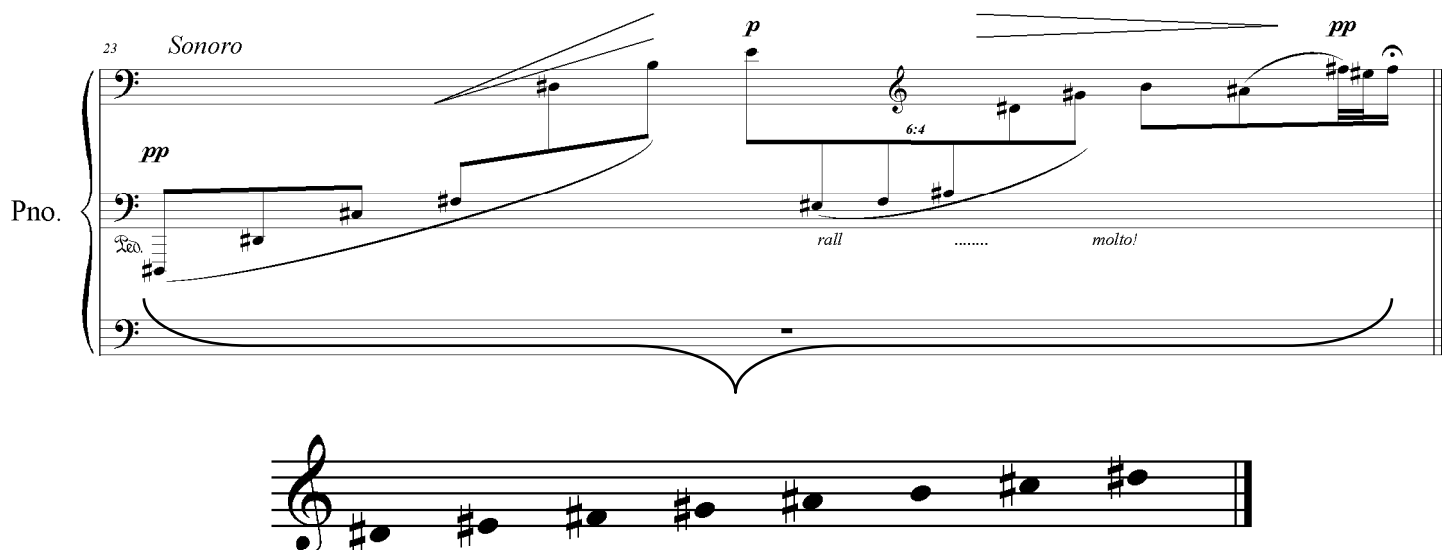


Figura 105 - Almeida Prado - *Concerto Fribourgeois* - Escala de Ré # eóleo no piano.

Aspectos técnicos e interpretativos

Foram encontradas as seguintes dificuldades técnicas no *Arioso*:

- Polifonia;
- Ornamentação;
- Execução de acordes;
- *Cantabile* expressivo.

Dos aspectos apresentados acima, tecnicamente o mais difícil é a questão polifônica. A polifonia em acordes, bem como o trecho que se inicia no c. 14 onde o intérprete toca 4 vozes em simultaneidade, exige produção de sonoridades diferentes executadas na mesma mão. Neste caso, o Motivo principal surge permeando as vozes, devendo estar sempre em evidência. Como exercício preparatório, segue sugestão na figura 106.



Figura 106 - Trabalho polifônico no movimento *Arioso*.

Da mesma forma, deve-se trabalhar as demais notas, sendo o 2º, 3º e 5º dedos em *legato* e os outros em *staccato* sucessivamente, sendo que, a voz em *legato* deve soar em *f* e as em *stacatto*, com sonoridade *p*. Pode-se aplicar esse estudo no trecho em questão, c. 14 a 17.

No que se refere à execução de acordes, deve-se lembrar que eles aparecem como acompanhamento, mas contêm uma linha cromática no polegar. Salientar essa linha poderá enriquecer a execução. A partir do c. 5, observa-se a indicação de *crescendo* e a ampliação do número de notas nos acordes. Essa ampliação leva o solista, que não está acompanhado pelas cordas, à introdução das mesmas onde há a indicação de *Sonoro, cantabile e appassionato* em dinâmica *f*. É importante que o solista dê ênfase a essa dinâmica para equalizar a entrada dos demais instrumentos. Deve-se ficar atento para que todas as vezes que o Motivo for apresentado, ele esteja em evidência. O diálogo cordas – piano, através do Motivo, é que dá unidade ao movimento.

MOTO PERPETUO

2.5 – *Moto perpetuo*

2.5.1. – *Moto perpetuo*⁷¹

Título dado algumas vezes para peças com movimentação rápida e contínua mantendo-se persistente. A qualidade de movimento perpétuo (não necessariamente rápido) precisará ser um recurso capaz de oferecer resultados técnicos e musicais. O termo *Moto perpetuo* pode ser aplicado também à danças como a *tarantella*, podendo sua aplicação ser justificada ainda em formas escritas com brilho técnico, como a *toccata* ou ainda em finais de obras de grande envergadura. Frédéric Chopin (1810 – 1849) utilizou essa escrita no último movimento - *Presto* - da sua segunda Sonata para piano, Op. 35, onde as quiálteras são executadas continuamente durante todo o movimento, como pode ser visto na figura 107, e ainda em muitos de seus Estudos para piano.



Figura 107 - F. Chopin - Início do 4º Movimento da Sonata op. 35 para piano solo.

⁷¹ TILMOUTH, Michael. *Moto perpetuo* In: The New Grove dictionary of music and musicians. 6. ed. London: Macmillan, 2001, Vol. 17, pp. 228 e 229.

Outros exemplos, no século XIX: o final da Sonata Op. 31 nº 2, Op. 54 e a Op. 57 (*Appassionata*) de Beethoven; o segundo Improviso de F. Schubert (1797-1828) em Mib maior, D. 899 e o final da Sonata nº 1 de Carl Maria Von Weber (1786 –1826); o *Moto perpetuo* Op. 11 (Nº 6) de N. Paganini (1782-1840) para violino, o *Vôo do Besouro* de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) e o *Perpetuum Mobile* para orquestra de Johann Strauss II (1825-1899).

No século XX, essa forma de escrita foi amplamente utilizada, podendo ser exemplificada pela Sonata para Violino e piano de M. Ravel (1875–1937); o final do Concerto para Orquestra de B. Bartók (1881–1945); a terceira peça da Suíte *Images* de C. Debussy (1862-1918): “*Mouvement*”; os “*Trois Mouvements perpétuels*”(1918) de Francis Poulenc (1899-1963); o final da ópera *Wozzeck* (1914-1924), II Ato, cena 5, de Alban Berg (1885-1935); o último movimento - *Presto in moto perpetuo* - do Concerto para Violino (1939) Samuel Barber (1910-1981) e o Prelúdio nº 2 em Lá menor, dos 24 Prelúdios e Fugas para Piano de Dmitri Shostakovich (1906-1975), entre outras.

A utilização do *Moto perpetuo* como parte de uma obra maior ou, independentemente, como obra de caráter virtuosístico. O movimento contínuo abrange outras utilizações como, por exemplo, nos *lieder*, em especial os de Franz Schubert (1797 – 1828).

Nos acompanhamentos de canções, o *Moto perpetuo* está longe de ser apenas um mero movimento contínuo, sendo um reflexo do texto. Como exemplos, podem ser citadas as obras de Schubert *Erlkönig* (D. 328) e *Gretchen am Spinnrade* (D. 118), como se pode observar na figura 108.



Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethes Faust.

Op. 2.

Nicht zu geschwind. (♩ = 72.)

sempre legato

pp

sempre staccato

Mei - ne Ruh - ist

hin, mein Herz ist schwer; ich fin - de, ich

cresc.

Figura 108 - F. Schubert - Trecho das canções *Erlkönig* e *Gretchen am Spinnrade*.

Identificação do material e aspectos técnicos e interpretativos

O último movimento do concerto *Fribourgeois*, *Moto perpetuo*, faz uso do mesmo motivo da *Passacaglia* desse mesmo concerto. Apesar de não se configurar como um tema com variações, como essa última, o motivo utilizado na *Passacaglia* possibilita condições para uma série de modificações nas quais, a ampliação rítmica, através da inclusão de notas e a modificação do desenho melódico, resultam em uma estrutura repleta de matizes sonoros e agitação incessante. Esse motivo é apresentado pelo piano durante 69 compassos, sem a interferência das cordas, podendo ser visto na figura 109.

2ª M

2ª m

Figura 109 - Almeida Prado - Motivo da *Passacaglia* do *Concerto Fribourgeois*

O Motivo aparece em figurações rápidas de várias maneiras, transposto, invertido com ampliação rítmica através de inclusão de notas.

Nessa introdução, a mudança rítmica está presente, através de quatro alterações dentro do tempo. Cada alteração permanece por uma quantidade de compassos sem, no entanto, haver regularidade. Essas mudanças são constantes e responsáveis pelo efeito contínuo da peça, durante os 69 compassos que dão início ao movimento. Pode-se verificar isto na figura 110.



Figura 110 - Alterações rítmicas dentro do tempo.

O motivo da *Passacaglia* surge alterado de sua ordem original, no primeiro tempo do c. 1, em espelho. No segundo tempo, o Motivo está em sua forma original. Isto se repete nos c. 1 a 4. Dando seqüência, verifica-se o aparecimento da primeira transposição, cromaticamente, no c. 5. Em seguida, o compositor alterna o Motivo na forma original e transposta. Para visualizar melhor o Motivo na obra, utilizou-se a composição intervalar em que foi escrito. São utilizados no Motivo principal intervalos de 2ª, maiores e menores, como visto na figura 109. Tomando por base esses intervalos, verificou-se 7 transposições ou inversões do Motivo na linha do piano. Pode-se observar isto na tabela 8.

	Motivo	Ocorrência
1		Motivo original em espelho– c. 1
2		Motivo Original– c. 1
3		Motivo Transposto ½ tom acima – c. 5
4		Motivo Transposto 1 tom e ½ acima – c. 15
5		Motivo Transposto 2 tons e ½ acima – c. 24
6		Motivo Transposto 1 tom e ½ acima – c. 70
7		Motivo Transposto 1 tom abaixo – c. 70

Tabela 8 - Almeida Prado - *Concerto Fribourgeois* - Motivo principal do *Moto perpetuo* e alterações.

Nota-se, contudo, que o Motivo principal possui variação intervalar em algumas células, o que ocorre também no c. 4 da *Passacaglia*. Isto pode ser visto na figura 110, já

apresentada. Esse Motivo é composto de dois intervalos melódicos sucessivos de 2ª M. O material descrito acima é suficiente para desenvolver todo o movimento, pois é reincidente.

Verificou-se ainda que o Motivo sofre alterações intervalares, através da inclusão de notas, o que modifica a estrutura do tempo, sem alterar o movimento contínuo da peça, ou seja, o compasso 1/2 não se modifica durante o movimento todo. Tais alterações melódicas são em sua maioria intervalos de 4ª e 5ª. Recordando as observações feitas na *Passacaglia*, pode-se verificar a semelhança do material, pois não só o Motivo, aqui utilizado como principal material, se remete a ela, como também a composição intervalar é igual nos dois movimentos. Como ilustração, observe-se a figura 111.

The figure shows a musical score snippet from 'Moto perpetuo'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into three measures, labeled 'c. 27', 'c. 40', and 'c. 47'. The first measure (c. 27) contains a sequence of notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. The second measure (c. 40) contains: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. The third measure (c. 47) contains: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. Below the staff, there are two colored ovals: a blue oval labeled 'Intervalo de 5ª' and a red oval labeled 'Intervalo de 4ª'. The blue oval highlights the interval between B-flat and C in the first measure, and the red oval highlights the interval between C and D in the first measure. The blue oval also highlights the interval between B-flat and C in the second measure, and the red oval highlights the interval between C and D in the second measure. The blue oval highlights the interval between B-flat and C in the third measure, and the red oval highlights the interval between C and D in the third measure. The number '5' is written above the first measure, and the number '6' is written below the second measure.

Figura 111 - *Moto perpetuo* - Intervalos de 4ª e 5ª

A utilização do Motivo principal se completa com o uso de escalas modais em profusão. Mais uma vez o *Moto perpetuo* se assemelha à *Passacaglia* com relação ao material utilizado. As escalas são apresentadas sempre nas cordas, em movimento ascendente ou descendente, de forma canônica ou em seqüência, muitas vezes começando na linha do contrabaixo em continuidade pelas cordas até a linha do violino. Observa-se ainda que o compositor utiliza escalas mistas maior/menor – menor/maior, que aqui foi padronizada como jônico/dórico – dórico/jônico⁷².

⁷² KOSTKA, Stefan. *Op. Cit.*, p. 31.

Abaixo, encontra-se um resumo das escalas utilizadas, com indicação dos compassos onde são encontradas, os instrumentos e sua classificação.

Classificação	Escala	Compasso	Instrumento
Mi eóleo		c. 71 e 72 c. 166 e 167	Violoncelo
Sol mixolídio		c. 80 a 82	Violoncelo
Fa # eóleo		c. 83 e 84	Violoncelo
Lá mixolídio		c. 84 a 86	Violoncelo
Ré frígio		c. 90 e 91	Viola
Ré com a 5ª dim e 6ª menor		c. 90 a 92	Violoncelo
Si lícrio		c. 125 a 127	Violoncelo
Fá # eóleo Dó eóleo		c. 129 e 130	Contrabaixo

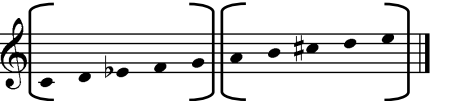
Sol mixolídio		c. 131 a 133 c. 133 a 135	Violino 1(div. 2) Violino 2(div. 2)
Lá lócrio		c. 133 a 135	Violino 1 (div. 2)
Ré eóleo		c. 134 a 136	Violoncelo
Fá # frígio		c. 136 e 137	Contrabaixo
Mi bemol lídio		c. 136 a 138	Violoncelo
Dó eóleo/ Lá jônico (menor/maior)		c. 137 a 140	Violino 1 (div. 1)
Ré jônico		c. 139 a 141	Violoncelo (div. 2)

Tabela 9 - *Moto perpetuo* - Relação das escalas modais

Observa-se que a base de todo o *Moto perpetuo* é o uso de dois materiais: o Motivo de 3 notas e as escalas modais. Estão escritos nos instrumentos graves, violoncelo e contrabaixo, e no solista, com raras inserções nos instrumentos restantes. Ritmicamente, há uma constante polirritmia entre esses instrumentos e os demais em 3:2.

Iniciando no c. 166, o Motivo de 3 notas permeia pelos instrumentos de corda incessantemente, completando-se com a linha do piano, até o final do movimento. As escalas dão espaço a esse motivo gradativamente e desaparecem. O ritmo se mantém constante e em *acelerando*, através da indicação no texto.

Aspectos técnicos e interpretativos

No âmbito da interpretação, esse movimento apresenta dificuldades diversas. A primeira delas tem como ponto principal a igualdade rítmica e a sonoridade. Observa-se, logo nos primeiros compassos, alterações do número de notas dentro dos tempos, mantendo-se o pulso constante. Verifica-se, por essa razão, que o solista deve indicar o andamento do movimento, e mantê-lo sistematicamente até a entrada das cordas. Nesse momento, o Motivo de 3 notas permanece com certa constância. Cabe ao solista deixar que as cordas mostrem o segundo material: as escalas modais. Elas surgem constantemente no registro grave, e em polirritmia com o solista, sendo que, manter o pulso e a igualdade rítmica do solista, contribuem para o ajuste rítmico necessário. A evidência do Motivo de 3 notas, por haver sido apresentado por muito tempo, logo no início do movimento, possibilita ao intérprete que permita às cordas apresentarem seu material sem prejuízo sonoro para a linha solista.

Deve estar claro na concepção dos intérpretes, que o material utilizado está associado à *Passacaglia*, que é o movimento principal da obra. Assim, afirma-se a questão da unidade motívica e estrutural como ponto de ligação entre os movimentos, sendo o *Moto perpetuo* a reexposição e resumo do material utilizado com finalidade de conclusão.

Tecnicamente, podemos observar dificuldades pianísticas pouco comuns. São elas:

- Proximidade e sobreposição das mãos;
- Velocidade;
- Combinações rítmicas variadas;
- Utilização de quase toda a tessitura do instrumento;
- Inversão da movimentação rítmica.

A utilização do metrônomo como base para uma igualdade rítmica é imprescindível, bem como estudar e anotar o dedilhado próprio para essa movimentação, já na primeira leitura. Recomenda-se a execução em várias dinâmicas para um maior controle, quando por ocasião da execução com as cordas.

Como se pode observar, em nenhum momento, na linha do solista, as duas vozes são executadas concomitantemente, à exceção dos c. 225 a 235, quando surge um pedal executado com a linha da melodia. Desta forma, pode-se alterar, de maneira a facilitar a execução, a posição da mão, ou ainda, com qual das mãos se deseja realizar o trecho. Isso deve ser feito com parcimônia, para não se alterar a qualidade sonora nem provocar acentos desnecessários. Salienta-se isto por estar o compasso escrito em 1 / 2. Qualquer acento que desloque o tempo, sem a clara indicação do compositor, estará errado e poderá alterar o contexto da peça, bem como atrapalhar a execução das cordas. Tais indicações de deslocamentos através de *sforzatti* estão escritas explicitamente, como se pode verificar na figura 112.

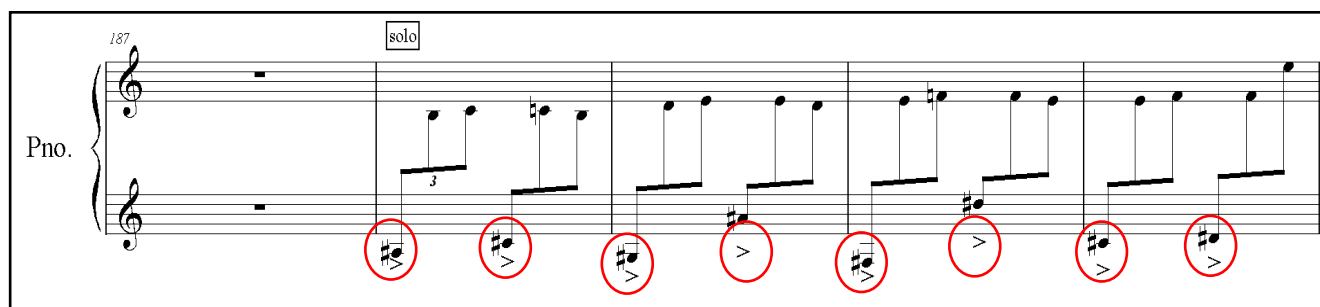


Figura 112 – Moto Perpetuo - Deslocamento de acentos

Deve-se ainda estar atento à questão da dinâmica. As inúmeras intensidades, bem como as alterações súbitas das mesmas, são condições *sine qua non* para a realização de matizes sonoros interessantes e que podem diferenciar sobremaneira a qualidade do intérprete. Um exemplo bem claro desta afirmação está na apresentação do solista logo no início. Contrastes entre *ff* e *pp* súbitos, bem como sinais de crescendo com terminações em *pp* são constantes em toda a obra. Isto pode ser observado na figura 113.

2 Moto Perpetuo

The musical score for 'Moto Perpetuo' is presented in seven systems, each for Piano (Pno.). The score is marked with various dynamics and articulations. Red arrows indicate the flow of the piece, and red circles highlight specific dynamic markings.

- System 1 (Measures 25-39):** Starts with *pp sub* (pianissimo, subito).
- System 2 (Measures 40-44):** Includes *cresc.* (crescendo), *ff* (fortissimo), and *pp sub* (pianissimo, subito).
- System 3 (Measures 45-49):** Includes *pp sub* (pianissimo, subito).
- System 4 (Measures 50-54):** Includes *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo).
- System 5 (Measures 55-59):** Includes *pp sub* (pianissimo, subito).
- System 6 (Measures 60-64):** Includes *cresc.* (crescendo).
- System 7 (Measures 65-69):** Includes *ff* (fortissimo) and *pp sub* (pianissimo, subito).

Figura 113 - *Moto perpetuo* - Alterações súbitas de dinâmica.

Da mesma forma, deve-se observar os contrastes entre o solista e as cordas, pois fica claro que o objetivo dos contrastes é o de mostrar o material com mais clareza e em qual instrumento ou grupo de instrumentos ele aparece. Pede-se a atenção para essa observação, visto que existe grande quantidade de anotações, tanto na linha do solista como nas das cordas.

CONCLUSÃO

Conclusão

Cada vez mais, vem sendo exigido do intérprete a necessidade de alicerçar sua execução musical em aspectos não só intuitivos e de experimentação. A utilização do material composicional pelo intérprete se restringe muitas vezes apenas à estrutura da forma. As inúmeras execuções do repertório pianístico, por vezes equivocadas, deixando de ressaltar conteúdos importantes das obras, a tornam desconexa e longe das expectativas esperadas pelo compositor.

A pesquisa realizada neste trabalho teve como objeto o *Concerto Fribourgeois* do compositor Almeida Prado. A obra se adequou à pesquisa pela orquestração, tema para a construção dos movimentos (gêneros e formas barrocas), ineditismo e sua estrutura interligada. Buscamos, através dela, provar a importância do material composicional na interpretação, tornando a *performance* mais fiel ao texto.

Durante as observações, foram surpreendentes as descobertas que, em um primeiro momento, seria impossível a identificação pelo executante. A princípio, foi realizado um estudo da obra toda ao instrumento, para que pudéssemos ter uma noção geral da estrutura e dos problemas técnico-interpretativos que poderíamos encontrar. Feito isso, em uma segunda etapa, passamos a coletar dados através das observações analíticas sobre cada movimento. Foi interessante notar que, ao mesmo tempo, sentíamos a necessidade de fazer uma pesquisa histórica paralela sobre os títulos dos movimentos do concerto. Verificamos que se tratavam de movimentos que tomaram por base gêneros, estilos e formas do período barroco e que poderiam de alguma maneira estar ligados à composição da obra em si. Através da pesquisa histórica, pudemos compreender melhor a construção de cada movimento e suas características próprias, o que com certeza contribuiu enormemente para a reunião do material. Nesse momento da pesquisa, concluímos que o estudo aprofundado dos aspectos históricos da obra, não só complementa sua execução, mas também nutre o executante de informações, que poderão lhe ser úteis em pesquisas ou *performances* futuras.

Iniciamos o trabalho a partir da *Passacaglia*. O Motivo desse movimento nos foi confidenciado pelo próprio compositor, em conversa informal. A partir desse dado (um

Prelúdio e Fuga do “Cravo bem Temperado” de J.S. Bach, exemplificado no início desse estudo), pudemos identificar esse Motivo através de cada variação. Identificamos ainda outros dois materiais: as escalas modais e intervalos de quartas, quintas e segundas.

Observamos ainda que o diálogo entre as cordas e o piano é sutil e ao mesmo tempo explícito, quando, por exemplo, o Motivo se apresenta de forma canônica entre as vozes ou ainda, em estrutura vertical (nesse caso, quase imperceptível para o executante sem uma prévia análise). Encontramos o Motivo ornamentado, ampliado, em estrutura vertical, invertido e em espelho. Já nessas primeiras observações, pudemos constatar que muito desse material havia passado despercebido na primeira leitura feita ao piano e, após concluirmos a identificação do mesmo nesse movimento, passamos novamente ao instrumento para uma segunda *performance*, com o apoio desse material. Qual a surpresa, encontrarmos uma nova interpretação mais rica de detalhes e onde o Motivo encontrado no estudo estava oculto em vários trechos, portanto executados de forma superficial. As etapas seguintes foram realizadas da mesma forma. A cada movimento, fizemos uma pesquisa histórica sobre o título do movimento e seguidamente passamos à identificação do material. O segundo movimento por nós abordado foi o *Moto perpetuo*. A princípio, quando realizamos as observações, notamos que, já no primeiro compasso, o movimento utilizava o mesmo Motivo que o usado pelo compositor na *Passacaglia*. Notamos, nessa etapa da pesquisa, que a coesão dos movimentos poderia estar ligada a essa sequência de notas que denominamos Motivo. Ao prosseguirmos o estudo, notamos que de fato o Motivo estava presente em todo o movimento, assim como grande quantidade de escalas modais. Sucessivamente, a cada movimento estudado, o que a princípio para nós era surpresa, tornou-se certo: o compositor utilizou o Motivo apresentado pela *Passacaglia* como unificador da obra. Encontramo-lo na *Introduzioni* (assim chamada, no plural em italiano, por estar presente em vários momentos, permeando o concerto), nos três Recitativos e no *Arioso*. Este último, quando em primeiro momento buscamos um fundamento histórico para o termo, encontramos certa dificuldade na pesquisa através da literatura reunida, por se tratar de um gênero criado no séc. XVI e estar intimamente ligado ao Recitativo. Não foi localizada literatura específica para o mesmo. Concluímos que isso se deu pelo fato da criação da Ária, que posteriormente foi utilizada com maior frequência, principalmente na Ópera, suplantando a utilização do *Arioso* pelos compositores subsequentes.

Gradativamente, para nós, o aspecto histórico se tornou bastante relevante com o desenvolvimento da pesquisa. Notamos por exemplo que alguns dos movimentos, que possuíam estrutura específica para obra vocal, como por exemplo os Recitativos, foram aqui utilizados com êxito na composição instrumental. Após concluirmos o estudo dos movimentos em que identificamos o material utilizado na *Passacaglia*, voltamos à execução, agora mais completa: *Introduzioni*, Recitativos, *Passacaglia*, *Arioso* e *Moto perpetuo*. Ao executarmos novamente os movimentos mencionados, agora paralelamente às anotações, pudemos verificar o quanto nossa interpretação estava distante da exigida para a fidelidade ao texto. Como nossas observações analíticas foram não só do instrumento solista, mas também das cordas, pudemos interagir os dados encontrados e, dessa forma, buscar o diálogo necessário para uma interpretação mais equilibrada entre os dois blocos sonoros. Tais observações nos permitiram não só melhorar nossa *performance* como solista, mas também poder opinar sobre os aspectos interpretativos relacionados ao material encontrado nas cordas, que está intimamente ligado ao do solista.

Deixamos propositalmente como último movimento a ser estudado a *Toccata*. Isso se deu pelo fato de, já a princípio, sabermos, pela indicação do compositor, de que se tratava de um movimento que possuía um material diferenciado dos movimentos anteriores e já determinado. Almeida Prado, assim como vários compositores anteriores e contemporâneos a ele utilizaram o monograma B A C H, que corresponde às notas sib, lá, dó e si natural, como material para várias obras. A apresentação insistente desse Motivo pelo solista, nos chamou a atenção, deixando clara a intenção de que o material é único. De fato, ao observarmos o movimento, encontramos apenas o motivo BACH, invertido, ornamentado, ampliado, em estrutura vertical, tanto nas cordas como no solista, utilizando toda a extensão do piano, bem como ampla dinâmica das cordas por ocasião de seu surgimento. Os *ostinati* realizados pela parte do piano se contrapõem às linhas melódicas apresentadas pelas cordas, contendo o Motivo. Concluímos dessa forma que o diálogo entre os dois blocos é amplo e metronomicamente preciso.

Outro aspecto por nós abordado se concentra nas dificuldades técnico-interpretativas. Concluímos que o *Concerto Fribourgeois* de Almeida Prado engloba indistintamente todas as dificuldades técnicas do instrumento. Observamos ampla utilização de oitavas e acordes executados de forma variada, escalas em profusão, arpejos de extrema

difficuldade com passagem de polegar ou substituição de mão, saltos e polifonia. Dessa forma, podemos afirmar que se trata de uma obra de grande envergadura e que necessita de um intérprete com inúmeras qualidades, tanto musicais quanto técnicas. Em contraposição, trata-se de uma obra que pode, como estudo, contribuir enormemente para a solução de problemas técnicos.

Após o término do trabalho, com os apontamentos em mãos, ainda mais uma vez os dados levantados foram confrontados com a execução musical. Observamos a discrepância entre a *performance* realizada antes, no início desse trabalho, e a final. Pudemos encontrar no material composicional subsídios para cada momento da execução, demonstrando uma característica própria da estrutura, como o Motivo da *Passacaglia*, que a nosso ver é o gerador da obra e o que mantém sua unidade e o Motivo B A C H, utilizado na *Toccata*, bem como as escalas modais. A cada movimento, observamos na execução detalhes que poderiam passar despercebidos, que se tornam enriquecedores da interpretação e, por conseguinte, diferenciam as execuções.

No âmbito da técnica pianística, concluímos que o concerto pode dar subsídios técnicos para a execução de outras obras, não só de Almeida Prado como de uma grande variedade de composições de grande envergadura.

Concluímos ainda que as referências históricas coletadas e utilizadas no trabalho ajudaram sobremaneira a compreensão da obra. Elas deram subsídios para o entendimento da sua estrutura, bem como ampliaram os conhecimentos relacionados aos gêneros, estilos e formas utilizados nos movimentos do Concerto, contribuindo para os que porventura vierem a utilizar esse trabalho.

Ao realizarmos esse estudo, pudemos provar que uma interpretação por si só, sem embasamento teórico, levando-se em conta apenas a leitura e estudo técnico da obra, é inconsistente e incompleta. A utilização desse estudo poderá complementar a execução do intérprete, auxiliando-o na compreensão da obra e dando subsídios para uma interpretação fidedigna.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. NY: Dover, 1987.
- _____. *Musical Structure and Performance*. Yale University Press, 1989.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Ingeractions au XX^e siècle*. França. Editions Minerve. 2006.
- BOYD, Malcolm. *Bach*. NY:First Vintage Books, 1987.
- BUKOFZER, Manfred. *Music in the baroque era*. NY; W.W. Norton & Company, 1947.
- BUELOW, George J. *Music & Letters*, Vol. 68, No. 2 (Abril, 1987), pp. 176-177. in *300 Jahre Johann Sebastian Bach: sein Werk in Handschriften und Dokumenten; Musikinstrumente seiner Zeit. seine Zeitgenossen*. Stuttgart. Ed. Ulrich Prinz. 1985.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 1994.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música, entre o audível e o visível*. São Paulo. Fundação Editora da Unesp. 2008.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid. Espanha. Alianza Editorial, 2001.
- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1968.
- COWELL, Henry. *New Musical Resources*. N.Y. Cambridge University Press. 1996.
- CORTOT, Alfred. *Principes rationales de la Technique Pianistique*. Paris, Salabert, 1928.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo, Editora 34, 2004.
- DUNSBY, Jonathan; WITTALL, Arnold. *Music Analysis in theory and Prattice*. London, Faber Music, 1988.

- DUNSBY, Jonathan. *Performing Music - Shared Concerns*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Encyclopedia Britannica, Inc. Helen Hemingway Benton Publisher. USA. 1979.
- FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino do piano, seus problemas técnicos e estéticos*. Porto alegre, RS. Carlos Wehrs & Cia. Ltda., 1956.
- FRAGA, Elisa Maria Zein. *O livro das duas meninas de Almeida Prado, uma outra leitura*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas. 1995. Dissertação de Mestrado em Artes.
- GAINES, James R., *Uma Noite no Palácio da Razão - O encontro entre Bach e Frederico, o Grande, na era do Iluminismo*, Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GANDELMAN, Salomea. COHEN, Sara. *Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado*. RJ: Contra Capa Editora. 2006.
- GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros, obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- GERIG, Reginald R. *Famous pianists and their technique*. Washington, NY. Robert B. Luce, Inc. 1974.
- GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *Piano Technique: the shortest way to pianistic perfection; rhythims, dynamics, pedal and other problems of piano playing*. NY, Dover Publications, 1972.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5. Ed. Edição. Tradução de Ana Luíza Faria. Lisboa: Editora Gradiva, 2007.
- GROSVENOR, Cooper; LEONARD Meyer. *The rhythmic structure of music*, USA: The University of Chicago, 1960.

- HAAS-KARDOZOS, Eliane. *A arte de tocar piano*. Rio de Janeiro: Editora Salvo Conduto, 1998.
- HOUAISS, Dicionário eletrônico da língua portuguesa. 2002.
- HAZAN, Eduardo. *O Piano – Alguns problemas e possíveis soluções*. Rio de Janeiro. Editora Irmãos Vitale S/A. 1984.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre, RS. Editora Musas, 1987.
- KENNEDY, Michael; BOURNE, Joyce *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford and New York: Oxford University Press. (1996, revised 2004)
- KOSTKA, Stefan. *Material and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River; Prentice-Hall, 1999, 2006.
- LHEVINNE, Josef. *Basic Principles in pianoforte playing*. NY, Dover Publications, 1972.
- MALWINE, Brée, *The Leschetizky Method – A guide to fine and correct piano playing*. NY: Dover Publications, INC, 1997.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as entidades harmônicas*. SP: Ateliê editorial, 2002.
- MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris, França. Alphonse Leduc, 1995.
- MILSTEIN, Silvina. *Arnold Schoenberg, notes, sets and forms*. N.Y. Cambridge University Press. 1992.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002. Dissertação (Mestrado).

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musiques – une encyclopédie pour le XX^e siècle*. France. Actes Sud. 2003.

_____ *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music* (*Musicologie générale et sémiologie*, 1987). Translated by Carolyn Abbate (1990).

NEUHAUS, Heinrich. *L'art du piano*. Paris, Van de Velde, 1971.

NEWMAN, William S. *The pianistic's problems*. NY, Harper e Row, 1974.

PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey. Prentice Hall History of Music Series, 1991.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony. Creative Aspects and Practice*. NY: W.W. Norton & Company. 1961.

PISTON, Walter. *Harmony*. NY: W.W. Norton, 1987

PRADO, José Antonio Rezende de Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986. Tese de Doutorado.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística – Uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

RINK, John. *The Practice of Performance: Studies in musical Interpretation*. Cambridge University Press, 2005.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Ed. Macmillan Press, 2001.

_____ *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Ed. Macmillan Press, 2000.

- SALLES, Paulo de Tarso Camargo Cambraia. *Processos composicionais de Villa-Lobos: um guia teórico*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas. 2005. Tese de Doutorado em Música.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. London: Belmont, 1975.
- _____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 1996.
- STEIN, Leon. *Structure and Style – The study and analysis of musical forms*. Illinois, USA: Summy-Birchard Company, 1962.
- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall. 2005.
- TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. NY: McGraw-Hill, 1996.
- VINCENT, John. *The diatonic modes in modern music*. NY: Mills Music, 1951.
- WESTRUP, Sir Jack & HARRISON, F. Li. *Collins Music Encyclopedia*, London: Collins London and Glasgow. 1976.
- <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl> - Entrevista concedida a Matheus G. Bitondi, Mestre em música UNESP. 2004 Acessado em 10/10/2010
- <http://www.ficino.it/> .Acessado em 09/01/2010

ANEXOS

***ANEXO I – ENTREVISTA COM O COMPOSITOR
ALMEIDA PRADO***

Esta entrevista tem como objetivo o registro da gênese da criação da obra Concerto *Fribourgeois* para piano e cordas do compositor Almeida Prado. Ela foi feita no dia 04 de janeiro de 2010 em sua residência, na cidade de São Paulo. Ela procura elucidar fatos e eventos que ocorreram durante a composição da obra e ainda propicia comentários sobre cada movimento. O compositor foi ainda mais além, falando sobre algumas das Sonatas de Beethoven e sobre sua última obra orquestral, *Études sur Paris* - Música para o Filme mudo de André Sauvage, estreada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo no dia 13 de agosto de 2009.

(...) a gênese do Concerto Fribourgeois foi uma peça para cravo e cordas que Helena Jank, minha amiga eterna, havia sugerido que eu compusesse, porque ela via que na música contemporânea não existem coisas para cravo e cordas como há em Bach, etc... Comecei a compor, mas na minha cabeça não estava pensando no cravo, estava pensando em um piano Steinway de 13 metros de comprimento. Quando chegou no começo da Passacaglia, ou depois de um certo tempo da Passacaglia, fui ver que não era cravístico, e deixei a obra em uma pasta “dormindo”. Logo depois, recebeu um telefonema do Michael Flechtner⁷³ dizendo que o Luiz de Moura Castro, que era muito amigo do Dr. Paul Hahnloser, queria tocar algo meu, mas que lá em Friburgo, na Suíça, não havia uma orquestra sinfônica, mas sim um conjunto de cordas excelente e quem regia era um grego, Theophanis Kapsopoulos. Lembrei-me da obra para cravo e cordas que já tinha um esboço interrompido e que era para Helena Jank. Então fui até a Helena e lhe disse: Helena, você vai ficar chateada, mas vou pegar a obra que ia dedicar à você, que não é cravística, e fazer uma encomenda para a Suíça. Vou lhe dar em troca uma obra para cravo solo divina. Ela concordou. Dessa forma, do ponto de partida em que eu estava, continuei, não precisei mudar nada.

Pensei então em um concerto que não fosse forma dos de Beethoven, que não fosse forma de Mozart ou Haydn, mas que fosse um pouco dos concertos Brandemburgueses de Bach, com vários movimentos e com o obligato. Pensei ainda o seguinte: em vez de fazer forma sonata, bitemática – exposição – desenvolvimento – reexposição, vou

⁷³ Crítico do Jornal “*La Liberte*” de Fribourg na Suíça.

escrever o material da introdução utilizando a Sonata Patética de Beethoven que possui aquela introdução que volta: Beethoven foi meu suporte. Esse intervalo crescente [canta o trecho da sonata de Beethoven], é um tutti bem barroco, com a pontuação “à la française”, [pergunto se seria ao estilo de uma Abertura Francesa] de Rameau ou Couperin. Quando se inicia o Recitativo I, essa flecha [ele se refere a escala ascendente que dá início ao movimento] que é puro piano, segue ainda um recitativo livre e muito pianístico, mas declamatório, mais no sentido de declamação, muito livre. Essa escrita vem do cravo [ele se refere ao trecho onde as notas são tocadas e ligadas formando o acorde] porque, como em Bach não utilizamos pedal... deixei porque é muito pianístico, você pode ver o cravo nesse trecho. Voltamos então à introdução, o piano retorna declamatório e em seguida surge uma passagem de um pianismo “Brahmsniano”. Imagine esse trecho no cravo... Helena me disse que nem o cravo da Landowska faria isso... Aqui [referindo-se ao final do movimento, seis últimos compassos] resulta numa digestão do Recitativo dialogando com o piano, diluindo a textura [ele canta o trecho para exemplificar] para entrar na Passacaglia.

A Passacaglia. É muito difícil você encontrar em Concerto para piano e orquestra uma Passacaglia. Não me recordo se há uma em um concerto de Saint Saëns para piano, não sei... fico receoso em dizer que fui o pioneiro e não ser. Quando Messiaen disse à classe: eu fui o primeiro a usar a marimba da maneira que hoje em dia se conhece eu disse: “Maître, vous avez oublié la Danse Macabre de Saint Saëns”, que é para xilofone, mas é como se fosse a marimba, ele me respondeu: “vous avez raison Monsieur Prado”, eu me penitencio, foi Saint Saëns. O primeiro a usar a celesta de uma maneira diferente na orquestra foi Tchaikovsky, na Dança da fada açucarada, mas eu acho que na música brasileira, em obra solista e orquestra, não conheço uma Passacaglia. Bem, o que é a Passacaglia para mim em termos de dramaticidade, de utilidade em expressão: é uma idéia fixa, em que se apóia, com variações. Você pode também fazer variações, como eu tenho no meu primeiro Concerto para piano e orquestra, o primeiro movimento são variações, mas não é uma Passacaglia, é temático. Eu então peguei (roubei) de uma fuga de Bach, que se não me engano é em fa# menor [canta um trecho da fuga como exemplo] em que Bach vai mexendo com intervalos de terça cromaticamente em “zigzag”, cromatismo em espiral. E aí você tem

[canta novamente o Motivo da fuga de Bach e a melodia da introdução]o trecho inicial, e em seguida um repouso [ele se refere ao contra-sujeito, onde há notas repetidas, no compasso 6 da Passacaglia], um resumo [compasso 7] e depois uma subida [final]. Então, tenho esses compassos, que são de certa maneira transpostos, uma novidade, outra novidade e outra novidade [se refere a como construiu o Motivo completo para as variações]. Segue-se a primeira variação, onde coloco um contraponto que na verdade, vai ser um tema também o início da primeira variação possui o Motivo da Passacaglia e um outro motivo seguido, isso é bem Bachiano. Eu deixo duas vozes para que fique bem puro e para que se memorize com maior facilidade. A primeira entrada é o contrabaixo em pizzicato, o piano dobra mas em “zigzag” para não ficar tão óbvio [ele canta o trecho que é o início da segunda variação], espacializo com o tema, e em seguida, coloco um novo contraponto, com uma nova textura e uma subida em quartas. A terceira variação, coloco os violoncelos reforçando, e no piano surge um novo contraponto, isso é uma novidade. Na Passacaglia Carlos, cada aparição é uma variação livre, por exemplo, você vê a em do menor de Bach [canta um trecho da peça], nunca o contra-sujeito é igual. O que me interessa é a base, que na Chacona é a harmonia, essa é a diferença entre as duas. Na variação quatro já incluo a viola, e o piano faz arabescos bem mais pianísticos, ele dobra de certa maneira em eco, e quando chega no último compasso, as vozes descem e sobem nas cordas e no piano. Na quinta, já tenho todas as cordas, ela está completa. Na verdade o mi [aparece logo no início no piano e em todas as cordas] tem a função de segurar o pedal, não é temático. O tema está em cânone nas cordas, no, piano não há cânone, o tema aparece ornamentado. Na variação seis, o piano está escrito como um coral [canta um trecho] mas em harmonia e depois [canta o trecho] faz figuras curtas. O piano é fiel ao tema em coral. (Almeida Prado comenta: é muito bem feito...)[Ainda na variação seis no compasso sete] Surge aqui um solo para violino, como Bach faz às vezes um solo em uma Cantata. [Sobre a variação sete] Aqui eu calquei a idéia no começo do Concerto em ré menor de Bach, [ele canta o trecho a que se refere] o piano também faz uníssonos espacializados. O Motivo aparece sempre em escalas, como flechas. Esse movimento era necessário para ficar dinâmico, mais agitado, é bem Bach, é necessário frisar que é do Concerto em ré menor de Bach. Na

variação oito, escrevo o tema ornamentado com essas figuras curtas [ele canta o trecho inicial]. Nas cordas, o tema é escrito na primeira variação, que estava esquecido, voltam nas cordas, é um jogo de aparece e desaparece (risos). A variação nove é toda organística. Na variação dez, o espírito da introduzionei volta. Nenhum cravo pode fazer isso, nem que seja um Yamaha – eletroacústico... A variação onze é um estudo para intervalos de quartas. [sobre a variação doze] Eu a faço como na introdução, rápida, como flecha, que segundo Matté [um dos pianistas que gravou a obra] é muito difícil o piano entrar com as cordas, porque há uma sequência rápida de notas que acelera e não cai com a nota do primeiro tempo das cordas, a introdução volta, Beethoven faz isso, lembra-se de eu ter dito isso no começo?

O Recitativo II, o piano faz uma cadência muito organística, com notas pesadas, com um tonalismo amplo, ela é muito livre...é uma cadência. Essa subida [ele se refere as oitavas do final do recitativo] é Lisztiniana.

A Toccata é o nome de Bach.[eu comento que em minha pesquisa descobri que a primeira obra feita com o monograma Bach foi feita antes de J.S. Bach nascer, para um antepassado dele. Almeida Prado pergunta se coloquei no texto da tese esse dado e me diz que isso enriquece muito a pesquisa]Bach usa esse tema na Arte da Fuga, e interrompe, quando assina, fica interrompido, tentaram acabar, mas ninguém conseguiu. Seria uma audácia alguém tentar... Liszt usou esse tema. [comento que Brahms o usou na sua cadência do 4º concerto para piano de Beethoven, e ele pergunta: o nome de Bach? Maravilha, você enriqueceu muito o texto. Digo ainda que o encontrei em Schoenberg. Continuando...]. No Brasil ninguém usou. Não, minto, Marlos [Marlos Nobre] usou o nome de Bach no Quarteto dele, antes dessa obra, estou sendo honesto. O nome de Bach aqui é minimalista e que se torna um pedal, uma faixa. As cordas vão fazer os mesmos intervalos, sib, lá, do e si natural, amplificados, nesse momento o piano desce e destrói, desconstrói, e aqui [se refere a entrada das cordas depois do trecho minimalista citado] já transponho para mib, ré, fá e mi do nome de Bach. Só há isso como material. Webern usou esse material também transposto em uma série, não me lembro em qual obra. No trêmulo do piano há uma “massa” nas cordas, tem movimento, não movimento, interrupções. São episódios, você pode dizer: A –B – C – D, conforme o timbre, é um caleidoscópio, como forma. A Toccata é longa...

Neste trecho [ele se refere ao trecho onde o piano executa intervalos harmônicos de quartas] é um caos. Agora é o repouso [o trecho onde o andamento passa para Lento]. Esse trecho é transtonal. Como o pedal está abaixado e existe um dó na viola, acabam surgindo “overtones” harmônicos, uma coisa estática. A coda é uma apoteose.

O recitativo tinha que voltar. Dessa vez é o começo, os mesmos intervalos, mas recheado de muito som e espacializado, mas é o mesmo espírito do começo. Em vez de fazer seco eu orquestrei, e o que o piano fez anteriormente as cordas vão fazer agora, ao contrário. A textura dilui...

O Arioso tem Beethoven, da Sonata opus 111 [lembro que a 110 possui um Arioso na fuga e ele se recorda]. Esse Arioso é muito sobre Albinoni, não tanto Bach, mas mais Albinoni... é mais na linha de Albinoni... Também está no Concerto de Aranjuez.

O Arioso é muito pianístico. Quando chega o crescendo do piano e entram as cordas, que estão em contraponto contínuo, é quase como um “raiar do sol” que entra. Logo após isso, você encontra a solidão do piano novamente. Seguidamente, você tem uma marcha harmônica [ele se refere ao trecho onde há polifonia de quatro vozes no piano] em contraponto... O final tem uma cadência, que lembra o final do 4º concerto de Beethoven, o 2º movimento.

O Moto perpetuo inicia-se com o Motivo da Passacaglia. O movimento é muito difícil porque não tem ponto de referência, é necessário contar. Na verdade, é uma Toccata perpetua. Neste trecho abre a orquestra toda [onde está escrito Tacet para o piano]. Ele lembra a tarantela do concerto nº 2 de Saint Saëns, aí, não foi de propósito, foi porque tinha que ser.

Lembrando ainda a Passacaglia, o Motivo lembra a fuga de Bach, mas não é explícita, é uma transposição livre dessa fuga. A fuga foi apenas um pretexto. Poderia ser também, mas não é. Você pode reparar que tanto a Toccata como o final são irmãs, no sentido que apenas na velocidade elas ficam “em pé”. No caso do nome de BACH, ele acaba sendo diluído por um cluster, e na Toccata no final. O moto perpetuo, são os intervalos rápidos, que acabam virando terça maior, menor... e os episódios contínuos que vem a ser a forma espiral. [pergunto sobre o Motivo ser a unidade da obra] O Motivo dá uma unidade incrível! É um “concertão”, tem duração de 30 minutos. Outra coisa Carlos, Fribourgeois é para lembrar “Brandembourgeois” porque

a cidade de Friburgo na Suíça era a cidade onde residia a pessoa que me fez a encomenda. É um médico, cirurgião, casado, não sei se ela é médica, tinha uma filhinha e uma mansão como um palácio, bem assim, grandioso. Havia na sala um Monet, logo ao lado um Delacroix, era um verdadeiro museu. Perguntei a Michael de onde vinham os quadros e ele me disse que eram da avó do médico que comprava a “preço de banana” dos pintores pobres que vendiam nos restaurantes no início de carreira. Tinham quatro Picassos. Eles não podem vender. Existe uma lei na Suíça que se você tem quadros desse nível, é seu e é do governo, você pode emprestar, mas vender não. A filha vai ficar com o legado, mas não pode vender.

Guarnieri me disse: (...)engraçado, isso Villa fez, nas Bachianas, querendo ser brasileiro, você não está com a menor preocupação, você fez Almeida Prado(...), isso não era uma crítica não,(...) isso é como deve ser um compositor como você hoje em dia, naturalmente é brasileiro, porque é, não precisa ter chorinho, só que é contemporâneo, é uma releitura de Bach, contemporânea, mas não tem preocupação de ser gaúcha, nordestina(...), que o Villa tinha, e que é genial, mas eu não quis repetir Villa Lobos, você sente uma coisa de trópico nas texturas que faço, que passa implicitamente, uma, como eu posso dizer, uma exuberância tropical, que o suíço não tem, não porque eu quero, mas porque é.

A repetição do Motivo é um leitmotiv. A rítmica é muito simples e os intervalos também, não há necessidade de acentuação nenhuma, por si só ele já é, como o tema da 5ª de Beethoven [canta o trecho inicial]. Quando aparece a novidade no Arioso, se ele aparece é implícito e na Toccata, o fato de tocar já está explícito o suficiente. O Guarnieri, que era um homem que tinha uma cabeça enorme, um gênio, quando toquei uma fuga de Bach para ele analisar me disse (...) porque você acentua o tema? O tema apresenta-se sozinho, o contra-sujeito é convidado a entrar. Depois, chega! Ele está presente porque está, não precisa dizer – eu sou o José Antonio de Almeida Prado... Não, já é. Não precisa ser redundante(...), nunca esqueci isso.

O pianismo do concerto é um pós Liszt, é um pianismo Brahmsniano, não um pianismo Mozartiano, nem Beethoveniano, é de Brahms para cá, Prokofieff, é Ginastera, é Villa Lobos até, não mais Mozartiano. A estrutura é inspirada no concerto de Bach, mas o pianismo é de um piano Steinway, não é cravo, de muito pedal, como Cartas

Celestes, e dá um grande prazer de tocar. Quando Michael me telefonou e perguntou se havia possibilidade de uma versão para piano e orquestra, eu disse “keine”. Eu pensei cordas grande, não pensei cordas, quarteto ou octeto, cordas, oceano de cordas, quanto mais melhor, mas não sopro nem metal, o piano faz metal, sopro, o piano faz o que falta nas cordas, ele faz até tímpanos. O concerto tem um espírito de piano obligato que sai do obligato e fica o grande solista. Rachmaninoff, mas a raiz em Bach.

As escalas têm a ver com a digitação [ele volta a observar o começo do Recitativo I] é uma mancha. Aqui você tem fá, sol, lá, si, dó, ré, mib, fá, sol, [ainda na escala do início do Recitativo I] até o sol é um modo que tem si natural e mi bemol, depois você tem lá, si, do, ré, mi... eu misturo, porque quero um resultado cromático que seja fácil para o piano.[pergunto sobre a bimodalidade no mesmo recitativo]Aqui você tem si maior e lá menor, mas o que eu quero é o resultado de um cluster, mas você pode analisar como dois modos diferentes. É sempre um tonalismo livre, nunca chega a ser atonalismo, apenas na Toccata Furiosa, que às vezes se torna bem cromático, o restante não. Com a convivência que tive com Bernardo Caro, Sueli Pinotti, com a Berenice, com Noboru, que possuíam um espírito pós moderno, de colagem, transgressão, assimilei isso na minha música, nos Poesilúdios. Essa “à côté” pós moderna livre é que está aqui no concerto também e vai estar sempre. Quando eu fiz recentemente as “Gravuras de Debret para Dom João VI”, que foi no bicentenário da chegada do rei, sendo que quem estreou foi Sergio Monteiro e quem regeu (foi o último concerto da vida dele) foi o Flávio Florence, é uma obra feita de cacoetes propositadamente colocados como Lundu, Minueto. Jamais vou compor um Minueto 1808, mas fui pesquisar em Beethoven e peguei a forma do Minuetto da época, e o Lundu também, pós moderno, intertextual, e nunca mais vou deixar de ser, é um tempo atual, não posso mais acreditar que usar o folclore é o mais correto. Adoro o Mamoeiro do meu quintal e o Sabiá Laranjeira, mas eu já fiz isso, eu também posso fazer um pinheiro japonês, eu posso fazer a Floresta Negra da Alemanha, não precisa obrigatoriamente ser a Amazônia, a Mata Atlântica. De repente, faço as Cartas Celestes com um planeta extra-solar, que nem se sabe que existe, e aí, já transcendeu, minha nova obra começa a 13 bilhões de anos atrás, na hora do “big-bang”. De repente não há nem mais essa estrela, mas porque eu não tinha mais o que fazer ,

pensei: o que eu ainda não fiz – isso – então vou fazer, qual a nebulosa que ainda não usei – a do caranguejo – então vou fazer. Tudo isso por necessidade poética, de expressão, não astronômica. Claro que me baseei em informações coerentes, não vou inventar NGC 4000, sendo que ela não existe, a que eu nomeio possui até foto, mas ela é poeticamente elaborada. As Cartas Celestes são a única obra em que não existe uma forma pré concebida, no Concerto Fribourgeois tem, pré e pós, nas Cartas Celestes o fluxo sonoro é que faz com que elas fiquem assim: o por do sol que vai de um lugar a outro em primeiro lugar, depois é que vai ser analisado como uma descida de harmônicos, isso é bem a posteriori. Todos os acordes que elaborei nas Cartas, vinte e quatro acordes diferentes, não foi uma elaboração serial, alguns são seriais, outros não, são objetos sonoros que fui executando ao piano e coloquei: Alfa, Delta... e, quando fiz a segunda e a terceira, fui transpondo. Agora, as últimas possuem um novo alfabeto, para manter a unidade, mas não quer dizer que se é sol, ré, lá, é porque na constelação do caranguejo, a NASA descobriu. É minha concepção, fiz porque foi minha vontade, total liberdade, mas ao compor uma Sonata tenho um preconceito de conter dois temas, ou três, de reexpor, porque quero que seja uma Sonata que vem de uma linhagem de Haydn, Beethoven, Mozart, etc... mesmo que seja mais livre, é como uma Fuga, como uma Passacaglia, tem que ter uma estrutura. Em Cartas Celestes a estrutura é o resultado. É uma obra experimental. No Concerto Fribourgeois não é experimental, ele tem cacoetes, clichês que eu quis que tivesse [canta um trecho do início] tudo isso está presente, isso é o intertextual. [reforçando sobre BACH em composições brasileiras] O nome de BACH eu tenho 99% de certeza que Marlos Nobre usou, sib, lá, dó e si em um quarteto dele, acho que é o número 1. Isso não diminui o valor da obra, ser o primeiro a usar ou não.

Sobre seus últimos trabalhos

Na peça que fiz para as comemorações França no Brasil, sobre Paris, há uma valsa que é o sobrenome de Bach o tempo todo. Quando fui assistir pela primeira vez, fui até o Cláudio [refere-se ao violinista Cláudio Cruz] e disse: você reparou que o Bach está em cena? Brinco com isso, vou mudando, vou transpondo o nome de Bach, porque quis,

não é que Bach é Paris, mas quis Bach em Paris, passando uma semana em Paris. Quando, por exemplo, chego no momento em que estava exausto de fazer pós Ravel, pós Debussy, porque são todas citações, pós Fauré, vou fazer Plaisir D'amour. Eu jamais usaria isso para fazer tema e variações, mas peguei uma coisa tão Edit Piaf e que não tem “royalties” mais. Eu ia usar “La vie en Rose”, mas o compositor ainda está vivo. Tentei me lembrar qual música Edit Piaf cantava também, porque o Hino ao Amor ainda não tem tempo para liberação. Fui a uma loja na Teodoro Sampaio e comprei a partitura para acordeom, liguei para o Marcelo Espínola me enviar a partitura para voz e piano. Ele me mandou pelo correio. Aí usei o tema exatamente como está na partitura antiga, as cordas fazem o acompanhamento, o cravo toca, fui variando. Nessa ocasião, quem estava tocando cravo era o filho do Cláudio Santoro, Sandro Santoro e lhe pedi para colocar um microfone no cravo porque a orquestra estava encobrindo, e não queria piano, já havia usado muito o piano antes. Eu podia ter colocado a sanfona no piano, mas não quis. Tanto os metais, como os sopros e a percussão em Tacet, ganham um tempo. Quando eles voltam é uma surpresa: vem o sopro, depois os metais, uma novidade, é como uma coisa colorida que fica branco e preto e depois a cor retorna. É o mecanismo. Uma hora e vinte... Tinha que compor no piano, pensando em orquestra, foi difícil! A música foi feita para um filme, não poderia ser usada em mais nada, não era como uma sinfonia. Utilizei até Machaut, Notre Dame... Ela é uma partitura pós moderna porque lembra Debussy, lembra Ravel... lembra Messiaen! A última peça é Messiaen, tanto que dediquei “in memoriam a Nadia Boulanger e Messiaen” e em Nádía Boulanger, tem Lili também... Foi gravada na Rádio Cultura, a parte de música, e Lauro Machado Coelho me fez um presente colocando a música no filme. O último dia foi uma apoteose, o dia em que a peça foi melhor executada, porque além dos ensaios já havia sido apresentada três vezes. Você se lembra do tango? Um solo para piano, pois então, a pianista me perguntou o porquê de eu não colocar um acordeom ou um “petit ensemble” e eu respondi: porque isso já apareceu, piano solo é uma vez só, e depois tornou-se uma peça independente para tocar em recital, um tango – um “tangão” a lá Piazzolla ou Stravinsky, como a peça do Plaisir D'amour pode ser para um Concerto para cravo e orquestra. No topo da obra

está escrito que se podem ser feitas ainda várias suítes, como você tem em Prokofieff no Romeu e Julieta, você toca as suítes porque a obra é muito longa...

A obra de Dom João VI ficou muito bonita, porque termina com uma Fuga a quatro vozes, mas quatro “vozeirões”. O piano faz a primeira exposição, canônica, com contra-sujeito, quer dizer, completa a exposição. Entra a orquestra com um divertimento, aí começa haver o diálogo, eu nunca vi, em Concerto para piano e orquestra Fuga, tem fugato, no próprio terceiro de Beethoven e no Brahms numero um, mas fuga não. Lembro que Flavio estava muito doente e Sergio me disse que estava soando perfeito. No dia, Flávio regeu como se fosse Karajan. Ele me confidenciou: Almeida Prado, somente você para fazer uma Fuga, que é Fuga, não é uma recordação de Fuga. Piano é piano, orquestra é grande orquestra, ao mesmo tempo é uma Fuga, o contraponto é enorme... Eu então disse: eu não vou fazer uma fuga que Bach fez para o cravo. Parto do cravo para chegar a essa “Selva Amazônica”... Eu utilizo muito Fuga, você percebeu Carlos, em Sonatas minhas, em obras de orquestra, gosto da Fuga porque ela me dá chance de trabalhar contra-sujeitos e Temas, ela é um potencial de desenvolvimento, é um pretexto para desenvolver, é um pretexto para um escritor fazer um suspense em um romance. Entra um personagem, entra outro, um morre, outro volta, você não sabe quem é quem de quem... Agora, fazer uníssono e ficar por isso mesmo, não interessa.

Beethoven sentiu isso na Sonata 101[canta um trecho da Fuga de Beethoven], uma Fuga enorme, e depois a Hammerklavier e a Fuga da 110 que ele corta com o Arioso. A Hammerklavier é monumental, é para morrer depois de executá-la.

Sobre algumas Sonatas de Beethoven, algumas de suas obras menos favorecidas, sobre Brahms, sobre Yara...

As primeiras são muito difíceis tecnicamente, não é fácil executá-las. A primeira é tão sóbria que se acontecer de errar algo, se perde toda a estrutura. Ela é o arquétipo. A terceira em dó maior já é o Beethoven da Waldstein. Aí você tem a em mib maior que é a “Grosse Sonata” e que é uma maravilha. Depois há ainda as Sonatas que eu chamo de “Petite Sonate” que é a em fá maior e depois uma magnífica, em ré maior

[canta o início da sonata], que já é o grande Beethoven, e a em dó menor, que é sintética, uma pré Patética.

Há uma sonata, a op. 54, que não é o Beethoven. No meu curso do TH Hall eu dizia: o avião sai, chega na pista volta, tenta novamente levantar vôo não vai, quase que os passageiros vão embora e aí vai, não tem forma de nada aquilo. Ela é mal feita do ponto de vista do Beethoven, ele não sabia o que queria, dá a impressão de ser uma Bagatela. Mesmo a op. 79, é melhor que essa, ela tem uma lógica, a op. 49 nº 2, também tem, é uma Sonatina, agora essa [se refere a op. 54] eu não sei como tocar bem. Claro que em uma análise é necessário colocar todas, mas eu fui sincero com os alunos: “non me piace”, ela é “gauche”, e difícil! Ele não colocou “quase uma fantasia”, e a Sonata ainda está entre a Waldstein e a Appassionata! Coitada...

Tenho uma obra que considero um pecado venial e não mortal porque dá azar, que é sobre Rossini, uma encomenda da Adriana Giarola Kayama sobre o centenário ou bi-centenário de Rossini que é a receita do Tornado, em coral e solistas, é um quinteto com piano. Como é ruim... [risos] Foi irônico, porque a receita é maravilhosa, mas a música... Ruim, não chega a ser cômica, é um comico ruim, não é Gilberto Mendes, que tem humor, não é nada, está no meu catálogo, mas é um horror! Tenho ainda uma Guarânia que fiz para a Nara [foi pianista da OSMC]. Eu disse a ela: Nara, se você não gostar pode jogar fora. É cafona, mas eu quis assim, como Stravinsky fez a Polka de Circo, pensando no elefante. Ela ficou uma guarânia que considero tão ruim como o Bolero de Chopin. Mas ela é intertextual porque tem as características da guarânia. Eu uso 7/8, 13/8, disfarça, mas é guarânia. É uma caricatura. É para ser tocada cafonamente. Nossa Carlos, que horror... Eu acho que tem obras que o compositor faz que é ruim, mas que você não deve rasgar. Eu não entendo o porquê da Sonata 2 de Brahms para piano não ser tocada. Eu sei que ela não é perfeita como a terceira. No final tem uma dança húngara. Tem um Scherzo muito bonito também. A terceira Nelson toca muito bem... Depois, você tem todos os Klavierstücke geniais, são “hai-kais” é a síntese do romantismo. Schoenberg disse que Brahms era um gênio. Seu cancionário é uma maravilha, as Cantatas, como a Cantata para contralto e coro masculino. Outras obras primas são os dois Concertos. O primeiro é maravilhoso. Quem tocou recentemente foi Arnaldo Cohen, genial... [falo sobre a escala de terças que o concerto

2 de Brahms tem, de extrema dificuldade] Uma vez com a Yara em Belo Horizonte eu falei; Yara, eu tenho uma ossia. Ela me disse: mostre para mim. Eu fiz como as Cartas Celestes, e ficou genial. Mas nunca na Alemanha se toca assim, eles filmam e colocam a câmera lenta: ela fazia perfeito... Yara tinha um arranjo, mas desistiu. Há um episódio que não me esqueço da Yara. Você se lembra quando ela teve um lapso de memória da Chacone de Bach? Chegou a Montreal, nevando, o trem atrasou e ela não pode ir para o Hotel, a mala foi para o Hotel e a partitura estava lá e como ela ia fazer? Com neve, é como chuva em São Paulo, não é possível atravessar. Ela rezou para o Deus de Israel, que é o Deus de Jesus Cristo, que é a mesma coisa, aí bate a porta um velhinho – a senhora pode autografar para mim a Chacona? – Ela disse que deu um beijo no senhor e gritou – que maravilha – assustando-o. No que ela viu, tudo voltou à memória e ela foi para o palco e tocou divinamente... Só de olhar de relance ela já tinha novamente na memória...

[a entrevista termina nesse ponto, pois ameaça uma tempestade em São Paulo e ele se mostra preocupado com minha estada lá, acredito que poderíamos ainda conversar por várias horas sobre sua obra e sobre música...]

**ANEXO II – ALMEIDA PRADO –
CONCERTO *FRIBOURGEOIS* –
PARTITURA DIGITALIZADA – PIANO
E CORDAS**

INTRODUZIONI

CONCERTO FRIBOURGEOIS

1985

Almeida Prado

INTRODUZIONI

Largo ♩ = 56

div.
ff

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

The musical score is for the introduction of the Concerto Fribourgeois. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The dynamics are 'ff' (fortissimo) and 'div.' (divisi). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score shows the first four measures of the introduction for each instrument. The Violin I and Violin II parts are in treble clef, while the Viola, Cello, and Contrabass parts are in bass clef. The Viola, Cello, and Contrabass parts have a 4/4 time signature, while the Violin I and Violin II parts have a 4/4 time signature. The score is written for a string quartet.

RECITATIVO I

CONCERTO FRIBOURGEOIS

RECITATIVO I

5

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8

Pno.

ff

p

p sul

11

Pno.

CONCERTO FRIBOURGEOIS

The musical score for 'The Great Wall' by Tan Dun is presented in a multi-staff format. The instruments included are Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with specific measures highlighted for analysis.

Measures 12-13: The Piano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *p* (piano). The Violin I and II parts enter in measure 12 with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Viola part enters in measure 12 with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Violoncello and Contrabass parts enter in measure 12 with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo).

Measure 16: The Piano part continues with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *f* (forte). The Violin I and II parts continue with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Viola part continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Violoncello and Contrabass parts continue with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo).

Measure 18: The Piano part continues with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *f* (forte). The Violin I and II parts continue with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Viola part continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Violoncello and Contrabass parts continue with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo).

Measure 19: The Piano part continues with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The Violin I and II parts continue with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Viola part continues with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The Violoncello and Contrabass parts continue with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo).

CONCERTO FRIBOURGEOIS

20

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

23

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

The musical score for measures 20-23 of the Concerto Fribourgeois is presented below. The score is written for a full orchestra, including Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 20-22:

- Piano (Pno.):** Measures 20-22 feature a complex texture with various dynamics. Measure 20 starts with *pp* in the right hand and *pp* in the left hand. Measure 21 has *ppp* in the right hand and *ppp* in the left hand. Measure 22 has *ppp* in the right hand and *ppp* in the left hand.
- Violin I (Vln. I):** Measures 20-22 feature a melodic line starting with *f* in measure 20, followed by *mf* in measure 21, and *p* in measure 22.
- Violin II (Vln. II):** Measures 20-22 feature a melodic line starting with *f* in measure 20, followed by *mf* in measure 21, and *p* in measure 22.
- Viola (Vla.):** Measures 20-22 feature a melodic line starting with *f* in measure 20, followed by *mf* in measure 21, and *p* in measure 22.
- Violoncello (Vc.):** Measures 20-22 feature a melodic line starting with *f* in measure 20, followed by *mf* in measure 21, and *p* in measure 22.
- Contrabass (Cb.):** Measures 20-22 feature a melodic line starting with *f* in measure 20, followed by *mf* in measure 21, and *p* in measure 22.

Measure 23:

- Piano (Pno.):** Measure 23 features a melodic line starting with *p* in the right hand and *p* in the left hand.
- Viola (Vla.):** Measure 23 features a melodic line starting with *p* in the right hand and *p* in the left hand.
- Violoncello (Vc.):** Measure 23 features a melodic line starting with *p* in the right hand and *p* in the left hand.
- Contrabass (Cb.):** Measure 23 features a melodic line starting with *pizz.* in the right hand and *pizz.* in the left hand.

PASSACAGLIA

III - Passacaglia

(Concerto Fribourgeois)

Almeida Prado

$\text{♩} = 63$
mf

Piano

p

4

Pno.

6

Pno.

8vb

8

Pno.

I
p

8vb

11

Pno.

8vb

Passacaglia

Pno.

2^a

8^{va}

16

II

p

pizz.

Cb.

18

Pno.

Cb.

21

Pno.

7.4

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Passacaglia'. It consists of four systems of music, each with a Piano (Pno.) and Contrabass (Cb.) part. The first system (measures 2-15) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano part has a melodic line with many accidentals, while the contrabass part has a more rhythmic, bass-line-like pattern. The second system (measures 16-17) begins with a double bar line and a section marker 'II'. The piano part continues its melodic development, and the contrabass part has a 'pizz.' (pizzicato) marking. The third system (measures 18-20) shows further melodic and harmonic development. The fourth system (measures 21-24) features more complex rhythmic patterns, including a '7.4' marking in the piano part. The score is written in a standard musical notation style with various clefs, key signatures, and dynamic markings.

Passacaglia

23

Pno.

Cb.

25

III

Pno.

Vc.

Cb.

f

pizz.

28

Pno.

Vc.

Cb.

Passacaglia

30

Pno.

Vc.

Cb.

32

IV

Sonoro

p

arco

pizz.

p

pizz.

p

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

35

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

37

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

8va

Passacaglia

39

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

40

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

V

pp

p

p

arco

arco

p

Passacaglia

43

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

46

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

The musical score for 'Passacaglia' spans measures 43 to 46. Measures 43-45 are in 4/4 time, and measure 46 is in 3/4 time. The piano part (Pno.) features complex chords and arpeggios. The string parts include various melodic lines and a pizzicato section for the cello in measure 46.

Passacaglia

48

Pno.

VI

p *Sonoro*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

50

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

52

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

54

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

Passacaglia

55

Pno. *pp*

Vln. I *pp* *solo*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

5

3/4

56

Pno. *f*

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

4/4

Passacaglia

VII *Martelato* ^{8^{va}} -----

57

Pno. *ff* *in loco*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

58 ^(8^{va}) -----

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

12

59

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

61

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

13

62

Pno. *ben marcato*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

63

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

14

VIII

in loco

64

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

8^{vb}

arco

f

(arco)

f

pizz.

f

66

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(8^{vb})

Passacaglia

15

69

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

70

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8^{vb}

5

8^{vb} - - -

Passacaglia

16

71

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

IX

8^{va}

cantabile

72

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

in loco

p

arco

p

arco

p

arco

p

Passacaglia

17

(8^{va})

74

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(8^{va})

76

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

18

(8^{va})

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

78

79

(8^{va})

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Passacaglia'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 18 to 78, and the second system covers measures 79 to 80. The instrumentation includes Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature changes from 5/4 in measure 18 to 3/4 in measure 79. The piano part has a complex, repetitive rhythmic pattern with many accidentals. The string parts provide harmonic support with various melodic lines and sustained notes. The score is marked with a first ending bracket (8^{va}) spanning measures 18 to 78.

Passacaglia

19

80 *(8va)*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

81 **X**

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

20

82

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

83

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

84

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

86

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Passacaglia

22

87

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

88

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

XI

89

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

91

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Passacaglia

24

93

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

94

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

5

Passacaglia

25

95

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Measures 95-96. The piano part has a complex rhythmic pattern. The strings play sustained notes with some movement in the upper staves.

96

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Measures 96-97. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The strings play sustained notes with some movement in the upper staves.

Passacaglia

27

99

Pno.

f

7

Vln. I

(8^{va})

Vln. II

Vla.

f > p

Vc.

f > p

Cb.

f > p

100

Pno.

f

13:8

Vln. I

(8^{va})

Vln. II

Vla.

f > p

Vc.

f > p

Cb.

f > p

Passacaglia

28

101

Pno.

f

7

Vln. I

in loco

Vln. II

Vla.

f > p

Vc.

f > p

Cb.

f > p

102

Pno.

5

7

Vln. I

Vln. II

Vla.

f > p

Vc.

f > p

Cb.

f > p

Passacaglia

29

RECITATIVO II

CONCERTO FRIBOURGEOIS

RECITATIVO II

Almeida Prado

Tempo libero *calmo, sereno*

Piano *ff* *pp* *in loco* *15^{ma}*

Violin I TACET

Violin II TACET

Viola TACET

Cello TACET

Contrabass TACET

Pno. *in loco* *15^{ma}* *5*

CONCERTO FRIBOURGEOIS

2

Pno.

(15^{ma})

6

sempre pp *acel. e dim*

Pno.

Largo ♩ = 56

6

a tempo

p

ff

8^{va}

Pno.

Tempo libero

9

(15^{ma})

ppp

5

5

Pno.

(15^{ma})

11

6

6

3

6

8^{va}

Pno.

Largo ♩ = 56

Allegro molto, tempo libero

mf

pp

ff

f

p

p

p

13

3

3

14

8^{va}

CONCERTO FRIBOURGEOIS

3

Pno.

15

p *f* *subito p* *ff*

8va *8vb*

Largo ♩ = 56

16

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

Detailed description: The image displays a page from a musical score for 'Concerto Fribourgeois'. The top system is for the Piano (Pno.), starting at measure 15. It features a complex, rapid rhythmic pattern in both hands. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *subito p* (suddenly piano), and *ff* (fortissimo). Articulation marks *8va* and *8vb* indicate octave shifts. The bottom system begins at measure 16, marked 'Largo' with a tempo of ♩ = 56. This section involves the Piano and a full string ensemble (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The strings enter with a *ff* (fortissimo) dynamic, playing a sustained, harmonic texture. The Piano part in measure 16 is mostly rests, with some initial activity in the bass clef.

TOCCATA

Toccata furiosa

Vivo ♩ = 144

Almeida Prado

Piano

ff

B A C H

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Pno.

9 10 15 20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fp

fp

fp

fp

fp

fp

22

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8va

6:4

6:4

6:4

6:4

6:4

6:4

15^{mb}

15^{mb}

5:4

5:4

3

3

3

3

3

3

29

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

8va

pp

sub f

pp

pp

sub f

pp

ff

ff

41

Pno. *ff*

Vln. I *f* *pizz.* *fp* *arco*

Vln. II *f* *pizz.* *f* *pizz.* *arco* *fp*

Vla. *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f*

Vc. *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f*

Cb. *f* *pizz.* *f* *pizz.* *f*

55

Pno.

Vln. I

Vln. II *arco*

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

68

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

77

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

subito ppp

subito pp

subito p

fp

in loco

ff

Vln. I (div)
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.

90
 91
ppp
pp
 > >
 >

Pno.
 Vln. I (div)
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

100
ff
 101
f
p
p ————— *f*

6

Pno.

Vln. I (div)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

p

p

127

Pno.

Vln. I (div)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

8va -

8va -

p

f

furioso
in loco

139 5 10

Pno. *ff* *8^{va}*

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

149 15

Pno. *ff* *8^{va}*

Vln. I

Vln. II

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

157 *6:4 in loco* *f* *p*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

163 5 10

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fp *8va*

171 15 *gliss*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8va

178 5

Pno.

Vln. I

Vc.

Cb.

8va

8vb

ff

fp

f

f

fp

185 *8va*

Pno.

10 15

8va

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *fp*

193 *8va*

Pno.

ff

8va

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

* se quiser, pode-se oitavar.

203

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Lento ♩ = 44

214 1. *como sinos*

Pno.

Vla.

225

Pno. *mf*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

8va

239

Pno. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D. C.

CODA

Com fúria, impetuoso

253 2.

in loco

ff

8^{va}

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

f

260

in loco

mf

8^{va}

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

f

267

Pno.

8^{vb}

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

276

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

285 15

Pno. *f* *in loco* *8va*

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

295 *in loco* *8va*

Pno. *in loco*

Vln. I *8va*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

RECITATIVO III

RECITATIVO III

Almeida Prado

[illegible]

Sonoro

Pno. I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

RECITATIVO III

14

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

19

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

23

Pno.

14:8

ff

Vln. I

7:4

Vln. II

7:4

Vla.

7:4

Vc.

7:4

Cb.

7:4

25

Pno.

8^{ua}

Vln. I 1 2

ff

Vln. II 1 2

ff

Vla. 1 2

ff

Vc. 1

ff

2 3

Cb.

ff

arco

pizz.

intenso

RECITATIVO III

5

27

Pno. *fff*

Vln. I *pp*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

arco

pizz.

31

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *arco*

***ARIOSO, MOLTO CANTABILE E
AMOROSO APPASSIONATO***

Arioso, molto cantabile e amoroso appassionato

Almeida Prado

$\text{♩} = 72 \text{ a } 64$

Piano

13/8

p

pp

Violin I

13/8

Violin II

13/8

Viola 1

13/8

Viola 2

13/8

Cello

13/8

Contrabass

13/8

4 3

Pno.

5:4 7:4 7:4

ff *sub pp* *m.e.*

f *sub pp*

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

The musical score is for a piano and string ensemble. The piano part is written in 16/8 time and features complex rhythmic patterns with 5:4 and 7:4 time signatures. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *sub pp* (sub-pianissimo). The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla. 1, Vla. 2, Vc., Cb.) are marked with rests, indicating they are silent during this passage. The score is numbered 4 and 3 at the top right.

4

Pno.

p
cantabile

cresc

8^b

5

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

Sonoro, cantabile appassionato

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

11

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

7

8

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

pp

pp

p

p

13

15

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

pizz.

arco

Detailed description: This musical score page shows measures 15 through 18 of a piece. The instruments are Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola I (Vla. 1), Viola II (Vla. 2), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Piano part is highly active, playing a complex, rapid melody in both hands. The Violin I part is mostly silent, with a few notes in measure 18. Violin II and Viola I play a melodic line starting in measure 16. Viola II is silent. The Violoncello and Contrabass parts are also active, with the Cb. starting in measure 15 and the Vc. starting in measure 16. The Vc. part includes markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The measures are separated by vertical dashed lines.

17

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

arco

ff

f *p*

div a 2

f *p*

f *p*

f *p*

19

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

The musical score for measures 19 and 20 is as follows:

- Piano (Pno.):** Both measures contain whole rests in all three staves (treble, middle, and bass clef).
- Violin I (Vln. I):** Measure 19 features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill on G4. Measure 20 continues the melody with eighth notes and a trill on G4.
- Violin II (Vln. II):** Both measures play sustained chords. In measure 19, the chords are G4-B4-D5 (treble) and G3-B2-D3 (bass). In measure 20, the chords are G4-B4-D5 (treble) and G3-B2-D3 (bass).
- Viola I (Vla. 1):** Both measures play sustained chords. In measure 19, the chords are G4-B4-D5 (treble) and G3-B2-D3 (bass). In measure 20, the chords are G4-B4-D5 (treble) and G3-B2-D3 (bass).
- Viola II (Vla. 2):** Both measures contain whole rests.
- Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.):** Both instruments play identical lines. Measure 19 starts with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. Measure 20 continues with a half note D2, followed by a half note C2, and then a half note B1.

21

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

rall

ff *p*

ff *p*

f

f

ff

23 *Sonoro*

Pno.

pp

p

pp

rall *molto!*

6:4

Vln. I

pp

Vln. II

non div

pp

Vla. 1

pp

Vla. 2

Vc.

pp

Cb.

pp

MOTO PERPETUO

Moto Perpetuo

Almeida Prado

Contínuo $\text{♩} = 88 \text{ a } 80$

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

pp

Cresc.

ff

Concerto Fribougeois

Pno.

33 *pp sub*

40 *cresc.* *ff* *pp sub* *ff sub*

45 *pp sub*

Ossia

49 *cresc.* *ff*

55 *pp sub*

60 *cresc.*

65 *ff* *pp sub*

Moto Perpetuo

3

70

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

75

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score for 'Moto Perpetuo' begins at measure 70. The piano (Pno.) part is the most active, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and moving lines. Dynamics include piano (p) and fortissimo (fp).

80 *cresc. poco a poco*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

85

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Moto Perpetuo

5

90

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

95

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

p

p

p

100

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

103

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

ff

p sub

p

p

The musical score for "Moto Perpetuo" spans measures 100 to 105. The score is arranged for Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Measures 100-102 show a piano introduction with a *p* dynamic. Measure 103 features a fortissimo (*ff*) piano solo with a *p sub* dynamic, followed by a piano (*p*) section. The strings provide harmonic support throughout, with the Cb. and Vc. playing sustained notes. The score concludes in measure 105 with a piano (*p*) dynamic.

Moto Perpetuo

7

110

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

115

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

124

Pno.

TACET

Vln. I

fp

div. a 2

Vln. II

fp

div. a 2

Vla.

f

div. a 2

Vc.

p

Cb.

p

Moto Perpetuo

9

271

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

277

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 143-147) features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The Violin I and II parts play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the right hand and a triplet of eighth notes (E3, F3, G3) in the left hand, with a crescendo marking. The Viola, Violoncello, and Piano parts play a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the right hand and a triplet of eighth notes (E2, F2, G2) in the left hand, also with a crescendo marking. The Piano part has a 'solo' marking above the first measure. The second system (measures 148-152) features the same five staves. The Violin I and II parts play a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the right hand and a triplet of eighth notes (E3, F3, G3) in the left hand, with a crescendo marking. The Viola, Violoncello, and Piano parts play a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the right hand and a triplet of eighth notes (E2, F2, G2) in the left hand, also with a crescendo marking. The Piano part has a 'solo' marking above the first measure.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

Moto Perpetuo

11

153

Pno.

Vla.

Vc.

Cb.

158

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

153

158

p

f

p

p

p

pp

163

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

168

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

173

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

f

pp

pp

pp

13

309

310

208

Pno.

ff

ff

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

213

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp *cresc.*

Moto Perpetuo

17

The image displays a musical score for a piece titled "The Rose Tree". The score is arranged for a piano (Pno.), two violins (Vln. I and Vln. II), a viola (Vla.), a cello (Vc.), and a double bass (Cb.). The piano part begins with a 219-measure introduction, marked with a "Pia" (Piano) dynamic. The main melody is introduced by the violin I part, marked with a "cresc." (crescendo) dynamic. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

225 *accel.*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

231 *accel.*

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

The musical score for measures 225-231 of 'Moto Perpetuo' features a piano accompaniment and a string quartet. The piano part consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 231. The string quartet (Violins I and II, Viola, and Cello) plays a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, also with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic at measure 231. The score is written in 3/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Anexo II – Almeida Prado – Concerto
***Fribourgeois* – Partitura Digitalizada –**
Redução das cordas para piano
acompanhador – Piano II

Redução – Cristiano Melli
Revisão – Carlos Yansen

INTRODUZIONI E RECITATIVO I

CONCERTO FRIBOURGEOIS

INTRODUZIONI

Almeida Prado
Campinas 17/07/85

Largo ♩ = 56

Piano II
(Orchestra)

RECITATIVO I

Tempo libre

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

TACET

Pno. I
(Solo)

Pno. I
(Solo)

Pno. I
(Solo)

Largo ♩ = 56

p

Pno. II
(Orq)

a tempo

ff

Ⓐ

Solo

Pno. I
(Solo)

f

Pno. I
(Solo)

14:8

14:8

14:8

14:8

PASSACAGLIA

PASSACAGLIA

Almeida Prado

C
♩ = 63

mf

Piano I
(Solo)

p

4

Pno. I
(Solo)

6

Pno. I
(Solo)

8^{vb}

8

Pno. I
(Solo)

D I

p

8^{vb}

11

Pno. I
(Solo)

(8^{vb})

14

Pno. I
(Solo)

(8^{vb})

9

Ⓔ II

Pno. I (Solo)

16

p

(8^{va})

Pno. II (Orq)

16

staccato

senza *8^{va}*

19

Pno. I (Solo)

19

Pno. II (Orq)

(8^{va})

21

Pno. I (Solo)

21

Pno. II (Orq)

(8^{va})

in loco

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

(F) III

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

f

(continua stac e senza Ped)

f

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

11

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Ⓔ IV

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

37 12

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

39

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

40

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

(H) V

13

43

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

46

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

48

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

VI

I

p *Sonoro*

p

p

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Measures 50-51. Pno. I (Solo) has a melodic line with a slur over measures 50-51. Pno. II (Orq) has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 50-51.

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Measures 52-53. Pno. I (Solo) has a melodic line with a slur over measures 52-53. Pno. II (Orq) has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 52-53.

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Measures 54-55. Pno. I (Solo) has a melodic line with a slur over measures 54-55. Pno. II (Orq) has a rhythmic accompaniment with a slur over measures 54-55. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

15

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

55 *pp*

55 *mp*

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

56 *f*

56 *f*

56 *f* *p* *staccatto*

VII

J

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

57 *ff* *Martelato*

57 *ff* *in loco*

57 *ff*

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

58 (8^{va})

58

7

3

fz

*

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

59

59

7

3

fz

*

fz

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

61

61

6

7:4

7:4

6

7:4

6

fz

*

17

Pno. I (Solo)

ben marcato

Pno. II (Orq)

f

ben marcato

f

senza sord.

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

(K) VIII

in loco

f

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Measures 66-68. Pno. I (Solo) and Pno. II (Orq) are shown. The key signature has one flat (B-flat). The time signatures are 3/4, 4/4, and 3/4.

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Measures 69-70. Pno. I (Solo) and Pno. II (Orq) are shown. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4.

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Measures 70-71. Pno. I (Solo) and Pno. II (Orq) are shown. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 5/4.

19

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

L IX

cantabile *8^{va}*

in loco

p

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

(8^{va})

(8^{va}) -----20

76

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

(8^{va}) -----

78

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

(8^{va}) -----

79

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

21

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

8va

8va

(M) X

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

31

31

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

82

82

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

83

84

7:4

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

85

86

7:4

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

87

88

7:4

23

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

XI

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

91

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

93

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

94

25

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

m.e.

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

97

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

O

f

f

f

f

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

98

f

(8^{va})

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

99

f

(8^{va})

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

100

f

(8^{va})

13:8

101

Pno. I
(Solo)

f

7

Pno. II
(Orq)

f

in loco

101

102

Pno. I
(Solo)

5 7

Pno. II
(Orq)

f

102

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

103

f

ff

(P)

Largo ♩ = 56

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

105

f

sonoro!

ff

Attacca!

RECITATIVO II

RECITATIVO II

Almeida Prado

Q

Tempo libero

calmo, sereno

Piano I (Solo)

ff

pp

pp in loco

Piano II (Orchestra)

TACET

TACET

Pno. I (Solo)

in loco

sempre pp accel. e dim

Largo ♩ = 56

a tempo

p

ff

30

Tempo liberoPno. I
(Solo)

9 *15^{ma}*
ppp

Pno. I
(Solo)

11 *(15^{ma})*

Pno. I
(Solo)

Largo ♩ = 56 **Allegro molto, tempo libero**
mp *ff* *mf* *f*

Pno. I
(Solo)

15 *f* *subito p* *ff*

(R)**Largo** ♩ = 56Pno. I
(Solo)

16

Pno. II
(Orq)

16 *ff*

TOCCATA

TOCCATA FURIOSA

Almeida Prado

S
Vivo ♩ = 144

Piano I
(Solo)

ff

B A C H

Piano II
(Orquestra)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

f

in loco

8^{va}

8^{va}

6:4

6:4

3

8^{va}

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

24

6:4 6:4 6:4 6:4

15^{mb} 15^{mb}

3 3 3 3

in loco

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

29

ff

8^{mb}

f *ff*

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

41

T

ff

8^{mb}

secco!

f *senza sord.*

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

51

51

f

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

60

60

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

68

68

77

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

And. sempre

p

8^{va}

8^{va}

90

U

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

ppp

pp

m.e. f

100

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

ff

m.e. m.d.

p

Pno. I (Solo)

105 *ff* *8va* *ff*

Pno. II (Orq)

105 *8va*

Pno. I (Solo)

118 *ff*

Pno. II (Orq)

118 *p*

Pno. I (Solo)

127 *ff* *8va* *8va*

Pno. II (Orq)

127 *8va*

V
furioso
in loco

137 5

Pno. I (Solo)

ff

8^{vb}

Pno. II (Orq)

f *fp*

147 10

Pno. I (Solo)

(8^{vb})

Pno. II (Orq)

fp

157 *6:4* *in loco* *5:4* *6:4* *6:4* *f* *p*

Pno. I (Solo)

8^{vb}

Pno. II (Orq)

f *5:4* *5:4* *5:4* *5:4* *3* *in loco* *

The image shows a musical score for two piano parts, Pno. I (Solo) and Pno. II (Orq), from a piece titled 'The Firebird'. The score is written for two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a measure number of 171. The second system is marked with a measure number of 172. The Pno. I part features a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. The Pno. II part features a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'gliss' (glissando) marking is present in the Pno. I part, and a 'gliss' marking is present in the Pno. II part. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

178

178

ff

fp

f

f

m.d.

Pno. I (Solo)

185

8^{va}

10

15

8^{vb}

Pno. II (Orq)

185

f

fp

pppp

Pno. I (Solo)

193

X

8^{va}

ff

ff

8^{vb}

Pno. II (Orq)

193

ff

Pno. I (Solo)

203

Pno. II (Orq)

203

* se quiser, pode-se oitavar.

Y

Lento $\text{♩} = 44$

212

Pno. I (Solo)

como sinos

p

5 10

Pno. II (Orq)

225

Pno. I (Solo)

mf

225

Pno. II (Orq)

pp

pp

8va

8vb

239

Pno. I (Solo)

f

in loco

f

8va

8vb

D. C.

239

Pno. II (Orq)

in loco



CODA

Com fúria, impetuoso

Pno. I (Solo)

253 2.

ff

in loco

8^{va}

Pno. II (Orq)

ff

f

253

Rea > > > > *

Rea > > > > *

Pno. I (Solo)

mf

in loco

260

8^{va}

Pno. II (Orq)

f

260

Rea > > > >

Pno. I (Solo)

267

8^{va}

Pno. II (Orq)

f

267

Pno. II
(Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

RECITATIVO III

RECITATIVO III

Almeida Prado

Z

Largo ♩ = 56
Intenso! Sonoro!

Piano 1 (Solo) *ff*

Pno. 1 (Solo) *ff*

Pno. II (Orq) *f*

Sonoro

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

intenso

ff

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

ff

p

pp

p

staccato

senza tim.

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

staccato

*Arioso, molto cantabile e amoroso
appassionato*

Arioso, molto cantabile e amoroso appassionato

Almeida Prado

AA
♩ = 72 a 64

Piano I (Solo)
13/8

cantabile
p

pp

Pno. I (Solo)

7:4
m.e.

5:4 *7:4* *7:4*
ff *sub pp* *m.e.*

f *sub pp*

Pno. I (Solo)

p *cantabile* *cresc* *8^{va}*

47

BB

Pno. I (Solo)

f

Sonoro, cantabile appassionato

Pno. II (Orq)

f

Reo

Pno. II (Orq)

CC

Pno. I (Solo)

p

Pno. II (Orq)

f

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

13

pp

m.d.

p

Xeo

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

15

poco Xeo

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

16

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

17

18

DD

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

18

19

ff

f

p

Pno. II
(Orq)

19

20

Pno. II (Orq)

Pno. II (Orq)

Pno. II (Orq)

Lentissimo ♩ = 52

Pno. I (Solo)

Sonoro

pp

p

pp

rall

molto!

Pno. II (Orq)

pp

Attacca!

Moto perpetuo

MOTO PERPETUO

Almeida Prado

EE

Contínuo $\text{♩} = 88 \text{ a } 80$

Piano I (Solo)

pp

Pno. I (Solo)

Pno. I (Solo)

Pno. I (Solo)

Pno. I (Solo)

Pno. I (Solo)

Pno. I (Solo)

ff

crisc.

Pno. I (Solo)

35 *pp sub*

Pno. I (Solo)

40 *cresc.* *ff* *pp sub* *ff sub*

Pno. I (Solo)

45 *pp sub*

ossia

Pno. I (Solo)

49 *cresc.* *ff*

Pno. I (Solo)

55 *pp sub*

Pno. I (Solo)

60 *cresc.*

Pno. I (Solo)

65 *ff* *pp sub*

FF

70

Pno. I
(Solo)

p

Pno. II
(Orq)

75

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

p

m.e.

80

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

cresc. poco a poco

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

85

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

90

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

95

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

100

p

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

105

ff *p sub* *p*

Pno. I (Solo)

Pno. II (Orq)

110

mf

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

156

Pno. I (Solo)

p

156

Pno. II (Orq)

p

ppp ed cresc un poco

161

Pno. I (Solo)

161

Pno. II (Orq)

pp

m.e.

m.e.

166

Pno. II (Orq)

p

m.d.

m.e.

171

Pno. I (Solo)

f

pp

pp

(KK)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

176

179

ff

pp

Pno. II
(Orq)

182

tr ad lib

pppp

(LL)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

187

solo

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

193

f

Pno. II
(Orq)

Pno. II
(Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

219

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

225

MM

ff

accel.

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

231

accel.

Pno. I
(Solo)

Pno. II
(Orq)

ff

secol

ff

Almeida Prado
Campinas 11/12/85

ANEXO III

Jean-Baptiste Lully

Abertura Armide – Exemplo de Abertura

Francesa



ARMIDE,

PROLOGUE.

