**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAFAEL CESARIO OLIVEIRA

**Sonata para Violoncelo e Piano de Almeida Prado:
Análise Técnico/Interpretativa**

**SÃO PAULO
2015
RAFAEL CESARIO**

**Sonata para Violoncelo e Piano de Almeida Prado:
Análise Técnico/Interpretativa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Processo de Criação Musical, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof. Dr. Fábio Soren Presgrave

**SÃO PAULO
2015**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FICHA CATALOGRÁFICA

Cesario, Rafael

Sonata para Violoncelo e Piano de Almeida Prado: Análise Técnico/Interpretativa. Rafael Cesario. São Paulo, 2015.

116p.: 64il.; 30 cm

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Presgrave, Fábio Soren

1. Almeida Prado; 2. Sonata; 3. Violoncelo; 4. Piano; 5. Edição; 6. *Performance*.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Aluno: Rafael Cesario Oliveira

Título: Sonata para Violoncelo e Piano de Almeida Prado; Análise técnico/interpretativo.

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. FABIO SOREN PRESGRATE
Instituição: UFPA - USP
Assinatura: [assinatura]

Prof. Dr. Teresa Cristina Rodrigues Silva
Instituição: USP - Orquestra
Assinatura: [assinatura]

Prof. Dr. EMERSON LUIZ DE BIAGGI
Instituição: UNICAMP
Assinatura: [assinatura]

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, pela vida e por tudo que ele me concede.

Entre todas as pessoas que colaboram para que esse projeto se realizasse, quero agradecer em especial minha esposa Raphaela Cesario, pela paciência, apoio e compreensão.

Ao professor Dr. Eduardo Monteiro, que participou efetivamente de toda a minha trajetória no mestrado. Ao meu orientador, professor Dr. Fábio Presgrave, que com muita paciência e dedicação, desenvolveu junto comigo este trabalho.

Muitas pessoas foram importantíssimas neste processo, dentre elas: Sonia Rubinsky, Maria Contanza de Almeida Prado, Eduardo Bello e Kleberson Buzo.

Resumo

CESARIO, R. **Sonata para Violoncelo e Piano de Almeida Prado: Análise Técnico/Interpretativa**. 116p. Dissertação (Mestrado). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

A *Sonata para Violoncelo e Piano* de Almeida Prado merece ocupar um papel de destaque na produção recente para o Violoncelo. Esse trabalho servirá como ponto de apoio para violoncelistas interessados na *performance* da Sonata, bem como à instrumentistas de cordas que buscam melhor compreender as peculiaridades da interpretação das peças deste compositor. O procedimento metodológico constou de quatro etapas. Em primeiro lugar foi realizado um levantamento bibliográfico explorando os autores que discorreram sobre a vida e obra de Almeida Prado. Em um segundo momento, foram coletados dados através de entrevistas e aulas com o compositor e entrevistas com Sonia Rubinsky, pianista responsável pela estreia e encomenda da obra. Na terceira etapa, a peça foi apresentada em diferentes ocasiões, incluindo um recital com a pianista Rubinsky. Estas experiências, juntamente com os dados coletados, resultaram na edição da parte de Violoncelo e gravação em vídeo. Por fim, foi realizada uma análise técnico/interpretativa da obra, utilizando-se dos dados coletados nas entrevistas, pesquisa bibliográfica e recitais.

Palavras chave: Almeida Prado, Sonata, Violoncelo, Piano, Edição, *Performance*.

Abstract

CESARIO, R. **Sonata for Violoncelo e Piano By Almeida Prado: Technical intertretive analysis.** 116p. Dissertation (Master). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

The *Sonata for Cello and Piano* de Almeida Prado deserves to occupy a prominent position in the recent production for Cello. This work will serve as support for cellists interested in the performance of the Sonata, as well as string instrumentalists seeking to better understand the peculiarities of interpretation of this composer's works. The methodological procedure consisted of four stages. First off a review of the literature was conducted exploring the authors who wrote about the life and work of Almeida Prado. Secondly, data was collected through interviews and lessons with the composer, as well as interviews with Sonia Rubinsky, pianist responsible for the premiere and commission of the sonata. In the third stage, the piece was presented on several occasions, including a recital with pianist Rubinsky. These experiences, together with the collected data, resulted in the edition of the Cello part and a video recording. Finally, a technical/interpretive analysis of the work was carried out, utilizing the data collected during the interviews, bibliographic research and recitals.

Keywords: Almeida Prado, Sonata, Violoncelo, Piano, Edition, *Performance*.

Lísta de Ejemplos

Exemplo 1: Introdução e indicação da <i>Trindade</i>	67
Exemplo 2: Primeira transição e polirritmia de Almeida Prado	68
Exemplo 3: Polirritmia terceiro movimento da Sonata n°1 Op. 38 de Brahms.....	68
Exemplo 4: Dinâmicas e arcadas sugeridas para formação de ondas sonoras	69
Exemplo 5: Tema B, Modinha	70
Exemplo 6: Desenvolvimento, Comp. 85 ao 101	73
Exemplo 7: Dinâmicas não grafadas na partitura	74
Exemplo 8: Escrita organística com crescendo, e sugestão de pedal.....	75
Exemplo 9: Harmônicos	76
Exemplo 10: Cadência do Piano	77
Exemplo 11: Cânone, acentos e dinâmicas	78
Exemplo 12: Introdução segundo movimento	80
Exemplo 13: Primeiro gesto da seção A – Polirritmia	80
Exemplo 14: Segundo gesto da seção A – Fragmentos melódicos do Baião	81
Exemplo 15: Terceiro gesto da seção A - Arpejos	81
Exemplo 16: Melodia em modo Mixolídio, típico do baião, e influência rítmica de Beethoven	82
Exemplo 17: <i>Scherzo da Sonata N° 3, Op. 69</i> de Beethoven, comp. 8 ao 16	82
Exemplo 18: Seção B	83
Exemplo 19: Compassos 32 ao 35: As fusas representam as estrelas	83
Exemplo 20: Compassos 102 ao 105: Os arpejos devem ser tocados como “Estilhaços de vidros”	84

Exemplo 21: Compasso 168 e 182: Acordes sobrepostos, representam o Arco-íris	84
Exemplo 22: Compassos 174 ao 178: Acordes ligados, representam Cristais	84
Exemplo 23: Coda: Sinos	85
Exemplo 24: Introdução <i>Ciaccona</i>	87
Exemplo 25: Condução melódica através de tensão (x) e relaxamento (y)	88
Exemplo 26: Dinâmicas dos compassos 36 ao 42	88
Exemplo 27: Encontro das vozes e dinâmicas	89
Exemplo 28: Alargando com variações de dinâmicas	90
Exemplo 29: Piano solo com indicações sugeridas	91
Exemplo 30: Violoncelo Solo, com indicações sugeridas	93
Exemplo 31: Compassos 102 ao 108, com alterações do compositor.....	94
Exemplo 32: Crescendo do compasso 123 ao fim	95
Exemplo 33: Dinâmicas que acompanham a frase	95
Exemplo 34: Alternância de andamentos no Piano.....	96
Exemplo 35: Almeida Prado e Villa Lobos	97
Exemplo 36: Quatro últimos compassos da <i>Sonata para Violoncelo e Piano</i>	97

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	14
Capítulo I- Biografia.....	17
1.1. Formação Musical.....	18
1.2. Fases composicionais de Almeida Prado	21
1.3. Principais Obras e Processos de Criação Musical.....	24
Capítulo II- A Sonata para Violoncelo e Piano	28
Capítulo III- Entrevistas	35
3.1. Entrevista com Almeida Prado 16/10/2009	36
3.2. Entrevista com Sonia Rubinsky 14/09/2014	51
3.3. Entrevista, ensaios e recital com Sonia Rubinsky 02/05/2015.....	57
Capítulo IV- Análise Técnico/Interpretativa	65
4.1. Primeiro movimento.....	66
4.2. Segundo movimento.....	79
4.3. Terceiro movimento.....	86
2- CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
4. ANEXOS	105
Anexo 1 – Edição da parte de Violoncelo.....	106
Anexo 2 – DVD da Sonata gravado ao vivo no dia 02/05/2015	116

1- Introdução

A *Sonata para Violoncelo e Piano* de Almeida Prado foi composta em 2003 e estreada no dia 12 de julho de 2004 durante o “35° Festival de Inverno de Campos do Jordão”. A ideia da encomenda surgiu de um encontro entre a pianista Sonia Rubinsky e o violoncelista Antonio Meneses ocorrido na Basiléia, em março de 2003. De acordo com Rubinsky (2014): “A ideia de Antonio Meneses era fazer um repertório brasileiro para Violoncelo, como o Rostropovich fez com o Shostakovich no século passado, assim ele gostaria de fazer no Brasil”. A encomenda foi oficialmente combinada no mês de março daquele ano, e no mês de maio a *Sonata* estava pronta. A estreia se realizou no ano seguinte, quando Almeida Prado atuou como compositor residente do festival. Rubinsky (2014) relata sua admiração pelo fato da gênese da obra ter ocorrido de forma tão rápida: “Não sei como ele fez isso em dois meses, inspiração divina mesmo...”.

O referencial teórico-metodológico desse trabalho baseou-se no pensamento de Henk Borgdorff, que delineia três tipos de investigação em artes, dos quais o segundo será de nosso interesse: A investigação para a prática artística. De acordo com Borgdorff (BORGDORFF *apud* LOPEZ-CANO, 2014), este tipo de investigação produz conhecimentos ou ferramentas para o desenvolvimento da atividade musical no mais amplo sentido (criação, interpretação, escuta e estudo musical). Utilizando esse conceito, decidimos analisar e contextualizar, através de informações obtidas diretamente com o compositor e Rubinsky, as particularidades dessa *Sonata para Violoncelo e Piano*, possibilitando violoncelistas interessados na obra, acesso a informações fundamentais para a interpretação da mesma.

Apesar de ser uma peça escrita no Século XXI, Almeida Prado não se utiliza de técnicas estendidas/modernas. Como poderemos notar adiante, as técnicas utilizadas são as comumente encontradas na literatura do Violoncelo nos séculos XIX e XX. Seguimos a proposta de Borgdorff pesquisando informações implícitas na partitura, e que fizeram parte do processo de criação da mesma, tornando-se fundamentais para uma melhor compreensão e interpretação.

O procedimento metodológico constou de quatro etapas. Em primeiro lugar foi realizado um levantamento bibliográfico explorando os autores que discorreram sobre a vida e obra de Almeida Prado. No segundo momento foram coletados dados através de entrevistas e aulas com o compositor e entrevistas com Sonia Rubinsky. Na terceira etapa a peça foi apresentada em distintos momentos, incluindo um recital com a pianista Sonia Rubinsky. Durante os trabalhos de *performance*, o autor se apropriou dos dados coletados e a experiência resultou, além deste trabalho, na edição da parte do Violoncelo e gravação em vídeo. Por fim, foi realizada uma análise técnico-interpretativa da obra, utilizando-se dos dados adquiridos nas entrevistas, pesquisa bibliográfica e recitais.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos e anexos. O primeiro consta de uma biografia, baseado em autores que entrevistaram e publicaram sobre Almeida Prado, destacando o Violoncelo em sua produção. O segundo realiza uma contextualização histórica da *Sonata*, incluindo o programa de estreia da mesma, onde consta o primeiro depoimento de Rubinsky sobre a obra. No terceiro, transcrevemos as entrevistas com Almeida Prado e Sonia Rubinsky, e decidimos incluí-las ao corpo do texto, pois a análise técnico/interpretativa da obra foi realizada sob a ótica dessas informações. E o quarto e último capítulo, realizamos a análise técnico/interpretativa da obra. Nesta seção do trabalho, abordamos aspectos de extrema relevância para a *performance* da obra, bem como solicitações de *dinâmicas*, *expressões* e *andamentos* feitos pelo compositor. Anexamos ao final do trabalho, a edição da parte do Violoncelo realizada durante a pesquisa, e mídia com gravação de vídeo como resultado prático da pesquisa.

Capítulo I- Biografía

1.1. Formação Musical

José Antonio de Almeida Prado nasceu em 08 de Fevereiro de 1943 em Santos, caçula dentre três filhos de Ignes Benevides e José Avelino. Na sua infância, já era perceptível sua vocação para composição:

Senti que era um compositor porque para mim, quando eu ia estudar a música alheia, queria mudar o texto, queria brincar. Aí as pessoas não deixavam, diziam que eu estava brincando com o Beethoven. Então como eu não podia brincar com o Beethoven eu começava a brincar fora do Beethoven. Então eu lia uma história de criança sobre o Saci, João e Maria, etc. Eu ia para o piano e fazia a história na música (ALMEIDA PRADO *apud* VASCONCELOS 2007, p. 29).

A trajetória musical do compositor teve início com a primeira peça apresentada por ele próprio aos seis anos de idade. Tal prodigiosidade pode ser atribuída ao fato de ter nascido em uma família musical, com mãe e irmã pianistas, o que colaborou muito para suas criações, pois proporcionou o contato com diversos tipos de repertório (RAMOS, 2000, p.1).

Sua iniciação musical se deu com as professoras Lourdes Joppert e Maria José de Oliveira, um trabalho de inicialização musical (RAMOS, 2000, p.1). Logo surgiram suas primeiras composições, ainda infantis, baseadas no que ele ouvia em casa: Beethoven, Villa-Lobos, Bach, Mozart. Suas primeiras obras publicadas foram *Adeus*, *Os Duendes na floresta*, *Dança Espanhola*, *Procissão do Senhor Morto*, *O Saci*, *O gato no telhado* executadas por ele mesmo em concertos realizados em Santos (VASCONCELOS, 2007, p.1).

Almeida Prado, ainda em sua infância, apresentava suas músicas sempre junto da obra de renomados compositores, o que culminava em reconhecido sucesso que o acompanharia por toda a vida. Em entrevista à jornalista Ana Lucia Vasconcelos, afirma que:

Adorava o sucesso porque era o único momento em que eu era aceito [...] não podia rivalizar com os colegas que eram jogadores de futebol, eram atletas, másculos. E para mim a masculinidade sempre foi outra coisa - a retidão, a integridade. (ALMEIDA PRADO *apud* VASCONCELOS 2007, p 33).

Aos quatorze anos de idade, após se apresentar em recital na cidade de Cubatão SP, o compositor teve sua primeira oportunidade de estudar música em um grande centro quando, observado pela pianista e compositora de renome - Dinorah de Carvalho (1905-1980) –, foi convidado para ser seu aluno em São Paulo, ampliando, desta forma, as chances para tornar-se um grande músico, tocar com mais frequência em recitais obras de compositores importantes, além de suas próprias composições (VASCONCELOS, 2007, p.1).

Almeida Prado foi orientado por Dinorah de Carvalho a ter aulas de composição com Camargo Guarnieri (1907-1993), pois sentia que havia a necessidade de grande empenho para que se tornasse compositor. Paralelamente, passou a ter aulas de harmonia e contraponto com o compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011). Estudos concomitantes sobre temas folclóricos em variações, fundamentos da música brasileira e da estética nacionalista de Mario de Andrade¹ viriam a contribuir com o surgimento de sua primeira fase de composições autenticamente nacionalista. Até esse período sua música não havia sofrido nenhuma influência atonal, provável reflexo das aulas de harmonia, contraponto e composição as quais teve acesso, no entanto, ele já creditava certo caráter desatualizado às suas composições – o atonalismo era predominante há algumas décadas no cenário musical (VASCONCELOS, 2007, p.1).

Influências como a do compositor Gilberto Mendes (1922) o levaram à busca de conhecimento do universo atonal. Almeida Prado afirmou que sentiu necessário dar um arranjo menos "caipira na sua música" (VASCONCELOS 2009, p. 46), ou melhor, mais sofisticado. Após o contato com a música de vanguarda se iniciou a fase que Almeida Prado denominou de fase pós-tonal – momento importante no qual o rompimento das suas raízes tonais e a exploração dos materiais da música contemporânea ganharam força em sua produção. Suas influências de criação passaram a ser de compositores como: Arnold Schonberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Pierre Boulez (1925-), Oliver

¹ Mario Raul de Moraes Andrade, foi poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta brasileiro (COELHO, 1970).

Messiaen (1908-1992), Luciano Berio (1925-2003) e Igor Stravinski (1882-1971) (VASCONCELOS, 2007, p1).

Por volta de seus 24 anos, o compositor participou de um festival em Santiago de Compostela (Espanha), e segundo ele, constatou ter conhecimento técnico de composição superior ao dos colegas, porém a defasagem cultural em relação aos estrangeiros, o tornava ineficaz como compositor propriamente dito (ALMEIDA PRADO *apud* VASCONCELOS, 2007, p.1). Há registro de que dois anos antes de sua viagem, Almeida Prado lecionou no “Festival Guanabara”, onde compôs a Cantata *Pequenos Funerais Cantantes* com texto de Hilda Hilst (1930-2004)². Valendo-lhe seu primeiro prêmio (proveniente do festival) com júri formado por Guerra-Peixe, Roberto Schnorrenberg e Ayres de Andrade (Brasil), Fernando Lopes Graça (Portugal), Franco Autori (Estados Unidos), Hector Tosar (Uruguai), Roque Cordero (Panamá), Johannes Hoemberg (Alemanha) e Krzysztof Penderecki (Polônia). O prêmio lhe deu recursos para que estudasse na França (MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA).

Aos 26 anos de idade frequentou aulas com professores como Oliver Messiaen (1908-1992) e Nadia Boulanger (1887-1979), em Paris. Na mesma ocasião teve contato ainda com Iannis Xenákis (1922-1992), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Gyorgy Ligeti (1923-2006). Segundo Almeida Prado, o contato com esses compositores não acarretou em grandes rupturas no seu estilo de escrita, pois já havia incorporado aspectos da música contemporânea nos anos anteriores a sua viagem a Paris, mas o tornou consciente de tudo o que já fazia antes, aumentando assim sua capacidade intelectual e musical. Almeida Prado foi reconhecido na época como “músico revelação”, recebendo encomendas do governo francês para o qual compôs as peças *Ilhas afortunadas* e o oratório *Amor de Deus*, momento em que chegou a ser considerado pelo governo Frances como sucessor de Villa-Lobos (RAMOS, 2009 p.9).

² Hilda Hilst era Prima de Almeida Prado, poeta, ficcionista, cronista e dramaturga brasileira. É considerada pela crítica especializada como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX.

Reconhecimento internacional, solidão e vontade de trazer para o berço da música contemporânea brasileira suas experiências ao longo de cinco anos de estudos no exterior, foram elementos determinantes para antecipar sua volta para o Brasil em meados de 1973. A recepção em seu país natal não ocorreu da forma esperada, seu desejo era lecionar em alguma universidade, receber o prestígio que já havia conquistado na Europa, no entanto, dirigiu-se para Cubatão, onde sentiu na pele as discrepâncias de estrutura disponível em Paris em oposição às oferecidas ou inexistentes em Cubatão, desabafou: "Porque tudo o que aprendi não representa nada. Foi inútil!" (ALMEIDA PRADO *apud* BITONDI, s/d, p.18).

Após os primeiros momentos de crise, mesmo decepcionado entregou-se à reforma no conservatório de Cubatão, onde posteriormente pode trabalhar na preparação de futuros professores de música para a cidade. Este trabalho acabou por resultar em convite direto do Reitor Zeferino Vaz para lecionar na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) como professor de Composição vindo, por esta razão, refletir em estabilização financeira e formação de nova geração de músicos e/ou compositores de 1975 a 2000. Dentre seus alunos formados nessa instituição podemos citar: Jonatas Manzolli, Marco Padilha, Cristiano Melli, Gilson Beck, Denise Garcia, Zelia Marao. Lecionou também como professor convidado na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos (1984), e na Rubin Academy de Jerusalém (1989-1990).

Almeida Prado ocupou a cadeira nº 15 da Academia Brasileira de Música, seu sucessor é Manoel Correa do Lago.

1.2. As Fases Composicionais de Almeida Prado

A formação de Almeida Prado foi construída a partir de elementos que vão da harmonia e contraponto tradicionais até a música atonal e serial, passando pela estética nacionalista. Durante seus anos na Europa, teve contato também com a música eletroacústica;

Quando eu morava em Paris, cheguei a fazer um pequeno estágio num estúdio de eletroacústica que não era o do Pierre Schaffer, era um estúdio meio amador. Mas, quando ouvi o resultado de dias cortando e colando pedaços de fita magnética -que era como se fazia antes dos computadores-, eu desanimei (Almeida Prado *apud* BITONDI, s/d, p. 31) .

Almeida Prado dividia em três períodos sua trajetória como compositor; Nacionalista, Universalista e Síntese. Scarduelli (2008) no artigo “A Produção para Violão de Almeida Prado” descreve com a tabela a seguir essas fases:

Anos	Período	Fase
1952-1960 1960-1965	Infanto-juvenil Guarnieriana	Nacional
1965-1969 1969-1973 1973-1983	Autodidata Universalista Ecológico/Astronômica	Universal
1983-1993 1993-2010	Pós-moderna Livre	Síntese

Ordem cronológica das fases de Almeida Prado

Fase Nacionalista

Dividida em dois momentos, esta fase foi marcada pelo período em que estudou composição com Camargo Guarnieri e harmonia com Osvaldo Lacerda. A maior influência estética, no entanto, era de Mario de Andrade (MOREIRA, 2002, p.73).

Infanto-Juvenil: Período entre 1952-1960 sua obras eram inspiradas no cotidiano infantil, principalmente no folclore e na cultura popular. Elas não possuíam nenhum tipo de preocupação estrutural, e tinham como influência Villa-Lobos (Scarduelli, 2008, p.1200).

Guarnieriano: Período entre 1960-1965 corresponde ao momento em que estudou com Camargo Guarnieri, marcado pela estética nacionalista, com ampla utilização do folclore (Scarduelli, 2008, p.1200).

Fase Universal

Período de rompimento com Guarnieri, Almeida Prado passou a ter contato, através de Gilberto Mendes, com a música de Stockhausen, Berio, Nono, Schoenberg, Messiaen, Boulez. Após seus estudos com Mendes seguiu para Paris. O compositor afirmava que:

O período em Paris não foi uma ruptura, mas uma apoteose, porque, na verdade, eu já estava fazendo música atonal livre e serial quando cheguei em Paris. Lá, continuei este processo de uma maneira mais consciente, através de Messiaen e Boulanger, e de outras influências, sobretudo Ligeti, Xenakis, Stockhausen (ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2002, p.2).

Autodidata: Período entre 1965-1969 foi marcado pelo rompimento de laços com a estética nacionalista, bem como por uma orientação informal com Gilberto Mendes. Suas obras nesse momento são caracterizadas pela linguagem atonal e experimentos ao dodecafonismo (Scarduelli, 2008, p.1200).

Universalista: Período entre 1969-1973 corresponde ao período em que morou em Paris. Os estudos sobre a orientação de Messiaen e Nadia Boulanger foram fundamentais para seu aprofundamento em harmonia, contraponto e ritmo (Scarduelli, 2008, p.1200).

Ecológico-astronômico: Período entre 1973-1983 o termo refere-se à inspiração na natureza, tais como ruídos, pássaros e figuras onomatopaicas. Já o “astronômico” refere-se à sua obra *Cartas Celestes*, escrita por encomenda do Planetário do Ibirapuera em São Paulo e inspirada no *Atlas Celeste* de Ronaldo Mourão³ (Scarduelli, 2008, p.1200).

Fase síntese

Nesta fase o compositor realizou um momento de releitura de técnicas. O compositor descreve da seguinte forma esse momento:

É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após a *Sexta Carta Celeste*, composta em 1982,

³ Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, astrônomo brasileiro, é umas das maiores autoridades em astronomia do Brasil, fundador do MAST (Museu de Astronomia e Ciências Afins) e do IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro).

eu disse “chega, agora eu quero reler”. Influenciado pelos pintores da Unicamp – Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo, Fúlvia Gonçalves, que estavam fazendo releituras de Monalisa, Braque, etc., eu resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos *Poesilúdios*. Um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os *Poesilúdios* foi uma atitude de maior liberdade.(ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2002, p.8).

Pós-moderna: Período entre 1983-1993, fase caracterizada por citações, revisitações a formas e gêneros tradicionais, retorno ao uso de elementos de sua fase Guarnieriana, numa fusão de elementos que incorpora o tonal, modal, atonal, exploração de timbres e ritmos (Scarduelli, 2008, p.1200).

Síntese: Período entre 1993-2010, a partir de então todos os elementos de sua bagagem podem ser aplicados, na medida em que resolve evocá-los (Scarduelli, 2008, p.1200).

1.3. Principais Obras e seus Processos de Criação

Almeida Prado possui um vasto catálogo: cerca de 300 obras, sendo a maioria editada na Alemanha pela Tonos Musik Verlag, Darmstadt. Seu estilo é múltiplo, do nacionalismo de Villa-Lobos e de Camargo Guarnieri, passando por fase pós-serial atonal, o transtonalismo de suas 14 Cartas Celestes, o misticismo da Missa de Saint-Nicholas, o afro-brasileirismo da Sinfonia dos Orixás, do livro de ogum para dois pianos, dos duos para violino e violoncelo, o pós-modernismo dos poesilúdios e prelúdios para piano, e o tonalismo livre de seus numerosos Noturnos para piano são outros importantes destaques de sua vasta produção.

Entre suas mais tocadas e conhecidas obras estão as *Cartas Celeste*, esse ciclo originou-se de uma encomenda da prefeitura da Cidade de São Paulo, por José Luiz Paes Nunes - amigo do compositor e coordenador de eventos da Prefeitura do Estado de São Paulo (MONTEIRO, 2007, p.3) - para que fizesse uma trilha sonora para o show do Planetário do Ibirapuera. A ideia era a criação de uma música de fundo que não tivesse nenhum tema ou motivo que pudesse desviar a atenção do público durante o show das estrelas, mas o que menos poderia se esperar é que essa encomenda pudesse induzi-lo a

desenvolver um novo sistema de composição chamado de *transtonal*. Essa técnica, segundo o compositor, é uma combinação consciente de harmônicos superiores e inferiores a uma fundamental (ALMEIDA PRADO, 1986). Com essa encomenda em mãos e com pouco tempo para a elaboração, Almeida Prado inspirou-se no livro de Ronaldo Mourão (1935-2014) *Atlas Celeste* e compôs sua primeira *Carta Celeste* (1974), o ciclo completo é de quatorze peças (MOREIRA, 2002).

O compositor estreou essa obra internacionalmente em Genebra obtendo um grande sucesso, chegando a gerar repercussões de crítica em países vizinhos como a Alemanha. No Brasil a peça também foi tocada na UNICAMP, e segundo Almeida Prado, o musicólogo Yulo Brandão assim a referiu:

Almeida Prado, você criou uma coisa nova: o transtonalismo. É um Dó maior novo, da ressonância tem a quinta, as oitavas, a ressonância de sétima, o fá sustenido e aquela ressonância toda de um espiral, de um arco. E como você persiste muito nisso, torna-se uma estética. Você criou o 'sistema das ressonâncias' (ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2002, p. 13).

As quatorze *Cartas Celestes* tem uma duração de aproximadamente três horas, sendo que a décima quarta peça (última deste ciclo) foi composta em 2001, intitulado *céu visto do Brasil em fevereiro e março*.

As obras de Almeida Prado, de um modo geral, são caracterizadas pela liberdade estética, a música se desenvolve através de timbres e ressonâncias, o compositor detalha essa questão:

A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar. Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. Se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema, ele virá. Se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre. O timbre é o "rei" da minha música. (ALMEIDA PRADO *apud* ROCHA, 2005, pag131 p.1).

Dentre suas inúmeras composições, podemos destacar também os dezesseis *Poesilúdios* para piano solo, compostos entre 1983 e 1985. Essas peças possuem algumas características das *Cartas Celestes*, tendo sido feitas para ilustrar tanto a natureza quanto a arte, cada uma com um tema específico. Elaboradas em dois cadernos, o primeiro de 1983 contém os *Poesilúdios* de um a cinco, e o segundo de 1985 os de seis a dezesseis (MOREIRA, 2002, p.77).

O primeiro caderno busca ilustrar o dia, a luz e a alegria. Inspirado em quadros, cada peça possui o seguinte tema: *Poesilúdio nº 1 Calmo e floral*; nº 2 *Com múltiplas cores e intenções, eloquentes*; nº 3 *Calmo*; nº 4 *Feliz*; nº 5 *Contínuo*. O segundo caderno ilustra a noite de diversas cidades do mundo, trazendo assim um sentimento de saudade, solidão e momentos incertos da vida: *Poesilúdio nº 6 Noites de Tóquio*; nº 7 *Noites de São Paulo*; nº 8 *Noites de Manhattan*; nº 9 *Noites de Amsterdam*; nº 10 *Noites de Madagascar*; nº 11 *Noites de Solesmes*; nº 12 *Noites de Iansã*; nº 13 *Noites do Deserto*; nº 14 *Noites de Campinas*; nº 15 *Noites de Málaga*; nº 16 *As Noites do Centro da Terra*.

Além de toda complexidade, o compositor afirma que essas obras trazem essências peculiares, demandando assim um envolvimento do intérprete para a compreensão dos elementos extramúsicais, pois se não é passado ao público o caráter específico de cada peça, perde-se a característica de cada uma. Nem todas as ilustrações estão na partitura, muitas cores e timbres o intérprete tem que pesquisar ou imaginar. Todas as peças partem de um caráter lírico e envolvente, buscando sempre um centro, uma unidade, um gesto responsável por criar essa ligação sentimental. Em um dos trechos da entrevista concedida a Adriana Lopes da Cunha Moreira, Almeida Prado faz uma análise da composição dos *Poesilúdios*:

Quando componho, não penso em nada. A música vai inteira. Quando compus os “Poesilúdios” eu já os havia preparado em todas as minhas obras anteriores sem saber. Isso não vem do nada. Eu acho essa análise com conjuntos a mais próxima do que realmente é. Você não pode analisar utilizando A, B, ou mesmo tematicamente, não é bem isso. Eu acho que análise é uma maneira de você ver a obra. Você pode ver a obra através dessa estética de conjuntos, ou através da soma de dinâmicas, ou... são estilos de análise. Mas eu

acho que para essa obra, sobretudo, a análise com conjuntos talvez seja a mais interessante. É rica essa análise com conjuntos! E depois outros compositores podem encontrar aqui caminhos diferentes, senão uma tese perde o sentido.(ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA 2002 p. 17).

A maior produção de Almeida Prado é para Piano solo – seus ciclos para esse instrumento são: quatorze *Cartas Celestes* (1974-2001), oito *Exercícios polifônicos* (1962-1964), nove *Louvores Sonoros* (1988), quarenta e nove *Momentos* divididos em oito cadernos (1965-1983), quatorze *Noturnos* (1985-1991), dezesseis *Poesilúdios* (1983-1985), vinte e cinco *Prelúdios* (1989-1992), doze *Sonatas* (1965-2004) e doze *Sonetos* (1984-2000), as pequenas séries e peças individuais também somam um número significativo. Boa parte da produção musical de Almeida Prado foi catalogada na gestão do diretor José Augusto Mannis e está disponível no Centro de Documentação de música contemporânea – CDMC/CIDDIC- Brasil/Unicamp, esse sistema de organização possibilita um acesso facilitado para as músicas não só de Almeida Prado como de outros grandes compositores brasileiros.

Para Almeida Prado, a música de câmara não é um gênero de tanta importância na sua produção musical. Ele ressalta essa consideração por não ter obras de grandes séries como, por exemplo, as *Cartas Celestes* – nesse gênero as peças são isoladas ou em pequenas séries (BARANCOSKI, 2005). Sua Produção camerística consta de três sonatas para Violino e Piano (1980-1984-1991) e uma para cada um dos seguintes instrumentos; Viola e Piano (1983), Flauta e Piano (1986) Vibrafone e Piano (1996) e Violoncelo e Piano (2003), além de Baladas e Cantigas.

*Capítulo II- A Sonata para Violoncelo
e Piano*

As informações utilizadas na construção deste capítulo têm como base a entrevista feita com o compositor Almeida Prado em 16 de outubro de 2009. No mesmo período foram realizadas com ele, aulas de *performance* da *Sonata*. Em um segundo momento, entrevistas com a pianista que encomendou e estreou a obra, Sonia Rubinsky. Esse processo culminou com um recital em homenagem ao Almeida Prado no dia 02 de maio de 2015 no Theatro São Pedro – SP.

Almeida Prado em sua entrevista descreveu aspectos importantes da composição da peça, bem como suas referências e inspirações. Na primeira entrevista com Rubinsky, a pianista contou como surgiu a ideia de encomendar a *Sonata* e sua visão sobre aspectos relevantes da interpretação das obras de Almeida Prado de modo geral. A preparação para o recital e a segunda entrevista com a pianista, mostraram-se extremamente importantes para o autor, pois o mesmo pode ter contato com ideias do compositor transmitidas diretamente para ela, durante a preparação para a estreia da obra em 2004.

Composta em 2003 e estreada no dia 12 de julho de 2004 durante o “35º Festival de Inverno de Campos do Jordão” a ideia da *Sonata* surgiu em um encontro entre Sonia Rubinsky e o violoncelista Antonio Meneses ocorrido na Basiléia-Suíça, em março de 2003. De acordo com Rubinsky: “a ideia de Antonio Meneses era fazer um repertório brasileiro para Violoncelo, como o Rostropovich fez com o Shostakovich no século passado, assim ele gostaria de fazer no Brasil”. (RUBINSKY *apud* OLIVEIRA 2014)

Ao receber essa encomenda, Almeida Prado (2009) ficou entusiasmado, pois sua produção para Violoncelo e Piano ainda era muito escassa – havia apenas duas obras: *Noturno e Frevo* (1965?) e a *Balada para Violoncelo e Piano* (1985). Segundo Rubinsky, em nota ao programa do concerto de estreia, o compositor considerou a recém escrita *Sonata para Violoncelo e Piano*, uma de suas melhores composições. A seguir, o programa do concerto de estreia dessa obra, e o texto de Rubinsky contendo as informações aqui citadas⁴.

⁴Documento disponível em;
<[https://www.google.com.br/#q=Entre+estilhaços+de+vidros+melodia+nordestina++Almeida+Prado+](https://www.google.com.br/#q=Entre+estilhaços+de+vidros+melodia+nordestina++Almeida+Prado+>)> Acesso em 07/05/2015

35º FESTIVAL INTERNACIONAL DE
INVERNO DE CAMPOS DE JORDÃO
Dia 12 de julho, segunda-feira às 21h
Auditório Cláudio Santoro

ANTONIO MENESES *violoncelo*

SONIA RUBINSKY *piano*

JOHANNES BRAHMS *Sonata nº 1 em mi menor para Violoncelo e Piano,*
Op.38

- allegro non troppo
- allegretto quasi menuetto
- allegro

ALMEIDA PRADO *Sonata para violoncelo e piano (1ª audição mundial)*

- adagio – allegro appassionato
- scherzo (con molta fantasia)
- ciacona

INTERVALO – 15 MIN.

SERGEI PROKOFIEV *Sonata em Dó maior para Violoncelo e Piano,*
Op. 119

- andante grave
- moderato
- allegro ma non troppo

Entre fevereiro e março de 2003 telefonei ao meu querido amigo, o compositor Almeida Prado para sondar o terreno a propósito de uma encomenda de uma sonata para violoncelo e piano. Foi nesta mesma época que me encontrei pela primeira vez com Antonio Meneses e neste encontro ele comentou da inexistência de uma grande obra brasileira para esta formação.

Foi assim que decidimos passar uma encomenda ao Almeida Prado. Recebemos emocionados e com grande curiosidade a obra que Almeida Prado compôs em maio de 2003 em três movimentos, finalizado por uma Ciacona. Uma obra prima sempre aguça a curiosidade e a emoção de um intérprete, e

*isto aconteceu durante nosso primeiro ensaio em maio de 2004. "Inspiração Divina" disse ao Almeida, ao que ele respondeu ser esta, talvez, sua melhor obra. No início, a passagem de um ruído mal perceptível se define na nota 'si', nota chave de toda a obra, simbolizando o transcurso das sombras à luz. O primeiro tema enunciado no violoncelo nos lembra o gesto heróico Brahmsiano de sua sonata em Fá. É com passos seguros, com um know-how absoluto que Almeida Prado nos guia através da forma sonata. Sim, já conhecemos bem o caminho, mas quão extraordinário ele é apresentado agora: emoções fortes, mesmo trágicas, ao lado de um lirismo delicado, profundo e tocante do segundo tema (com pinceladas à brasileira de uma modinha sentida). O desenvolvimento rigoroso e impecável se revestindo de cores fabulosas convida a nossa imaginação a um percurso sem limites. A coda concebida como uma toccata no estilo do Ursinho de algodão da Prole do Bebê II de Villa-Lobos é uma referência nítida à minha ligação com este compositor.**

*No segundo movimento subimos aos céus, com escalas, trêmulos e clusters que lembram a escrita das Cartas Celestes.** Entre estilhaços de vidro e estrelas espalhadas ouvimos um fragmento de melodia nordestina. Sem dúvida, uma homenagem ao pernambucano Antonio Meneses. Estamos em pleno Fá Maior - em relação de trítone com o 'si', tradicionalmente misteriosa e ambígua. Misteriosa por sua assimetria – e pelo próprio simbolismo do número 3 - que se torna referência chave para o terceiro movimento, e ambígua, pois requer resolução.*

A belíssima Ciacona (terceiro movimento) tem como tema o anagrama de Bach enunciado três vezes: 3xBach, 3xSanctus, 3xKadosh. O ar treme com as vibrações estáticas dos acordes iniciais do piano. Elementos do primeiro e segundo movimento são lembrados, referências à Brahms e a Bach, é o mundo do aqui e agora e dos céus acima de nós na cadência do piano. A cadência do violoncelo termina com um ritmo brasileiro que se une com o piano numa explosão sonora, síntese de todos os elementos enunciados, numa sensação espiritual capaz de tudo unificar. Depois desta explosão continuamos numa variação heróica seguida de uma quase Bachiana brasileira para, na décima variação, atingirmos o mundo espiritual, atemporal, onde o assombro é a única resposta plausível. A coda se anuncia nas Variações XI e XII onde o tema principal retorna com gestos Rachmaninovianos ao piano e Bachianos ao violoncelo. Chegamos ao final, a um Si Maior deslumbrado, onde a obra se finaliza com uma sensação de assombro que persiste mesmo após a fermata final.

Obrigada Almeida!

Sonia Rubinsky, Junho de 2004

A encomenda foi oficialmente combinada no começo de Março, e no mês de Maio 2003 a Sonata estava pronta. A estreia se realizou no ano seguinte, quando Almeida Prado atuou como compositor residente do *Festival de Inverno de Campos do Jordão*. Rubinsky relata sua admiração pelo fato da gênese da obra ter ocorrido de forma tão rápida: “Não sei como ele fez isso em dois meses, inspiração divina mesmo...” (RUBINSKY *apud* OLIVEIRA 2014).

A Sonata foi escrita em três movimentos e sua estrutura tem como base a *Forma Sonata Clássica*;

Eu busquei as raízes em Beethoven e Brahms, não em Mozart, porque Mozart não tem nada para cello e piano, e os de Bach têm outros tipos de formas. Muito bem, a forma bi-temática, é que da o nome Sonata, não é a forma variações, nem a forma A B A, é a forma bi-tematica com desenvolvimento e reposição (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009).

Segundo o compositor, o primeiro movimento, em *forma sonata*, tem seu tema desenvolvido a partir de uma trindade (Termo utilizado pelo compositor para representar dentro de sua religiosidade o *Pai*, o *Filho* e o *Espírito Santo*. Neste caso representado pelas notas, Sí-Do-Fá, Sí-Do[#]-Fá[#] e Sí-Ré-Sol) apresentada nos três primeiros gestos melódicos. O segundo é um *scherzo* caracterizado por uma forma binária (A-B-A). Baseado na informação dada pelo compositor de que suas referências foram nas Sonatas de Beethoven e Brahms, podemos confrontar com o *Scherzo da Sonata n°3 para Violoncelo e Piano* de Beethoven em Lá maior. E o terceiro uma *ciaccona*, inspirada na *ciaccona barroca*, possui quatorze compassos de tema, que se desenvolverão em doze variações. O compositor havia planejado um quarto movimento, mas seus planos mudaram quando terminou de escrever o terceiro, “não faltava mais nada, ela continha tudo o que se precisa ter em uma sonata, por isso ficou com três movimentos” (ALMEIDA PRADO 2009).

A obra apresenta um caráter predominantemente lírico, ela foi feita para um “violoncelista romântico”⁵. A parte do Piano, segunda Almeida Prado, destaca o que ele chama de “um brilho próprio da linguagem contemporânea”,

⁵ Termo utilizado pelo compositor, fazendo referência ao que ele imaginava para a execução de sua obra em termos de estilo: “O violoncelista que tem o poder de desenvolver a grande linha vocal do instrumento, a voz de um barítono” (ALMEIDA PRADO, 2009).

explorando um grande domínio técnico e camerístico do intérprete, Rubinsky discorre da seguinte forma sobre essas habilidades requeridas:

Mas tem que ter muita precisão nas polirritmias, como música moderna, não mais ou menos, por que em geral se faz mais ou menos, e não é mais ou menos, é exato, isso é uma coisa, e segundo, planos sonoros. Ele gostava muito do meu entendimento de plano sonoro, sobreposição de coisas acontecendo ao mesmo tempo. E quando a gente é capaz de fazer isso na música do Almeida Prado, ela cria uma dimensão superior... É a ideia de um contraponto de eventos, coisas acontecendo ao mesmo tempo, e você ter essa sensação... Aí é preciso, controle de cor, controle de pedal, controle de dinâmica, controle de articulações, cada nível tem a sua história, e você mantém essa história... Acho que isso que dá uma dimensão muito profunda para a obra dele, e aliás a do Villa Lobos também... É que em geral, isso não é feito, eu vejo interpretações mesmo de orquestras, em Vila Lobos, que não tem esse entendimento de níveis sonoros, é tudo muito forte, não é pra ser assim, precisa entender a hierarquia, o que é mais forte, o que é um pouco menos, é isso que dá grande riqueza” (RUBINSKY *apud* OLIVEIRA 2014).

A satisfação do compositor com a performance de estreia ficou clara em suas palavras: “... dois gênios tocarem uma obra minha tão bem tocada, eu tive que gravar, porque eu não sabia quando seria tocada de novo, talvez nunca mais, ou por eles próprios né? então eu gravei” (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009).

Após a estreia, a obra foi apresentada, no mesmo ano, na Suíça. Depois temos registro apenas em 2008 na cidade de Tatuí, tocada pelo violoncelista Eduardo Bello e o pianista André Rangel. A Sonata foi tema do Trabalho de Conclusão de Curso do autor deste trabalho, na Faculdade Santa Marcelina em 2009, quando o mesmo pode entrevistar e também fazer aulas com Almeida Prado ao lado do pianista Murilo Emerenciano. A obra foi apresentada no dia 09 de fevereiro de 2010 no recital de formatura do curso, com a presença do compositor. No ano de 2013, o autor executando essa Sonata, recebeu o Prêmio de Melhor Intérprete de Música Brasileira no Concurso *Rio International Cello Encounter* RJ. Desde então, outras apresentações em São Paulo e Rio de Janeiro foram realizadas, culminando em recital com a pianista Sonia Rubinsky no dia 02 de maio de 2015 no Theatro São Pedro SP, um concerto em homenagem ao compositor Almeida Prado, produzido pelo autor e com o

apoio da direção do Theatro São Pedro na pessoa do maestro Luiz Fernando Malheiro.

Essa obra foi composta na estrutura da *Forma Sonata Clássica*, mas com uma linguagem contemporânea, Sonia descreve sua impressão desse resultado:

Primeiro existe a ideia de cores, muitas cores... O Almeida Prado era um grande pianista, um orquestrador do Piano... E ele sabia muito bem, umas das coisas impressionantes dessa peça, é como o piano pode soar enorme, mas ele não acaba com o som do violoncelo, é muito bem escrito... É uma coisa que é tão transparente que você não presta muita atenção, então a peça tem uma dimensão enorme, mas... Depende de como é tocada né?... Mas existe a possibilidade, se a gente entende bem a sonoridade que vem escrito, estou te falando do ponto de vista de uma pianista... Ela pode ficar com uma dimensão enorme, ela inclusive aparenta ser monumental, essa é minha impressão da obra, e você sempre ouve o violoncelo, não existe o problema do piano ser forte... Então a ideia da cor, se a gente fizer uma descrição olhando para a partitura, começamos do caos, do nada, onde não existe som definido, do silêncio.. Ele começa num ruído, e desse ruído, dessa nebulosidade sonora, vem o primeiro gesto temático... (Solfejo)... Que vem dos dois instrumentos juntos, o piano não é acompanhamento, ele faz parte da trama do motivo, inclusive, existe um duplo sentido, as vozes se invertem... (RUBINSKY apud OLIVEIRA 2014)

A *Sonata para Violoncelo e Piano*, de Almeida Prado, foi pensada pelos autores da encomenda para ser a grande obra do repertório brasileiro para essa formação, mas para Rubinsky, a falta de uma gravação oficial pode ser uma das razões pela qual a obra ainda é pouco conhecida e tocada. A seguir, serão exibidas na íntegra as entrevista e uma análise técnico/interpretativa da obra.

Capítulo III- Entrevistas

Neste capítulo serão apresentadas na íntegra as três entrevistas que embasam este trabalho: A primeira com Almeida Prado, realizada no dia 16 de outubro de 2009 na casa em que ele residia em São Paulo, na ocasião o compositor fez um breve relato do histórico de apresentações da obra até aquele momento, e abordou aspectos da gênese da obra. Na primeira das entrevistas com Sonia Rubinsky, realizada no dia 14 de setembro de 2014, ela discorreu sobre suas impressões, bem como aspectos relevantes de interpretação da música de Almeida Prado, de modo geral. A segunda foi realizada no dia 02 de maio de 2015 também em São Paulo, decorrência de um recital no Theatro São Pedro SP em homenagem ao Almeida prado. Na ocasião executamos a Sonata e Rubinsky discorreu sobre as observações feitas pelo compositor em 2004 durante preparação para o concerto de estreia da obra. Essas informações não estão explícitas na partitura e são extremamente relevantes para novos intérpretes da mesma.

A análise técnico/interpretativa da obra, foi realizada sob a ótica das informações das entrevistas e ensaios, por este motivo decidimos incluí-las no corpo do texto.

3.1. ENTREVISTA ALMEIDA PRADO 16/10/2009

Rafael: *Todo o material que temos dessa sonata é um depoimento que a Sonia Rubinsky fez para o programa de estreia da peça. Conte-me um pouco mais sobre a sonata.*

Almeida Prado: *Essa sonata foi uma encomenda da Sonia Rubinsky e do Antonio Meneses, os dois se encontraram na Europa. A Sonia mora em Paris, gravou toda a obra pra piano de Villa Lobos, são 8 (oito) CDs pelo selo Naxos que é muito importante. Minha intérprete de muitas obras, inclusive as Cartas Celestes 12 e os Coquis de Israel, dedicados a ela, entre outras coisas. E eles tocaram juntos no recital, e o Antonio Meneses gostou muito de como a Sonia o acompanhou, porque ela é uma grande artista, grande pianista, você pode*

ser um grande violoncelista, mas não juntar com outro, na mesma maneira uma pianista maravilhosa solista não funcionar na música de câmara, não saber a fusão entre os timbres, Violoncelo com o Piano, ou o Violino e o Piano, ou Canto etc. São raros os pianistas virtuosos que têm a capacidade de se fundir numa unidade solista, e ela tem isso.

Voltando, conversando com ele, tiveram a ideia de me encomendar uma Sonata para Violoncelo e Piano, que eu não tinha; o que eu tinha para Cello e Piano eram duas peças que é o Noturno e o Frevo, é uma obra muito antiga minha, dos anos 60 e só, eu não tinha mais nada para cello e piano. E aí eles me encomendaram me pagando a encomenda, e dividindo meio a meio, ela pagou metade e ele metade, muito bem... Não só teria composto a obra de graça, mas eu acho que uma encomenda é um estímulo com cachê, um estímulo do esforço de você estudar, xerocar, perder seu tempo... Tem que ser remunerado né? Fiquei contente com a remuneração, compus a obra quando eu fiz 60 anos, então é uma obra que festejava também os meus 60 anos em 2003. Ela foi digitalizada, enviada para a Europa e foi estreada no Festival de Campos do Jordão, festival de inverno de 2004. Ela é de maio, não dava tempo de estrear em julho daquele ano (2003), foi então em 2004, muito sucesso, muito bem tocado... É, porque aproveitando a chance de dois gênios tocarem uma obra minha tão bem tocada, eu tive que gravar, porque eu não sabia, Rafael, quando seria tocada de novo, talvez nunca mais, ou por eles próprios né? e aí eu gravei. A obra ficou muito bem escrita, soa muito bem, é uma obra lírica feita pra um Violoncelista que é um Violoncelista romântico, que tem esse poder do Cello que é uma grande linha vocal, o canto né?, é um barítono, e o brilho do Piano, juntou os dois. A obra foi tocada de novo na Basiléia em Basel, por Antonio Meneses e Sonia, logo depois de Campos do Jordão e, depois não foi mais tocada por eles. Quem tocou de novo no Brasil foi o violoncelista Eduardo Bello, com o pianista do Rio (RJ) André Rangel, lindamente bem tocado, mas não sei se foi gravado... Esse é o histórico então das três vezes que ela foi tocada; a estreia com o Antonio Meneses e Sonia Rubinsky, na Suíça os dois de novo e o ano passado (2008), em Tatuí, por Rangel e Bello.

Muito bem, ela começa com uma introdução de 11 compassos ou 10, porque começa com anacruse para o segundo compasso, com um aglomerado de notas, um cluster, como se fala na linguagem contemporânea; um cluster é um cacho que vai crescendo e tirando notas, vai tirando notas desse cluster até que se filtra um Sí; tudo isso se transforma num Sí, na nota Sí em uníssono. O primeiro tema é no Cello, e se constitui em três gestos intervalares; o primeiro Sí-Dó-Fá, dando o intervalo de quinta diminuta entre as pontas. O segundo Sí-Dó[#]-Fá[#] se transforma numa segunda maior indo para uma quinta maior. E o terceiro Sí-Ré-Sol, que depois continua, mas na verdade é uma trintade de intervalos, Si-Dó-Fá, Sí-Dó[#]-Fá[#], Sí-Ré-Sol, uma metamorfose. Só que depois desse último gesto, Rafael, ele continua Sí-Ré-Sol-Lá-Dó... Mas na verdade o que importa são esses, a trindade.

R.C. Eles são os principais motivos?

A.P. São os três motivos que formam o tema. O Piano, quando esse tema é dado pelo Cello, desce uma cascata de acordes dobrados, arpejos com acordes, um arco descendente que é a harmonia - o Cello é a melodia e o piano a harmonia. Muito bem, esse tema A vai até o compasso 30, e ao mesmo tempo ele é sucinto, ele vai se desenvolvendo nele próprio, é um ato, um grande ato o tema A. Depois do compasso 30 o Piano faz o gesto invertido, aí se inicia a transição; o Piano toca colcheias, semicolcheias e o Cello semicolcheias também, fazendo todo um trabalho rítmico de 3-3-2-2-2-3... Essa mudança de compasso, essa riqueza de mudança, tudo isso é transição, como Beethoven fazia transição e Mozart também, uma transição, uma ponte que vai levar ao compasso 52, uma fermata sobre um Fá[#], aí termina a transição. O lento, Ré-Sí-Fá-Mi-Ré-Do-Sí-Ré é uma Modinha, é um caráter de Modinha, uma Seresta, uma Modinha bem brasileira. O Piano responde esse tema B, como uma guirlanda, em modo contrário, é um dialogo entre o Cello e o Piano; absolutamente melódico, o caráter do primeiro tema era rítmico intervalar, já esse é melódico, é como se fosse um grande vocalize. Quando você chega ao

compasso 62, é como considera Beethoven um B2, mas não um B2 de Rondó, é como uma moeda que tem duas caras na própria moeda, não chega ser um terceiro tema, é a outra parte do B, são duas caras, uma dualidade, O piano toca os acordes e o Cello uma melodia sincopada, porque você fala B2 em Rondó, mas não é esse caso, é um grande B em duas caras, que tem dois gêneros. Quando chega ao compasso 67, além do apaixonato começa o desenvolvimento - o desenvolvimento na forma Beethoveniana, é onde o compositor tem a chance de usar toda a sua fantasia, no sentido que se você fez uma obra tonal e você tem o primeiro tema na tônica, o segundo tema na dominante e o que será o clássico no desenvolvimento serão as modulações, você pode modular para onde você quiser, por isso que se chama desenvolvimento, como não é uma obra tonal, ela é livremente diatônica, triádica, Dó-Mi-Sol, mas não é Dó-Mi-Sol de acorde maior ao invés, eu uso o cluster, eu uso tudo. Nesse caso o que eu vou dar ênfase são os intervalos, é o tema mesmo. "O que faz com o Cello?" ele faz o que o Piano fez no começo, só que não com o acorde, então é uma memória do tema A e entra depois no compasso 73, um pedal de terça menor que é o tempo todo atrapalhado por um $\frac{3}{16}$, um pedal interrompido por este motivo, quando ele é interrompido o Cello faz um apelo, então, o pizzicati é que interrompe junto com o Piano essa continuidade intervalar, isso tudo é o desenvolvimento... Até que você chega ao compasso 84, existe uma grande liberdade rítmica entre o Cello e o Piano, tanto que o Piano usa uma textura de quiálteras para não dar apoio rítmico ao Cello, para o Cello flutuar, ele não vai ter nunca nesse momento um sentimento de pé no chão, ele está flutuando com notas ligadas, prolongadas, e se não está com uma rítmica muito dominada, ninguém vai se encontrar nunca mais, a escuta é o desencontro, mas tem que estar superencontrado, tem que tocar absolutamente o que está escrito para ouvir uma coisa que cada um vai para um lado; e o Piano faz outra coisa, um contraponto de tempos, não só de notas, de tempos, acrescentando notas até se tornar no compasso 101 um enorme gesto de arpejos ascendentes e o Cello descendente, realmente um contraponto, e não um paralelismo, um contraponto, isso vai levar no

compasso 102 a uma volta do tema, uma lembrança do tema com o Piano fazendo acordes dobrados na harmonia, mas desenvolvendo. Tudo isso é desenvolvimento, Rafael, até o compasso 123, tempo 1; aí eu troco o papel do Cello, é o Piano que irá fazer o tema dobrado em oitavas, invés de ser Sí-Do-Fá, Sí-Dó-Fá-lá em cima, eu amplio as alturas e o Cello não vai fazer acordes na entrada, mas, vai acrescentar intervalos e enriquecer mais no seguinte compasso, então uma lembrança do piano; isso é reexposição. Muito bem, quando você chega ao compasso 144, o Piano faz a semicolcheia, eu troquei a transição, senão ficava reexposição xerox, o que eu não tenho o menor interesse, senão eu vou ali na esquina, xeroco e colo, eu ganho tempo, mas moralmente eu estou...

Muito bem, tudo isso tocado é uma transição, você chega a um pequeno recitativo do Piano Tempo Libero Rubato no compasso 161, um pequeno recitativo que vai levar ao lento que é o B1, aí é o Piano que começa e o Cello faz a resposta. Quando você chega ao compasso 171 o piano faz de novo os acordes que é a outra parte do B2, e a Coda no compasso 176 é um movimento continuo de semicolcheias, uma pequena tocatta, uma coda tocatta para terminar brilhante em Sí maior.

R.C. *No começo já mostrou Sí maior...*

A.P. *É, eu procurei um Sí daquele cluster, contém o Sí maior numa bruma, numa coisa expressa e eu vou recuperar o acorde total no último compasso.*

R.C. *Ele veio no cluster que deu origem ao primeiro tema?*

A.P. *Sim, quer dizer que as coisas mesmo não sendo tonais têm suas raízes. Não é qualquer coisa... Eu jamais colocaria um Dó maior aí, tem uma coerência. E agora você termina o primeiro movimento e quase posso dizer "sonata n° 1 em Sí maior", mas quase... em torno de Sí maior.*

R.C. *No decorrer da pesquisa bibliográfica, em diversas entrevistas, deixa entendido que seu sistema de composição sempre trabalha em busca de timbres, cores, sonoridades, livre de formas, no entanto, essa forma sonata no primeiro movimento foi proposital?*

A.P. *Sim, porque como a encomenda era Sonata, não foi cartas celestes, podia ser cartas celestes para Violoncelo e Piano, aí não teria essa forma, seria uma forma aberta, livre à fantasia; como eles queriam uma sonata, então o nome pega a forma, eu não ia colocar uma Sonata que não tem nada a ver, então eu busquei as raízes em Beethoven e Brahms, não em Mozart, porque Mozart não tem nada para Cello e Piano, e os de Bach têm outros tipos de formas. Muito bem, a forma bitemática, é que dá o nome Sonata, não é a forma variações, nem a forma A B A, é a forma bitemática com desenvolvimento e reexposição. Por isso que começa assim e permanece o primeiro movimento, podia acabar aqui, é uma sonata, fica faltando música, mas... já é uma sonata; e aí eu coloquei um Scherzo porque Beethoven tem Scherzo e Brahms têm A B A, aí é da capo, da capo mesmo... Não é como um da capo como eu fiz no primeiro movimento, é realmente um da capo. E o final uma ciaccona que eu vou falar pra você hoje o porquê de ser uma ciaccona.*

Então, no Scherzo, olha, está escrito Trio, Rafael, é o B, aí você tem aqui um da capo, volta tudo igualzinho, exatamente igual e depois têm a Coda que acaba em Fá maior. Agora você vai me explicar qual é essa batida que eu não sei (risos). Por que é Fá maior? Pensa bem... Você está numa banca de tese agora, e eu sou o “cara chato” e te pergunto; por que Fá maior e não Fá[#] maior?, por que não faz Sí-Dó-Fá no tema A, que é um trítono.

R.C. *Trítono é o intervalo que predomina a sonata.*

A.P. *É, termina em Sí maior o primeiro movimento, e aqui termina em Fá maior, porque esse aqui tem uma sutil referência a Sí-Dó-Fá, é que eu tive que abafar o maior.*

E agora vamos para a ciaccona – são quatorze compassos, geralmente a ciaccona são oito, eu vou ter quatorze, e eu coloquei ternário porque a ciaccona é ternário; a antiga, a origem da ciaccona. Aqui eu trabalho o nome de Bach, você sabia disso? Você analisou isso?

R.C. *Então, eu analisei essa ciaccona, mas com diversas dúvidas.*

A.P. *O nome de Bach é Si^b-Lá-Dó-Sí. Porque na notação germânica o Si^b é B, Lá é A, Dó é C e Sí é H. Eu transpus essas siglas, esse signo: Si^b-Lá-Dó-Sí para Dó-Sí-Ré-Dó[#]; porque na verdade o nome de Bach é uma segunda menor descendente: Si^b-Lá, uma terça menor ascendente: Lá-Dó, e uma segunda menor descendente: Dó-Sí, um cluster, Lá-Si^b-Sí-Dó. E aqui então o nome de Bach ficou transposto para Dó-Sí-Ré-Dó[#]; terminou o primeiro nome de Bach, vai começar outro, Fá-Mí-Sol-Fá[#], segundo nome de Bach; terceiro, Lá-Sol[#]-Si-Lá[#], aí tem dois compassos de preparação para então começar a primeira variação. É triádico, e eu dei um nome desse tipo de harmonia que é muito livre, chamo de harmonia peregrina, porque ela caminha. Não quer dizer uma tonalidade, são acordes que vão andando, todos consonantes triádicos. Primeiro você tem uma dominante que deveria ir para Sol, mas não vai, eu mudo a rota e vai para Sol[#] menor, é uma cadência. Depois o outro é um Mí⁷, mas que vai para Lá[#] menor e não para Lá maior; você vê que tem coerência.*

R.C. *Então, eu não imaginava essa ligação com o nome de Bach, tanto que minha curiosidade era descobrir a que pertencia essa série de acordes; tentei comparar a sequência etc. Mas então era isso...*

A.P. *Então você percebe que existe uma forma de borboleta, os trítomos numa asa e o corpinho não tem – é uma forma de borboleta simbolicamente falando.*

R.C. *Essa relação que eu não estava conseguindo achar...*

A.P. Então, é porque não ficou óbvio! Se não tivesse o corpinho da borboleta no meio (risos). Então, e tudo isso é pra eu passear livremente e ter material pra variar. Se eu faço a ciaccona geralmente de Bach etc. Ela ficava muito óbvia totalmente, sempre terminava no último compasso numa dominante e pedia a volta da tônica. A volta aqui você tem o acorde de Fá⁷ para ir para outra sétima, mas como você vai voltar o Piano faz exatamente igual já memorizando o público um material, porque o material é muito complexo para mudar muito já na primeira variação. Porque a ciaccona na verdade, Rafael, não tem tema, tem acordes, cada variação que aparece nos acordes livremente aparece contra sujeito; você pode variar vários temas com tanto que aqueles acordes sejam os mesmos, essa é a ciaccona. A passacaglia é o baixo, não é a harmonia, é o baixo sempre igual. Aqui não é tanto o baixo, é o conjunto, é a harmonia; é claro que o baixo vai aparecer. Mas ao mesmo tempo em que o Cello faz essa melodia quando chega ao compasso 29, eu faço uma pequena variação ao Piano, que são os acorde quase iguais, mas com o pizzicati e o Cello já está em outra melodia.

R.C. E essa harmonia, esses acordes que foram montados sobre a melodia extraída do anagrama de B-A-C-H?

A.P. É, ah, não eu vou te responder de novo... Aqui eu podia botar um Sol maior, que o Sí ficava igual, eu quis esse estranhamento.

R.C. Até mesmo pelo caráter que a peça vinha antes?

A.P. Exatamente. Então quando você tem a segunda variação, o Cello está em outro tema; quando chega a terceira variação muito lírico, tudo que vai acontecer de agora em diante aqui é o acorde background, longe, o acorde está presente implicitamente. Até então era explicitamente, agora passa a ser implicitamente, por exemplo: se eu tenho o Dó-Mí-Sol-Dó eu posso fazer Dó-Ré-Lá-Dó, mas eu posso usar notas estranhas, você vai encontrar a substância

do acorde atrás disso tudo, mas ele vai se distanciando cada vez que aparece uma variação. O Roberto Minczuk, que estava nesta ocasião no festival, ouviu, e disse: “Eu estranhei porque tem momentos que não é mais o que eu esperava da ciaccona”. E eu disse: “Mas foi o que eu quis fazer, uma ciaccona contemporânea”. Até então tá muito óbvio os acordes, eu quis botar notas de passagens, apogiaturas...

R.C. *Que na verdade é a mesma harmonia?*

A.P. *É, é a mesma harmonia. Mas aí eu já tinha esquecido o nome de Bach, o nome de Bach foi passear...*

R.C. *Então podemos concluir que essa ciaccona é baseada na ciaccona barroca?*

A.P. *Sim, na ciaccona de Bach, mas com uma coisa que é mais livre. Então você vê que existe um aceleração de figuras a cada variação que aparece, né, quando você chega à quarta existe um diálogo.*

R.C. *Na terceira variação ele inicia um momento lírico que você falou que começa a se distanciar, mas ele tem um caráter também como se fosse de pergunta e resposta?*

A.P. *Sim tem, existe um diálogo. E esse diálogo se torna na variação quatro em um grande arpejo; o Piano com figuras rápidas e o Cello nem tanto. Quando você chega ao compasso 66 a escrita pianística se torna organística, bem bachiana, como se fosse o órgão de Bach; e as notas duplas do Cello em contrapartida, criando uma harmonia, um contraste... E a variação, tempo rubbato só o piano faz, é uma cadência.*

R.C. *Esse final da variação quatro, ele tem certo poder de levar a essa variação 5 que é só o piano? Porque o Cello toca harmônicos artificiais como se fosse uma conclusão, que até então não tinha acontecido nas variações anteriores...*

A.P. *É, de fato, porque você vai ter uma cadência, uma cadência livre do Piano, mas dentro dos acordes. Você tem aqui esse primeiro gesto do Piano é atonal. Tudo aqui vai ser uma cadência, mas esse impacto é um impacto abstrato e realista, como se fosse um quadro que eu ponho uma mancha e aqui você vê uma casinha, outra mancha e aqui seria o rio... É pictoricamente como se fosse um quadro pela metade, uma coisa abstrata e outra coisa não abstrata. Então eu tenho o teu rosto aqui e uma mancha depois deformada que não é o Rafael, daí você vai entender pela metáfora.*

R.C. *E essa mancha, ela é construída por um cluster?*

A.P. *Não, é o seguinte, ela é o que falta da tétrade, são quatro notas, o que falta, estão aqui, as oito. Então aqui é uma série dodecafônica; sendo que metade da série é tonal e a outra metade atonal. Olha aqui, 1-2-3-4-5-6-7-8 falta 4 que seria um acorde de sétima. Você está vendo que coisa... (risos).*

R.C. *Todas essas manchas são feitas assim?*

A.P. *Não, aí você tem no compasso 78 o acorde é tonal e o resto atonal, eu inverte*

R.C. *Mas continua a Série Dodecafônica?*

A.P. *Sim, só que aí invertido. Começa figurativo e fica abstrato; Você deve ter quebrado a cabeça hein Rafael...*

R.C. *Eu inclusive anotei aqui... Fiquei procurando se tinha uma relação de quintas, se tinha uma relação de...*

A.P. *Mas isso é muito bom, o tempo que você perdeu você cresceu. E isso soa bem, você vê na gravação fica muito bonito.*

R.C. *Fica excelente, dá um efeito maravilhoso.*

A.P. *Aí o coitado do Cello, não tem essa possibilidade do pedal, ele vai fazer um grande recitativo, é a cadência do Cello, a melodia é bem dentro dos acordes. Ele vai ritmicamente buscando uma brasilidade; quando chega aqui ele entra no clichê brasileiro, porque o Brasil não é só isso, é um dos gestos que tem na música brasileira; ele recupera isso. Pra chegar à sétima variação o Piano fazer esse quebrado.*

R.C. *Essa sétima variação tem algum vínculo com o tema do primeiro movimento? Porque o ritmo lembra.*

A.P. *Pode ser que sim, mas eu não pensei nisso, mas entrou.*

R.C. *Inclusive no compasso 100, ele faz a figuração rítmica inicial.*

A.P. *Deve ter no meu inconsciente, mas não foi porque eu quis. Mas você tem razão em ter encontrado isso. Você sabe que a gente usa níveis intelectuais diferentes né? De repente na minha cabeça veio o tema e eu escrevi. Mas não foi assim “eu quero que ele volte”. Voltou sem pedir licença.*

R.C. *(risos) Foi mais uma ideia de desenvolver esse ritmo brasileiro mesmo.*

A.P. *É. Foi, e que ficasse rica; tanto que essa variação ela tem um som muito Villa-Lobos, muito do tipo Villa-Lobos, um Piano muito colorido e o Cello lírico*

sabe? Muito Villa-Lobos. Aí isso eu quis, não foi sem querer, isso eu quis que fosse; e você percebe que chega um momento que tem uma segunda parte essa variação, que é no compasso 66, esses trêmulos, é outro tipo de gesto, meio repouso, pra chegar à oitava variação que é um diálogo rítmico.

R.C. Essa variação tem uma coisa especial na sequência dos acordes, ela tem um compasso a menos do que as outras doze, essa variação tem treze compassos.

A.P. Que bom!

R.C. E seguindo a harmonia, o compasso que ficou faltando foi no compasso 199, foi o trítone que faz Fá-Sí, o compasso 119 é o último da linha, aqui desse Fá⁹ ele iria pra um Sí para depois vir pra Ré^b, e a harmonia vai direto de Fá⁹ para Ré^b como se fosse seguir...

A.P. Aí foi um feliz erro, mas é interessante que vai dar um charme porque de repente é treze, e você como está analisando, muito bem analisado, eu mesmo não havia sentido que tinha esse problema, você que foi notar e eu acho ótimo, porque como dizia Messiaen: "O charme do equívoco." É aquele pequeno erro que dá o sabor né? Porque só aí que você viu né?

R.C. Tem mais uma variação que tem um compasso a menos, mas essa eu não consegui achar a causa.

A.P. Qual que falta?

R.C. É a variação dez, ela tem 12 compassos, dois a menos.

A.P. Então eu não senti necessidade, foi isso. Deve ter uma razão, eu não me lembro qual, mas deve ter.

R.C. *A variação 10 tem dez acordes.*

A.P. *Certamente deve ter duas harmonias num só.*

R.C. *É então esse compasso, essa variação eu não senti falta harmônica porque o ritmo está muito livre.*

A.P. *Eu acho que aqui realmente ela fez falta e vai ficar assim “forever”, não vai mudar, e a outra...*

R.C. *A outra como a melodia é livre, o último lento que aparece, a harmonia está completa; ela tem dois compassos a menos, mas não atinge na harmonia, na verdade eu acho que o importante é a harmonia, não os compassos...*

A.P. *Mas esse aqui, interessante que ficou com treze.*

R.C. *E esse não tem o trítono.*

A.P. *Rafa, você sabe que na escuta ninguém vai notar.*

R.C. *Não, não nota não (risos). Eu estou só perguntando por uma curiosidade.*

A.P. *É, e você tem que colocar na monografia, isso é interessante. Faz parte do teu estudo, tá certo, você tem que colocar na monografia, foi um equívoco que se torna charme e que é interessante... Agora aqui na nona você tem tanto Piano quando o Cello tem só pizzicati, o Piano tem pizzicato e um som que fica; só um som sempre, quer dizer, eu não preciso usar o pedal porque esse Dó me dá uma harmonia eu segurando ele. E essa variação soa muito bem, ela é muito interessante como timbre.*

R.C. *Ela foi uma busca a mais uma variação timbrística?*

A.P. *Foi, sim, porque eu tinha usado muito pouco pizzicati até então. E aqui é só pizzicati, um estudo de pizzicati. Agora essa famosa que tem dez ela deve tá embutido na Coda. Para Sonia Rubinsky e pro Antonio Meneses, uma das mais belas variações é essa, a mais lírica e contemplativa, ela fica fora do tempo, ela flutua, ela é muito bonita quando você ouve, o Piano deixa o pedal, bastante pedal.*

E agora penúltima, você tem um trabalho de harmonia e arpejos que é muito típico de cordas e lembra também o Cello, e aqui sim é uma recuperação rítmica do primeiro tema do A. Mas a harmonia está clara?

R.C. *Sim, são só aquelas duas variações que teve os compassos a menos. E esse ritmo, esse efeito do Cello em arpejos só foi usado uma vez? no Scherzo.*

A.P. *É. Só.*

R.C. *E aqui foi para lembrar?*

A.P. *Não, aqui foi só para render o som, pra ficar bastante som no Cello, pra não ficar vazio. Porque como o Piano não faz arpejo, alguém tem que fazer, porque senão ficava muito duro; e a última como não tem mais essa velocidade, volta os acorde da ciaccona.*

R.C. *Os três últimos compassos é uma conclusão?*

A.P. *É, esses três compassos seria uma codeta da coda.*

R.C. *E o Ré pedal desta variação?*

A.P. Esse Ré é porque o 1º acorde da ciaccona é um Ré, e aí ele ficou; se fosse um Dó, ficaria Dó. Como o primeiro eu não quis fazer Ré-Dó, Fá-Lá.... Eu quis que ficasse o pedal, e Ré é a relativa superior de Sí em harmonia, é familiar a Sí, só que é em Sí menor. Quer dizer, eu quis as dissonâncias em acumulado, mas sempre o pedal sustentando, seria Ré, por ser Ré o primeiro da ciaccona.

R.C. E essa ciaccona? De onde surgiu a ideia de uma ciaccona para esse 3º movimento?

A.P. De variações, eu podia fazer um tema em variações, mas eu quis fazer uma ciaccona que são variações né? Porque daria uma unidade mais harmônica à sonata, eu queria que ficasse uma grande harmonia, não só as variações melódicas, mas harmônicas, porque a ciaccona é isso. E até ia ter um Rondó no final, mas a ciaccona ia ser o 3º movimento, e ela ficou maior do que eu esperava e não houve necessidade de entrar o rondó. Dentre quatro movimentos, depois que termina a ciaccona fazer o que mais? Porque já tem coisa rápida nela, já tem coisa mais lenta, tem cadência, tem tudo; podia ser só a ciaccona a sonata, uma sonata mais curta. Então eu pensei, pensei e decidi que o rondó não seria bem recebido, que não tem nada a ver, porque como é o adágio da sonata, você tem o allegro, o scherzo.

Você sabe que é uma construção né, você tem no tempo grego as colunas, você não vai fazer um puxadinho aqui, uma garagem; aquela coisa tá pronta é a arquitetura, não é só porque fica longa em questão de tempo, de relógio... lá ficar desestruturada, tanto que o Antonio não sentiu falta de nada; perfeita a sonata. Ela é uma sonata de uns 24 minutos.

R.C. E essa peça teve influências de obras anteriores?

A.P. Tem influência de Cartas Celestes, tem influência das minhas Sonatas de Violino e Piano.

R.C. *Inclusive a Sonata n°1 de violino e piano tem mais ou menos a mesma estrutura né? a mesma forma sonata?*

A.P. *É. Tem variações também só que curtas.*

R.C. *Todas as sonatas anteriores então têm influência nessa?*

A.P. *Sim, porque tudo que vem antes né. É resultado de coisas que vieram antes; mas é uma obra nova, sentido de que é a primeira que eu faço pra Cello e Piano.*

3.2. ENTREVISTA SONIA RUBINSKY 12/09/2014

Rafael Cesario: *O que temos de informação dessa sonata é que você e o Antonio Meneses resolveram encomendá-la por conta da inexistência de uma grande obra brasileira para Violoncelo e Piano. Como foi isso? Por que Almeida Prado?*

Sonia Rubinsky: *O encontro com o Antonio foi através de uma amiga em comum, eu não conhecia ele... Ela disse “vocês são ótimos e tem que tocar juntos”... Aí eu fui pra Basiléia, me encontrei com ele, para tocar alguma coisa e ver se a gente funcionava... Aí ele falou que a ideia dele era fazer um repertório brasileiro para Violoncelo, como o Rostropovich fez com o Shostakovich, assim ele gostaria de fazer no Brasil, e ele queria saber de mim, como conhecedora de música brasileira, para quem devíamos pedir essa obra, e eu mencionei de primeira sem pensar, que o grande compositor vivo na época era o Almeida Prado, e que sem dúvida nenhuma era para ele que precisávamos pedir, aí o Antonio disse, “então liga para ele porque você conhece ele...” eu liguei de Paris para o Almeida Prado, éramos muito amigos, e fora varias coisas pessoais que conversávamos, eu disse que ligava para*

fazer formalmente um pedido meu e do Antonio, ele ficou muito contente, ficou muito animado “mas que maravilha, vou colocar coisas pessoais de vocês que eu conheço”, disse ele... Porque ele me conhecia de muitos anos, ele me viu tocar muitas vezes, ele me dedicou muitas peças, acompanhou minha carreira, minhas gravações de Vila-Lobos, comentou etc...

Então, isso foi em 2003, nós dividimos a comissão do nosso bolso, eu e o Antonio, pagamos... O Almeida Prado mandou a peça... Aí quando eu vi a peça eu falei: “Nossa!” porque eu já tinha tocado a Balada, que é uma peça mais rapsódica, até comentei com o Meneses, que ficaria muito legal em um disco etc, mas aí eu vi que essa era uma peça estruturadíssima, e que ela equivale a uma sonata de Brahms, ela tem um tipo de estrutura parecida, ela tem uma escrita formal de sonata, fora a ciaccona no final, mas ela tem desenvolvimento, tem toda estrutura formal de sonata... Começamos a estudar a peça, e ele o Antonio tinha um recital marcado em Campos do Jordão, e decidi que faríamos o recital inteiro, “O que vamos tocar?” E foi Prokofiev, Shostakovich, Brahms e Almeida Prado... Que são as grandes obras para violoncelo, o que coloca Almeida Prado, o que eu particularmente acho, no mesmo patamar das grandes obras para violoncelo... Aí eu estudei todas as partes, e fui para a Basiléia, o Antonio me disse para eu dizer o que tinha que fazer pois eu conhecia o Almeida Prado, depois de pronto, viemos a Campos do Jordão, onde o Almeida Prado também trabalhou com a gente... Inclusive ele começou a falar do tema do último movimento, começando com esses acordes, que ele fez isso para me homenagear porque ele me viu tocar arcoínia 2. No scherzo ele colocou essa coisa um pouco nordestina, para homenagear o Antonio... E o Almeida, muito intuitivo, na fantasia e criatividade dele, nos colocou de certa maneira, é como se fosse um retrato de nós dois essa peça... Ele trabalhou com a gente, adorou, amou, depois ainda toquei com Antonio na Basiléia, o Antonio teve a ideia de gravarmos essa peça junto com a sonata de Prokofiev, mas nunca fizemos, talvez ainda não... Eu, inclusive, queria fazer quando o Almeida Prado ainda estava vivo, fora essa gravação ao vivo, com ele junto... Mas o destino não nos deu essa oportunidade, o que é uma pena..

sinto muita tristeza de não ter feito isso, e muita tristeza também de não ter tocado mais essa peça... Depois, falando com o Almeida Prado, eu disse a ele que achava que essa era a melhor peça que ele tinha feito, e ele concordou comigo... ele achava que era a que tinha uma unidade composicional que as outras não tinha, não é prolixa, é muito intensa, cada nota, você não pode tirar uma nota de nada, as ideias musicas são muito condensadas, depuradas, como se fosse um creme que você deixou cozinhando e ficou bem intenso... É assim que eu sinto essa obra, comentei com ele e ele estava completamente de acordo... Quando eu estudei, eu via esse primeiro movimento como Brahms, uma coisa entre a primeira e a segunda sonata...

R.C. *O Almeida Prado disse para mim em nossa entrevista, que ele considera essa sonata um resumo de toda sua obra, você como intérprete e conhecedora da obra dele, como você vê isso?*

S.R. *Bom, primeiro existe a ideia de cores, muitas cores... O Almeida Prado era um grande pianista, um orchestrador do Piano... E ele sabia muito bem, umas das coisas impressionantes dessa peça, é como o piano pode soar enorme, mas ele não acaba com o som do violoncelo, é muito bem escrito... É uma coisa que é tão transparente que você não presta muita atenção, então a peça tem uma dimensão enorme, mas... Depende de como é tocada né?... Mas existe a possibilidade, se a gente entende bem a sonoridade que vem escrita, estou te falando do ponto de vista de uma pianista... Ela pode ficar com uma dimensão enorme, ela inclusive aparenta ser monumental, essa é minha impressão da obra, e você sempre ouve o violoncelo, não existe o problema do piano ser forte...*

Então a ideia da cor, se a gente fizer uma descrição olhando para a partitura, começamos do caos, do nada, onde não existe som definido, do silêncio... Ele começa num ruído, e desse ruído, dessa nebulosidade sonora, vem o primeiro gesto temático... (Solfejo)... Que vem dos dois instrumentos juntos, o piano não

é acompanhamento, ele faz parte da trama do motivo, inclusive, existe um duplo sentido, as vozes se invertem...

R.C. *Qual a relação dessa sonata com outras peças dele que você tocou?*

S.R. *O Scherzo me lembra muito as coisas para piano dele, por exemplo a XII Carta Celeste, dedicada a mim... Os três coquis de Israel. Onde eu acho que ele traz mais material novo, é no primeiro movimento, por exemplo, a sonata para violão, ela tem um aspecto formal muito rigoroso, mas não chega a esse nível de estrutura do primeiro movimento... O Almeida Prado usava muito a palavra gesto, mas nesse primeiro movimento se for analisar seus motivos, você vai ter conexões composicionais que não são adjacentes, de uma nota pra outra, é tudo muito denso, elas caminham de uma forma que todas essas notas podem ser explicadas, o que não é verdade para as cartas celestes, nas cartas celestes ou em outras peças onde ele usa essa ideia de gestos, de cores, as notas estão lá pela cor, mas aqui elas estão pela estrutura, por isso que podemos dizer, ela é mais “Germânica”, ele fez uma abertura em homenagem a Bruckner, que talvez seja assim, mas teria que ver... Nas peças de piano que estudei, esse rigor composicional eu não vi. Então, a meu ver, aqui ele mostra todo o affair, metier dele como compositor... Isso é meu ver, acho que ele não era contra... Ao mesmo tempo ela não é brega, ela é moderna... Com dificuldades rítmicas, muito vibrantes, utilização de quartas etc.*

R.C. *O que você diria de interpretação para quem for tocar essa sonata?*

S.R. *Existem várias coisas importantes para tocar Almeida Prado, mas uma delas é o rigor rítmico, “usar rubato quando?” ...difícil saber aonde, mas quando realmente tem... Mas tem que ter muita precisão nas polirritmias, como música moderna, não mais ou menos, porque em geral se faz mais ou menos, e não é mais ou menos, é exato, isso é uma coisa, e segundo, planos sonoros, ele*

gostava muito do meu entendimento de plano sonoro, sobreposição de coisas acontecendo ao mesmo tempo, e quando a gente é capaz de fazer isso na música do Almeida Prado, ela cria uma dimensão superior... É a ideia de um contraponto de eventos, coisas acontecendo ao mesmo tempo, e você ter essa sensação... Aí é preciso controle de cor, controle de pedal, controle de dinâmica, controle de articulações, cada nível tem a sua história, e você mantém essa história... Acho que isso que dá uma dimensão muito profunda para a obra dele, e, aliás, a do Villa-Lobos também... E que em geral, isso não é feito, eu vejo interpretações mesmo de orquestras, em Villa-Lobos, que não tem esse entendimento de níveis sonoros, é tudo muito forte, não é pra ser assim, precisa entender a hierarquia, o que é mais forte, o que é um pouco menos, e isso que dá a grande riqueza.

R.C. *Você disse que tem muito seu e do Antonio Meneses nessa obra, foi tudo ele que quis colocar ou em algum momento você pediu alguma coisa?*

S.R. *Me lembro de ter comentado com ele por telefone sobre o meu encontro com o Antonio Meneses, e da reflexão de fazermos uma grande sonata, que não fosse uma peça rapsódica de uns 10 minutos, e ele concordou... Daí fiz a encomenda... Não lembro exatamente as palavras que utilizei, mas lembro que o pedido foi algo de peso... No sentido musical não pedi nada, a única coisa que eu lembrei, é que ele tinha uma mão grande e eu tenho a mão pequena (risos) e ele lembrou... Musicalmente foi tudo ideia dele, pelo que ele conhecia de mim e do Antonio... Ele fez de modo que soasse bem pra mim, ele conhece o lirismo e som muito bonito do Meneses, então ele utilizou isso... Eu lembro dele falando que já tinha me visto fazendo música de câmara, do que eu era capaz como camerista...*

E eu me senti muito honrada com o resultado, pois ele fez uma obra prima, e fico muito honrada de estar ligada a ela.

R.C. *Para mim, essa é a música brasileira do século XXI para violoncelo e piano até o momento, o que você acha que falta para ela ser reconhecida assim, e ser mais tocada?*

S.R. *Eu concordo com você, e é evidente que falta uma grande gravação com distribuição, com mídia etc. Eu acho imprescindível ter uma gravação, a única que tem é a nossa ao vivo, mas que não tem comércio e pouquíssimas pessoas têm... Precisa nos grandes festivais programar essa obra, era pra eu tocar no festival Villa-Lobos, o último, mas eu acabei não tocando porque não cabia no programa, por tempo... Mas precisava entrar numa grande série, por exemplo, Série de concertos da cultura artística etc. Tocada por um bambambam, porque brasileiro é assim, se tem uma pessoa de fora que toca, é melhor, O que é uma besteira muito grande, mas... Se tivesse um grande violoncelista de fora que a colocass no programa, as pessoas poderiam ver ela diferente, o próprio Antonio poderia tocar mais ela lá fora, mas não sei como estão os recitais dele, às vezes não podemos escolher nosso programa em recitais... Mas acho que tocar fora e em grandes séries aqui no Brasil seria o ideal... Eu falo dela em todas as oportunidades que eu tenho.*

R.C. *Você enxerga nessa obra a religiosidade dita nas obras em geral do Almeida Prado?*

S.R. *Eu vejo sim a própria religiosidade do coral na ciacona, e o final é um grande fechamento, um grande adeus... No segundo movimento muito humor, e a seriedade do primeiro... Então eu conhecendo ele como eu conhecia, para ele tudo era divino, tudo era ligado à natureza, tudo... Então eu vejo sim, essa peça é muito espiritual...*

Uma coisa que eu acho novo nela, é que essa peça entra mais em ideias, conceitos, conteúdo, é como se entrasse no mundo do humano, que tem verbo, que fala, não é das cartas celestes que são fenômenos da natureza tão enormes que a gente se sente pequeno; como se aí ele tivesse feito uma peça,

que o universo infinito do qual ele tanto pintou, vamos dizer, como artista, agora ele tivesse entrado no universo infinito do eu homem, essa conexão do divino com o eu homem, que pensa, que sente, que tem memória, nostalgia, que se lembra que eu toquei algo, entende?, do pessoal, a memória do eu... Então aqui nessa música é a dimensão do humano, por isso que ele chama de sonata, senão seria fantasia, cartas celestes etc.

Não sei como ele fez isso em dois meses, inspiração divina mesmo... ele mesmo falou, “saiu.”

3.3. ENTREVISTA SONIA RUBINSKY 02/05/2015

Rafael Cesario: *Hoje, 2 de maio, tenho a oportunidade única na minha vida de me apresentar ao lado da Sonia, portanto gostaria de registrar um resumo dessa nossa semana de trabalho, muitas informações que não constam na partitura, foram passadas direto do Almeida Prado pra ela.*

Então Sonia, gostaria que você dissesse pra gente assim, o que acha de importante que foi. Ao longo da sonata, nós vamos falando o número do compasso e a informação.

Sonia Rubinsky: *Eu tenho uma edição e o manuscrito, que eu deixei intacta, porque ela é muito bonita. Não utilizei ela pro meu estudo, o estudo eu utilizei na digitada. Ela foi digitada logo né, logo que foi feita.*

R.C. *Foi. E ele já mandou digitada?*

S.R. *Mandou digitada, mas ele também mandou uma cópia do manuscrito, depois eu vou passar pra você. Aliás, maio de 2003 estamos festejando 12 anos, certinho.*

R.C. *Acabamos de descobrir, 12 anos.*

S.R. Bom, então, ao longo de quando fomos tocar, o Antonio Menezes e eu para o Almeida Prado, estávamos em Campos do Jordão, a estreia seria lá. Então, eu peguei essa partitura qual eu estudei e me sentei com o Almeida Prado e escrevi coisas que ele me disse.

Aqui é assim, aqui é assim e aqui é assim. Então aqui eu vou fazer dessa forma. O começo que é o começo do primeiro movimento... são três movimentos. O começo de 1 a 10 é o que ele falou, é um ruído. Começa com um ruído, com 3 (ppp), filtrado até encontrar o SI.

Onde nós temos então no 11 o tema A, até 21, que é limitado por um trítono, SI, DO, FA. Então existe 3 reiterações desse tema (SI, DO, FA), (SI, DO # , FA #) e a terceira (SI, RE, SOL). E isso era muito presente pro Almeida, essas três.

R.C. Ele chamava de trindade né?

S.R. Trindade, sempre três, e os meus acordes que respondem no 12, é temático, só que ao contrário, acordes como Brahms. Isso ele falou pra mim, são acordes como Brahms. É, existem uns diminuendos e crescendo que eu fiz e ele gostou, é.. ele não falou exatamente pra fazer, mas são crescendo e diminuendos de fraseado, por exemplo, um diminuendo no 14, e um crescendo no 16.

R.C. Junto com a frase do Violoncelo.

S.R. Junto com a frase do cello, exatamente. Depois é no 21, existe o cello que faz (DO, LAb, FA), que é na verdade a resposta do piano. O piano responde no 12, (DO#, LA, FA#), que é um FA# menor, e a transição é um Fa menor, enquanto o tema é feito pelo piano no 21, 22. A transição, de acordo com o Almeida Prado, isso é transição, mas ele é temático, no 21 existe a primeira (SI, DO, FA), no 22 (SI, DO#, FA#) ele quer mais, uma chegada, quer dizer uma ARRIVAL, no 23, mais, com energia e crescendo, mas menos no piano -

Energia, crescendo mas menos sonoro, porque senão a gente não ouve o violoncelo que está descendo. O crescendo no 29, pra chegar na transição 2, o 21 é transição 1, e a Transição 2 no 30, onde o piano tem (SOL, FA#, DO#). Depois, nós temos nessa transição 2 um crescendo no 33, que é o 5 por 8. Nós temos um crescendo e um piano súbito no 34 - Isso é do Almeida Prado - continuando todos esses até chegar no 44, onde existe um diálogo entre o Piano e o Violoncelo, só que, essas.. é, todo esses desenho de semicolcheias do Violoncelo, ele queria que o contorno ficasse claro, então, sobe, ondas, isso ele foi mais explícito na reexposição, quando o piano faz esse desenho. Então termina a transição em 51. Tema B lírico, é no 53, um sol menor, ele queria mais calmo como Brahms - lírico como Brahms.

Então existe um crescendo de 56 para 57 e a ideia da modinha, 58 e 59, livre, até chegar no 62, um crescendo, que seria tema B2. O 53 é B1, e o 62 B2, que é igual a repouso, esse é o repouso, que ele é temático, ao contrário, é inversão do tema, e 7 por 8, quatro vezes e com as síncopes do violoncelo. Até chegarmos ao desenvolvimento que é 67, o desenvolvimento que ele chamava de tutti orquestral o piano, e um fragmento invertido no violoncelo. No 73, ele queria um crescendo, de 71, 72 crescendo pra chegar num pianíssimo súbito no 73, apesar do Piano estar escrito piano, no 74, Almeida Prado me falou que o piano é importante, apesar do Violoncelo só ter pizzicato, mas o Piano precisa aparecer, inclusive quando no 79, existe esse (SI, DO, FA) no piano, Isso tem que sair, porque é o tema A, e o violoncelo tem o tema B, é o tema A e o tema B, juntos. E o 82, é uma interrupção, 7 por 16, e o 85 é o tema B em quiálteras, livre e flexível. Eu lembro dele me dizendo que era como Villa-Lobos, quando tinha aqueles desencontros rítmicos, que são as quiálteras, o que nós temos aqui, 4 por 4, mas o piano tem quiáltera de 5. Até chegar num mi menor que é o 89, onde o piano pode relaxar um pouco, pra recomear essa grande subida para o clímax, que começa no 90, com o crescendo e o acelerando até o 96, que aí é uma grande explosão, ele não usou isso, isso sou eu que estou falando, mas o que ele sim disse, é que no 97 é como concerto de Brahms que ele me ouviu tocar, ele colocou várias citações nessa

sonata, por conta de obras que ele me ouviu tocar ao longo dos anos e aí, este é um, o concerto de Brahms que ele ouviu eu tocando o primeiro concerto de Brahms, e em 101, ele diz que é como o vento, 102 o tema A ele queria que o Piano sobressaísse com as voz de cima, dos acordes, e que tivesse um piano no 105 que nós temos aqui então uma fraseologia que é em dois, por exemplo, 103,104 é uma coisa, 105, 106 é outra .. 107, 108, 109 outra, são três, essa é a divisão. Aí no 110 começa um cantabile, mais lírico, então diminuiu um pouco também, e um forte crescendo até chegar na modinha do Piano no 116 , Modinha - tema B. No 119, é o B2 que ele queria um acelerando, não está escrito na partitura, mas ele queria um acelerando e um crescendo, que também não está na partitura.

Reexposição, começa no 123 com contraponto invertido do piano e o violoncelo, no 132 fazer um diminuendo, começar piano para essas 3 últimas colcheias crescer. 135 piano solo, apesar de ser um pianíssimo súbito, ele queria um som de órgão, isso é uma citação, ele falou pra mim. Agora neste nosso trabalho conjunto com o Rafael, decidimos que era melhor fazer um crescendo até 142, funciona melhor.

R.C. *E corresponde com o que foi feito pelo violoncelo.*

S.R. *Corresponde ao que foi feito antes, exatamente. O pedal que também não está na partitura, isso é do Almeida Prado, vai de 135 até final de 140 um pedal só, como na exposição que tá escrito lá. No 146 não esquecer a vírgula, é um recomeço, 147 é timbre organístico, isso é citação do Almeida Prado. 151, por exemplo, crescendo, 152 piano crescendo, acompanhando o contorno da frase, 153 diminuendo, 154 mezzo forte diminuendo, 155 mezzo forte diminuendo, 156 mesma coisa. E aí, no 157, um crescendo até chegar no 160, que é um ponto importante de chegada, com uma cadência que utiliza o tema B, mais ou menos, ele falou, do piano.*

R.C. *Uma pergunta, essa cadência especificamente ele não colocou na exposição?*

S.R. *Não.*

R.C. *Ele comentou alguma coisa? Por que você acha que ele fez essa cadência no piano? Pra explorar um efeito, alguma coisa técnica, como uma preparação, ou ele resolveu acrescentar?*

S.R. *Olha, ele não mencionou nada , mas na exposição nós temos o diálogo de 44 até 52, é um diálogo que não existe na reexposição, não é verdade? até a chegada do tema B, então não existe esse diálogo. Eu imagino que de 44 a 52, ele queria criar um tipo de transição. Porque a transição na verdade de acordo com ele , começa no 21 e vai até 51. Agora aqui a transição, como não tem esse diálogo, existe então o desfecho dessa transição, ela cria uma tensão muito grande, então ele precisava diluir essa tensão de alguma maneira pra poder chegar mais amplo e no lírico de 162. E aí entra o Piano com isso, essa sonata é muito equilibrada as duas partes. A modinha que é mais ou menos em Ré menor, ele queria um crescendo nas duas últimas colcheias, de 162 na mão direita (MI, RE, LAb, SOL b), ele canta muito a voz de cima, mesma coisa de 164, 165, existe um pequeno cânone no 166 (SIb , LA, SOL), (SIb, LA, SOL), (SIb, LA, SOL), três vozes... Piano súbito no 167 não está escrito na partitura, com um crescendo não grande porque senão ultrapassa o violoncelo, mais uma chegada pro 169. 171 que é um tema b2, outra vez calmo, o violoncelo faz o tema, e existe um ritardando no 175. Agora na coda, ele queria as duas mãos, ele me falou que isso era uma alusão ao Villa-Lobos, o ursozinho de Villa-Lobos da Prole 2, que eu gravei, ele gostava muito, nós tínhamos comentado e que ele colocou em minha homenagem, vamos dizer, é uma tocata, ele queria que eu comesse mais lento, não muito rápido e que precisava ouvir o cello, é um quase fugatto. Então, o violoncelo começa no 182 com um cânone, uma sétima acima e que eu fosse mais rápido no 182, que*

nós mostrássemos cada um, o contorno, quando um sobe o outro está descendo, então existe, são ondas que se entrecruzam. E o comentário dele, é que essa peça termina com um SI maior, sem a terça. Só no final aparece...No final da obra, aparece a terça.

O segundo movimento, ele escreve com muita fantasia, é uma homenagem as 14 cartas celestes, que é o princípio da ressonância das tríades não nítidas, onde ele chega em vários lugares, pontos da obra, com tríades, mas ele suja as tríades, o plano aqui é de SOL, Mib, DO e LA. Então, por exemplo o começo dela, e como se estivesse procurando um movimento e o movimento começa no 14, o piano reproduz o sol. No 19, 21, 22,23, etc. Existe a melodia, que é uma melodia nordestina em homenagem ao Antonio Menezes, e o piano segue sujando esse sol, é como que ele chama de uma alusão a primeira carta celeste, uma vibração da ressonância. Isso que ele chama no 36 são estrelas, no 44 é um tutti que desaparece, é um sol claro, mas desaparece. Existe uma modulação que vai de SOL até Mib, que é no 49, e a gente chega no Mib, nesta modulação o violoncelo delineia o Mib, de 52 até 58. 58 cluster de Mib, e ele quis, explicitou que em 77 ele queria uma linha NO LEGATO, que aí nós vamos de Mib pra DO, o baixo desce até DO, uma modulação para DO maior. Ele queria bem marcado os acentos do violoncelo no 96, 97, 98 e 99. A primeira nota (RE,LA,DO,MI,SOL) bem marcado, e aí o Piano retoma isso, e o que ele chama de 102 até 113, são estilhaços de vidro, como se alguma coisa tivesse quebrado, é pedal e com diminuendo em 110, e um pequeno diminuendo até 113. Depois, 120 ele colocou uma escala banal de DO, ele pediu pra eu variar o que eu toco acompanhando essa escala banal, mas no final eu acabei fazendo a mesma coisa, eu só vario mais ou menos um pouco a dinâmica, é muito rápido, não ia dar para ouvir as variações. 127 os meus acordes é a alusão de novo a prole 2 de Villa-Lobos, está faltando uma oitava no Piano na mão esquerda, no 135, e ele mudou no 141 de fortíssimo só pra forte, com o crescendo. Forte no 141, com o crescendo de 143 até 149. Chegada no 149, ele falou que a ideia é de trevas e luz, utilizar o vibrato de pedal no 162, 163. Fazer um pequeno ritardando nos 165, 166,167. Então aí

existe a ideia de trevas e luz, no meno, a ideia de luz nos acordes do piano, e um SOL menor sujo que o Violoncelo tem que soar feio, para soar feio, que se dilui no 174 numa quinta. Então a ideia do ruído, e 176 no Piano são os cristais, a mesma coisa no RE menor, 189 é um arco-íris, pediu pra esperar bastante, antes do 195, um sol sujo para preparar o começo, retorna-se o trio, na coda ele queria uma surpresa, sinos, mais lento,. 213 menos, um diminuendo, menos que o 211.

O Terceiro movimento nós temos o anagrama de Bach no piano., três vezes SANCTUS. A segunda variação em 29, ele queria piano mas livre, um pizzicato o baixo da mão esquerda, como se fosse o pizzicatto de contrabaixo, com vibrato de pedal. Diminuendo de 36 até o 38, o Violoncelo recomeça (MI, RE, DO#, LA, SOL) e um diminuendo 41, 42. Terceira variação, molto lírico, ele queria que o baixo do piano liderasse, e existe um diálogo entre o baixo, a mão esquerda do piano, e o Violoncelo e assim vai toda. Eles se juntam no 52, exatamente porque era um ou outro. E um grande forte no 54, um diminuendo no 55, bastante a vírgula que ele põem no 56, realmente respirar, e um crescendo para chegar na quarta.

R.C. Isso também não está na partitura, foi ele quem pediu esse grande crescendo para preparar a quarta variação?

S.R. Foi ele quem pediu. No quarto o piano tem um diálogo de uníssono e o violoncelo é muito dramático, é súbito, é um forte súbito, mas não muito rápido, e em 60 o Piano entra nesse (FA, DO, SOL), é uma entrada antecipada, como se estivesse interrompendo o Violoncelo , outra vez em 62 entrada antecipada. Ele pediu alargando no 65 e no 66 ele pediu mais lento, é a lembrança do primeiro movimento, com crescendo 67, e piano crescendo 68, piano súbito no 69. 69 também não está na partitura, mas um pequeno acento na primeira nota do piano , mesma coisa 70. Agora na quinta variação é um piano solo, ele queria um estudo de ressonâncias, outra vez nós temos o mesmo plano, 4X3, ele queria livre, bem livre, 73 mais lento, as semicolcheias,

o 75 rapidíssimo ele pediu as fusas, e o 77 esse fortíssimo a tempo ele queria mais melódico e lento. Livre no 80, nos arpejos em SOL M, livre no MIb maior, livre no 82, e o último que fosse bem recitativo com um grande ralentando e uma longa fermata antes da cadência do Violoncelo. Tem a cadência do Violoncelo, e na sétima variação é a coisa bem brasileira, ele queria que o Piano no 102 sobressaísse, e no crescendo do 104 uma chegada ao Fá da mão esquerda, o pianíssimo só na mão direita, que aí é um pianíssimo súbito, que aqui recomeça. Está faltando uma oitava no 108 na partitura, e ele queria. No 112, existe um SOL no violoncelo e um DO no piano, ele queria bastante diminuendo e que se ouvisse essa quinta.

Oitava variação, ritmado sem rubato pulsante, 119 detache no Piano, no 120 esta faltando um sinal de oitava no segundo tempo, são três tempos né, segundo tempo grande crescendo. 123, começar menos, mais com grande crescendo e bastante silêncio antes da nona variação.

A nona variação é uma dança em pianíssimo, o Piano, sem pedal, mas audível, existe um crescendo que não está na partitura no 130, e no 131 diminuendo. Outra vez diminuendo no 132, na segunda parte do compasso, outra vez diminuendo no 133, mostrando assim os contornos. 134 com crescendo diminuendo, aqui um crescendo no final do 134, retardando que não está escrito na partitura, ele pediu antes da décima variação - Bem claro o piano no 138, 139, (SI, SI, MIb) na mão esquerda. Agora a décima variação, muito livre e mágico. Menos rápido no 148 no piano e esperar mais na fermata do 149, mais depressa no 150 e mais devagar no 151. Na décima primeira variação, ele quis fazer uma alusão ao segundo concerto de Rachmaninoff que eu toquei e ele ouviu, então esses acordes é muito de Rachmaninoff. Ele queria molto, não é Piu vivo, é molto, bem rápido, e até chegar ao solene, que é uma verdadeira chegada, uma coda, e que termina num grande acorde de SI maior, agora com terça.

*Capítulo IV- Análise
Técnico/Interpretativa da Obra*

4.1. Primeiro Movimento

A estrutura do primeiro movimento da Sonata para Violoncelo e Piano é a *Forma Sonata Clássica*. Mesmo se tratando de uma peça do Século XXI, Almeida Prado utilizou essa forma, baseando-se nas sonatas de Beethoven e Brahms, devido a natureza da encomenda realizada pelos intérpretes, como explica:

A encomenda era Sonata, a encomenda não foi para escrever *Cartas Celestes*; poderia ser *Cartas Celestes* para Violoncelo e Piano, então não teria essa forma, seria uma forma aberta, livre à fantasia. Como eles queriam uma Sonata, então o nome pega a forma, eu não ia colocar uma sonata que não tem nada a ver, então eu busquei as raízes em Beethoven e Brahms (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009).

Este movimento se inicia com uma introdução de dez compassos, desenvolvida a partir do que o compositor chamou de *cluster*⁶, na região grave do Piano. Estes acordes são apresentados sempre em anacruse, característica rítmica presente em toda a obra. Para Rubinsky (2014), é como se a passagem comesse do caos, e então esse ruído vai tomando cor juntamente com um grande crescendo, chegando até o primeiro gesto melódico tocado pelo Violoncelo no compasso 11. Importante para o intérprete notar que a partir do compasso 6, o Piano tem acentos nas anacruses, sugerimos que a intensidade acompanhe o crescendo, tornando evidente a antecipação rítmica quando da entrada da parte do Violoncelo.

O motivo melódico do tema A, tocado ao Violoncelo, é desenvolvido a partir do que o compositor chamou de *Trindade* (x1, x2 e x3, exemplo 2), representando simbolicamente o Pai, o Filho e o Espírito Santo. De forma ascendente, o primeiro gesto é Sí-Do-Fá, depois Sí-Do[#]-Fá[#], e por último Sí-Ré-Sol, o terceiro bloco segue dando continuidade à linha melódica. Baseado nestas informações, sugerimos ao violoncelista no compasso 15 (Exemplo 2), uma ligadura nas três primeiras notas, evidenciando assim o terceiro gesto

⁶ *Cluster*; Aglomerado de notas, um acorde formado por notas vizinhas dentro de uma escala.

melódico da *Trindade*. O Piano no tema A, contrapõe o Violoncelo com um material que, para Rubinsky (2015), não é acompanhamento, mas sim um contraponto de temas; a execução deve ser “como Brahms”. Sugere-se aos intérpretes três planos sonoros, o diálogo entre os instrumentos são em movimentos contrários, no entanto, ambos devem aumentar a dinâmica e a expressão em cada uma dessas citações.

Durante o trabalho de *performance* realizado pelo autor deste trabalho, com o compositor, ele relatou em diversos momentos que as características interpretativas da obra deveriam ser como as do período romântico, muito lírico e expressivo (Informação verbal).

The musical score is for Violoncello and Piano. It begins with a tempo marking of Adagio (♩=92) in 4/4 time. The Piano part starts with a *ppp* dynamic and a *cresc.* marking. The Violoncello part is marked *ff sonoro*. The score includes measures 7, 13, and 19, with repeat signs and first/second endings. The key signature is D major. The score is divided into three systems, each with a measure number (7, 13, 19) and a repeat sign. The first system is marked Adagio (♩=92). The second system is marked Allegro appassionato (♩=92) and includes a first ending (x1). The third system is marked Allegro appassionato (♩=92) and includes a first ending (x2) and a second ending (x3).

Exemplo 1 – Introdução e indicação da *Trindade*

No compasso 21 inicia-se o que o compositor chamou de primeira transição, caracterizada pela inversão das vozes, e tem como objetivo chegar ao compasso 23, a primeira grande apoteose. Neste mesmo compasso notamos através da polirritmia, algumas das influências musicais de Brahms, enquanto o Violoncelo toca *tercinas* descendentes, o Piano realiza *duínas* ascendentes, essa polirritmia é uma das características da obra deste compositor. Como exemplo, citamos os compassos 5 e 6 do terceiro movimento da *Sonata n°1 Op.38* de Brahms, onde o mesmo tipo de polirritmia utilizada por Almeida Prado é predominante em todo o movimento.

The musical score for measures 21-25 of Almeida Prado's work is presented in 5/8 time. Measures 21 and 22 show a transition with a forte (f) dynamic. Measures 23, 24, and 25 show a polirhythmic section with a forte (f) and sonoro dynamic. The piano part features ascending eighth notes (duínas) and the cello part features descending triplets (tercinas).

Exemplo 2 – Primeira transição e polirritmia de Almeida Prado

The musical score for measures 5-6 of Brahms' Sonata n°1 Op.38 is presented in 3/4 time. Measure 5 shows a forte (f) dynamic. Measure 6 shows a polirhythmic section with a forte (f) dynamic. The piano part features ascending eighth notes (duínas) and the cello part features descending triplets (tercinas).

Exemplo 3 – Polirritmia terceiro movimento da *Sonata n°1 Op.38* de Brahms

O compasso 30 foi chamado pelo compositor de “transição dependente” (termo definido pelo compositor como uma transição que se utiliza de materiais já apresentados na peça) – a figuração rítmica do Piano é a mesma utilizada pelo Violoncelo no tema A. A dinâmica impressa é *piano*, mas segundo Rubinsky (2015), foi solicitada pelo compositor a realização de crescendo e decrescendo, de acordo com a linha melódica, gerando assim o que ele chamou de “grandes ondas”. As sugestões de arcadas no exemplo a seguir, têm por objetivo favorecer a realização dessas dinâmicas, solicitadas pelo compositor.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 30 to 39. The score is written for the right and left hands. Measure 30 is marked with a 'V' and a 'p' (piano) dynamic. The right hand has a melodic line with a crescendo and decrescendo marking. The left hand has a bass line with a 'p' dynamic. Measures 31-34 show a continuation of the melodic line in the right hand, with a 'p' dynamic. Measures 35-38 show a continuation of the melodic line in the right hand, with a 'p' dynamic. Measure 39 is marked with a 'segue' and a 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 4– Dinâmicas e arcadas sugeridas para formação de ondas sonoras

No compasso 53 inicia o tema B – segundo o compositor, é uma *Modinha*⁷. A *Modinha* no século XIX foi um gênero explorado por muitos compositores brasileiros, entre eles Villa-Lobos (1887-1959) e Francisco Mignone (1897-1986), que dedicaram obras que marcaram o repertório brasileiro para Violoncelo. Bem diferente do tema A, que era mais rítmico, “agora tudo é como se fosse um grande *vocalize*”, disse Almeida Prado (2009). Sugere-se ao violoncelista que prolongue a fermata do compasso 52, e inicie a *Modinha* no compasso seguinte, na segunda corda, buscando assim um timbre mais doce e escuro. Para Rubinsky (2015), Almeida Prado pediu que fosse uma “Modinha triste”, solicitou também algumas dinâmicas que não constam na partitura; crescendo do compasso 56 para o 57, e crescendo no compasso 61 com um *piano* súbito no 62, preparando o que o compositor chamou de B2 – “um repouso”.

51 (Sul D)
pp p cantando molto lirico

55

8vb

Exemplo 5 – Tema B, Modinha

⁷ Tipo de *canção lírica sentimental* derivada da música portuguesa, tornou-se popular no Brasil a partir da segunda metade do século XVIII e foi cultivada posteriormente pelos seresteiros (AMÉRICO, 2009 p. 1)

O desenvolvimento, *allegro appassionato*, tem início no compasso 67, e se utiliza de materiais apresentados anteriormente no tema A. Uma de suas características é o que Rubinsky chamou de sobreposições de eventos, ou seja, dois temas sendo tocados ao mesmo tempo. É necessário um bom equilíbrio sonoro entre os instrumentos para que se possa entender tudo o que esta acontecendo. Por exemplo, no compasso 85, há uma grande liberdade rítmica e melódica entre as vozes, o que o torna um dos trechos mais difíceis para a execução, as quiálteras apresentadas ao Piano, segundo o compositor, têm por objetivo fazer com que a melodia do Violoncelo “flutue”. O intérprete necessita ter uma boa rítmica interna, pois se perder a pulsação, não é possível se encontrar mais. Almeida Prado explica esse desenvolvimento:

O desenvolvimento na forma *Beethoveniana* é onde o compositor tem a chance de usar toda a sua fantasia, no sentido que se você fez uma obra tonal e você tem o primeiro tema na tônica, o segundo tema na dominante, e o que será o clássico no desenvolvimento serão as modulações, você pode modular para onde você quiser, por isso que se chama desenvolvimento. Como não é uma obra tonal ela é livremente diatônica, triádica, Dó-Mi-Sol, mas não é Dó-Mi-Sol de acorde maior ao invés, eu uso o cluster, eu uso tudo. (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009).

No compasso 89, o compositor sugere a Rubinsky um diminuendo para que no compasso 90 inicie um grande crescendo e acelerando, que irá culminar no compasso 96: “Uma explosão, como o concerto de Brahms que ele me viu tocar, e citou aqui” (RUBINSKY 2015). A escala descendente do Violoncelo no compasso 101 deve ser tocada sem quaisquer variação de tempo ou dinâmica, “como um vento”. disse o compositor.

85

88

91

93

8va

(8)

(accel.)

8va.1
(accel.)

10

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 85 through 101. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 85-88) features a melodic line with a trill in measure 85 and a piano accompaniment with a trill in measure 85. The second system (measures 89-92) shows a melodic line with a trill in measure 89 and a piano accompaniment with a trill in measure 89. The third system (measures 93-96) features a melodic line with a trill in measure 93 and a piano accompaniment with a trill in measure 93. The fourth system (measures 97-101) shows a melodic line with a trill in measure 97 and a piano accompaniment with a trill in measure 97. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings like *ff* (fortissimo). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and slurs. The melodic line includes trills and slurs. The score is labeled with measure numbers 95, 97, 99, and 101 at the beginning of each system.

Exemplo 6 – Desenvolvimento, comp. 85 ao 101

No compasso 102, enquanto o Violoncelo toca uma melodia com materiais utilizados no Tema A, o compositor pediu para Rubinsky (2015) que os acordes do Piano realçassem a voz mais aguda. No compasso 105 foi solicitado um *piano súbito* para crescer, e novamente no compasso 107 um *piano crescendo* por três compassos. Estas dinâmicas dividem a frase em três estágios (y 1, y 2 e y 3 Figura 7), e reforçam a ideia *triádica* da obra.

Exemplo 7 – Dinâmicas não grafadas na partitura

O desenvolvimento desta Sonata é marcado por sua grandiosidade sonora, e ao mesmo tempo em que tudo é predominantemente *forte*, a sonoridade do Piano nunca encobre o Violoncelo: “Não é prolixa, é muito intensa cada nota, você não pode tirar uma nota de nada. As ideias musicais são muito condensadas, depuradas” (RUBINSKY 2014).

Na reexposição, as melodias que haviam sido tocadas no Violoncelo, passam a ser tocadas no Piano. O compositor explica:

Aí eu troco o papel do Cello, é o Piano que faz o tema dobrado em oitavas, ao invés de ser Sí-Do-Fá, Sí-Dó-Fá[#], Sí-Ré-Sol, mas lá em cima, eu amplio as alturas e o Cello não vai fazer acordes na entrada, mas vai acrescentar intervalos e enriquecer mais no seguinte compasso, então uma lembrança do Piano; isso é reexposição. Muito bem, quando você chega ao compasso 144, o piano faz a semicolcheia, eu troquei a transição, senão ficava reposição xerox, o que eu não tenho o menor interesse, senão eu vou ali na esquina, xeroco e colo, eu ganho tempo, mas moralmente eu estou perdendo qualidade (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009).

Segundo o compositor, o compasso 135 deve ser tocado como um Órgão, mesmo sendo um *pianíssimo súbito*. Também a pedido do compositor, sugerimos no exemplo a seguir, que o Piano mantenha um único pedal do compasso 135 ao 142. Na Exposição, esse trecho era movido por uma sonoridade intensa e crescente, aqui o compositor sugere *pianíssimo*. No recital do autor deste trabalho com Rubinsky decidiu-se pela realização de um pequeno crescendo a partir do compasso 138.

Exemplo 8 – Escrita Organística com crescendo, e sugestão de pedal

No compasso 148, o Piano realiza semicolcheias, equivalentes a transição do tema A, devendo acrescentar as dinâmicas solicitadas pelo compositor para a realização das chamadas “ondas”. A condução do Violoncelo, no entanto, é feita por um efeito técnico, que até então não havia sido solicitado na obra: harmônicos⁸.

The image displays a musical score for piano and cello, spanning measures 148 to 153. The score is written in two systems, each with a piano part (treble and bass staves) and a cello part (single staff). The piano part features a series of semicolcheias (half-note triplets) in the right hand, with dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The cello part is characterized by a series of harmonics, indicated by the 'h' symbol above the notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 148, 151, and 153 at the beginning of each system.

Exemplo 9: Harmônicos

Antes da volta do tema B, é acrescentado um pequeno recitativo ao Piano, no compasso 161. Em *Tempo Libero Rubato*, o gesto melódico apresentado no último bloco deste recitativo tem as características dos

⁸ Sons produzidos através de um leve toque de um dos dedos da mão esquerda sobre os nodos. Com esse leve toque sobre os nodos, eliminamos alguns dos modos de vibração parciais que compõem um som, dando aos sons harmônicos o seu timbre característico (URGEL 2000).

contrapontos realizados na *Modinha*. A sugestão é que mesmo o tempo sendo livre, soe como uma condução para melodia que irá se iniciar no compasso seguinte.

Exemplo 10: Cadência do Piano

Para finalizar o movimento, Almeida Prado fez uma *coda*, e chamou de *coda-toccata*, fazendo referência à estrutura desse gênero, que é o uso constante de semicolcheias (Almeida Prado 2009). *Molto Allegro*, semínima = 138, *fortíssimo* e *sonoro con fuoco*, assim sugerido na partitura, a ideia do compositor era que esse movimento se concluísse de forma brilhante, em um grande acorde de Sí, sem a terça.

Segundo Rubinsky (2015), essa *coda* foi em sua homenagem, e inspirada também em *O Ursinho de Algodão - A Prole do Bebê n°2*, de Villa-Lobos, peça que gravou e ele gostava muito. O Piano inicia não muito rápido, com um pequeno *acelerando* até a entrada do Violoncelo, o mesmo surge em cânone, uma sétima acima do Piano. As linhas melódicas entre os instrumentos são sempre em movimentos contrários, dinâmicas acrescentadas a pedido do compositor ajudam na formação das chamadas “ondas”. Essas dinâmicas acompanham a linha melódica de cada instrumento. Alguns acentos também foram acrescentados na parte do Piano, nos compassos 182, 183 e 184, o Piano deve fazer a acentuação junto com o Violoncelo.

CODA
176 Molto Allegro ♩=138

Molto Allegro ♩=138

f

8^{va}

182

ff sonoro e con fuoco

(8)

in loco

Exemplo 11 – Cânone, acentos e dinâmicas

Mesmo esta obra sendo atonal, ela possui um centro tonal, e para o compositor, é a nota Sí. Além do primeiro e do terceiro movimento terminarem com acordes de Sí, foi a única nota extraída do cluster na introdução, e primeira nota da melodia tocada ao violoncelo no tema A:

É, eu procurei um Sí daquele cluster, contém o Sí maior numa bruma, numa coisa espessa e eu vou recuperar o acorde total no último compasso... quer dizer que as coisas mesmo não sendo tonais têm suas raízes. Não é qualquer coisa... Eu jamais colocaria um Dó maior aí, tem uma coerência né?. E agora você termina o primeiro movimento e quase dizer “sonata n° 1 em Sí maior”, mas quase... Em torno de Sí maior (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009).

4.2. Segundo Movimento

Scherzo com molta fantasia, assim chamado por Almeida Prado, também teve suas origens nas sonatas clássicas, como exemplo a *Sonata N° 3, Op. 69* de Beethoven para Violoncelo e Piano, cujo segundo movimento, um *Scherzo*, possui algumas características rítmicas semelhantes às utilizadas por Almeida Prado neste movimento. Desenvolvido em duas seções contrastantes, A e B, ao final da seção B, repete-se a seção A, finalizando com uma *coda*. O compositor explica: “Aí eu coloquei um *Scherzo* porque Beethoven tem *Scherzo* e Brahms têm A B A. Aí é *da capo*, *da capo* mesmo... Não é um *da capo* como eu fiz no primeiro movimento, é realmente um *da capo*”. (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009).

Este movimento possui motivos tanto rítmicos quanto melódicos, que fazem referência às músicas nordestinas. Para Rubinsky (2015), Almeida Prado fez isso para homenagear o pernambucano Antonio Meneses. Desenvolvido com grandes escalas ascendentes contrapostas por síncopas, lembramos também de suas *Cartas Celestes*, pois o efeito é sobrenatural, “Entre estilhaços de vidro e estrelas espalhadas ouvimos um fragmento de melodia nordestina” (RUBINSKY 2004).

Assim como o primeiro movimento, esse começa com uma introdução, agora desenvolvida no Violoncelo tocando *pizzicati*. Para Rubinsky, é como se estivesse procurando um movimento. O intérprete precisa ter um controle absoluto das dinâmicas e da pulsação, cada nota possui a sua dinâmica. Sugere-se ao violoncelista tocar o *pizzicati* do compasso 11, com a mão esquerda, podendo assim preparar o ataque com arco no compasso 12, sem atrasos rítmicos.

SCHERZO
Con molta fantasia ♩=120-132
 pizz.

Con molta fantasia ♩=120-132

8

arco
 (left hand)

f

8^{vb}
pp

Exemplo 12 - Introdução segundo movimento

A seção A pode ser dividida em três gestos melódicos: O primeiro gesto, são escalas cromáticas ascendentes, invariavelmente contraposta por uma polirritmia;

12 arco

p

f

pp

8^{vb}
pp

p

p

Exemplo 13 – Primeiro gesto da seção A – Polirritmia

O segundo, uma melodia tipicamente nordestina. Segundo Rubinsky (2015), o acompanhamento do Piano neste trecho foi chamado por Almeida Prado de “vibração da ressonância”, tríades não tradicionais que têm como função “manchar” o Sol maior, uma alusão à primeira *Cartas Celestes*. Na melodia, sugere-se que o violoncelista mantenha as articulações feitas pelo compositor, e busque a região central do arco para a execução.

Exemplo 14 – Segundo gesto da seção A – Fragmentos melódicos do Baião

E o terceiro gesto, grandes arpejos, que marcados por um acento no início de cada grupo, constitui uma melodia.

Exemplo 15 – Terceiro gesto da seção A – Arpejos

No compasso 152, podemos perceber mais uma vez, de forma explícita, uma referência musical de origem nordestina, baseado nas informações a seguir:

A melodia típica do baião apresenta uma extensão curta (em geral não muito mais que uma oitava) predominantemente sobre os modos lídio e mixolídio. Grande parte da música tradicional do Norte e Nordeste brasileiros usam os modos lídio e mixolídio. Isto explica em parte o fato das melodias do baião serem facilmente assimiladas e exercerem uma atração, que é quase um apelo emocional no músico brasileiro (RAYMUNDO, 1999, p.3).

A melodia desenvolvida no Violoncelo é sobre um acorde de dominante, modo mixolídio. Neste mesmo trecho, podemos assimilar também a referência do *Scherzo* da *Sonata N° 3, Op. 69*, de Beethoven, para Violoncelo e Piano, pontuando além da forma, a antecipação rítmica apresentada em ambas as peças, segundo Almeida Prado, suas referências foram “Beethovenianas” (ALMEIDA PRADO 2009).

Exemplo 16 – Melodia em modo Mixolídio, típico do baião. E influência rítmica de Beethoven

Exemplo 17 - *Scherzo da Sonata N° 3, Op. 69* de Beethoven, comp. 8 ao 16

Na seção B deste *scherzo*, é possível notar claramente a mudança de cor entre as seções. Na parte A, a sonoridade era brilhante e alegre, agora é como se fosse um ruído, o violoncelo deve tocar “feio”, disse Almeida Prado a Rubinsky (2014).

TRIO
Meno

168

Meno
8^{va}-1

ff

ff

p

8^{va}-1

8^{vb}

174

p

8^{va}-1

in loco

Exemplo 18 - Seção B

Segundo Rubinsky (2015), em diversos momentos neste movimento, Almeida Prado usou metáforas para induzir o entendimento de suas intenções composicionais. Algumas dessas indicações foram:

32

Exemplo 19 - Compassos 32 ao 35; as fusas representam as estrelas

102

8va

ff luminoso

5

Ped.

Exemplo 20 - Compassos 102 ao 105; os arpejos devem ser tocados como “Estilhaços de vidros”

168

TRIO

Meno

Meno

8va

8va

ff

Ped.

Exemplo 21 - Compassos 168 e 182; acordes sobrepostos, representam o Arco-íris

174

p

8va

in loco

Exemplo 22 - Compassos 174 ao 178; acordes ligados, representam Cristais

210

pizz.

p

p secco

pp

Exemplo 23 – Coda; Sinos

Esta sonata possui uma relação intervalar de *trítono* entre o primeiro, segundo e terceiro movimento, o primeiro e o terceiro terminam com a nota Sí, e o segundo com a nota Fá. O *trítono* entre as notas Sí e Fá foi extraído do primeiro gesto melódico (Sí-Do-Fá) tocado pelo Violoncelo no tema A do primeiro movimento (ALMEIDA PRADO 2009).

4.3. Terceiro Movimento

O terceiro movimento dessa Sonata é uma *ciaccona*. Com quatorze compassos na exposição harmônica, ela se desenvolve em doze variações. O compasso ternário é uma das características deste gênero, e desta obra.

Para melhor compreensão deste movimento, é importante conhecer um pouco sobre a *ciaccona*, e algumas referências no repertório tradicional; *Ciaccona*, *Chacona* ou *Chaconne*: dança e forma de variação barroca. Difundiu-se na Espanha e na Itália no século XVII, como uma música em compasso ternário e no modo maior (GROVE, 1994).

Algumas das principais obras que fazem referência a esse gênero são:

- *Ciaccona da Partita no. 2 para Violino Solo, em Ré menor*: Johann Sebastian Bach.
- *Ciaccona em Mi menor, instrumentação de Carlos Chávez*: Dietrich Buxtehude.
- *Sinfonia nº 4, 4º movimento (1884-85)*: Johannes Brahms.
- *Sinfonia nº 3, terceiro movimento (movimento lento) (1995)*: Philip Glass.
- *Ciaccona da Suíte em Sol menor para teclado*: George Frideric Händel.
- *Ciaccona da Primeira Suíte em Mi bemol para Banda Militar (tecnicamente é uma passacaglia)*: Gustav Holst.
- *Ciaccona do Phaëton (1683)*: Jean-Baptiste Lully.

Exposição harmônica

A exposição harmônica desta *ciaccona* originou-se, segundo o compositor, da nota superior de cada acorde, um anagrama do último nome do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750), citado por três vezes. Baseado na notação germânica, as siglas B-A-C-H fazem referência às seguintes notas musicais: B: Si bemol, A: Lá, C: Dó e H: Si natural, essas notas foram transpostas por Almeida Prado, de acordo com a relação intervalar gerada por elas (*segunda menor descendente, terça menor ascendente e segunda menor descendente*). A primeira citação é: Dó – Si – Ré - Dó# (z1), harmonizado respectivamente com acordes de D^7 - $G^{\#m}$ - E^7 - $A^{\#}$. A segunda citação é iniciada no quinto compasso, e a melodia foi transposta para: Fá – Mi – Sol - Fá# (z2), harmonizado respectivamente por acordes de, Fm_3 – Em_3 – F^9 – B^7 . A terceira e última citação é Lá^b – Sol - Si^b – Lá (z3), e harmonizado respectivamente por acorde de, D^{b7} – G – E^{b7} – A. Esta introdução é concluída

com mais dois compassos de Fá maior, o primeiro com sétima maior, e o segundo com uma sétima menor, que não resolve, mas retorna ao D⁷ no início da primeira variação. Esta sequência harmônica, segundo Almeida Prado, tem como objetivo criar um estranhamento, “fugir do óbvio de maneira que ela caminhe” (ALMEIDA PRADO 2009). Esse tema apresentado três vezes reforça mais uma vez a ideia *triádica* da peça.

CIACONA
Adagio ♩=60

Violoncelo

Adagio ♩=60

Piano *p*

8

Exemplo 24 – Introdução *Ciaccona*

I- Variação

Com o intuito de reforçar a sequência harmônica para o ouvinte, Almeida Prado mantém o Piano exatamente como na exposição. O Violoncelo inicia uma melodia *Cantabile*, que tem como característica também, as anacruses. Esse deslocamento pode ser conduzido por uma resolução harmônica, que ocorre no segundo ou terceiro tempo de cada compasso, ou seja, mesmo a harmonia não caminhando de forma tonal, a condução melódica pode ser desenvolvida através de *tensões (x)* e *relaxamentos (y)* harmônicos.

Exemplo 25 – Condução melódica através de tensão (x) e relaxamento (y)

II- Variação

Ainda mantendo de forma explícita a harmonia, o ritmo apresentado na voz inferior do Piano começa a dar movimento a esta variação. Segundo Rubinsky (2015), o compositor sugere uma execução como de *pizzicati* de contrabaixo, com vibrato de pedal. A melodia tocada ao Violoncelo contrapõe-se com o Piano. No compasso 36, Almeida Prado pediu um diminuendo para que no compasso 38 possa haver um novo recomeço fraseológico, e nos compassos 41 e 42, sugere-se um diminuendo, para a conclusão desta variação.

Exemplo 26 – Dinâmicas sugeridas entre os compassos 36 ao 42

III- Variação

A partir desta variação, a sequência harmônica deixará de ser apresentada em blocos de acorde, passando a ser implícita nas melodias. A principal característica dessa variação é o diálogo entre os instrumentos. Para Almeida Prado, a condução do Piano deve ser feita pela voz inferior (RUBINSKY 2015). No compasso 52, é sugerido um diminuendo, e no compasso 55, um crescendo com *ritenuto*, culminando na variação IV. Essas dinâmicas foram sugestões do compositor. Melodicamente, segundo o compositor, o diálogo entre os instrumentos traz uma memória do tema B do primeiro movimento, a *Modinha* – sua execução deve ser, no entanto, lírico e expressivo (Informação verbal).

The image shows a musical score for measures 52 to 55. The top staff is for the Violoncello (Cello) and the bottom staff is for the Piano. The Cello part starts with a triplet of eighth notes in measure 52, followed by a half note in measure 53, and then a half note in measure 54. The Piano part starts with a triplet of eighth notes in measure 52, followed by a half note in measure 53, and then a half note in measure 54. The score includes dynamic markings 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando).

Exemplo 27 – Encontro das vozes no compasso 52 e dinâmicas indicadas

IV- Variação

Também caracterizado por diálogos entre os instrumentos, segundo Rubinsky (2015), o Piano tem o seu gesto melódico em uníssono, e o Violoncelo responde com acordes a serem tocados, de forma “dramática”. Nos compassos 60 e 62, o Piano antecipa sua entrada, devendo soar como uma interrupção ao Violoncelo. Na segunda metade do compasso 65, o compositor sugere um alargando nas síncopas, preparando um tempo novo no compasso 66, *piu calmo*, segundo ele, uma lembrança do primeiro movimento. A escrita musical do Piano foi inspirada nos Órgãos Barrocos (Almeida Prado 2009). Ainda em relação a dinâmicas e expressões não grafadas, foram solicitados:

Compassos 66, 67 e 68, *piano* com crescendo; Compasso 69, *piano súbito*; Compasso 70, um pequeno ataque.

Exemplo 28 – Alargando com variações de dinâmicas

V- Variação

Esta variação é para Piano solo, e possui características de cadência. Segundo Rubinsky (2015), ela foi intitulada por Almeida Prado, como um “estudo de ressonâncias”. Mesmo com tempos livres, o compositor sugeriu algumas inflexões no andamento: Compasso 73, *Mais lento*; Compasso 75, fusas *rápidas*; Compasso 77, *fortíssimo, mas lento e melódico*. A partir do compasso 80, os arpejos devem ser tocados livremente, enfatizando os acordes maiores.

Na entrevista realizada pelo autor deste trabalho, com o compositor, ele relata alguns aspectos relevantes para a compreensão desta variação. A ideia é do “abstrato” e do “concreto”, do “escuro e do claro”. Primeiro, ele coloca uma série atonal com todas as notas sendo sustentadas por pedal, e em seguida, em *pianíssimo*, uma téttrade correspondente à sequência harmônica. A série atonal que antecede ou que sucede cada téttrade é formada pelas oito notas que faltam em uma téttrade, para completar o ciclo dos doze semitons.

Uma cadência livre do piano, mas dentro dos acordes. Você tem aqui esse primeiro gesto do piano é atonal. Tudo aqui vai ser uma

cadência, mas esse impacto é um impacto abstrato e aqui é realista, como se fosse um quadro que eu ponho uma mancha e aqui você vê uma casinha, outra mancha e aqui seria o rio... É pictoricamente como se fosse um quadro pela metade, uma coisa abstrata e outra coisa não abstrata. Então eu tenho o teu rosto aqui e uma mancha depois deformada que não é teu rosto (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA).

The musical score consists of five systems of piano solo notation, measures 71 through 80. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and tempo markings, as well as fingering and articulation instructions.

- Measure 71:** Starts with a forte (**ff**) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand.
- Measure 72:** Continues the **pp rall.** in the right hand. The left hand has a triplet of eighth notes. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 73:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 74:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 75:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 76:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 77:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 78:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 79:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.
- Measure 80:** The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. A **pp rall.** marking appears over the right hand. A **ff a tempo** marking appears over the left hand.

Exemplo 29 – Piano solo com indicações sugeridas

VI- Variação

Recitativo para Violoncelo solo, grafado como *molto espressivo*, *liberamente*. Baseado nas informações do compositor onde ele relata que essa *ciaconna* foi inspirada em Bach, podemos fazer uma alusão às *Suítas* de Bach para Violoncelo Solo. Iniciado com notas do mesmo valor rítmico tocadas livremente, segundo o compositor, através de acentuações rítmicas, o Violoncelo deve buscar no compasso 97 um “clichê brasileiro”, acentuação rítmica tipicamente nordestina. Essa figuração, marcada por um grande *crescendo*, anuncia a variação VII (ALMEIDA PRADO 2009). Mesmo sendo livre, sugerimos ao violoncelista, no exemplo a seguir, arcadas e algumas inflexões requeridas pelo compositor. O começo em *piano* deve caminhar livremente com um *crescendo*, até o acorde do terceiro tempo do compasso 90, uma chegada *forte*. Na última nota deste compasso, no entanto, sugere-se um grande alargando, com diminuendo, para um novo recomeço fraseológico, no compasso 91. O clichê brasileiro, chamado por Almeida Prado no compasso 97, deve-se à acentuação rítmica criada através das ligaduras, sua execução, deve ser *marcato*.

85

87 *(p cresc.)*

89

91 *(a tempo)*

93

95

97 *ff*

f allarg.

accel. e cresc.

Exemplo 30 – Violoncelo solo, com indicações sugeridas

VII- Variação

Esta variação deve soar como uma dança tipicamente brasileira, e segundo Almeida Prado, lembra bastante a escrita musical de Villa-Lobos. O Piano segue desenvolvendo o ritmo iniciado pelo violoncelo na variação anterior, com uma sonoridade muito colorida e brilhante. Já o Violoncelo, segundo o compositor, inconscientemente desenvolve uma melodia que apresenta traços do primeiro movimento: “Esta variação tem um som muito Villa-Lobos, muito do tipo Villa-Lobos, um piano muito assim colorido e o cello lírico sabe? Muito Villa-Lobos” (ALMEIDA PRADO 2009). O compositor fez

diversas observações para a execução desta variação, são elas: Compasso 102, o Piano deve sobressair ao Violoncelo; Compasso 105, *pianíssimo súbito*, deve ser executado apenas pela mão direita do pianista; Compasso 107, estender a indicação de oitava até o compasso 108, também na mão esquerda.

Exemplo 31 – Compassos 102 ao 108, com alterações do compositor

VIII- Variação

“*Ritmado, sem rubato e pulsante*” pediu Almeida Prado a Rubinsky, novamente um diálogo de característica rítmica entre os instrumentos. No compasso 119, sugere-se uma articulação de *Détaché* no Piano. No terceiro tempo do compasso 120, foi indicado pelo compositor para a parte do Piano, uma oitava na mão esquerda. Com a intenção de obter um fechamento grandioso para esta variação, o compositor sugere mais uma dinâmica,

devendo iniciar no compasso 123 um *piano* com grande crescendo, e ao final manter um silêncio antes de entrar na próxima variação (RUBINSKY 2015).

Exemplo 32 - Crescendo do compasso 123 ao fim

IX- Variação

Com características de dança, Almeida Prado chamou essa variação de estudo de *pizzicati*, “foi sim, porque eu tinha usado muito pouco *pizzicati* até então. E aqui é só *pizzicati*, é um estudo de *pizzicati*” (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA 2009). A execução dessa variação deve ser leve e saltitante, o Piano sem pedal é proposto na partitura. O material melódico é constituído predominantemente por escalas ascendentes e descendentes, no entanto, mesmo não havendo notações de dinâmicas, a sugestão do compositor é que crescendo e diminuendos sejam feitos de acordo com o contorno melódico (RUBINSKY 2015). Nos dois últimos compassos, sugere-se um pequeno *retardando* para a preparação da próxima variação.

Exemplo 33– Dinâmicas que acompanham a frase

X- Variação

Più calmo, segundo Rubinsky (2015), o compositor pediu que fosse tocado livremente, “Mágico”. A melodia *molto cantabile* tocada ao Violoncelo, possui motivos melódicos já apresentados na variação VI (para Violoncelo Solo), seguido pelo Piano com o uso excessivo de pedais. As intervenções do Piano nos compassos finais foram sugeridas por Almeida Prado da seguinte maneira: Compasso 148 e 149 – *calmo*, compasso 150 – *agitato* e compasso 151 – *calmo*. Essas indicações são apenas para o Piano, o violoncelo deve manter sempre, *calmo* e *cantabile*.

Exemplo 34 – Alternâncias de andamentos no Piano

XI- Variação

Segundo Rubinsky, esta variação, também dedicada a ela, tem como alusão a interpretação da pianista do *Concerto n.º.2*, de Rachmaninov, vista por Almeida Prado. No entanto, essa figuração rítmica do Piano é uma lembrança do primeiro movimento, e deve ser tocado bem *rápido*. (RUBINSKY 2015) Os arpejos realizados no Violoncelo nos trazem memória *O Trenzinho do Caipira* de Villa Lobos, porém, com os arpejos ao contrário.

152 *Più vivo* ♩=160

ff sonoro, intenso!

Più vivo ♩=160

f

Villa Lobos: *Bachianas no. 2, IV "O Trenzinho do caipira"* - fragmento

Exemplo 35 – Almeida Prado e Villa Lobos

XII- Variação

Chamada de *coda* por Almeida Prado, essa variação *Solene* tem além dos seus 14 compassos, mais três de conclusão.

A sequência harmônica desta variação tem seus acordes principais sobrepostos a um acorde pedal de Ré, reforçado também na melodia pelo Violoncelo sempre tocando Ré no início de cada frase. Com caráter conclusivo, o compositor mantém o mesmo gesto melódico durante toda a variação. Apenas nos três compassos finais da Sonata a melodia se desenvolve num grande *crescendo*, buscando a nota Si no Violoncelo, e um grande acorde de Sí maior ao Piano.

179

cresc.

fff

cresc.

8va

Figura 27 – Quatro últimos compassos da sonata para Violoncelo e Piano

2. Considerações Finais

O estudo desta Sonata foi desenvolvido de maneira que as primeiras etapas fornecessem um referencial teórico para as sugestões de interpretação apresentadas. O resultado dessa pesquisa, no entanto, resultou na observação de algumas peculiaridades, entre elas, sua admiração por Beethoven e Brahms, suas principais influências. O resultado mostra também que, embora se tratando de uma música do século XXI, as formas utilizadas por Almeida Prado remetem às sonatas do período clássico – ainda hoje, mesmo com os avanços estéticos, essas formas ainda são alicerces para a estrutura da produção contemporânea. Formas e estilos de cada movimento da Sonata são distintos: o primeiro movimento, Forma-Sonata precedido de uma Introdução; o segundo, um Scherzo; e o Terceiro movimento, uma ciaccona com XII Variações.

As entrevistas com Almeida Prado e Sonia Rubinsky foram fundamentais para as sugestões de execução apresentadas no desenvolvimento desta dissertação, não se limitando apenas a indicar esta ou aquela forma de interpretação, mas procurando incentivar os intérpretes à pesquisa dos recursos sonoros que podem ser obtidos em seus respectivos instrumentos. As entrevistas, aliadas ao estudo teórico fundamentado na bibliografia utilizada, e os experimentos práticos realizados por este pesquisador, vislumbraram nesta obra de Almeida Prado, uma arquitetura sonora rica e ousada.

O contato com o compositor, tanto na entrevista, quanto nas aulas, pode ser traduzido na expressão em uma de suas ponderações: “Nossos níveis intelectuais são diferentes, por isso enxergamos de modo diferente a mesma coisa” (ALMEIDA PRADO *apud* OLIVEIRA, 2009). Com Sonia Rubinsky, os ensaios e o recital em homenagem ao compositor ampliaram as possibilidades de divulgação da Sonata, causando impacto não somente na esfera do aprendizado, mas em uma gravação em vídeo da obra.

O estudo teórico fundamentado na bibliografia utilizada, na participação do compositor, e os experimentos práticos realizados por este pesquisador foram essenciais para o desenvolvimento e conclusão deste trabalho.

3. Referências Bibliográficas

ALMEIDA PRADO, José Antonio Resende. Capítulo 3, 3.1. Entrevista concedida a Rafael Cesario Oliveira. 16 de outubro, 2009, São Paulo.

ALMEIDA PRADO, José Antonio Resende. Capítulo 3, 3.1. Entrevista concedida a Rafael Cesario Oliveira. 16 de outubro, 2009, São Paulo.

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

AMÉRICO, Luiz. *A história da MPB*. Disponível em: <<http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-juca-chaves.php>>. Acesso em 17/nov/2009.

ANDRADE, Mario de. *Dicionário Música/ Brasileiro*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1989. ANTUNES, Jorge (1989). *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum.

BITONDI, Matheus G.; ALMEIDAPRADO, José Antonio Resende. *Um mestre da música contemporânea no Brasil*. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>>. Acesso em: 10/nov/2009.

BARANCOSKI, Ingrid. *A música de câmara de Almeida Prado*. Brasileira, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n.21, p. 12-18, set.2005.

BOULEZ, pierre. *A música hoje*. São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S.A. 2005.

CERQUEIRA, D. L. *Teoria da Performance Musical*. Maceió. v. 2, p. 53, 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/241075/Teoria_da_Performance_Musical> Acessado em 15 de mai. 2013.

COELHO, Francisco Carlos. *Almeida Prado*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Discoteca Oneyda Alvarenga, série "Música Contemporânea Brasileira", 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *Mário de Andrade para a Jovem Geração*. São Paulo: Saraiva, 1970.

Dicionário Grove de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1994.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo, Editora 34, 2004.

ENCICLOPEDIA da musica brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art. Ed. Publifolha, 1998.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

HOFFMAN, M. (1997). *The Npr Classical Music Companion: Terms and Concepts from A to Z*. New York, 1997, p. 233.

JUNIOR, Loque Arcanjo, *O ritmo da mistura e o compasso da história: O modernismo musical nas Bachianas brasileiras de Heitor Villa-Lobos* 24/10/2007. UFMG. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VGRO-7B5KTL>> Acesso em 14/05/2015.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 2014. 259 p.

MONTEIRO, Eduardo; MOREIRA, Adriana Lopes. *Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: inter-relação entre performance e análise musical*. In: XVII Congresso Nacional da ANPPOM, 2007, São Paulo. XVII Congresso - Anais, 2007.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*. 2002. Dissertação (Mestrado). 2 v. 411 p. Instituto de Artes, Dep. Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RAYMUNDO, Sonia Marta Rodrigue. *A influência do Baião do repertório brasileiro erudito para contrabaixo*. In: Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 1999, Salvador, Bahia.

MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA – (s/a), (s,d). *Almeida Prado Bibliografia*, disponível em; <http://www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea/biografia_almeida.htm>.

NEVES, Jose Maria (1981). *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

RAMOS, Elcio Henrique; ALMEIDA PRADO, José Antonio Resende. *Genialidade musical* 02/06/2000. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=199&cat=Ensaios&vin da=S>>. Acesso em: 14/05/2015.

ROCHA, Júnia Canton; ALMEIDA PRADO, José Antonio Resende. *Sobre sua coleção de poesilúdios para piano solo* 2005. Per musi – Revista Acadêmica de música – N°11, 136 p. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_10.pdf>. Acesso em: 14/05/2015.

RUBINSKY, Sonia. Capítulo 3, 3.2. Entrevista concedida a Rafael Cesario Oliveira. 14 de setembro, 2014. São Paulo.

RUBINSKY, Sonia. Capítulo 3, 3.3. Entrevista concedida a Rafael Cesario Oliveira. 2 de maio, 2015. São Paulo.

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

SCARDUELLI, Fábio. *A produção para violão de Almeida Prado*. Curitiba: Anais do II Simpósio de Violão da Embap, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 1996.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to post-tonal theory*. 3a edição. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 2005.

URGEL, Cláudio. *Performance de harmônicos naturais com a técnica de nodo duplo aplicada ao violoncelo*. Per Musi (UFMG), Belo Horizonte, v. 1, p. 77-88, 2000.

VASCONCELOS, Ana Lúcia; ALMEIDA PRADO, José Antonio Resende. *Música acima das referências* 17/06/2007. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>> . Acesso em: 14/05/2015.

4. Anexos

Anexo 1- Edição da parte de Violoncelo

*Aos grandes artistas **Antônio Menezes** e **Sônia Rubinsky** minha grande admiração e amizade*

Almeida Prado

SONATA

para violoncelo e piano

Revisão: Rafael Cesário – junho/2015

São Paulo – maio/2003

Aos grandes artistas **Antônio Menezes e Sônia Rubinsky**
minha grande admiração e amizade

2

Sonata

para violoncelo e piano

Revisão: Rafael Cesário

I

Almeida Prado
(São Paulo, maio/2003)

Adagio $\text{♩} = 92$ **Allegro appassionato** $\text{♩} = 92$

Violoncelo

10

ppp *ff sonoro*

16 *f*

22 *f* *f sonoro*

27 *p* *f*

33 *p* *p* *p*

37 *segue*

40

43

47 **Lirico** $\text{♩} = 112$
Sul D^o
pp *p cantando molto lirico*

54

59 *p sub.* Sul D^o

65 **Allegro appassionato** $\text{♩} = 92$
f

Violoncello

74 pizz. 1 arco 3 pizz.

81 arco pizz. arco

86 3 3 3 3 3 3 3 3

93 3 3 3 3 3 3 3 3

100 3 3 3 3 3 3 3 3 *ff* *sonoro*

105 *p* 5 *p*

112 3 3 3 3 3 3 3 3

120 *Tempo I* *ff*

128 *f* *f*

135 *pp* 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

142 1 *ff* *p* 1

150

156

Violoncello

4 **Tempo Libero, rubato** **Lírico**

161 *8va* *rall. 5* *6* *p* *p sub.*

165 *Sul D*

169 *V*

CODA

174 **Molto Allegro** $\text{♩} = 138$ *6* *ff* *sonoro e con fuoco*

187

195

204

212

SCHERZO**II****Con molta fantasia** $\text{♩} = 120-132$ *pizz.*

0 1 0 2 0 0 1 + arco

(left hand)

16 *V*

29 *V* *V*

42 *V* *V* *V*

Violoncello

5

58

72

86

94

102

10

120 pizz.

9

arco

ff

139

3

p

f

158

poi coda

TRIO

1

ff

p

173

p

ff

ff > p

189

pizz.

1

2

ff

f

f

p

D.C. al Coda

CODA

Meno $\text{♩} = 72$

202

5

p

pizz.

p

p

6

Violoncelo

Violoncello

III

7

CIACCONA

Adagio $\text{♩} = 60$

10 3 arco Cantabile

18

24 II

30

35

41 III

47

52

57 IV

62 5 5 allarg. *f* *ff*

66 *più calmo*
p *sub.* *p* *p* *p*

71 V 8 5

Violoncello

85 (VI)

88

91

93

95

97

99 (VII)

101

103

106

109

accel. e cresc.

ff

f < *f* > *p cantando*

Violoncello

9

113 (VIII)

118

123

p *f* IX pizz.

127

130

f

133

136

f arco

140 (X)

144

148

3 3 3 rall.

calmo 6 calmo 9 agitato 7 calmo 7

Violoncello

10 (XI)

152

154

156

158

160

162

164

166 (XII) Solene $\text{♩} = 86$

171

175

179

The musical score for the Violoncello part on page 115 consists of ten staves. The first nine staves are marked with measure numbers 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, and 171. The first staff is marked with a circled 'XI'. The tenth staff is marked with a circled 'XII' and the tempo 'Solene' with a quarter note equal to 86. The music is written in bass clef and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Anexo 2 – DVD gravado ao vivo em concerto realizado no Teatro São Pedro SP dia 02/05/2015.

Violoncelo: Rafael Cesario

Piano: Sonia Rubinsky