UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES – ECA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Thiago de Freitas Câmara Costa

**A EDIÇÃO CRÍTICA E REVISADA DOS NOTURNOS
PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO**

São Paulo
2011

Thiago de Freitas Câmara Costa

**A EDIÇÃO CRÍTICA E REVISADA DOS NOTURNOS
PARA PIANO DE ALMEIDA PRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier.

São Paulo
2011

Folha de Aprovação

Thiago de Freitas Câmara Costa

A Edição Crítica e Revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa: Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

São Paulo, _____ de _____ de 2011.

*Ao grande e estimado amigo,
o compositor Almeida Prado
(in memorian) e aos meus
pais, pelo constante e
imenso apoio a este projeto.*

Agradecimentos

Ao compositor Almeida Prado por sua calorosa recepção, disponibilidade e entusiasmo para com esta pesquisa. Que esta humilde homenagem às suas obras seja apenas o início de um grande trabalho a sua memória.

Aos meus pais pelo inestimável apoio, carinho e compreensão.

Ao Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier pela excelente orientação, cuja parceria na elaboração de todos os passos dessa Dissertação, sem sombra de dúvida, estreitou os laços da verdadeira amizade.

À Profa. Dra. Fátima Corvisier por sua colaboração conjunta na pesquisa, a qual sua valorosa dedicação contribuiu para a conclusão da pesquisa.

Aos professores Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro, Dr. Diósnio Machado Neto, Dr. Rodolfo Coelho de Sousa e Dr. Elliott Antokoletz pelas enriquecedoras aulas ministradas durante o Programa.

Aos amigos Dario Rodrigues Silva, Gabriel Rimoldi e Dra. Adriana Lopes pela contribuição bibliográfica. Ao compositor Amaral Vieira, aos pianistas Flávio Augusto e Viviane Taliberti e à violinista Constança de Almeida Prado, que disponibilizaram seu tempo para me enviar algumas das partituras utilizadas na pesquisa.

Aos meus queridos amigos Jean William, Carolina Duarte, Thais Duarte e Ana Lúcia Palmiro, por me hospedarem durante o período de cumprimento das disciplinas. À pianista Flávia Botelho, companheira de viagens, que muito contribuiu para o meu crescimento como pianista. À Aline Carrijo e Ana Lúcia Palmiro, pelas madrugadas em claro me ajudando com a revisão de todo o texto. Aos meus amigos Renata Ferrari e Bruno Moreira pela colaboração com a impressão da Dissertação.

Aos professores Dr. Flávio Carvalho, Ma. Rosiane Lemos e Ma. Paula Callegari, preciosos colegas de trabalho, pela compreensão de minhas ausências durante este semestre.

Aos meus alunos da Universidade Federal de Uberlândia, que me dão a honra e o prazer de respirar música.

COSTA, Thiago de Freitas C. **A Edição Crítica e Revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações de Artes: USP, São Paulo, 2011.

Resumo

Com o intuito de contribuir para uma bibliografia ainda escassa de trabalhos que envolvem a edição de partituras, este trabalho apresenta uma edição musical crítica e revisada dos últimos nove noturnos para piano do compositor Almeida Prado, a partir de seus manuscritos originais. Uma partitura editada facilita a leitura do intérprete e contribui para a divulgação dessas obras. O trabalho de edição crítica é baseado em sugestões de James Grier, por meio de investigação sobre as fontes essenciais, como fatos históricos relacionados ao compositor e ao estilo da obra, estabelecendo critérios de revisão e edição. O processo de edição das obras pesquisadas teve o acompanhamento do compositor.

A bibliografia baseia-se em assuntos inerentes ao material, à análise, à edição musical e história da música do século XIX e XX, além de Teses e Dissertações referentes à obra do compositor Almeida Prado. As partituras editadas, assim como os manuscritos utilizados, aparecem como anexo desta Dissertação.

Palavras chaves: Almeida Prado – Noturno – Edição crítica – Música Brasileira para piano

Abstract

In order to contribute to a still scarce bibliography of works that involve the edition of scores, this paper presents a critical and revised music edition of the last nine nocturnes for piano composer Almeida Prado, from its original manuscripts. An edited score facilitates the reading of the performer and contributes to the dissemination of those works. The work of the critical edition is based on suggestions by James Grier, through research into key sources, such as historical facts related to the composer and style of work, establishing criteria for reviewing and editing. The editing process was supervised by the composer.

The bibliography covers issues related to material, analysis, editing music and music history of the nineteenth and twentieth century, thesis and dissertations concerning the work of the composer Almeida Prado. The edited scores, as well as the original manuscripts, appear as appendix to this dissertation.

Keywords: Almeida Prado – Nocturne – Critical Edition – Brazilian Music Piano.

Lista de Ilustrações

Figura 1 Field, Concerto para piano e orqu. n.º 1 em Mi bemol maior, 2.º mov. c. 1-4.	67
Figura 2 Field, Noturnos 6, 10, 13 e 15.	68
Figura 3 Beethoven, Sonata para piano Op. 31 n.º 2, 2.º mov. c. 31-33.	70
Figura 4 Beethoven, Sonata para piano Op. 31 n.º 2, 3.º mov. c. 76-80.	70
Figura 5 Dussek, Sonata para piano n.º 18, Op. 44, 2.º mov. c. 44-45.	70
Figura 6 Chopin, Noturno Op. 48 n.º 1 c. 1-8.	72
Figura 7 Chopin, Noturno Op. 27 n.º 2 c. 2-9.	72
Figura 8 Chopin, Noturno Op. 55 n.º 1, c. 86-88.	73
Figura 9 Chopin, Noturno Op. 15 n.º 1, c. 25-26.	73
Figura 10 Chopin, Noturno Op. 55 n.º 2 c. 4-7.	74
Figura 11 Chopin, Noturno Op. 37 n.º 1, c. 41-46.	74
Figura 12 Chopin, Noturno Op. 48 n.º 1, c. 26-29.	74
Figura 13 Chopin, Noturno Op. 27 n.º 1, c. 83 recitativo.	75
Figura 14 Liszt, Noturno 2, c. 5-9.	75
Figura 15 Field, Noturno n.º 2, c. 5-10.	77
Figura 16 Brahms, Variações sobre um tema original, Op. 21 n.º 1, Var. 5 c. 5-8.	77
Figura 17 Schumann, Romance Op. 28 n.º 2, c. 1-4.	78
Figura 18 Fauré, Noturno n.º 7, c. 17-18.	79
Figura 19 Fauré, Noturno n.º 12, c. 37-38.	80
Figura 20 Fauré, Noturno n.º 13 c. 1-4.	80
Figura 21 Debussy, Nocturne c. 32-33.	81
Figura 22 Satie, página 5 de um de seus cadernos de rascunho.	82
Figura 23 Satie, Noturno para piano n.º 2 c. 1-3.	82
Figura 24 Henrique Oswald, Noturno Op. 6 n.º 1, c. 1-2.	86
Figura 25 Miguéz, Noturno Op. 10, c. 1-6, tema inicial, região aguda.	87
Figura 26 Miguéz, Noturno Op. 10, c. 59-63, retorno do tema inicial, região média.	87
Figura 27 Miguéz, Noturno Op. 10, c. 26. Tema utilizado na insistência melódica.	87
Figura 28 Miguéz, Noturno p. 10, c. 35-36. Ponto culminante.	88
Figura 29 Alberto Nepomuceno, Noturno Op. 33, c. 1-3.	89
Figura 30 Alberto Nepomuceno, Noturno n.º 2 para mão esquerda, c. 1-4.	91
Figura 31 Lorenzo Fernández, Noturno Op. 3, c. 1-2, Textura pianística impressionista (acorde com sexta).	92
Figura 32 Lorenzo Fernández, Noturno Op. 3, c. 3-4. Combinação de técnicas composicionais.	92

Figura 33 Lorenzo Fernández, Noturno Op. 3, c. 34 Escalas exóticas (combinação de frígio e lídio em fá#).	92
Figura 34 Ernesto Nazareth, Noturno Op. 1, c. 1-2.	94
Figura 35 Villa-Lobos, Hommage à Chopin, Nocturne, cc. 1-3.	95
Figura 36 Villa-Lobos, Hommage à Chopin, Nocturne, c. 10-11, início da seção B.	96
Figura 37 Chopin, Nocturne Op. 15 n.º1, c. 29-30	96
Figura 38 Chopin, Prélude Op. 28 n.º 6, c. 1-4.	96
Figura 39 Chopin, Prélude Op. 28 n.º 15, c. 28-32.	97
Figura 40 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c. 1-3.	98
Figura 41 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c.11-13, melodia nas extremidades.	98
Figura 42 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c. 29-30, seção central (B).	98
Figura 43 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c. 37-38.	99
Figura 44 - Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 3.	101
Figura 45 - Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 8.	102
Figura 46 - Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 9.	102
Figura 47 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 14-15	102
Figura 48 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 21, inflexões rítmicas e de andamento.	102
Figura 49 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 24-27 , melodia em destaque.	103
Figura 50 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 32-33	103
Figura 51 - Almeida Prado, Noturno n.º 2, c. 1-2.	104
Figura 52 - Almeida Prado e Chopin - Comparações motivicas.	105
Figura 53 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 1, início da seção A.	106
Figura 54 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 18, início da seção B.	106
Figura 55 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 19, intervalos quartais como base melódica.	107
Figura 56 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 20 (início), clusters arpejados.	107
Figura 57 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 29, cromatismo.	107
Figura 58 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 18.	108
Figura 59 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 2-4, Início do Tema A.	109
Figura 60 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 19-20, Tema A (expansões motivicas).	109
Figura 61 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 34-36, aceleração rítmica.	109
Figura 62 Chopin, Noturno Op. 9 n.º 2, c. 1, salto de sexta atenuado.	110
Figura 63 Chopin, Noturno Op. 37 n.º 1, c. 19-20, salto de oitava atenuado.	111
Figura 64 Almeida Prado, Noturno n.º 5, c. 3-5, saltos de sexta e oitava atenuados.	111
Figura 65 Almeida Prado, Noturno n.º 5. Gráfico de alturas, c. 1-11.	111

Figura 66 Almeida Prado, Noturno n.º 5, c. 26-30, desaceleração rítmica do ostinato (polo harmônico em dó# e ré).....	112
Figura 67 Scriabin, Sonata n. 4, Op. 30, c. 35-38.....	112
Figura 68 Almeida Prado, Noturno n.º 5, c. 34-39.....	113
Figura 69 Giselle Galos, Le Lac de Côme, c. 1-3.....	115
Figura 70 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 1-2.....	115
Figura 71 Giselle Galos, Le Lac de Côme, c. 5-8.....	116
Figura 72 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 5-8.....	116
Figura 73 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 21-23.....	117
Figura 74 Giselle Galos, Le Lac de Côme, c. 29-30.....	117
Figura 75 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 24-25.....	117
Figura 76 Almeida Prado, Noturno n.º 6, nota de rodapé.....	117
Figura 77 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 37-38.....	118
Figura 78 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 1.....	119
Figura 79 Villa-Lobos, Choros n.º 5 - Alma Brasileira, c. 3-5.....	120
Figura 80 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 9-11.....	120
Figura 81 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 17-20.....	120
Figura 82 Villa-Lobos, Choros n.º 5 - Alma Brasileira, c. 25-26.....	121
Figura 83 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 28-29.....	121
Figura 84 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 6-8. Original.....	121
Figura 85 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 36-38. Retrógrado.....	121
Figura 86 Almeida Prado, Noturno n.º 8. Célula motívica.....	122
Figura 87 Almeida Prado, Noturno n.º 8, c. 9-11. Uso da célula motívica.....	122
Figura 88 - Almeida Prado, Noturno n.º 8, c. 22-25. Ostinato anacrústico em destaque.....	123
Figura 89 Almeida Prado, Noturno n.º 8, c. 44-46.....	123
Figura 90 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 1-7, células motívicas descendentes em destaque.....	124
Figura 91 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 8-13. Variação 1.....	125
Figura 92 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 16-18. Variação 3.....	125
Figura 93 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 32-35. Início da Variação 3.....	126
Figura 94 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 45-48.....	126
Figura 95 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 1-5, 1ª seção.....	127
Figura 96 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 6-8, início da seção B.....	128
Figura 97 Prokofiev, Sugestão Diabólica Op. 4 n.º 4, c. 109-112.....	128
Figura 98 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 17-18, fim da 3ª seção.....	129
Figura 99 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 1-3 e 20-22. Comparação motívica.....	129

Figura 100 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 23-25.	129
Figura 101 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 1-2, tema inicial.	130
Figura 102 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 3-4. Contraponto melódico a duas vozes e rememorações do tema inicial (em destaque).	130
Figura 103 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 2 (tempos 3 e 4).	131
Figura 104 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 12.	131
Figura 105 Chopin, Nocturne Op. 32 n.º 1, c. 27-30. Ornamentação escrita em destaque.	131
Figura 106 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 13 (tempos 3-6).	132
Figura 107 Chopin, Nocturne Op. 32 n.º 2, c. 64-65.	132
Figura 108 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 14.	133
Figura 109 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 19-22, fragmentos da melodia inicial em destaque.	133
Figura 110 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 2-3.	135
Figura 111 Almeida Prado, Noturno 12, c. 4, Figuração em movimento contrário 135	135
Figura 112 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 5.	136
Figura 113 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 23-24.	137
Figura 114 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 26-28.	137
Figura 115 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 31-32. Melodia (pauta superior), ostinato (segunda pauta) e baixo (pauta inferior).....	138
Figura 116 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 41-44.	138
Figura 117 Almeida Prado, Noturno n.º 13, c. 1-3. Sobreposições de texturas.	139
Figura 118 Almeida Prado, Noturno n.º 13, c. 27-30. Transição;.....	140
Figura 119 Almeida Prado, Noturno n.º 13, c. 40-43. Rememoração temática e ostinato em destaque.	140
Figura 120 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 1-5, introdução.....	141
Figura 121 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 19-23.	141
Figura 122 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 40-46. Setas: Contraste de registros.....	142
Figura 123 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 6-7.	143
Figura 124 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 48-49, deslocamento do tempo.....	143
Figura 125 Chopin, Nocturne Op. 15 n.º 1, c. 1-4. Seção A.	143
Figura 126 Chopin, Nocturne Op. 15 n.º 1, c. 25-26. Seção B.	144
Figura 127 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 6-8. Seção A.....	144
Figura 128 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 27-28. Seção B.....	144
Figura 129 Noturno n.º 6, c. 2, manuscrito.	147
Figura 130 Noturno n.º 6, c. 2, edição.	147

Figura 131 Noturno n.º 6, c. 32-33, edição.....	147
Figura 132 Noturno n.º 6, c. 4, manuscrito.....	148
Figura 133 Noturno n.º 6, c. 4, edição.....	148
Figura 134 Noturno n.º 7, manuscrito 1.....	149
Figura 135 Noturno n.º 7, manuscrito 2.....	150
Figura 136 Noturno n.º 7, c. 9, manuscrito1.....	150
Figura 137 Noturno n.º 7, c. 9, manuscrito 2.....	150
Figura 138 Noturno n.º 7, c. 9, edição.....	151
Figura 139 Noturno n.º 7, c. 34 (retomada do tema), edição.....	151
Figura 140 Noturno n.º 7, c. 13, manuscrito 1.....	151
Figura 141 Noturno n.º 7, c. 13, manuscrito 2.....	151
Figura 142 Noturno n.º 7, c. 13, edição.....	152
Figura 143 Noturno n.º 7, c. 16, 18 e 20. Uso da mesma nota em diferentes oitavas.....	152
Figura 144 Noturno n.º 7, c. 33, manuscrito 1.....	152
Figura 145 Noturno n.º 7, c. 33, manuscrito 2.....	152
Figura 146 Noturno n.º 7, c. 33, edição.....	153
Figura 147 Noturno n.º 7, c. 34, manuscrito 1.....	153
Figura 148 Noturno n.º 7, c. 34, manuscrito 2.....	153
Figura 149 Noturno n.º 7, c. 34, edição.....	153
Figura 150 Noturno n.º 7, citação ao pé da página 2, manuscrito1.....	154
Figura 151 Noturno n.º 7, c. 34, edição com a citação.....	154
Figura 152 Noturno n.º 7, citação ao pé da página, manuscrito 2.....	154
Figura 153 Noturno n.º 7, c. 35, início da casa 2, manuscrito 1.....	154
Figura 154 Noturno n.º 7, c. 35, início da casa 2, manuscrito 2.....	154
Figura 155 Noturno n.º 7, c. 35, início da casa 2, edição.....	155
Figura 156 Noturno n.º 7, c. 37, manuscrito 1.....	155
Figura 157 Noturno n.º 7, c. 37, manuscrito 2.....	155
Figura 158 Noturno n.º 7, c. 37, edição.....	155
Figura 159 Noturno n.º 8, c. 26-28, manuscrito.....	156
Figura 160 Noturno n.º 8, c. 27-28, edição.....	156
Figura 161 Noturno n.º 9, c. 23, manuscrito.....	157
Figura 162 Noturno n.º 9, c. 23, edição.....	157
Figura 163 Noturno n.º 9, c. 28, manuscrito.....	157
Figura 164 Noturno n.º 9, c. 28, edição.....	157
Figura 165 Noturno n.º 9, c. 37, manuscrito.....	157
Figura 166 Noturno n.º 9, c. 37, edição.....	157

Figura 167 Noturno n.º 10, c. 6-8, manuscrito.	158
Figura 168 Noturno n.º 10, c. 6-8, edição.	158
Figura 169 Noturno n.º 10, c. 19, manuscrito.	158
Figura 170 Noturno n.º 10, c. 19, edição.	158
Figura 171 Noturno n.º 10, c. 20, manuscrito.	159
Figura 172 Noturno n.º 10, c. 20, edição.	159
Figura 173 Noturno n.º 10, c. 20-22, manuscrito.	159
Figura 174 Noturno n.º 10, c. 20-22, edição.	159
Figura 175 Noturno n.º 11, c. 3 (3º e 4º tempo), manuscrito.	160
Figura 176 Noturno n.º 11, c. 3 (3º e 4º tempo), edição.	160
Figura 177 Noturno n.º 11, c. 12, manuscrito.	160
Figura 178 Noturno n.º 11, c. 12, edição.	160
Figura 179 Noturno n.º 11, c. 15, manuscrito.	161
Figura 180 Noturno n.º 11, c. 15 (3º e 4º tempo), edição.	161
Figura 181 Noturno n.º 11, c. 22, manuscrito.	161
Figura 182 Noturno n.º 11, <i>ossia</i> , manuscrito.	161
Figura 183 Noturno n.º 11, c. 22, edição.	161
Figura 184 Noturno n.º 12, c. 4 (tempos 9-17), manuscrito.	162
Figura 185 Noturno n.º 12, c. 4 (tempos 9-17), edição.	162
Figura 186 Noturno n.º 12, c. 27-28, manuscrito.	163
Figura 187 Noturno n.º 12, c. 27-28, edição.	163
Figura 188 Noturno n.º 13, c. 26, manuscrito. Quartas em destaque.	166
Figura 189 Noturno n.º 13, c. 26. Piano e violino. Nota diferente em destaque.	166
Figura 190 Noturno n.º 13, c. 31-32. Piano e violino. Notas acrescentadas em destaque.	167
Figura 191 Noturno n.º 13, c. 7-9, manuscrito.	167
Figura 192 Noturno n.º 13, c. 7-9, edição.	167
Figura 193 Noturno n.º 13, c. 13-18, manuscrito.	168
Figura 194 Noturno n.º 13, c. 13-18, edição.	168
Figura 195 Noturno n.º 13, c. 22-24, manuscrito.	169
Figura 196 Noturno n.º 13, c. 22-24, edição.	169
Figura 197 Noturno n.º 13, c. 37-39, manuscrito.	169
Figura 198 Noturno n.º 13, c. 37-39, edição.	169
Figura 199 Noturno n.º 14, c. 1, manuscrito.	170
Figura 200 Noturno n.º 14, c. 1, edição.	170
Figura 201 Noturno n.º 14, c. 27, manuscrito.	170

Figura 202 Noturno n.º 14, c. 27, edição.	170
Figura 203 Noturno n.º 14, c. 44, manuscrito.	170
Figura 204 Noturno n.º 14, c. 44, edição.	170
Figura 205 Noturno n.º 14, c. 57, manuscrito.	170
Figura 206 Noturno n.º 14, c. 57, edição.	170

Lista de Tabelas

Tabela 1 Estrutura formal do Noturno Op. 6 n.º 1 de Henrique Oswald	86
Tabela 2 Galos, Le Lac de Côme e Almeida Prado, Noturno n.º 6. Forma.....	114
Tabela 3 G. Galos, Le Lac de Côme e Almeida Prado, Noturno n.º 6. Comparação entre as relações harmônicas, c. 1-5.	115
Tabela 4 Le Lac de Côme e Noturno n.º 6. Quadro comparativo.	118
Tabela 5 Estrutura dos conjuntos das estrelas Gama e Pi	135
Tabela 6 Informações editoriais contidas no Noturno n.º 13 (piano e violino).....	166

Sumário

Introdução.....	27
Capítulo 1 - A edição musical	31
Capítulo 2 - Almeida Prado: Biografia.....	39
2.1 – Primeira Fase - Infantil	40
2.2 – Segunda Fase – O Nacionalismo de Guarnieri.....	42
2.3 – Terceira Fase – Autodidatismo e orientação de Gilberto Mendes.....	45
2.4 – Quarta Fase – Universalismo Europeu.....	47
2.5 – Quinta Fase – Astronômica e Ecológica.....	51
2.6 - Sexta Fase – Pós-moderna.....	55
2.7 - Sétima Fase - Síntese.....	60
Capítulo 3 - Considerações preliminares sobre o noturno para piano	65
3.1 Origens do Noturno.....	66
3.2 O noturno na música francesa	78
3.3 O noturno no século XX	83
3.4 O noturno para piano no Brasil.....	83
3.4.1 Henrique Oswald.....	85
3.4.2 Leopoldo Miguéz.....	86
3.4.3 Alberto Nepomuceno.....	88
3.4.4 Lorenzo Fernández.....	91
3.4.5 Ernesto Nazareth	92
3.4.6 Heitor Villa-Lobos.....	94
3.4.7 Amaral Vieira	97
3.5 Almeida Prado e os 14 noturnos para piano.....	99
3.5.1 Noturno n.º 1 – <i>À Lucinha Andreotti Tojal</i>	101

3.5.2 Noturno n.º 2 – À Sócrates Nassar	104
3.5.3 Noturno n.º 3 – À Sarah Wolfensohn	106
3.5.4 Noturno n.º 4 - À Dona Anita Bove	108
3.5.5 Noturno n.º 5 – Ao amigo Gilberto Tinetti	110
3.5.6 Noturno n.º 6 - À Wilma Brandenburgo	114
3.5.7 Noturno n.º 7 - À José Eduardo Martins	119
3.5.8 Noturno n.º 8 - À Flávio de Almeida Prado	122
3.5.9 Noturno n.º 9 - “In memorian” de Maria Ignez e Nhonhô Almeida Prado	124
3.5.10 Noturno n.º 10 - À Valéria Marques e Marco Cesar Padilha	127
3.5.11 Noturno n.º 11 - À Mary Ann Anderson Coutinho	130
3.5.12 Noturno n.º 12 - Ao César Suzigan	134
3.5.13 Noturno n.º 13 – À minha querida e amada filha Maria Constança, pelos seus 13 anos em 09/07/91	139
3.5.14 Noturno n.º 14 – À minha querida e amada filha Ana Luiza pelos seus 14 anos em 20/07/91	141
Capítulo 4 - O processo de edição e revisão	145
4.1 Noturno n.º 6 – Campinas, 16 de Junho de 1986	147
4.2 Noturno n.º 7 – Campinas, 4 de Junho de 1987	149
4.3 Noturno n.º 8 – Campinas, 14 de Junho de 1987	156
4.4 Noturno n.º 9 – Campinas, 15 de Junho de 1987	157
4.5 Noturno n.º 10 – Campinas, 15 de Junho de 1987	158
4.6 Noturno n.º 11 – Campinas, 21 de Junho de 1991	160
4.7 Noturno n.º 12 – Campinas, 23 de Junho de 1991	162
4.8 Noturno n.º 13 – Campinas, 23 de Junho de 1991	164
4.9 Noturno n.º 14 – Campinas, 24 de Junho de 1991	170
Conclusão	171

Bibliografia.....	175
Artigos.....	175
Livros	177
Teses e Dissertações.....	179
Enciclopédias.....	181
Partituras.....	182
Anexos.....	185
Anexo A - Entrevista com o compositor.....	185
Anexo B – Catálogo de Noturnos para piano	194
Anexo C – Noturnos 1 ao 5, Edição Tonos.....	203
Anexo D – Noturnos 6 ao 14, Manuscritos	219
Anexo E – Noturno 7, Edição Funarte	270
Anexo F – Noturno 13 para piano e violino, Manuscrito	273
Anexo G – Noturnos 6 ao 14, Edição	279

Introdução

A Música, assim como algumas outras formas de expressão artística, apresenta um caráter efêmero e transitório. Somente se torna “viva” enquanto dura sua execução. Ao fim da última nota, a obra musical desaparece e somente volta a viver ao ser recriada. O responsável por essa recriação é o intérprete, seja ele o próprio compositor executando sua obra ou uma outra pessoa ou grupo de pessoas. É portanto o intérprete quem garante a existência permanente da música, num processo cíclico de recriação (...).

Na verdade, intérprete é muito mais do que um mero elo de ligação entre compositor e seu ouvinte. Ele é um músico com a sua própria personalidade, sensibilidade e inteligência. De certa forma é também um criador, embora não atinja a plenitude da criação (exceto quando é o próprio compositor que executa suas obras). Aproxima-se desse processo quando, por exemplo, encomenda ou comissiona obras, oportunidade em que pode trabalhar em estreita associação com o compositor, definindo problemas, propondo soluções alternativas de execução, sentindo-se parte integrante do processo criativo (GUERCHFELD, 1990, p. 60).

O crescimento de uma produção bibliográfica na área das práticas interpretativas tem se tornado extremamente comum na academia mundial. Por anos sustentou-se o mito de que o intérprete não possuía a capacidade de reflexão e articulação das ideias dessas práticas.

A performance musical é uma atividade extremamente complexa, que envolve aspectos psicológicos, fisiológicos, pedagógicos, estéticos, históricos, técnicos, mecânicos, neurológicos, sociológicos, enfim, há uma gama de indagações que dizem respeito ao fazer musical e suas interfaces (BARRENECHEA, 2003, p. 114).

Há intérpretes que contribuem para a consolidação da performance musical como atividade acadêmica. Essa consolidação da performance musical tem se voltado principalmente, mas não exclusivamente, para como a análise musical de uma determinada obra oferece ferramentas e alternativas para as questões interpretativas. Prova disso são as inúmeras publicações de livros, artigos, Teses e Dissertações que visam estabelecer uma interação entre a performance e a análise. Por outro lado, a pesquisa acadêmica nas áreas das práticas interpretativas também tem se dedicado às questões técnicas do instrumento e/ou seu aprendizado.

Sem dúvida essas duas áreas das práticas interpretativas merecem seu mérito. Eduardo Monteiro (2009) afirma que a interpretação musical é um

processo contínuo de escolhas, baseadas em conhecimento técnico e estilístico. Essa proposta foi “a acolhida que a música encontrou na academia que proporcionou a formalização desse conhecimento em bases científicas e metodológicas” (MONTEIRO, 2009, p.6). Em suma, o objeto principal da pesquisa em práticas interpretativas é a obra em si, tendo como material básico, a partitura. Robert Martin (1993) considera a partitura a mais importante fonte de informação para o intérprete, pois, é essencialmente nela que reside o meio de expressão do compositor. “A partitura está no coração [é o foco] da prática do intérprete” (Martin, 1993, p.120). Porém, em muitos casos essas duas grandes áreas das práticas interpretativas não suprem todas as necessidades do intérprete. Há, ainda, outras áreas que estão em processo de desenvolvimento no campo acadêmico. Uma delas, de extrema importância, é a da editoração musical. Um grande incômodo que acompanha o aprendizado dos intérpretes quando se trata de obras não editadas, como notas errôneas, ausência de acidentes, inconsistências na articulação ou até mesmo a falta de clareza no manuscrito em si. Carlos Fernando Fiorini faz uma importante observação em sua Tese de doutorado *Sinfonia dos Orixás de Almeida Prado: Um estudo sobre sua execução por meio de uma nova edição, crítica e revisada*:

Após uma música ser composta, não basta apenas que tenha qualidade e seja executada por quem a encomendou para que se torne conhecida e passe a ser requisitada por vários intérpretes. Ao contrário, excelentes obras são completamente esquecidas ou mesmo desconhecidas. (...) qualquer peça deve apresentar-se da forma mais inteligível e direta possível para que possa atrair o intérprete, ou seja, uma partitura editada com a devida clareza que permita seu entendimento e a realização de tudo o que foi planejado e desejado pelo compositor, sem erros ou anotações confusas (FIORINI, 2004, p. 18).

A música erudita brasileira carece de um bom trabalho em edições especialmente na música para piano da segunda metade do século XX, em que a maioria das obras se encontra ainda em manuscrito, dificultando a divulgação desse repertório específico. As obras dos compositores nacionais acabam por ser divulgadas pelas cópias caseiras e não autorizadas, ou sem uma edição cuidadosa ou com credibilidade discutível. Em consequência disso, grande parte dos que se dedicam a divulgar esse tipo de música ignoram a produção musical brasileira dos últimos anos.

Esta pesquisa pretende não apenas salientar a importância dos 14 Noturnos para piano de Almeida Prado enquanto marco da literatura pianística nacional contemporânea, mas também contribuir para a divulgação dessas obras, uma vez que este é um dos primeiros trabalhos a abordá-las, sob a visão de um editor. “A importância de sua obra é marcada não apenas pela qualidade e pela inventividade, como também pelo domínio técnico e por sua vasta e ininterrupta produção, de, até agora, aproximadamente 350 títulos” (TAFFARELLO, 2010, p. 2). Pretende-se, dessa forma, contribuir para que um interesse nessa área seja estabelecido. Ao mesmo tempo, esta Dissertação poderá servir como referência para futuros trabalhos de pesquisa dentro da área de práticas interpretativas, além de intérpretes e estudantes.

A presente Dissertação está dividida em quatro capítulos e uma conclusão.

O primeiro capítulo aborda os fatores históricos da edição musical e o seu desenvolvimento no decorrer dos séculos, como a criação de edições *Urtext*, pela possibilidade ou não de elas serem consideradas o texto original do compositor. A edição musical é colocada aqui não apenas como uma mera transcrição com intuito de facilitar a leitura do intérprete, mas como um ato crítico que envolve uma série de fatores essenciais para que se preserve a fidelidade do manuscrito original, fatores esses muitas vezes vistos como desnecessários para a realização de uma edição crítica de qualidade.

A necessidade de o editor conhecer e se engajar na obra que está trabalhando, com a sua história, com o seu conteúdo, com a sua linguagem, é fundamental. É o trabalho do artesão que com método e critério sabe e define com autoridade o rumo de seu trabalho (GOLDBERG, 2003).

Elementos como o conhecimento de fatos históricos, tanto do compositor como da obra escolhida, para a realização da edição ou até mesmo um estudo aprofundado do estilo da obra editada e do compositor são fatores essenciais que estabelecem uma relação qualitativa com o editor.

Antes que as fontes sejam classificadas e avaliadas, é necessário que sejam investigadas e identificadas, sendo estas últimas tarefas básicas para a confirmação da autoria e determinação da legitimidade da fonte em questão. O estabelecimento do texto crítico final deve levar em consideração que todo ato investigativo tem em si embutido conceitos

prévios que podem ou não induzir ao erro na avaliação das fontes (GOLDBERG, 2000, p.4).

Com base nas teorias desenvolvidas por Grier, dá-se então o primeiro passo para a realização de uma edição crítica de qualidade. O segundo capítulo deste trabalho apresenta a biografia de Almeida Prado, no qual são discutidos os fatores históricos que o envolveram e sua trajetória como compositor, essencial para uma total compreensão de sua linguagem composicional.

O terceiro capítulo, destinado aos fatores estilísticos que englobam a pesquisa, foi elaborado por meio de um estreitamento da compreensão do noturno para piano. Apresenta-se, primeiramente, uma profunda pesquisa sobre o histórico do noturno para piano enquanto gênero musical, desde a sua criação, no século XIX, pelo compositor irlandês John Field. Em sequência discute-se a elevação do gênero por Chopin e a difusão do noturno por meio de outros compositores, especialmente os franceses, até o século XX.

Dando continuidade ao estreitamento dos fatores estilísticos que envolvem a edição dos noturnos para piano de Almeida Prado, o capítulo ainda traça um breve histórico do gênero musical no Brasil, desde a criação do primeiro noturno escrito no país, passando pelos principais compositores para piano que se dedicaram à composição de noturnos, até Almeida Prado. Como esforço final para a compreensão do gênero musical, o capítulo também compreende uma análise dos 14 noturnos para piano do compositor supracitado. “A presente leitura analítica é uma tentativa de “desmontar” e compreender a linguagem utilizada pelo compositor” (FRAGA, 1995).

Por fim, o quarto capítulo desta Dissertação expõe todo o processo de edição, abordando os noturnos 6 ao 14, visto que os cinco primeiros já foram editados pela Tonos Musikverlage, de Darmstadt, Alemanha, principal editora de Almeida Prado.

Capítulo 1 - A edição musical

O objetivo de uma edição crítica digna desse nome continua a ser a restituição de um texto, a mais próxima do original - ou matriz. No entanto, esta reconstituição só representa uma "redação ideal" da obra. (...) O objetivo geral da pesquisa é de fato um "alvo móvel" e deve ser constantemente questionado, pois ele é resultado de uma série de preferências e probabilidades. (...) Em sua busca pela verdade final, resta ao editor esforçar-se para reduzir a margem de aproximação. Ele deve esquecer toda certeza, dogma, aspirações e desejos. (...) Nos encontramos no domínio sutil da "recepção", ou seja, a frágil relação que se instaura em função das circunstâncias entre o editor e o leitor [intérprete].¹. (GALLICO, 2004, p. 1023).

Durante anos a musicologia dedicou-se à prática editorial. Desde a criação da *Bach-Gesellschaft*, sociedade formada em 1850 com o propósito expresso de publicar a obra completa de J. S. Bach sem acréscimos editoriais², musicólogos tem produzido uma grande quantidade de edições distintas de importantes compositores da história da música ocidental, grande parte desses musicólogos foram motivados pela necessidade de tornar a música acessível a todos. Apesar desse próspero início, não houve grandes contribuições no ramo da edição musical desde o pós Segunda Guerra Mundial, momento em que a abordagem intelectual da edição tinha mudado drasticamente.

Até então predominava a produção de edições musicais focadas na interpretação historicamente orientada, a mais próxima possível das reais intenções do compositor, principalmente na música para teclado. As instruções adicionadas pelo editor, tais como marcações de andamento, dinâmica, pedalização e articulação, acabavam por obscurecer a notação original, trazendo assim diferentes problemas de interpretação. Já na última década do século XIX, a *Königliche Akademie der Künste*, em Berlim, emitiam edições que se afirmavam ser totalmente livre de qualquer intervenção editorial, edições que posteriormente

¹ L'objectif d'une édition critique digne de ce nom reste la restitution d'un texte, au plus proche de l'original - ou matrice. Néanmoins, cette restitution ne peut que présenter une "rédaction idéale" de l'oeuvre.(...) . Le but final visé par la recherche est en fait une "cible mouvante"; il doit être constamment remis en question, car il résulte d'une série de préférences et de probabilités. (...) Dans sa recherche de la vérité ultime, l'editeur moderne ne peut que s'efforcer de réduire cette marge d'approximation. Il lui faut oublier toute certitude, tout dogme et se contenter d'aspirations et de désirs. (...) Nous sommes là dans le domaine subtil de la "réception", c'est-à-dire de cette relation fragile qui s'instaure "au coup par coup" entre l'éditeur et le lecteur.

² Os fundadores da sociedade foram Moritz Hauptmann, cantor da Igreja de St. Thomas, em Leipzig, (e, portanto, um sucessor de Bach); Otto Jahn, autor de uma biografia notável de Mozart, Carl Ferdinand Becker, professor no Conservatório de Leipzig, e o compositor Robert Schumann.

foram conhecidas como *Urtext* (texto original), o que levantaria ainda outro problema.

As fontes para uma edição *Urtext* incluem o autógrafo, ou seja, a obra produzida pela mão do compositor ou por seus alunos e auxiliares, a primeira edição publicada e outras edições antigas³. Sempre que as fontes são escassas a tarefa do editor se torna difícil. Há casos em que o compositor teve maus copistas, como os de Beethoven, ou casos revistos após a publicação que também criam dificuldades para o editor. Outra dificuldade decorre do fato de que as obras musicais geralmente envolvem passagens repetidas, como as seções de recapitulação de uma sonata ou no tema principal de um rondó. Muitas vezes, as marcações de dinâmica encontradas em um determinado local do material de origem estão ausentes em locais similares. Ao encontrar essas dificuldades, uma resposta comum dos editores é fornecer documentação escrita de decisões que foram acordadas, tanto em notas de rodapé quanto em seção separada do comentário.

Günter Henle, fundador da *G. Henle Publishers*⁴, observa quando, por vezes, um autógrafo e uma primeira edição são diferentes, o editor deve decidir qual escolher como edição final, fazendo com que esse deixe de ser o *Urtext*, texto do próprio compositor, tornando-se a interpretação do editor. Max Friendländer⁵ observa a necessidade de estudos de origem e afirma que as edições *Urtext* não são o que realmente aspiram ser, quando se trata da originalidade de uma obra musical. James Grier (1996) traz uma importante discussão em seu livro *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, a respeito das edições *Urtext*:

Apesar de esse termo estar amplamente desacreditado pelos estudiosos hoje em dia, é importante notar que a concepção original era

³ Normalmente, uma edição *Urtext* inclui um prefácio indicando quais fontes foram consultadas pelo editor. No caso de manuscritos, primeiras edições ou edições que se tornaram raras, o editor irá indicar a biblioteca acadêmica ou outro repositório em que são mantidos. Há ainda o acréscimo de um comentário crítico, geralmente no fim da edição, no qual se explica seu curso de ação: discute-se a escolha de leituras e suas emendas em conjunto com pontos específicos de interpretação que surgem no texto.

⁴ Editora alemã de partituras de edições *Urtext*, fundada em 1948.

⁵ 1852-1934, musicólogo alemão responsável por muitas das edições dos lieder de Schubert e colaborador da C. F. Peters Musikverlag, editora alemã de partituras fundada em Leipzig, em 1800.

suficientemente honrosa: ao fornecer textos que permitiam à notação do compositor falar por si mesma, ao permitir aos artistas, especialmente os estudantes, formarem a sua própria interpretação da peça baseada na notação original.

As objeções do mundo acadêmico às edições Urtext centram-se no fato de que elas não apresentam o que significam. (...) Além de não sugerir como essa decisão pode ser alcançada, a Henle também negligencia o fato de que tal texto não é mais um Urtext, texto do próprio compositor, mas a interpretação do seu editor. (...) Esta discussão do método crítico revela que as edições Urtext não são o que parecem; não são o texto do compositor, mas a reconstrução do editor⁶ (GRIER, p. 11).

O próprio termo *Urtext* caiu em desuso entre alguns críticos e estudiosos, talvez pelo resultado editorial não alcançar as intenções do termo. A fidelidade pela qual a edição impressa representa as intenções do compositor varia, e nunca é total. Além disso, as intenções do compositor em si não são completamente bem definidas. No entanto, os intérpretes costumam utilizar *Urtext* frequentemente pelo valor atribuído a essas edições. A partir de 1950, o foco dos editores voltou-se para a preparação de edições críticas acadêmicas que também poderiam ser usadas por intérpretes. James Grier define que a edição crítica é baseada em uma série de escolhas, em suma, o ato de interpretação. Segundo James Grier, “edição [...] consiste na interação entre a autoridade do compositor e da autoridade do editor”⁷ (GRIER, p. 2). Outro teórico relevante no campo da edição, Philip Brett, afirma que

a edição é principalmente um ato crítico, além disso, (como a análise musical) começa a partir de suposições baseadas criticamente, e percepções que normalmente não são confirmadas. Se estes pressupostos deveriam ser ditos abertamente, se começou a reconhecer e permitir a legítimas diferenças na orientação editorial, e se deixou de

⁶ Although this term is now largely discredited by scholars, it is important to note that the original conception was honorable enough: to provide texts that allowed the composer’s notation to speak for itself; to permit performers, especially students, to form their own interpretation of the piece based on that original notation.

The objections of the scholarly world to Urtext editions centre on the fact that they do not present what they purport. (...) Aside from failing to suggest how that decision might be reached, Henle also neglects to point out that such a text is no longer the Urtext, the composer’s own written text, but the editor’s interpretation of it. (...) This very discussion of critical method reveals that Urtext editions are not what they seem, not the composer’s written text, but the editor’s reconstruction of it.

⁷ “...in short, the act of interpretation. Editing, moreover, consists of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor”

GRIER, James – *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge: University Press, 1996, 267 p.

usar a palavra "definitivo" em relação a qualquer texto editado, então boa parte da polêmica em torno de edição pode desaparecer⁸ (GRIER, p. 4).

James Grier propõe quatro princípios constitutivos quanto à natureza da edição musical, cada princípio surgindo como consequência do seu antecessor:

1. A edição é de natureza crítica.
2. A crítica, incluindo a edição, é baseada em pesquisa histórica.
3. Edição envolve a avaliação crítica da importação semiótica do texto musical, esta avaliação é também uma investigação histórica.
4. O árbitro final na avaliação crítica do texto musical é a concepção do editor de estilo musical, esta concepção; também, está enraizada em uma compreensão histórica do trabalho⁹. (GRIER, p. 8).

Considerando a edição um ato crítico, é fato que não se deve declarar tal edição como única ou definitiva. Da mesma forma em que há diferença na comparação de dois intérpretes, dois editores não irão editar a mesma obra precisamente da mesma maneira. Cada obra musical é criada por meio de uma combinação singular de circunstâncias históricas, sociais, econômicas e culturais, afetando a concepção de qualquer projeto editorial — cada obra é um caso especial. Reconstituir uma obra do passado exige uma consideração de seu contexto histórico e também de seu estilo, dependendo principalmente da capacidade crítica do editor e de sua sensibilidade, demonstrando desta maneira que o senso crítico e estético é essencial para a edição acadêmica.

Em contato com a obra, o editor avalia amplamente o contexto histórico no qual ela foi criada, e a reflexão do texto resultante da concepção da obra, existindo

⁸ (...) editing is principally a critical act; moreover it is one (like musical analysis) that begins from critically based assumptions and perceptions that usually go unacknowledged. If these assumptions were to be openly stated, if we began to recognize and allow for legitimate differences in editorial orientation, and if we ceased to use the word 'definitive' in relation to any edited text, then much of the polemics surrounding editing might subside.

⁹

1. Editing is critical in nature.
2. Criticism, including editing, is based in historical inquiry.
3. Editing involves the critical evaluation of the semiotic import of the musical text; this evaluation is also a historical inquiry.
4. The final arbiter in the critical evaluation of the musical text is the editor's conception of musical style; this conception, too, is rooted in a historical understanding of the work.

em seu contexto histórico e ambiente social, fazendo com que cada fonte seja considerada uma peça de evidência para a história da obra.

O estilo existe dentro de um contexto histórico e seu estudo é também um compromisso histórico: é influenciado pela função, gênero, prática existente e viabilidade de execução. Os elementos contribuintes para o estilo aparecem em uma variedade de combinações, de acordo com o tempo, lugar, compositor e gênero. Tais considerações fazem parte da investigação histórica da obra e governam a avaliação crítica do editor de leituras em seu texto.

Em cada fase de edição, incluindo a transcrição, perguntas vão surgir para as quais não há respostas claras. Há dois caminhos em que os editores podem seguir para tentar manter uma objetividade: apresentar todas as provas de ambiguidade e deixar a decisão nas mãos do intérprete ou tentar resolver todas as questões. O primeiro pode ser considerado um abandono do dever, e o outro pode levar à deturpação da prova que é realmente ambígua, ou não permitir uma interpretação definitiva. Isto enfatiza a necessidade de manter uma atitude crítica em relação à peça, o compositor ou o repertório, baseada no tipo de estudo necessário para a preparação de uma edição.

Edição, portanto, requer um equilíbrio entre essas competências. O equilíbrio exato em qualquer edição é o produto da perspectiva crítica do editor sobre a peça e suas fontes, e a perspectiva está enraizada em uma valorização do contexto histórico da peça.

No entanto, a edição depende principalmente de fonte de textos, nesse caso, a própria partitura. A notação também carrega um tipo peculiar de significado para o texto musical, não para o ouvinte, mas ao intérprete. A natureza desses processos interpretativos emerge de um estudo que comunica a notação.

Esses símbolos geram atributos estilísticos a uma peça e são justamente esses atributos que governam as escolhas editoriais finais. Cada signo musical, portanto, carrega um significado dependente do contexto e da convenção. Cada decisão editorial é tomada no contexto da compreensão do editor sobre a obra como um todo, e o entendimento só pode ser alcançado por meio de uma avaliação crítica. Em muitos casos, os editores simplesmente têm de confiar em sua concepção da peça e sua relação com as fontes de pesquisa. Por isso, junto

ao texto as opções da interpretação geradas por cada obra musical são cruciais na determinação do seu estilo.

As interpretações deste sinais, portanto, se na interpretação ou na crítica (de que a edição é um ramo), é uma questão estritamente histórica, mas uma que seja igualmente enraizada na importação semiótica de cada signo. O intérprete deve recriar, tanto quanto é possível, o contexto histórico e as convenções em que o texto do trabalho foi fixado, a fim de compreendermos as significado de cada símbolo¹⁰ (GRIER, p. 27).

O trabalho do editor está justamente entre o compositor e o intérprete. Torna-se necessário conectar a escrita do compositor à compreensão do intérprete (em que a autoridade do compositor e do editor é manifestada), muitas vezes com ampla interferência do editor em determinados momentos. Identificados esses momentos, e quais alterações ocorreram, cabe ao editor decidir se aceita ou não as modificações, de acordo com critérios históricos e de preservação de elementos estilísticos do compositor.

Tratando-se da música do século XX, fica claro então que o editor precisa estar atualizado com as normas de escrita e as ferramentas de edição musical, além de estar familiarizado com as convenções de leitura e realizações dessas convenções na prática musical contemporânea à composição e suas possíveis evoluções no espaço de tempo entre a data da composição e a edição do texto.

Após a compreensão desse processo, a edição crítica de uma obra brasileira do século XX cumpre um papel importantíssimo na preservação e viabilização da obra artística, principalmente quando o editor consegue um contato direto com o autor da obra, ato indispensável na resolução das decisões editoriais. Em entrevista a Alfonso Benetti Junior (2008), o compositor Almeida Prado comenta sobre a importância do contato entre o intérprete e o compositor.

É sempre importante, imprescindível! A não ser que eu não esteja mais nessa terra. Mas enquanto eu to aqui, não tem ninguém melhor que o próprio compositor pra te dizer algumas coisas que ninguém vai te dizer. Porque é o compositor que fez a obra! Não tem outra pessoa mais importante que o próprio compositor!... tem coisas que você só sabe no contato “teti-a-teti”, pessoal (JUNIOR, p. 160).

¹⁰ The interpretations of this signs, therefore, whether in performance or in criticism (of which editing is a branch), is a strictly historical issue, but one that is equally rooted in the semiotic import of each sign. The interpreter must re-create, so far as it is possible, the historical context and conventions within which the text of the work was fixed in order to understanding the meaning of each symbol.

A pesquisa em edição musical envolve a coleta de provas, a classificação das fontes e a avaliação das leituras para estabelecer o texto. A primeira delas envolve a localização, inspeção, descrição e transcrição da fonte. As circunstâncias normalmente ditam que o trabalho inicial de transcrição é realizado a partir de leitura de microfilme ou qualquer outra forma de reprodução fotográfica, como a fotocópia, mas a fotografia nunca poderá reproduzir todos os detalhes exigidos por um editor, e grande parte da investigação aprofundada, nomeadamente de inspeção e de descrição, deve aguardar o exame da própria fonte, neste caso, o próprio compositor.

Esses motivos tornam a publicação de *fac-símiles* indispensável para o maior esclarecimento do público alfabetizado musicalmente, acadêmicos ou não, mas eles normalmente não podem ser utilizados como materiais para a interpretação. Muitas das principais fontes da música ocidental, incluindo trabalhos do século XX, já estão disponíveis em *fac-símile* fotográfico. A edição impressa que replica a notação original não apenas permite a melhoria da legibilidade, mas também permite aos editores a oportunidade de rever e corrigir o texto de acordo com suas investigações críticas da obra e suas fontes. O procedimento pelo qual o texto é estabelecido é uma questão para o editor decidir. Uma prioridade para tal edição é a clareza na apresentação dos diversos tipos de informações para o usuário, incluindo altura, ritmo, métrica, instrumentação, andamento, dinâmica, articulação, se possível pedalização, ou até sinais de respiração, no caso da música vocal.

A tarefa principal, quando fontes primárias são utilizadas em edição, é a transcrição. Se esta é inicialmente feita a partir de reproduções fotográficas, os detalhes podem ser confirmados com os originais durante a inspeção principal da fonte. A transcrição diplomática (GRIER), que registra as informações na fonte exatamente como elas aparecem, com tantos detalhes quanto possível, alivia o problema. Cópias preparadas sob a supervisão direta do compositor podem ser consideradas autênticas, mas a autenticação da origem não necessariamente confirma a autenticidade de suas leituras.

A vantagem de uma edição crítica é a de oferecer aos seus usuários a orientação de um estudioso que dedicou tempo, energia e imaginação para os problemas da peça, e cujo parecer, portanto, merece credibilidade. Não se

pretende isentar os usuários de pensar por si mesmos, eles não precisam concordar com o editor em cada detalhe. Mas uma atitude crítica deve estimular uma resposta crítica, que é uma meta da edição: a investigação crítica do texto e as leituras, a fim de estabelecer a probabilidade de sua verdade dentro do contexto histórico e estilístico da música.

Nenhuma edição, porém, é definitiva. Novas investigações, até mesmo de fontes bem conhecidas, continuarão a produzir novos *insights* sobre a música na proporção da imaginação e da erudição dos pesquisadores. As edições mais recentes das obras de Bach, Haydn e Mozart, entre outros, atestam o valor da fonte de estudos e pesquisas confirmam também que outra fonte só irá melhorar a compreensão da música, seus criadores e profissionais.

Capítulo 2 - Almeida Prado: Biografia

Almeida Prado ocupa, na música contemporânea brasileira, uma posição absolutamente consolidada e referencial. A importância da obra desse compositor marca-se não apenas pela qualidade e pela inventividade, como também pelo domínio técnico e pela vasta e ininterrupta produção. O compositor aborda os gêneros mais variados, por meio de formações das mais diversas.

A sua obra faz referências ao folclore, à ecologia, a lugares geográficos e a muitas outras coisas do cotidiano. Faz-se bastante presente a religiosidade do compositor, externada por meio de expressões estéticas diversas. Por ser também um grande pianista, demonstra em suas criações para o piano um conhecimento privilegiado dos recursos do instrumento, surpreendendo a todo instante com novas soluções, com obras que têm sido aclamadas pela crítica musical e presentes no repertório de grandes intérpretes brasileiros e estrangeiros.

José Antônio Rezende de Almeida Prado nasceu no dia 8 de fevereiro de 1943, na cidade de Santos – SP. Cresceu em um ambiente familiar que valorizava extremamente a arte musical. Seu primeiro contato com a música foi aos dois anos de idade, sob a influência de sua mãe e irmã. Sua avó materna, Maria Constança, foi cantora lírica, tendo se apresentado para a família Imperial nos salões de Petrópolis¹¹.

Eu comecei a fazer música porque minha mãe era pianista amadora, mas muito boa pianista. Ela havia sido aluna de Chiafarelli. Quem queria seguir carreira estudava com as grandes como Guiomar Novaes e Antonieta Rudge. As amadoras, como minha mãe, iam para as classes do Chiafarelli ou das suas assistentes. Naquela época toda moça tocava piano¹² (CORVISIER, 2000, p. 1).

Quando eu era criança, minha irmã mais velha, Tereza Maria, tocava piano muito bem, e em Santos, na nossa casa, eu ficava no cercadinho. Eu era bem pequeno, um bebê, e ficava escutando ela tocar Beethoven, Schumann, Mozart, aquilo foi entrando em mim, foi uma musicoterapia indireta (RBP, 2007, p. 16)¹³.

¹¹ PRADO, José Antônio R. de Almeida. *Modulações da memória: (um memorial)*. Campinas: Unicamp, 1985, p. 9 *apud* MOREIRA, 2002.

¹² Palestra recital dada por Almeida Prado à Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, Junho de 1999 *apud* CORVISIER, 2000.

¹³ Revista Brasileira de Psicanálise – Volume 41, n° 2, 15-26 – 2007. Entrevista realizada em maio de 2007, na sede da SBPSP, com a participação de Chulamit Terepkins, Cíntia Ruschinelli, Ignácio

Aos sete anos, juntamente com sua irmã Bethy, começou a estudar piano com Lourde Joppert, porém os enfadados exercícios sobre cinco notas de que era obrigado a executar tornaram-se experiências desestimulantes, tendo em vista o seu afloramento precoce pela composição, de maneira intuitiva.

Em entrevista a Hideraldo Grosso, realizada em 1995, Almeida Prado sugere uma divisão de sua carreira de compositor em sete fases distintas:

A **1ª fase, de 1952 a 1959**, é denominada infantil, onde a produção desenvolveu-se a partir da imitação do repertório com o qual começava a entrar em contato ao estudar piano, como as *Cirandinhas* de Villa-Lobos. A **2ª fase, de 1960 a 1965**, compreende o período de estudos com Guarnieri e Osvaldo Lacerda e é marcada pela influência nacionalista das idéias de Mário de Andrade transmitidas por estes professores. A **3ª fase, de 1965-1969**, refere-se à época de aprendizado autodidata com a orientação informal de Gilberto Mendes e caracteriza-se pela experimentação com o atonalismo livre. O período de estudos na Europa com Messiaen e Boulanger, de **1969 a 1973, constitui a 4ª fase**. Aqui são marcantes os aprendizados rítmicos, harmônicos e timbrísticos resultando num estilo de universalismo europeu. A **5ª fase, de 1973 a 1983**, é o período de desenvolvimento das técnicas de ressonância e estabelecimento da linguagem transtonal. Importantes influências são a fauna e flora brasileiras e a astronomia em obras como as *Cartas Celestes*. A **6ª fase, de 1983-1993**, é a fase pós-moderna, onde o compositor se permite misturar diversas técnicas num ecletismo total, retomando elementos do passado e adaptando à sua linguagem. A **última fase, a 7ª, (...), tem início em 1994** e caracteriza-se pelo emprego livre de elementos tonais em busca de simplicidade (BRUCHER, 2007, p. 44-45)¹⁴.

2.1 – Primeira Fase - Infantil

Aos dez anos, mudou-se para São Paulo, onde estudou piano e composição com Dinorá de Carvalho¹⁵ (1895-1980). Nessa ocasião, começou a

Gerber, Lepold Nosek, Maria Ângela G. Moretzsohn, Maria Aparecida Q. Nicoletti, Maria Elisa F. Pirozzi e Sonia Solcher Terepins.

¹⁴ Grifo nosso.

¹⁵ Professora, compositora e pianista virtuose. Nasceu em Uberlândia em 1895 e faleceu em São Paulo em 1980. Estudou em Paris e apresentou-se em diversos países da Europa e América. Teve seu trabalho elogiado por Villa-Lobos, e sua obra foi executada por nomes como Guiomar Novaes, Bidu Sayão, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, entre outros.

aprimorar sua técnica pianística e a preparar um novo repertório. O próprio compositor declara: “Cada aula que tinha com Dinorah era uma revelação”¹⁶.

...foi a Dinorah de Carvalho a quem devo tudo e foi uma mãe para mim. Ao mesmo tempo em que foi boa, ela tinha a síndrome da não maternidade e tratava as “crianças” que estudavam lá como seus filhos. Então era uma fábrica de crianças-prodígio. Todos tocavam com orquestra aos oito, nove anos. (VASCONCELOS, 2007).

Logo compôs sua primeira peça, intitulada *Adeus*, curta e simples, mas responsável por despertar, definitivamente, sua vocação como compositor.

Comecei a estudar piano e um dia, com oito anos, fui para o piano e fiz uma música. Se chama *Adeus*, eu tinha oito anos, “Adeus” porque minha irmã Maria Luiza, que se tornou freira, tinha ido para o convento, foi embora. É uma música muito simples, mas eu fiz inteira. Tem uma forma coerente, uma harmonia tonal correta, e comecei a brincar assim. Como a palavra em inglês: play. Não é brincar, é tocar, como *jouer* em francês também. Em português, é tocar; compor é juntar. E várias obras foram se sucedendo, pequenas pecinhas (RBP, 2007, p. 16.).

Surgem então outras obras para piano, como *Os duendes na floresta*, *Dança Espanhola*, *Procissão do Senhor Morto*, *O saci*, *Um gato no telhado*, *Vamos brincar de roda*, entre outras.

Elas não apresentam novidades porque são reminiscências de Villa Lobos ou do que eu ouvia. Mas se chegasse uma criança com essas músicas eu diria: este cara é um gênio (risadas). Bem você vê que eu não tenho modéstia...mas duas delas estão publicadas agora na Alemanha num álbum que eu fiz para minhas filhas: *O Saci* e *O gato no telhado* (VASCONCELOS, 2007).

Todas elas eram inspirações vindas de contos de fadas, filmes e de suas brincadeiras de criança. Completou também sua primeira suíte para piano, a *Suíte brasileira*, contendo três movimentos, *Saci*, *Iara* e *Macumba*¹⁷.

Durante seu estudo com Dinorah de Carvalho, realizou vários recitais que incluíam nos programas suas próprias composições. Seu progresso foi considerável, tanto que aos onze anos executou o *Concerto-Rondó*, em Ré Maior,

¹⁶ MOREIRA, 2002, p. 36.

¹⁷ MOREIRA, 2002, p. 37.

de W. A. Mozart, com a Orquestra Sinfônica Juvenil do Museu de Arte de São Paulo, sob a regência de Mário Rossini.

Eu adorava o sucesso, porque era o único momento em que eu era aceito, porque eu era uma criança magrinha, feinha, e 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. Eu já estava todo mergulhado em Deus e me lembro que tinha sete anos e queria ser santo. Não sabia o que era isso, mas ficava quieto e queria pensar em Deus. Aí eu ia para debaixo de uma árvore e ficava alguns minutos ou mesmo meia hora tentando rezar completamente vazio, quer dizer que fazia a oração mais zen sem saber o que era... Ou seja, meu discurso não tinha nada a ver com o dos meus colegas. E eu não tinha culpa de ser assim como eles não tinham obrigação de me aceitar: um animal raro no zoológico deles. Então caçoavam me humilhavam e a única revanche que eu tinha era minha genialidade. E na hora em que eu ia aos nove anos tocar na televisão nenhum deles ia e a professora dizia: ah José Antonio vi você e tal e todos ficavam com inveja... Era a única hora em que eu tinha um pouco o troco... Enfim eu não tinha o clichê necessário para viver naquela tribo (VASCONCELOS, 2007).

Também começou a aprender teoria e solfejo com a professora Maria José de Oliveira, cujas aulas forneceram a Almeida Prado a descoberta da interpretação e da escrita dos signos musicais, necessários à formação como compositor. Depois de sete meses de aprendizado teórico, sua percepção auditiva já era excelente. Foi nesta época, em 1958, que executou junto à Orquestra Sinfônica de Santos, o *Concerto n.º 20 KV 466*, em ré menor, de W. A. Mozart. Assim, enquanto realizava seus primeiros experimentos na composição, adquiriu consistentes conhecimentos pianísticos sendo até hoje reconhecido como grande intérprete, sobretudo de suas próprias obras e por sua capacidade de improvisação ao instrumento.

2.2 – Segunda Fase – O Nacionalismo de Guarnieri

Sua jornada como compositor estende-se definitivamente a partir de 1960, quando Dinorá de Carvalho leva Camargo Guarnieri (1907-1993) para um recital em Santos, SP. Por meio desta oportunidade, Almeida Prado mostra suas peças a Guarnieri, que o convida a ser seu aluno de composição. E assim nasce uma ligação que durou cinco anos (1960-1965).

Camargo Guarnieri foi um dos maiores representantes do nacionalismo brasileiro depois de Villa-Lobos. Detentor de um estilo pessoal em que modalismo e polifonia caminham lado a lado com estruturas formais, organizadas dentro de princípios clássicos, Guarnieri foi o mais consciente de todos os compositores nacionalistas, exercendo forte influência no aprendizado de Almeida Prado.

Osvaldo Lacerda, discípulo de Guarnieri, ministrava aulas de harmonia, contraponto e análise, também orientou Almeida Prado, período esse em que tomou conhecimento de conceitos sobre o nacionalismo de Mário de Andrade, passando a utilizar o folclore em seus trabalhos. Inicia-se aqui sua fase nacionalista. “É a fase nacionalista tipicamente marcada pelo modalismo folclórico” (GROSSO, 1997, p. 50 *apud* MOREIRA, 2002, p. 44).

Camargo Guarnieri era o único compositor brasileiro que tinha uma escola de composição oficial em seu estúdio. Koellreutter, outro grande mestre da época, estava sempre ausente, depois de fundar o grupo de composição do Rio [Grupo Música Viva, fundado em 1939], foi morar na Europa e vivia pelo mundo viajando. Não havia outro professor de composição estável que pudesse ensinar, dar aulas de forma regular, a não ser o Guarnieri. Foi um privilégio ter sido aluno dele. Com Guarnieri eu fiz as matérias de composição. Ele trabalhava diretamente com o folclore e, segundo a ótica de Mário de Andrade (CORVISIER, 2000, p. 4).

Tonei-me um verdadeiro aprendiz. Aprendiz dos conceitos nacionalistas de Mário de Andrade, por meio da leitura do Guarnieri. (...) Aprendi a manejar o folclore, a respeitar a música brasileira, e a amá-la (MOREIRA, 2002, p. 43).

Almeida Prado estudou no Conservatório Musical de Santos de 1961 a 1963, onde recebeu aulas de piano do professor Italiano Tabarin e de história da música com Caldeira Filho, onde permaneceu alguns anos lecionando piano e análise na mesma instituição. Em 1963, o compositor recebeu o prêmio revelação da Música Erudita pela Associação Paulista de Críticos de Arte e por ocasião de sua formatura, escreveu sua primeira obra orquestral, as *Variações sobre um tema do Rio Grande do Norte*, para piano e orquestra, estreada um ano depois.

Outras obras foram compostas neste período, caracterizando sua fase nacionalista, tendo grande destaque as *Variações sobre o tema folclórico “Onde vais Helena?”* (1960), para piano, as *Variações sobre o tema folclórico “Xangô”* (1961), a canção *Modinha* (1961), o *Estudo n.º 1* (1962), para piano, as *Variações*

sobre o tema “Aeroplano Jahu” (1963), para piano, a *Minha voz é nobre* (ou *Trova de muito amor para um amado senhor*), canção com poema de Hilda Hilst (1964) e a *Tocata* (1964), para piano. Almeida Prado fez grande uso das variações, característica marcante da escola nacionalista de Guarnieri.

Trabalhei muito contraponto, fugas, corais, inúmeros cadernos de variações. Guarnieri dizia que a variação é o exercício mais interessante pra o compositor porque fazia com que ele não pensasse nas grandes formas sonata e rondó, e ficasse a fazer pequenas peças de 25 a 50 compassos e que aos poucos estes exercícios ensinavam o métier para depois então se chegar à forma sonata e à sinfonia (CORVISIER, 2000, p. 4).

Assim como Mário de Andrade, Guarnieri foi extremamente crítico em suas crenças musicais. A busca por uma estética ou de técnicas de composição que não se baseavam em representar os valores nacionais, era considerada inadmissível.

Com o Guarnieri, eu tive de entrar na linha de Mário de Andrade: *Se você é brasileiro, faz música brasileira*. E eu obedeci. Fazia temas folclóricos, harmonizava temas folclóricos com invenções etc., mas não estava muito interessado em boi-bumbá, queria texturas. Eu dizia: *Mas por que é que eu não posso fazer uma música chinesa?* E ele: *Porque você é brasileiro*. Mas de repente eu podia fazer uma coisa da África, eu sentia uma independência em mim, um desejo de ser planetário, e o Guarnieri puxava para aquela escola nacionalista. Entrei na minha primeira crise: não acreditava mais que ser brasileiro era fazer toada e baião. Achava aquilo chatérrimo, já aos vinte anos. (RBP, 2007, p. 16).

Ciente da posição estética do seu professor, Almeida Prado sabia que se quisesse expandir os seus horizontes para além do nacionalismo, ele teria necessidade de interromper suas aulas com Guarnieri. Almeida Prado relata como surpreendeu Guarnieri inserindo algumas ideias serialistas em suas *Variações sobre o tema do Rio Grande do Norte*.

Esta peça tinha uma cadência com dois compassos seriais. Uma coisa bobal hoje em dia. Guarnieri fez um escândalo, dizendo que ali havia influências de Koellreuter e de Gilberto Mendes. Guarnieri rasgou minha partitura. Decidi então escrever mais quatro compassos seriais, mas não lhe disse nada. Eu ia tocar a obra no Teatro Municipal de São Paulo sob a regência do próprio Guarnieri. Como não havia tempo para ensaiar a cadência, ele só a ouviu na hora do concerto. Hoje em dia é algo

“clássico”, mas na época soava um “falso Boulez”. Guarnieri ficou petrificado. Ao acabar o concerto eu já sabia que não teria mais aulas com ele, que Guarnieri não ia mais querer me dar aulas. Ao final me despedi dele dizendo: “Maestro, eu quero seguir o caminho desta cadência”. Depois deste concerto, Guarnieri ficou cinco anos sem falar comigo. (CORVISIER, 2000, p. 7)

Guarnieri, nesta obra, achou que eu tinha extrapolado ordens, os limites do verde, amarelo, azul e branco, todo nacionalista entrando em conflito, eu disse: — “Vou estudar com Ginastera...” Foi um escândalo, fui amaldiçoado. Fui atrás do Ginastera porque Marlos Nobre havia me escrito da Argentina uma carta onde ele dizia que estava adorando o Torcuato di Tella... Fui a Buenos Aires, mas o Ginastera não estava mais lá... Voltei e não procurei mais Camargo Guarnieri (SALLES, 2003, p. 187).

2.3 – Terceira Fase – Autodidatismo e orientação de Gilberto Mendes

O silêncio de seu mestre sobre esta obra (*Variações sobre o tema do Rio Grande do Norte*) foi o estopim do rompimento entre Almeida Prado e Guarnieri. Almeida Prado já sentia a necessidade de ousar, inovar, e o nacionalismo proclamado por Guarnieri tornava-se insuficiente para suas ambições.

É neste momento que rompe com Guarnieri e conhece Gilberto Mendes¹⁸ (1922-), que contribui em muito com sua formação, por meio de análises conjuntas das partituras de Schoenberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Varèse, Stravinsky e Villa-Lobos.

... em 1965, eu comecei a assistir a Festivais de Música, que não tocavam Camargo Guarnieri. Tocavam Stockhausen, Boulez... Foi então que eu achei que aquela estética nacionalista, a qual eu fazia com o Guarnieri, estava ficando defasada para mim, ‘démodé’ para mim. Aquele remédio não estava mais se satisfazendo. E eu tive uma conversa franca com ele. Eu disse: “Maestro, eu não vou mais voltar aqui.” A reação dele foi de surpresa: “Oh! Que horror!” Eu lhe disse, então: “Eu quero aprender música dodecafônica atonal, serial, pós-serial, eletroacústica. Eu quero aprender o que há de mais moderno. O sr. não nos dá isso. Primeiro porque o sr. não aceita e não gosta. Depois porque o sr. não irá me ensinar. Eu quero aprender e eu vou ter aulas com o Gilberto Mendes.” Ele ficou descontente. Foi como se eu tivesse dado um tapa em seu rosto. Então eu fui ter aulas com o Gilberto Mendes. Só que o Gilberto Mendes não foi um professor do tipo de eu pagar uma aula e de ele vir à minha casa ou de eu ir à casa dele. Eu ia jantar com ele, conversávamos

¹⁸ Compositor santista que participou dos movimentos de vanguarda da música brasileira. Estudou em Darmstadt com Boulez e Stockhausen, e no Brasil foi um dos fundadores do grupo Música Nova.

até às três da manhã. Ele me mostrava uma partitura e tocava algumas músicas no rádio de sua casa. Ele tinha vários discos, Lp's que ele trouxera de Darmstad. Ele estava, na época, revolucionando a música brasileira. E eu fui aprendendo por meio de bate-papo, por meio de eu compor uns exercícios seriais e mostrá-lo. E ele os corrigia. Isso era genial! Isso é aula! (TAFFARELLO, 2010, p. 269-270).

Resolvi seguir outro caminho e me aconselhar informalmente com Gilberto Mendes... O Gilberto não gostava de dar aulas... O Koellreuter que era uma segunda opção estava na Índia. Então não tinha mais ninguém com quem estudar composição a não ser Camargo Guarnieri [com quem tinha acabado de cortar os laços]. O Claudio Santoro estava na Europa, então fui atrás do Gilberto... (SALLES, 2003, p.188).

... eu conheci em Santos o Gilberto Mendes, que era um compositor pouquíssimo conhecido na época. Trabalhava num banco e fazia música por prazer, e cantava como tenor num coral. Comecei a me interessar pelo trabalho dele, a aprender com ele, a aprender tudo que era possível, quer dizer, o atonalismo. Fiquei encantado. Eu não me preocupava absolutamente se ia ou não comunicar alguma coisa: aquilo era uma necessidade da minha inteligência (RBP, 2007, p. 16).

O contato com a música serial influenciou naturalmente suas composições, deixando de lado a temática folclórica e obtendo novos sistemas de estruturação musical, iniciando assim sua terceira fase.

Achei uma maravilha [a música atonal]. Era uma porta que se abria (...) e o Gilberto me dava essa liberdade, porque ele nunca disse que música regionalista era errada. Já o Guarnieri dizia: música atonal, na serve. Era muito dogmático, o Guarnieri, e o Gilberto não. Não existia proibição com o Gilberto Mendes, e com o Guarnieri elas eram severas. Então ele [Guarnieri] era um pouco como meu pai. Meu pai tinha mania de dizer assim: *Você não vai ao cinema*. Eu dizia: *E por que não? Eu tenho dinheiro!* E ele: *Porque eu não quero*. Eu não admitia isso já aos dez anos, e meu pai ficava pê da vida, porque eu era desobediente. O Guarnieri começou a parecer meu pai, me castrando. (...) Nesses anos em que fiquei com o Gilberto Mendes, informalmente, comecei a compor autodidaticamente (RBP, 2007, p. 16-17).

Esta nova descoberta possibilitou a Almeida Prado uma abertura estética, marcando suas obras subsequentes, além de um desejo de estudar com os grandes nomes da música de vanguarda europeia. As composições desta fase refletem o contato com os sistemas de estruturação musical, desenvolvidos a partir do início do século XX, como o uso de conjuntos, atonalismo serial, dodecafonismo e a utilização de novos timbres e formas. Dentre elas estão a *Missa da paz* (1965), para coro à capella, algumas canções e madrigais, como *Rosamor* (1965), *Canções da Esperança* (1966), *Ave Maria* (1966) e *Dois Retratos Naturais de Cecília Meireles* (1968), os *6 Momentos - 1º caderno* (1965), a Sonata

n° 1 (1965), para piano, a *Sonatina n° 1* (1966) e o *Recitativo e Fuga* (1967) para piano, as *Variações Concertantes* (1969), para piano e orquestra.

Eu fui um dos primeiros compositores a fazer no Brasil missa em português, porque o Concílio tinha liberado o texto e foi uma experiência interessante. Mas eu acho que minha obra é mística mesmo sem usar o texto sacro, ela busca dar a quem a ouve, um estado de contemplação. A minha música tende a fazer você entrar num clima. Os melhores momentos da minha música são momentos estáticos de paz, são grandes porções, grandes praias (VASCONCELOS, 2007).

Em 1967, recebeu uma bolsa de estudos para participar do Festival Internacional de Santiago de Compostela, onde recebeu a orientação de Clementi Terni, compositor italiano, estudando música medieval e renascentista espanhola. Durante o festival, Almeida Prado compôs as *Variações para clarineta e orquestra de cordas*, tendo sua estreia no Hospital de los Reyes Católicos. No ano seguinte, o compositor apresentou-se no Festival Latino-Americano em Washington com a obra *Cantus Creationes*, um trabalho encomendado pela Organização dos Estados Americanos.

Almeida Prado foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1968, por sua composição *Paixão Segundo São Marcos*, vista como melhor obra camerística. No mesmo ano, assumiu o cargo de professor de piano na Escola Dinorah de Carvalho e na Fundação de Artes de São Caetano do Sul, e um ano depois no Conservatório de Santo André.

2.4 – Quarta Fase – Universalismo Europeu

Segundo entrevista concedida a Hideraldo Luiz Grosso (1997), em 1969 inicia-se a quarta fase composicional de Almeida Prado. Porém em 2002, em entrevista a Adriana Lopes Moreira, Almeida Prado sugere uma linha contínua entre estas fases, e não uma ruptura¹⁹.

... esse período em Paris não foi uma ruptura com o período junto ao Gilberto Mendes, mas uma apoteose, porque, na verdade, eu já estava fazendo música atonal livre — ou pós tonal livre — e serial quando eu cheguei em Paris. Lá eu continuei este processo de uma maneira mais intelectual, consciente, reflexiva, por meio de Messiaen e Nádia, e de

¹⁹ Decidiu-se optar pela divisão feita por Almeida Prado em conjunto com Hideraldo Grosso.

outras influências, sobretudo Ligeti, Xenakis, Stockhausen (MOREIRA, 2002, p. 57).

Neste ano Almeida Prado compôs os *Pequenos Funerais Cantantes*, com texto de Hilda Hilst, para coro misto, soprano, barítono e orquestra e recebeu o primeiro prêmio no I Festival de Música da Guanabara. Em entrevista a Tadeu Taffarello, Almeida Prado fala que a obra “é muito importante na minha produção, pois indica o antes e o depois. É uma das obras que eu chamo de “Totem”. É como se fosse uma pedra onde tudo muda, a obra é que muda” (TAFFARELLO, 2010, p. 270).

Foi um divisor de águas. E foi também um caso de destino. Eu tinha lido no jornal esta série de poemas da Hilda: **Um Corpo de Terra** e era o texto que eu precisava para fazer uma música para o Concurso (...) Eu li aquele texto... “chagas de sol, rosácea ardente, aqueles rios de sangue”.. E aí a música veio absolutamente genial - quadrinhas pequeninas e densas e para a música não tem melhor... “porta de fogo, caminho ígneo”. Você já sente tudo, porque quando tem muito blá blá blá já vira ópera. Eu fiz numa semana esta música e mandei e aí ela foi classificada e quando eu no Rio ouvi o coral cantando aquela coisa eu disse: que obra genial (VASCONCELOS, 2007).

O prêmio recebido no I Festival de Música da Guanabara, vinte e cinco milhões de cruzeiros²⁰, possibilitou assim uma temporada de estudos na Europa, para onde partira no mesmo ano.

Algumas obras me dão esta sensação [Pequenos Funerais Cantantes]: ela é maior que eu. Eu me ajoelho diante dela. É um filho que você gerou, ficou rei e você beija a mão do filho. É uma humildade porque é óbvio que não é obra tua, você foi instrumento. E aí foi um escândalo porque os grandes compositores da época perderam e eu ganhei. Eu era desconhecido, tinha 26 anos. Era um dinheiro incrível, 25 milhões, eu me dei uma bolsa e fui para a Europa. E depois lá consegui outras e acabei ficando cinco anos em Paris. Eu tenho uma gratidão muito grande pelo governador Abreu Sodré que me arranhou uma bolsa de um ano. Foram os melhores anos da minha formação (VASCONCELOS, 2007).

Os anos de estudo na Europa significaram a revolução de um mundo maravilhoso de tradição, inovação e disciplina. A disciplina, sobretudo, representa uma lição importante, porque o brasileiro não se concentra facilmente. Em Paris, durante todo o tempo, eu estudava, compunha, analisava muitas obras e frequentava muitos concertos. Talvez porque

²⁰ Segundo o compositor, com este prêmio era possível comprar na época um apartamento em São Paulo, um terreno e um carro novo. Faziam parte da banca do concurso nomes como Krzysztof Penderecki, Souza Lima, entre outros.

houvesse muito a que dar atenção, eu era obrigado a me concentrar, me disciplinar a fim de que pudesse absorver o máximo das coisas (CORVISIER, 2000, p. 13).

Inicialmente foi à Darmstadt, na Alemanha, para realizar um curso de especialização com Györgi Ligeti e Lukas Foss. Naquela época, o serialismo integral tinha deixado de ser a língua dominante fortemente cultivada entre os compositores que frequentavam estes seminários. Dez anos antes, John Cage provocou um tremendo impacto em uma série de palestras nas quais defendeu o uso do acaso e da indeterminação em fazer música. A *Sonata n.º 2* para piano e o *2.º Caderno de Momentos* podem ser consideradas uma síntese de seu aprendizado neste curso. Dois meses depois (outubro de 1969) realizou o exame para o Conservatório de Paris. Apesar de sua reprovação, entrou como aluno ouvinte a convite do próprio Olivier Messiaen, que reconheceu o valor da sua obra e a injustiça ocorrida no teste. Também cursou aulas particulares de harmonia, análise e contraponto com Nadia Boulanger²¹ e Annette Dieudonné sob a recomendação do musicólogo brasileiro Luiz Heitor Correa de Azevedo.

Quando eu estudava com Camargo Guarnieri, de 1959 a 1965, ele me falava muito de Nadia Boulanger, que tinha sido sua professora por apenas um ano. Ele teve de interromper esse trabalho com a Nadia quando começou a guerra, em 1939. Ele teve de fugir, assim como outras pessoas que estavam na França, pois ela seria invadida. Ele me falava o seguinte: “Um dia, depois que você estudar comigo, gostaria que você estudasse com a Nadia Boulanger ou com Copland.” (TAFFARELLO, 2010, p. 269).

Compõe então sua primeira obra orquestral da fase europeia, a *Sinfonia n.º 1* (1970), dedicada a Nadia Boulanger e condecorada com o prêmio Lili Boulanger e *Carta de Patmos* (1970-71), para coro, soprano, percussão, piano, órgão e metais.

Durante este fecundo período de quatro anos [em Paris], pude realizar todo um trabalho de síntese da música contemporânea. (...) Na classe de Messiaen, a análise dos ritmos e modos hindus, a concepção totalmente nova do espaço e tempo na música alargaram enormemente minha concepção de Espaço Sonoro. (...) A revisão aprofundada da Harmonia, Contraponto, que realizava tão meticulosamente com Nadia, deram-me a capacidade artesanal (MOREIRA, 2002, p.45).

²¹ Renomada professora e regente francesa. Estudou no conservatório de Paris e foi amiga fiel de Stravinsky. Lecionou a outros grandes compositores como Aaron Copland e Elliott Carter.

Messiaen foi uma revelação para mim, no sentido rítmico. Sua concepção de ritmo é total, quase cósmica. Nadia Boulanger é mais clássica, mais interessada na forma, na harmonia, no contraponto. (...) Sua preocupação é mais com o passado, a Renascença, a Idade Média. Com uma visão histórica da música, mais tonal, porém um tonal amplo, não restrito (CORVISIER, 2000, p. 13)

Neste ambiente fui tentado a compor obras que misturavam toda aquela base nacionalista, que já respirava um outro ar, com o que eu apreendia e as minhas raízes. Foi então que comecei a olhar em direção à fauna e flora brasileiras como fontes de inspiração, não utilizando mais o folclore, e sim a inspiração nascida dos bichos, das flores, das orquídeas, da Amazônia. Neste momento também me inspirei em Villa-Lobos, principalmente em suas obras dos anos 20, como a prole do bebê nº2 (CORVISIER, 2000, p. 14).

Durante o verão de 1970, Almeida Prado foi o pianista acompanhador oficial de música de câmara no Conservatório Americano de Fontainebleau, na França, onde conviveu com compositores de obras eletroacústicas, conquistando o Prêmio Fontainebleau com o *Trio para piano, violino e violoncelo*.

A partir de 1971, Almeida Prado conseguiu realizar alguns recitais e participar da programação de rádio Suisse Romande, que lhe conferiu um contrato exclusivo com a editora Tonos Musikverlage, de Darmstadt, Alemanha. Dessa forma, aos vinte e oito anos de idade, estava com praticamente toda sua obra editada na Alemanha.

Eu acho que a Tonos apareceu por meio de um amigo meu que era o Manuel Massarani que era adido cultural da embaixada do Brasil em Genebra, um rapaz muito importante na minha vida. Ele era attaché cultural da delegação do Brasil na ONU - e de muita gente importante no Brasil e que as pessoas se esquecem de nomear. A Anna Stela Schic me disse: você tem que conhecer o Massarani porque ele pode te ajudar a fazer uma carreira na Suíça. Aí peguei o trem, modestamente, liguei da estação para a embaixada falei com ele e acabei hospedado em sua casa quinze dias. Neste tempo aconteceram coisas incríveis: ele marcou um recital meu no Conservatório de Genebra, recebi quatro encomendas de obras dos melhores grupos da cidade, ele ligou para Darmstadt falou com o Koenig que era editor, fui lá, assinei um contrato, ganhei um dinheiro adiantado. Quando cheguei a Paris já tinha obra tocada, tudo já marcado para dois anos de atividade na Suíça. Porque era um homem que fazia tudo na hora. E ele fazia isso para pintores, marcava exposições, tudo. É uma pena que ele não esteja mais lá, voltou para o Brasil e depois aconteceu que a Suíça ficou sendo mais do que França onde tudo acontece com minhas obras (VASCONCELOS, 2007).

Este fato proporcionou ao compositor a participação em diversos festivais internacionais, como o Festival de Música das Américas, realizado em Madri, o

Simpósio Internacional da UNESCO, em Roma e o Festival Internacional de Chartres. Algumas de suas obras merecem destaque, como o *Cerimonial*, para fagote e orquestra, encomenda da Orquestra Sinfônica Brasileira e vencedor do *Prix Lili Boulanger*, cedido pela Memorial Foundation de Boston em 1972 e *Ta'aroa*, para piano.

Recebeu duas encomendas do Ministère des Affaires Culturelles (1971), que resultaram na composição da crônica lírica *Villegagnon* ou *Les isles fortunées* (1972-73) e do oratório *Thérèse l'Amour de Dieu* (1973), ambas com texto de Henri Doublier.

Em 1972, venceu o Concurso Nacional do Sesquicentenário da Independência do Brasil, com o oratório *Trajetória da Independência*. Um ano depois, recebeu dois segundos prêmios no Concurso do Instituto Goethe, com o *Magnificat*, para coro a 6 vozes e *Livro Sonoro*, para quarteto de cordas, além do *Prêmio Lili Boulanger* com o *Portrait de Lili Boulanger*, para piano, quarteto de cordas e flauta, *Estações e Variações alegóricas para a independência em memória de D. Pedro I*, para orquestra e o *Portrait de Nadia Boulanger*, para soprano e piano e a obra *Lettre de Jérusalem* (1973), para soprano, piano e conjunto de percussão.

2.5 – Quinta Fase – Astronômica e Ecológica

Em 1973, Almeida Prado participou do Simpósio sobre a Nova Música Brasileira, em Friburgo, Suíça, e logo depois retornou ao Brasil, passando a exercer o cargo de diretor do Conservatório Municipal de Cubatão, permanecendo por um ano. O contraste causado entre as realidades brasileira e europeia despertou no compositor uma nova fase composicional, baseada em suas preocupações ecológicas e pela necessidade de encontrar um discurso sonoro de conteúdo denso e comunicação explícita. Inicia-se então, sua 5ª fase, comumente chamada de ecológica e astronômica.

Na Europa, [senti] que podia fazer uma fusão (...) das técnicas seriais (...) com a análise (...) [da] obra de Stravinsky que eu fiz com a Nadia Boulanger, (...) usando rítmica brasileira em modos rítmicos que Messiaen me ensinou. (...) Na minha volta ao Brasil, [descobri] que eu podia fazer uma releitura da música brasileira por meio da ecologia. (...)

Então, fiz a “Exoflora”. (...) Nessa época surgiram as “Cartas Celestes”, uma obra em que, pela primeira vez uso o espectralismo. (...) Comecei então a fazer minha música baseado nessas ressonâncias²² (MOREIRA, 2002, p. 47).

Surge então sua primeira obra de cunho ecológico, os *Episódios de animais: sinimbu (camaleão), tamanduá e anta* (1973-74), para soprano. No ano de 1974, o compositor esteve na Conferência sobre a Atual Escola Brasileira de Composição, em Vevey, Suíça e foi homenageado na Conferência sobre a Obra Pianística de Almeida Prado, em Genebra, Suíça. Compõe então um dos seus mais importantes ciclos, a obra *Ilhas*, para piano solo, onde o compositor inicia sua exploração das técnicas de ressonância. Outra obra que merece destaque foi *Exoflora*, para piano e orquestra, estreada em Graz, na Áustria, com o próprio Almeida Prado ao piano e regência de John Neschling.

Em junho do mesmo ano, por meio de uma encomenda feita pelo Planetário do Ibirapuera, surgiu o primeiro volume das *Cartas Celestes*, para piano, considerada pelo compositor sua obra mais sólida e importante, iniciando sua fase astronômica. Estas tomam como base o céu do Brasil a partir do *Atlas Celeste* de Ronaldo Mourão. *Cartas Celestes* marcaram profundamente sua linguagem composicional subsequente, dando origem a um ciclo de catorze peças.

A “Carta Celeste” composta em 1974 surgiu a partir de uma encomenda de “fundo musical” para um evento no Planetário do Ibirapuera, feita por meio do José Luis Paes Nunes. Tinha que ser uma “música de fundo”, que durasse 20 minutos, abstrata e que não tivesse uma temática muito nítida, para não distrair as pessoas durante o show de estrelas. Assim, a razão que me levou a compor foi totalmente material, não artística, de uma encomenda fora de mim, não dentro de mim. Isso me levou a uma adaptação a um tipo de composição que eu não estava nem querendo criar, não estava pensando nisso.

(...) eu criei livremente 24 acordes atonais, que correspondem a cada letra do alfabeto grego, e que, por sua vez estão associados a cada estrela, de acordo com sua luminosidade e grandeza. (...) Os 24 acordes utilizados na “Carta Celeste” são um material livre. Eu toquei acordes ao piano, contrastando um pouco um com o outro, e anotei os que eu achei que soavam bonito. E a ressonância existe porque o pedal do piano está abaixado (MOREIRA, 2002, p. 60, 63).

Eu acho a obra mais importante para piano da literatura mundial, não só nacional. É uma das mais importantes porque é a obra mais longa para piano que existe, nem Messiaen tem uma obra assim, feita com o mesmo

²² Segundo o compositor, “Corrente que estava começando [na Europa, em c. 1970]. (...) Consiste na utilização consciente das oitavas, quintas, quartas, terças, sextas e sétimas do espectro harmônico, (...) com notas superiores livremente usadas”. In. GUBERNIKOFF, Carole, org. 1966 p. 55 apud MOREIRA, 2002, p. 47.

material. Na verdade ela é um grande afresco, um grande mural cósmico que mudou muita coisa no discurso do piano e influenciou muito a música brasileira, todos os compositores jovens foram beber lá. Todos os que compõem para piano foram beber nas **Cartas Celestes**. Como também as **Cartas Celestes** tem influência de Messiaen, Debussy, Villa Lobos, mas enfim ela é uma coisa nova. Ela é o **Qadós** da Hilda (hoje Kadosh da Hilda Hilst) (VASCONCELOS, 2007).

No ano seguinte, foi convidado pelo Reitor Prof. Zeferino Vaz a ocupar o cargo de professor de análise e composição do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Foi uma volta maravilhosa até porque eu voltei como estrela, ganhava bem, eu gostava do Conservatório, mas aí veio um convite do Rogério Cerqueira Leite, do Benito Juarez (que foi maestro da Orquestra Sinfônica de Campinas durante anos) e do Raul do Valle para eu ir para a Unicamp. Aí fui almoçar com o Rogério e foi um almoço histórico, muito interessante e muito rápido. Eu cheguei às 11 horas, ele me deu um cafezinho e me disse: soube que você é um grande compositor e em seguida me convidou para almoçar. No almoço ele disse: escuta aqui, você quer trabalhar na Unicamp? Nós vamos fundar um departamento de música. Eu disse não, estou ganhando muito bem, 2.500,00 cruzeiros, pago 400 de aluguel, andava de táxi, ia para Cubatão de táxi. Ele me disse: mas estou te oferecendo 13. 500,00. Aí me lembro que caiu o garfo e a faca (risos). (...) Treze mil e quinhentos cruzeiros novos... Quer dizer de dois para treze. Aí parou tudo e perguntei: tem telefone aqui para ligar para Cubatão porque me exonero já. Não, porque aí já é uma coisa absurda. Mas daí eu disse: você está brincando? Ele: não, é o que vou te oferecer, MS 4. Sim, mas quando? Ele: já agora. Só que você vai fazer o seguinte: você já está ganhando a partir de hoje, você leva o curriculum, etc. Mas vai deixar o dinheiro no banco e vai para a Europa, só volta em fevereiro. (...) Então a Unicamp foi um dom que Deus me deu, um presente. (VASCONCELOS, 2007)

Juntamente com o compositor Cláudio Santoro, fez uma série de conferências sobre sua obra e sobre música brasileira, em 28 cidades da Alemanha Ocidental. De suas obras, *Aurora*, para piano e orquestra, dedicada a Sonia Muniz, *Livro Brasileiro*, para soprano e piano e *Amém*, para orquestra de cordas levaram o prêmio de melhor obra sinfônica pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Em homenagem ao reitor Zeferino Vaz, um de seus maiores incentivadores, Almeida Prado escreve a *Sinfonia Unicamp* (1976), para grande orquestra. Neste mesmo ano, também compõe a *Abertura Cidade de Campinas*, para orquestra, seu *Concerto para violino e orquestra de cordas*, premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, como a melhor obra para solista instrumental, o

Itinerário idílico e amoroso: O livro de Helenice, para piano e o *Livro de Ogum*, para dois pianos.

Em 1976, o pianista brasileiro Antônio Guedes Barbosa estreou a obra *Rios*, para piano, composta por Almeida Prado no mesmo ano. A obra é inspirada pela lenda de lamulumulú dos índios do Xingú.

Quando li o livro sobre os mitos dos índios do Xingú, dos irmãos Villas Boas, fiquei fascinado sobretudo pela magia telúrica contida no texto. O mito de lamulumulú, da formação dos rios, me deu sobretudo inúmeras ideias e emoções que resolvi então transformar em música. (CORVISIER, 2000, p. 31).

Seguem-se duas obras compostas logo após o início das atividades na UNICAMP: A obra *Sabiá: monumento a Carlos Gomes* (1977), composta em memória deste compositor, recebeu o primeiro prêmio no Concurso de composição Carlos Gomes em Campinas, e *Macaíra*, para cravo e piano a quatro mãos, mesmo ano em que foi membro do júri de seleção de obras internacionais do *International Society of Contemporary Music*, na Finlândia. Recebeu em 1979 o prêmio Esso de Música Erudita, pela obra *Crônica de um dia de verão, fantasia para clarineta e orquestra de cordas*, e do Concurso Ars Nova, da Universidade Federal de Minas Gerais, pela *Cantata Bendito da Paixão de Jesus de Nazaré* (1977-78), para coral.

Em 1978, participou da Conferência do Festival Internacional das Juventudes Musicais, em Friburgo, Suíça, e do Encontro de Compositores de Brasília.

Seu primeiro balé, o épico sinfônico *Jucapirama*, composto em 1980, é baseado no poema homônimo de Gonçalves Dias e dedicado a Guilherme Figueiredo. Participou também neste ano da Semana de Música Brasileira, em Colônia, Alemanha, e de uma conferência sobre sua obra, realizada no Festival de Inverno de Campos do Jordão.

Em 1981, sob uma encomenda da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, compõe a obra *Cidade de São Paulo*, estreada por Eleazar de Carvalho e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). A partir deste ano, Almeida Prado dedica-se a criação de mais cinco volumes de suas *Cartas Celestes*, todas para piano, por dois anos seguidos.

Quando eu voltei às “Cartas Celestes”, em 1981, comecei a utilizar as ressonâncias inferiores, porque eu havia lido a respeito em um dicionário francês antigo que ganhei da Nadia Boulanger. Havia muita controvérsia a respeito disso, mas eu não quis saber da controvérsia: transcrevi aquilo e comecei a usar nas cartas todas. (...) eu já estava consciente do que havia provocado com a primeira, então compus conscientemente o que queria. Não era mais por acaso. Então achei que eu havia criado um sistema que ao mesmo tempo é uma atitude muito livre, que pode ser usada de qualquer maneira. Não é como o sistema tonal, que tem regras — não tem regra. É quase uma situação sonora na qual você se apoia às vezes (MOREIRA, 2002, p. 62).

O extenso *Concerto n.º1* para piano e orquestra (1983), em nove movimentos, foi composto a pedido de Antônio Guedes Barbosa e a ele dedicado, encerra sua 5ª fase.

2.6 - Sexta Fase – Pós-moderna

A 6ª fase composicional de Almeida Prado é definida por ele mesmo como pós-moderna. Ele utiliza com extrema liberdade novos e antigos estilos de estruturação musical.

É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após a 6ª Carta Celeste, composta em 1982, eu disse: “Chega! Agora eu quero reler” (...) Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras (MOREIRA, 2002, p. 47).

Em sua fase pós-moderna, Almeida Prado utiliza-se de paráfrases, colagens, citações e revisitações a formas tradicionais. Segundo José Maria Neves (1984), inicia-se uma fase de fusão de matérias que chega próximo ao surreal, como a mistura do modal com o atonal e o serial, elaborações rítmicas e efeitos timbrísticos.²³ Os *16 Poesilúdios* para piano, inspirados em poemas, pinturas e noites de grandes cidades, e os 7º e 8º *cadernos de Momentos*, para piano, são considerados um conjunto de obras das quais marcaram esta fase, onde o compositor abandona a linguagem de sua recente e mais importante obra, as *Cartas Celestes*.

²³ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo Riccordi Brasileira, 1984. Apud SACARDUELLI, 2008.

Outro aspecto desta fase é o retorno à utilização de elementos do folclore e da cultura indígena brasileira fundido ao conhecimento adquirido com Camargo Guarnieri, com uma percepção mais ampla e arrojada, o que Adriana Lopes chama de Temática Afro-brasileira, destacando as *Savanas* (1983), para piano, as *Sonatas 3 e 4* (1984), para piano, o *Livro de Oxóssi* (1985), para quarteto de flautas, o *Livro Mágico de Xangô* (1985), para violino e violoncelo, *Sonatas 5 e 6* (1985), para piano e a *Sinfonia dos Orixás* (1985), para grande orquestra.

O afro-brasileiro não foi uma experiência mística, mas estética. Não tenho interesse nessas religiões enquanto atos de fé. Acho muito bonito o ritual do Candomblé, as roupas, os temas, o obsessional, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva. Tudo isso me encantou quando compus “Sinfonia dos Orixás” e a “Sonata Omulú” [n.º 4]. Respeito quem crê em qualquer religião. A divindade de Jesus está em cada religião. Se Deus está em tudo, o Espírito Santo também age no Candomblé — para quem crê. No que se refere ao respeito a todas as religiões, sou ecumênico (MOREIRA, 2002, p. 66).

Eu estava na Suíça, eu estava lá para a première mundial. Porque é o seguinte: o Benito me encomendou uma obra para comemorar os dez anos da Orquestra Sinfônica de Campinas. Resolvi então usar algum clichê brasileiro usando afro, e fiz uma obra em que cada movimento era um orixá, um simbolismo. Eu não sou crente do candomblé, mas respeito. Então não era uma obra de alguém que crê em candomblé. Eu faço candomblé como podia fazer Zeus, Apolo, etc. e ficou muito bonito, muito colorido. E o Oscar Arrais, que é um grande coreógrafo, que era na altura diretor do Ballet de Genebra, um dia estava conversando com o maestro – veja de novo o destino - ele disse: “O que eu poderia fazer para a nova temporada - Lago do Cisne eu não agüento mais, Ofélia, Sacre du Printemps - ele queria uma coisa diferente- As Bachianas já era. Aí ele viu o disco sinfonia dos Orixás na mesa do maestro e perguntou - Almeida Prado quem é? Vamos ouvir isso aí.” E aí começaram aquelas coisas, os tambores, aquele som, ele ficou louco. Falou: é esse ballet. Endoideceu, ligou para a Unicamp, mandou telegrama, porque quando as pessoas querem te encontrar... Finalmente ligou para o meu editor que mandou material. Enfim foi posto na temporada oficial do melhor teatro de ballet da Europa - o Grand Théâtre de Genève junto com Bela Bartók (VASCONCELOS, 2007).

Em 1984, Almeida Prado ministrou palestras na Universidade de Indiana e neste mesmo ano recebeu o prêmio de melhor obra de câmara com seu *Trio Marítimo*, pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Dois anos depois, ainda ministrando aulas da Universidade Estadual de Campinas, recebeu o título de doutor com a Tese *Cartas Celestes*: uma uranografia sonora geradora de novas técnicas composicionais, onde permaneceu como professor de composição até sua aposentadoria. Assumiu também a cadeira de número 15 na Academia

Brasileira de Música, cujo patrono é Carlos Gomes (1839-1896) e o fundador Lorenzo Fernández (1897-1948). Também foi acolhido como membro da Academia Campineira de Música, do Centro Cultural Brasil-Israel e da Foundation Nadia et Lili Boulanger. A obra *Halley, um viajante sonoro*, para piano, considerada uma composição tardia de seu período astrológico, foi composta em 1986.

Neste mesmo ano, Almeida Prado volta a explorar obras de motivação espiritual, fundamentadas em ritos judaico-cristãos. Esta temática é reaberta com a *Missa de São Nicolau*, para coro misto, solistas e orquestra, estreada em Villars-sûr Glâne, Suíça.

Foi impressionante. Você não pode imaginar a minha emoção — eu na igreja de Villars-sûr Glâne, nevando fora, Deus preparou o cenário teatral para mim... (...) Eu chegando e o maestro dizendo: não você não vem ver o ensaio hoje, vem na véspera para ser uma surpresa e tal. Mas como eu estava morando na casa de uns amigos, que ficava justamente atrás da igreja de repente comecei a ouvir uns sons, eu nunca tinha ouvido...(...) Subi as escadas do Coro, ninguém sabia que eu estava lá e então eu ouvi uma coisa e falei: eu fiz isso e aí eu chorava aos prantos, de adoração, de gratidão, porque era uma coisa tão linda, porque, eu pensava, era nível de Beethoven, de Mahler... (VASCONCELOS, 2007).

Porém a obra que, segundo Almeida Prado, representa um marco nessa temática composicional é *Le Rosaire de Medjugorjie* (1987), para piano, onde o tema apresentado representa a Santíssima Trindade.

...eu não estava vivendo uma vida de acordo, estava vivendo de um jeito oba oba e eu sabia que isso não ia me levar a lugar algum. E via Deus como um grande caçador me espreitando, sabe como uma daquelas redes que se caçam os leões? Porque Deus é um grande caçador, ele te caça, ele te quer, malgrè, eu ia para cá ele para lá. Eu sabia que se chegasse lá e ele me pedisse para renunciar a tudo, todas as ilusões... Mas aí mais uma vez arranjei desculpas, eu não posso gastar dinheiro, se eu tivesse dois mil francos, pensei, eu ia. No dia seguinte fui ao banco e lá havia dois mil francos a mais na minha conta já dos direitos autorais do ballet. Aí eu pensei: é um insulto a Providencia de Deus eu não ir. Então arrumei uma maleta e fui para a estação de trem, peguei o trem para Berna, fui à embaixada carimbei o passaporte, em geral isso leva um mês, eu consegui em dois minutos. Fui para o aeroporto peguei o avião, fui a Zagreb, peguei o trem até Mostar e cheguei às 10 h da noite e havia um homem me esperando na estação... Ele perguntou: vai para Medjugorjie? Quer dizer- São Gabriel (o arcanjo das comunicações) ou São Miguel, um anjo de Deus ali, vestido de chofer de táxi! Ele levou de táxi até lá. Eu pensava ou este homem vai me matar ou então é verdade. Ele me levou na casa de uma senhora que só falava croata. Eu dizia: sleep, dormire, recostare, dormitatum, falava em grego, a mulher nada (risadas). Aí eu disse: Nossa Senhora, já que me trouxe aqui, arranje pelo

menos uma língua celta, que é pelo menos mais perto do francês que esse horror de w com z cortado de baixo para cima (o croata) não dá... Aí eu ouvi: mais non, parce que je... Aí fiquei mais aliviado - era alguém falando francês. Era a tal canadense... A Lise Leclerc que vai a Medjugorje duas vezes por ano, uma mulher rica e importante. Ela ficou trabalhando para Nossa Senhora. Aí eu disse: s'il vous plaît madame... e finalmente me alojaram, eu estava quebrado. Aí, tudo bem, dormi de roupa, não havia chauffage e me acordaram às quatro da manhã para eu assistir a missa na capela das aparições - fazia menos dez graus, gelo no caminho. Aí começou todo o trabalho, eu senti necessidade de confessar, de procurar soltar e as coisas que foram dando certo até que durante uma aparição senti a presença de Maria chegando perto de mim e eu estava no céu - me veio uma certeza que Deus me ama, como eu sou, e que Deus não é um tirano, que o céu é uma jubilação, não dá para entender, foram minutos que para mim pareceram anos. E naquele minuto eu tudo entendi, eu tudo perdoei. E fiquei tão perturbado que comecei a trabalhar este dom e então comecei a rezar. Ia para a colina e ficava quatro horas em oração, ia para o quarto rezar, ia andar. (...) depois — ouvi a voz de Maria na cruz azul que fica na colina — que ela havia me levado lá para me entregar a Jesus e que era irreversível, que ela com muito custo tinha conseguido me levar e que tinha lutado muito com Satanás e que eu não ia mais decepcioná-la. Não vem a frase, vem uma intuição. Aí, dias depois, fui rezar numa cruz que é uma cruz de madeira, como tem em Campos de Jordão e aí Jesus falou: “Dá-me tua vida”. Aí fiquei em pânico, pensei que ia morrer. E eu disse: “toma Jesus, tudo é teu”. Eu senti uma alegria, uma jubilação, fiquei inebriado, como se tivesse tomado cinco garrafas de vinho. Fiquei rejuvenescido. Mas eu não podia por uma tenda e ficar lá e eu tive que voltar, trabalhar, etc. Fui para Fribourg e levei uma vida entre o retiro e a solidão, aquela neve e comecei a escrever o Rosário de Medjugorje e fiquei esperando a Missa de São Nicolau, a estreia da minha Missa. Mas então começou a dar errado e voltei com a imagem que ela abençoou e começou todo um movimento aqui no Brasil. Fui para Belém do Pará e a coisa está crescendo, a divulgação das mensagens, das aparições... (VASCONCELOS, 2007).

A ida a Medjugorje foi uma experiência avassaladora em minha vida. Eu tive a experiência de Nossa Senhora me abraçando. É uma experiência tão inefável... não há explicação. Eu tive. Essa experiência mudou coisas muito profundas em mim e eu compus “O Rosário de Medjugorje” (MOREIRA, 2002, p. 66).

Seguindo com esta temática, Almeida Prado escreve a *Sinfonia Apocalipse* (1987), para solistas, coral e orquestra e também um tríptico religioso, o *Notre Dame de La Route* ou *Triptyque pour une chapelle votive, 9 Louvores sonoros* (1988), para piano e *Jardim Final* ou *Breves Olhares*, com texto do próprio compositor, com uma linguagem que soma todos os recursos composicionais incorporados até aquele momento, pós experiência religiosa.

O Rosário de Medjugorje, três canções baseadas num poema do pai de um amigo meu: Notre Dame de la Route - Eric Tillo. Vou ler para você: “Notre Dame, Vierge pure, vous étiez... Você era apenas uma medalha

que eu carregava. Toda leve, rápida, doce, terna nos passos pesados do teu filho e eu te carregava como medalha alegremente. Eis que graça florida, que você vai à minha frente rápida, sobre as pedras. E meu coração te vê e escuta teus passos rápidos entre as pedras com o bastão. De seus pés, misturados na poeira, cintilando como um mistério no ar morno e palpitante. O seu manto é como um pano é um céu azul e flutua resplandecente entre as nuvens brancas e nos seus cabelos dourados, onde os trigos são olhados, a lua fina faz um desenho como um diadema de prata. Ando muito tempo em silêncio e a noite cai e as árvores em cadência balançam com o vento. Você não escuta Maria, meus passos que estão sendo ralentados? Maria, ó santa Maria escuta, eu estou te seguindo eu não agüento mais andar. Aí você veio: ela parou e na escura sombra fria e nua você me pegou pela mão e na sua plenitude, sem medo nem cansaço. Enfim, divino privilégio, no meio dos seus braços de neve, o seu amor me faz subir. E o coração palpitando, eu escuto Nossa Senhora do Caminho, o vosso coração batendo e cantando". (...)ele está andando com a medalha e de repente vê a Virgem andando na sua frente e ele a segue, mas está cansado a certa altura... Cansado de andar... E de repente ele não a ouve mais... Porque justamente ela o carregou nos braços. Ele era um grande poeta suíço. E depois, eu compus já aqui no Brasil Nove Louvores Sonoros e O Jardim Final que é uma lembrança de tudo aquilo que eu passei - uma espécie de psicanálise musicada sobre tudo o que passei toda essa experiência mística (VASCONCELOS, 2007).

Há ainda as *Três Profecias em forma de estudo* (1988), para piano, as *7 últimas palavras do crucificado* e as *7 primeiras palavras do ressuscitado* (1989), para canto e piano, e as *Sonatas n.º 7 e 8* (1989), para piano.

Um ano depois, Almeida Prado faz uma viagem à Jerusalém, para ministrar um curso sobre música brasileira na Academia Rubin por dois anos, onde vivencia uma nova experiência religiosa.

Quando fui a Jerusalém, logo depois de 1989, tive uma forte experiência do Cristo, de Jesus e dos apóstolos, do começo da Igreja, do judaísmo — judaísmo e cristianismo são uma coisa só. Em Jerusalém compus "Flashes de Jerusalém" [originalmente composta para piano em 1989 e posteriormente orquestrada, baseia-se na visita de Almeida Prado ao estado de Israel. Segundo Vasco Mariz, neste trabalho de orquestração o compositor realizou novas experiências tímbricas na intenção de criar um ambiente místico e oriental (Mariz, 2000, p.400)], a cantata "O Senhor é o meu pastor", o "Réquiem sem palavras", os "Croquis de Israel" e os "Mosaicos Bíblicos". Senti, sobretudo, que estava no cerne, no oco, no centro de uma experiência bíblica única. Depois disso sou outro (MOREIRA, 2002, p. 66).

Ainda sob a temática religiosa, Almeida Prado compõe a *Balada n.º 2: Schirá Israeli* (1990), para piano, os *Cânticos do Carmelo* (1991), para canto e piano, *Do saltério do rei Davi* (1991), para canto e piano e a *Cantata Jerusalém: Nevé Shalom* (1993), para solistas coro e orquestra, além de obras de temática

livre como a *Sonata n.º 9* (1992), para piano e o *Noturno n.º 13* (1991), para violino e piano.. A Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1993, premiou sua obra *Noturno n.º 13* (1991), dedicada a sua filha Maria Constança, como melhor obra de câmara. No mesmo ano ganhou o *Prêmio Max Feffer*, pela obra *Seis Episódios de Animais*, para piano a quatro mãos, escrita em 1979, e pelo total de sua obra.

2.7 - Sétima Fase - Síntese

Em sua 7ª fase (1994 – 2010), Almeida Prado utiliza-se de uma linguagem atonal livre para compor *Dois Sonetos de Orfeu*, para soprano e conjunto misto de instrumentos, *Quatro Líricas*, para piano, *Dinorá radiosa* e o *Profeta Daniel*, para piano, a *Modinha n.º 4* ou *Noite*, com texto de Cecília Meireles e *Acalanto para Noemi* (1996), com texto de Kinjiro Yoshihara.

Foi condecorado com o Prêmio Nacional de Música da Funarte, em 1995, o prêmio de composição do IX Concurso Francesc Civil de Girona, Espanha, com a obra *Cantares do seu nome e de partidas*, em 1996 e o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1996), pela obra *Arcos Sonoros da Catedral Anton Bruckner*. Ainda em 1996, compõe *Trois Chansons d'Amour d'Henri Doublier*, *Uma noite de primavera*, com texto de Luiz Carlos Lisboa e *Duas Flautas*, com texto de Li Po, a *Sonata Tropical*, para dois violões, e as obras *Fantasia ecológica*, *Tocata da Alegria* e *Sonata n.º 10*, para piano.

A *Fantasia para violino e orquestra*, escrita em comemoração à vinda do Papa João Paulo II ao Brasil, foi composta em 1997, mesmo ano em que o compositor foi acometido por uma infecção agravada pela diabetes que o colocou em um delicado estado de saúde. Um ano depois, ainda por conta da infecção, entrou com pedido de licença saúde, ausentando-se da UNICAMP, onde atuava como professor de composição.

Para não enlouquecer e não ficar somente pensando em doença, precisava ocupar meu tempo. Foi então que iniciei um trabalho de colagem e revisitação com uma série de obras para piano, apenas para ver qual seria o resultado. Neste contexto foi elaborada a Sonata para Trombone e Piano [originalmente Sonata n.º 3 para piano] (NADAI, 2007, p. 6).

O ano de 1998 pode ser considerado como o ano de sua produção vocal mais significativa. Com o pseudônimo de Orquídea Paraguaçu, escreve as canções *A Yara e o boto* e *Noite adentro* (1998), além de *Canção, Canção do amor perfeito, Instrumento, Quatro motivos da rosa, Leveza, Cantata Vespéral, Fragilidade*, com texto de Cecília Meireles (1998), *Devaneio* ou *Modinha n.º 3*, com texto de Darcy de Campos, *Quatro poemas de Manuel Bandeira — Andorinha, Teu nome, Belo belo e A estrela*; e *Na vida os sonhos*, com texto de Lúcia Vieira de Campos. Ainda pela temática religiosa, compõe a *Balada evangélica, Carta de Paulo de Tarso aos Gálatas e Carta de Paulo de Tarso aos Colossenses*, baseados em textos bíblicos, *Ave Maria* e *19 Novas Canções: Salmo 61 — Confiança absoluta*, para piano e canto, sendo esses dois últimos, compostos em 1999. Há também os *94 exercícios rítmicos, para técnica pianística contemporânea* (1998).

No fim deste mesmo ano, Almeida Prado volta a se dedicar a obra pelo qual mais se destacou em toda a sua carreira. Ao decorrer dos quatro anos seguintes, Almeida Prado mergulha em mais uma série de *Cartas Celestes*, iniciando pela de número 7: *Constelações zodiacais* (1998), para dois pianos e banda sinfônica, *Cartas Celestes 8: Oré Jacy-Tatá* (1999), para violino e orquestra, *Cartas Celestes 9: As constelações nas quatro estações* (1999), para piano, *Cartas Celestes 10: As constelações e os animais místicos — Animalia mystica* (2000), para piano, *Cartas Celestes 11: viagem cósmica sonora* (2000), para vibrafone, marimba e piano, *Cartas Celestes 12: O céu de Nicholas Roerich* (2000), ano em que foi homenageado com o Troféu Carlos Gomes, *Cartas Celestes 13* (2001), para piano e *Cartas Celestes 14* (2001), para piano²⁴.

Em comemoração aos 500 anos da Descoberta do Brasil, Almeida Prado compôs em 2000 *Da carta de Pero Vaz de Caminha*, para violino, piano e trompa, e o concerto para piano e percussão *Para a descoberta do Brasil*, além do *Concerto para oboé e cordas*. É possível ainda citar as *Três canções* para barítono e piano (2001-2002), as *10 variações para oboé e cordas* (2002), *Toada*, para piano e canto (2002) com texto de Mário de Andrade, *Três cantos*, para piano e canto (2002) com texto de Hilda Hilst, poetisa que consagrou Almeida Prado por

²⁴ Segundo entrevista concedida em novembro de 2009, Almeida Prado estava trabalhando em sua Carta Celeste de número 15, para piano solo.

meio de *Pequenos Funerais Cantantes* (1969), *Sete poemas de amor de Robervaldo Linhares* e *Quatro invocações*, sobre texto do folclore afro-brasileiro.

Em 2005, foi compositor convidado do 36º Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, tendo composto a obra *Variações Sinfônicas* exclusivamente para este evento. Segue-se então mais três estreias mundiais de suas obras. *O Salmo 23 – O Senhor é o meu Pastor*, para coro infantil e orquestra, composta no final dos anos 90, durante sua estadia em Jerusalém, executada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP (2006), a obra *Caminhos e Paisagens*, para banda sinfônica (2006) e a obra *Hiléia, um mural da Amazônia* (2007), no Carnegie Hall, Nova Iorque, pela Orquestra Filarmônica Bachiana, considerado pelo compositor como a coroação de um trabalho de uma vida toda. Em entrevista a Clayton Levy para o jornal da Unicamp, o compositor fala um pouco de sua obra:

É uma obra de vinte e cinco minutos, uma imensa obra contemporânea. Ela tem um prólogo com os gritos estridentes das arapongas. Eu uso esse pássaro como forma de chamar a atenção do público para o espetáculo. De cara, entra o baixo, dizendo que o mural da Amazônia é uma coisa muito importante. Depois prossegue com a sinfonia. É a síntese de toda a minha carreira de compositor. Tem um pouco de nacionalismo, atonalismo, vanguarda, tonalismo e misticismo. Aos 63 anos já estou na época da síntese²⁵.

Em homenagem ao Ano da França no Brasil (2009), a OSESP em parceria com a Cinemateca Brasileira convidaram Almeida Prado para participar da 3ª Jornada Brasileira de Cinema Silencioso, com a trilha sonora do filme mudo *Études sur Paris* (1928), do cineasta francês André Sauvage. Em seu texto de apresentação, Almeida Prado diz que quase desistiu, mas que ao pensar nos inúmeros e talentosos compositores franceses sentiu-se inspirado a aceitar o desafio.

Quando assisto ao DVD, percebo que o estilo da filmagem era de pequenas sequências com ritmo irregular, e que minha música, a meu critério, seria de contínua participação, do começo ao fim do filme, isto é: com a imensa duração de 76 minutos —uma hora e 16 minutos! Quase desisti. Um trabalho hercúleo a ser feito em 4 meses. Porém, o desafio me encantou.

Pensei em vários compositores franceses de gerações diversas, como Guillaume de Machault, Gabriel Fauré, Eric Satie, Lili Boulanger, Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Oliver

²⁵ Disponível em <http://tinyurl.com/4rkearq>

Messiaen. Esses grandiosos e geniais artistas seriam a fase de uma tentativa de absorver seus estilos e colocá-los com releituras pós-modernas, durante a viagem que iria fazer pelo Rio Sena e pelas ruas de Paris, seus monumentos, parques, boulevards.

Compus uma melodia tipicamente no clima de Edith Piaf e quem toca na sua primeira aparição é um acordeão francês, a musette. O som de Paris! Este tema tão parisiense apareceu inúmeras vezes, ora no acordeão, ora no trompete solo, no trombone, etc.

Um tema lírico do século XVIII, de Giovanni Martini, o *Plaisir d'Amour*, levou-me a elaborar cinco variações pós-barrocas para cravo e cordas. No meu tempo de estudante em Paris, de 1969 a 1973, ouvi inúmeras vezes esta canção, seja em recitais eruditos, ou em algum café de Montmartre, numa roupagem popular. É lindo! Toda a música composta segue o filme livremente. Como um contraponto, mas sempre sugerindo o clima de Paris, sobretudo dos anos 20 do século passado.

Até Igor Stravinsky aparece em minha sonora, num tango rítmico, ao qual dei o nome de *Tango Place Châtelet*. Somente para piano solo. Utilizo uma rica palheta: discursos atonais, tonais, modais, politonais, para que a escuta nunca seja monótona para o público. Esta obra dedico à memória de Nadia Boulanger e Oliver Messiaen, meus grandes mestres em Paris. Mestres geniais! E à Cidade Luz, Paris, pelo fascínio que ela exerce até hoje em minha inspiração, em minha fantasia! Amo Paris!²⁶.

Neste mesmo ano também ministrou um workshop sobre sua vida e obra no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí “Dr. Carlos de Campos”.

Em 21 de novembro de 2010, Almeida Prado, vítima de um edema pulmonar agudo, faleceu no Hospital Panamericano, em São Paulo, onde estava internado na Unidade de Terapia Intensiva desde o dia 11 de novembro. Um concerto em memória ao compositor foi realizado em Santo André, no ABC paulista, pela Orquestra Sinfônica de Santo André, regida por seu genro Carlos Moreno, com a obra *Sinfonia dos Orixás*. O compositor também apresentava aos domingos o programa *Kaleidoscópio* da Rádio Cultura FM, em que difundia a música de nossos dias.

²⁶ Disponível em <http://tinyurl.com/6g9fcux>

Capítulo 3 - Considerações preliminares sobre o noturno para piano

O poeta inglês Edward Young publicou, no ano de 1742, o livro intitulado *Lamento ou Reflexões Noturnas sobre Vida, Morte e Imortalidade*, conhecido também como *Pensamentos Noturnos*, no qual se encontra uma seleção de poemas divididos em nove partes. A obra descreve as reflexões do poeta sobre a morte e mais uma série de nove "noites" em que pondera a perda de sua esposa e amigos, e lamenta a fragilidade humana. O verso mais conhecido no poema é o ditado "a procrastinação é o ladrão de tempo", que faz parte de uma passagem em que o poeta descreve a rapidez com que a vida e as oportunidades podem escapar.

A reverência à noite é frequentemente retratada nas artes irmãs da literatura, como a pintura e a música:

A noite é um tema altamente explorado no Romantismo Europeu. Um grande número de poemas líricos trata dessa figura e também favorece muito como cenário para ação em narrativas mais longas e peças dramáticas e, também nos romances góticos que floresceram às margens do Romantismo. O tema da noite em si mesmo, como uma fase do ciclo diurno de vinte e quatro horas, traz no seu bojo uma variedade de outros motivos, todos com grande proeminência no Romantismo: a lua, o anoitecer, o amanhecer, rouxinóis, sonhos e até fontes. A noite, portanto, está no centro de todo um complexo de tópicos comuns cruciais ao Romantismo²⁷. (FURST. 2005, p. 505).

O pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) repetidamente mostrou nas suas obras uma preferência para as tonalidades sombrias e escuras, procurando descrever por meio do jogo de sombras o mistério da noite. Mas os retratos mais famosos que representam o verdadeiro caráter da noite são as *Quatorze Pinturas Negras*, visões assustadoras de escuridão ameaçadora, pintado pelo o espanhol Francisco de Goya (1776-1828). Com o uso de tintas a óleo, pintadas diretamente nas paredes de suas salas de estar e jantar,

²⁷ Night is a strikingly pervasive theme in European Romanticism. A very large number of lyric poems deal with it, and it is also much favored as the setting for the action in longer narrative and dramatic works, and, of course, in the Gothic novel which flourished on the margins of Romanticism. The theme of night itself as a phase in the 24-hour diurnal cycle brings in its wake a range of other motifs all highly prominent in Romanticism: the moon, evening, twilight, nightingales, dreams, and even mines. Night thus stands at the center of a whole complex of allied topics pivotal to Romanticism.

Goya, acometido de uma doença grave, criou um intenso trabalho com temas sombrios e obscuros, representando seu estado físico e psicológico.

3.1 Origens do Noturno

Segundo *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a expressão *noturno*²⁸ é uma peça que sugere a noite, normalmente, de caráter silencioso e meditativo. O termo italiano *notturmo* ocorre frequentemente como título na música do século XVIII, e era utilizado primordialmente para designar uma composição escrita para conjuntos de instrumentos, constituindo-se de vários movimentos ou partes. A primeira deste gênero é a obra de Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, K 525, também conhecida como *Pequena Serenata Notturna*. Neste caso, o termo noturno não possuía a mesma definição que viria a ter anos depois. Esse não era utilizado como evocativo de espírito poético, tampouco trazia alusão musical referente à noite. O termo apenas designava uma obra que se prestava a ser executada durante eventos noturnos.

Durante a virada do século XVIII, mudanças radicais contribuíram para a evolução da música do período romântico. O fim do mecenato forneceu aos compositores maior liberdade em seu pensamento musical, permitindo que o mesmo evoluísse. O aprimoramento do piano contribuiu para novas explorações de som, textura e timbre.

O termo em francês *nocturne* só foi utilizado a partir de algumas peças líricas para piano de John Field, escritas entre 1812 e 1836. O precedente mais próximo de Field é provavelmente o *Noturno Concertante* para piano e violino, composto por Dussek e publicado em Londres como Op. 65 em 1808, obra que também contém algumas antecipações do estilo melódico de Field. Outro exemplo são alguns dos concertos de Mozart que, também expressam uma atmosfera similar ao tratamento melódico explorado por Field. Porém, o uso do termo noturno no século XVIII tem pouco em comum com o que Field chamou de noturno. Sua invenção foi mais importante que isso. Ela foi a cristalização de um idioma dentro das tendências musicais, sob o aspecto romântico. Segundo Temperley (1980),

²⁸ O termo é comumente utilizado em outras línguas europeias, tais como *Nachtstücke* (alemão), *Nocturne* (francês) e *Notturmo* (italiano).

No Noturno, Field criou uma entidade que não desenvolvia um dado tema, nem expunha uma forma conhecida, nem sequer seguia um programa literário. Em vez disso, cria um humor, uma atmosfera e apela diretamente à vontade do ouvinte de partilhar uma emoção (TEMPERLEY. 1980, p. 534-5).²⁹

A primeira intenção de Field foi chamá-lo de *Romance*, uma palavra associada constantemente a termos da poesia romântica, que ocasionalmente foi utilizado em peças instrumentais. Seus 16 noturnos, e peças associadas ao mesmo estilo, nomeadas *Pastoral*, *Serenata* e inclusive *Romance*, foram talvez as obras de maior influência na música para piano do começo do Romantismo europeu. Durante sua estadia em Londres (1793-1802) um vasto número de composições foi escrito para piano solo, como rondós e variações com temas populares, que demonstram seu estilo pessoal de escrita para piano, embora ainda sob a influência de Clementi, seu professor.

Entre 1802 e 1808, período em que se dedicou ao estudo da composição, ele provavelmente desenvolveu sua marca pessoal na escrita romântica para piano. Alguns escritores acreditam que seu primeiro concerto para piano e orquestra demonstra sua verdadeira escrita romântica para piano. Patrick Piggott³⁰ considera o movimento lento deste concerto como sua primeira obra em que é demonstrado seu modo de construir o noturno.

Figura 1 Field, Concerto para piano e orquestra n.º 1 em Mi bemol maior, 2.º mov. c. 1-4.

Apesar de este concerto ter sido apresentado em Londres, em 1799, era comum que Field revisasse e renomeasse suas obras, o que torna ainda maior a

²⁹ In the Nocturne, Field has created an entity that did not carry a particular theme, or setting out a form known, not even followed a literary program. Instead, it creates a mood, an atmosphere and appeals directly to the listener's willingness to share an emotion.

³⁰ Apud TEMPERLEY (1980, V. 6, p. 534-5).

difficuldade em datar suas composições. A publicação de seu primeiro noturno em 1812 difere em alguns detalhes da edição de dois anos depois. Há muitas evidências que mostram que Field experimentou diferentes títulos para a mesma obra. Seu sexto noturno, por exemplo, possui a citação “Berceuse” (Figura 2) abaixo do título. Outra evidência também aparece na edição *Breitkopf & Härtel* de seus noturnos Op. 9 n.º 1 e 2, quando em 1815 foram chamados *Trois Romances*. Em outros ainda, Field confere o nome de *Pastoral*. O noturno 14 em Dó maior, composto em Viena em 1835, é o único que pode ser datado com exatidão.

Figura 2 Field, Noturnos 6, 10, 13 e 15.

Um grande número de obras publicadas para piano surge entre 1814 e 1823. Neste período, pode-se destacar seus oito primeiros noturnos e seus cinco primeiros concertos para piano.

Boa parte da música para piano do século XIX foi escrita em forma de dança ou sob a forma de pequenas peças de caráter lírico, as quais possuem grande diversidade de nome, muitas vezes especificada no próprio título. De acordo com Liszt, que escreveu um prefácio da primeira coletânea dos Noturnos de Field (Leipzig, 1859), os noturnos abriram caminho para todas as produções que sempre apareceram sob diversos títulos, como *Canções sem Palavras*, *Improvisos*, *Baladas*, *Intermezzos* etc., e a partir disto traça-se as origens das peças escritas para retratar uma emoção profunda e subjetiva.

A influência operística tem um papel de extrema importância no repertório pianístico, especialmente na obra de John Field. As melodias dos seus noturnos,

que ele apresentou na Rússia no início do século XIX, transferiram para as teclas percutidas do instrumento a cantilena da ópera italiana.

Ao público acostumado a ser deslumbrado mais do que emocionado por instrumentistas brilhantes, deve ter sido uma experiência nova ouvir um artista que poderia criar a ilusão de fazer o piano cantar, e que poderia expressar emoção e sentimento romântico sem a ajuda da força emotiva das palavras³¹ (PIGGOT. 1968-9, p. 55).

Um problema técnico confrontou não apenas Field, mas também outros compositores desta época: como combinar uma melodia expressiva e aguda com harmonias bem espaçadas mantendo um nível constante de dinâmica, nas mãos de apenas um intérprete, colocando expressividade pessoal na melodia como em um dueto a quatro mãos? A solução provável foi o uso do *baixo de Alberti*, mas este não ofereceria a riqueza e extensão necessária para imitar uma textura orquestral. A solução foi usar o pedal de sustentação. Uma nota grave era tocada e sustentada pelo pedal, dando liberdade à mão esquerda para preencher a harmonia no registro médio do piano com um rico acompanhamento. Segundo Temperley, pode-se chamar este tipo de acompanhamento de *nocturne texture*, o que pode ser encontrado na maioria dos noturnos de Field. É válido ressaltar que o acompanhamento não é formado apenas por arpejos, mas também com uma sequência de blocos de acordes sustentados por um baixo. Fundamental para este tipo de textura é uma camada de acompanhamento ritmicamente estável que promova a continuidade, preenchendo as lacunas na melodia, contribuindo assim para um legato vocal apoiado quando este decola em voos de fantasia ornamental, e que une seus impulsivos contrastes de registro e dinâmica.

O primeiro noturno de Field demonstra um bom exemplo na utilização destas texturas. Compositores como Mozart, Haydn e Clementi nunca abriam a extensão do baixo de Alberti além da capacidade da mão, exceto quando o som das notas mais graves podia ser abandonado sem alterar sua harmonia. Beethoven começou a aumentar a extensão do baixo de Alberti em obras publicadas por volta de 1803: há diferentes exemplos em suas três sonatas Op. 31 e em suas variações Op. 34 e 35, mas o efeito é primariamente harmônico, não há

³¹ To the public accustomed to being dazzled rather than moved by brilliant instrumentalists it must have been a new experience to hear an artist who could create the illusion of singing on the piano, and who could express pathos and romantic sentiment unaided by the emotive power of words.

indicações de pedal, e o salto de oitava não traz o verdadeiro objetivo do *nocturne texture*.

Figura 3 Beethoven, Sonata para piano Op. 31 n.º 2, 2.º mov. c. 31-33.

Figura 4 Beethoven, Sonata para piano Op. 31 n.º 2, 3.º mov. c. 76-80.

Jan Ladislav Dussek, compositor que influenciou abundantemente Field, evidencia também diferentes *nocturne textures* nos movimentos lentos das sonatas Op. 44, 45 e 67. Algumas vezes seu acompanhamento é expandido a um intervalo de décima, porém sem indicação de pedalização. Não há como afirmar que o baixo deva ser sustentado pelo pedal enquanto a mão esquerda caminha livremente sobre as outras notas.

Figura 5 Dussek, Sonata para piano n.º 18, Op. 44, 2.º mov. c. 44-45.

Os Noturnos de Field são historicamente importantes por terem uma escrita claramente idiomática, explorando os sons disponíveis nos pianos novos, principalmente nos pianos ingleses Broadwood. O pedal de sustentação, em particular, possibilitou a Field expandir a variedade de modelos de acompanhamento harmônicos, além do baixo de Alberti. Apesar de todos os

recursos composicionais, na maior parte das obras de Field não ser ampla e a estrutura da frase ser muitas vezes previsível, a elegância contida de sua linguagem musical e a criativa configuração dos desenhos pianísticos causaram uma grande impressão nos compositores românticos, especialmente em Chopin, que admirava tanto a performance de Field assim como suas composições.

Chopin elevou a um novo patamar a forma criada por Field, conferindo ao gênero uma nova perspectiva. Os vinte e um noturnos de Chopin, tem um lugar proeminente na história do gênero. Hunker (1966) descreve seus noturnos com a expressão “noite e mistérios de sua melancolia”. “Eles são essencialmente para o crepúsculo, para as clausuras solitárias onde seus tons calmos e misteriosos (...) tornam-se eloquentes e encerram a poesia e a dor de seu criador” (HUNKER. 1966, p. 153). Chopin amou a noite e seus mistérios, e seus noturnos são verdadeiras obras que descrevem a noite, algumas agitadas, cheias de remorso e outras que soam como uma vigorosa saudade de algo (HUNKER. 1966 p. 154). Eis a listagem de seus noturnos: inicia-se com o Op. 9 n.º1 em si bemol menor datado de 1833 ao Op. 62 n.º 2, datado de 1846. Além de dois noturnos póstumos Op. 72 n.º 1, datado de 1828 e em dó sustenido menor (1830), publicados em 1895.

Chopin foi fortemente influenciado pela Ópera Italiana e, como muitos compositores pianistas, encontrou uma conexão vital entre o *bel canto* e o lirismo pianístico. Em um nível mais profundo, a ópera italiana deixou grandes marcas em toda construção melódica de Chopin, favorecendo caracteristicamente a elaboração e variação melódica de seus noturnos. Para os acabamentos das linhas temáticas, tanto Chopin quanto compositores posteriores prestaram-se ao uso de grandes variedades de ornamentação. A mais recorrente é a dos trinados e grupetos e suas derivações. Além disso, o grande uso de apojeturas permite a ênfase no caráter lírico das melodias, permitindo-lhes transitar por entre os graus conjuntos com maior expressão. Muitas de suas ornamentações são claramente de origem vocal, estilizando os portamentos, floreios e cadências que faziam parte da arte do *bel canto*. Sua tendência em dobrar a melodia com terças e sextas paralelas é uma forte reminiscência das texturas de duetos operísticos.

As melodias de Chopin se enquadram em duas categorias gerais. A mais comum é a melodia estrófica, composta por um período de oito compassos, como

se pode observar logo no início do Noturno Op. 48 n.º 1. Em termos estilísticos gerais, as melodias são muitas vezes semelhantes e na ocasião foram influenciadas pelas árias das óperas do início do século XIX. A segunda categoria é uma melodia mais livre, não repetitiva, desdobrando-se continuamente na forma de um *arioso recitativo*, como a abertura do Noturno Op.27 n.º 2. Desta maneira, a regularidade subjacente à frase de oito compassos é suavizada pela assimetria interna das suas duas frases desiguais (neste caso dividido em cinco e três compassos), uma característica muitas vezes encontrada na morfologia musical chopiniana.

Figura 6 Chopin, Noturno Op. 48 n.º 1 c. 1-8.

Figura 7 Chopin, Noturno Op. 27 n.º 2 c. 2-9.

É válido destacar que o noturno não se restringe apenas a uma melodia, acompanhada por acordes e arpejos, e que esta melodia embora apareça primordialmente na região aguda do piano, não possa aparecer em outras regiões do teclado. A partir do compasso 85 de seu Noturno Op. 55 n.º 1, Chopin introduz a melodia no registro médio do piano, deixando a textura de arpejos para a mão direita.

uma estratificação rítmica das linhas diferenciadas, que está longe da relativa simplicidade da textura habitual dos primeiros noturnos já escritos.

Figura 10 Chopin, Noturno Op. 55 n.º 2 c. 4-7.

A melodia também pode estar configurada em uma escrita coral, como é o caso dos Noturnos Op. 37 n.º 1 e Op. 48 n.º 1, ou ainda na forma de recitativo, herança da tradição do *bel canto*, em que se destaca o Noturno Op. 27 n.º 1, com uma declamação em oitavas.

Figura 11 Chopin, Noturno Op. 37 n.º 1, c. 41-46

Figura 12 Chopin, Noturno Op 48 n.º 1, c. 26-29

Figura 13 Chopin, Noturno Op. 27 n.º 1, c. 83 recitativo

Este pequeno exemplo de recitativo foi suficiente para que muitos compositores românticos absorvessem a ideia e a explorassem de maneira exaustiva, não somente em noturnos, como no segundo de Liszt, mas em outras peças românticas para piano.

Figura 14 Liszt, Noturno 2, c. 5-9.

Os noturnos de Chopin (especificamente o Op. 48 n.º 1 em dó menor) mostram uma intensidade muito maior de variações que os de Field e um grau de invenção melódica. Sua notável sofisticação harmônica também é frequentemente expressa nas texturas de complexidade contrapontística que nunca parecem redundantes ou forçadas.

O famoso Noturno em Mi bemol maior Op. 9 n.º 2 é talvez o mais similar aos de Field, mostrando a influência de seus noturnos, em ambos os modelos de melodias e acompanhamentos. Foi, no entanto, a sessão central do Noturno n.º 4 em Lá maior de Field, o qual é agitado e harmonicamente mais complexo, que trouxe maior inspiração à expansão das ideias no Op.9 n.º 2 de Chopin e em suas peças posteriores. Segundo Palisca (2005),

o noturno [n.º 8, em Lá maior] apresenta um certo número de analogias com o de Chopin [Op. 9 n.º 2, em Mi bemol maior], em particular a sexta maior ascendente, o expressivo mordente e a ornamentação cromática

da melodia sobre um acompanhamento de barcarola. A ornamentação desta linha melódica deriva da ornamentação e das cadenzas introduzidas pelos cantores de ópera [principalmente nas obras de Bellini] e retomadas pelos pianistas nas suas variações improvisadas sobre árias famosas, muitas das quais chegaram até nós sob a forma de peças publicadas³³.

De modo geral, a forma estrutural dos noturnos para piano é a forma ternária ABA. Outras variantes poderão ocorrer, como o ABCA. Tal estrutura deriva das *cavatinas*, pequenas árias de ópera sem repetição. Os noturnos acabaram por dispensar uma rígida consideração formal, baseando-se na variação melódica, harmonia e acompanhamento para alcançar uma variedade unificada na exposição de um estado de espírito evocado sem a assistência de um texto. Alguns dos noturnos de Field são estruturas fielmente vocais, onde os versos de um texto imaginário são acomodados entre interlúdios e compassos de puro acompanhamento.

Em termos de linguagem harmônica, também, não foi diferente. A exploração de acordes em diferentes funções, cadências mais ousadas e o uso excessivo de tétrades diminutas e semi-diminutas foram responsáveis por construir uma nova concepção dentro do campo harmônico tonal. A obra de Chopin possui uma grande responsabilidade nesta mudança, em que as possibilidades formais e harmônicas foram largamente expandidas e, de início, extremamente criticadas.

O grande poeta e crítico musical Ludwig Rellstab, ao qual se atribui os versos de *Schwanengesang* de F. Schubert, faz uma crítica bastante dura quando compara Field e Chopin, em relação ao noturno op. 9 n.º 2:

Onde Field sorri, Chopin dá um riso forçado; onde Field encolhe seus ombros, Chopin torce todo seu corpo; onde Field põe algum tempero na comida, Chopin esvazia a mão cheia de pimenta. Em resumo, se alguém coloca os romances encantadores de Field diante de um espelho côncavo e distorcido, de modo que cada delicada impressão torne uma impressão sem refinamento, tem-se a obra de Chopin. Imploramos para que o Sr. Chopin volte ao natural³⁴. (HUNKER. 1966, p. 143).

³³ Apud GROUT (1994, p. 597).

³⁴ Where Field smiles, Chopin makes a grinning grimace; where Field shrugs his shoulders, Chopin twists his whole body; where Field puts some seasoning into the food, Chopin empties a handful of cayenne pepper. In short, if one holds Field's charming romances before a distorting, concave mirror, so that every delicate impression becomes a coarse one, one gets Chopin's work. We implore Mr. Chopin to return to nature.

Comparando o primeiro noturno de Field com o primeiro de Chopin vê-se que a forma difere em muitos aspectos. Enquanto Field escreve claramente um ABA, com linhas melódicas extremamente simples e sem grandes complicações harmônicas, viva influência de seu mestre Clementi, Chopin escreve um ABA muito mais complexo, com frases irregulares e uma grande quantidade de melismas em sua melodia, herança das cavatinas operísticas de Bellini e Donizetti. A diferença na data de composição destes dois noturnos muito interfere na comparação, porém mostra a vasta bagagem de informações que Chopin teve acesso.

Mas, ao se comparar o primeiro noturno de Chopin e o Noturno n.º 11 de Field, ambos escritos no mesmo ano, ainda encontra-se uma intensa diferença entre as obras. Field deixa a forma ABA deste noturno mais discreta, mas tanto a melodia quanto a harmonia ainda continuam extremamente simples, sem grandes modulações, acordes complexos ou ornamentação refinada.

A influência dos noturnos de Field não se expande apenas quanto ao gênero, mas também em sua linguagem pianística. Brahms teve acesso aos seus três primeiros noturnos e utilizou-se do acompanhamento de quiálteras, notas pedais e choques semitoniais em suas *Variações Op. 21 n.º 1*, enquanto que Schumann as aproveitou em seu *Romance Op. 28 n.º 2*.

Figura 15 Field, Noturno n.º 2, c. 5-10.

Figura 16 Brahms, Variações sobre um tema original, Op. 21 n.º 1, Var. 5 c. 5-8.

Figura 17 Schumann, Romance Op. 28 n.º 2, c. 1-4.

3.2 O noturno na música francesa

Outros compositores, principalmente os franceses, como Fauré, Debussy, d'Indy, Poulenc e Satie, utilizaram-se do noturno, perpetuando o gênero durante os séculos posteriores.

O estilo composicional de Fauré se deu entre o fim da era romântica e as primeiras décadas do século XX, e abrangeu um período em que a evolução da linguagem musical foi particularmente rápida.

Entre 1860 e 1870, considerado seu primeiro período composicional, ocorreram suas primeiras tentativas de assimilar o novo estilo, baseado em estudos das obras de compositores precedentes, como Haydn e Mendelssohn, em que inicialmente dedicou-se à composição de *chansons* baseadas nos poemas de Victor Hugo e Gautier.

O segundo período composicional de Fauré foi o dos poetas parnasianos, e coincidiu com a descoberta do poeta Paul Verlaine, como na *chanson Clair de Lune* (1887), que estava de acordo com o temperamento enérgico e melancólico do poeta. Fauré rendeu-se, também, à graça do estilo melodioso, tortuoso e lânguido, utilizado pelos compositores na década de 80 em algumas de suas obras para piano.

A riqueza harmônica desse compositor é acompanhada por sua invenção melódica. Ele era um mestre consumado da arte de desdobrar uma melodia. A partir de uma célula harmônica e rítmica, Fauré constrói cadeias de sequências

que transmitem — apesar de sua variedade constante — a impressão da inevitabilidade. Destacam-se aqui seus cinco primeiros noturnos, escritos de 1875 a 1884.

Na década de 1890, seu estilo amadureceu com uma adesão de expressividade ousada e vigorosa. A evolução estilística de Fauré pode ser observada em suas obras para piano. A expressão elegante e cativante das primeiras peças mostram a influência de Chopin, Saint-Saëns e Liszt. O lirismo e a complexidade do seu estilo na década de 1890 são evidentes nos Noturnos n.º 6, em Ré bemol e n.º 7, em dó sustenido menor. Esta expansividade é particularmente evidente na tragédia lírica *Prométhée*, que resume todas as facetas de seu estilo na virada do século.

Figura 18 Fauré, Noturno n.º 7, c. 17-18.

No seu último período composicional, seguiu um curso solitário e confiante, ignorando as inovações atraentes de jovens compositores e os elementos de seu estilo sedutor de 1880. A ousadia de harmonia e o enriquecimento da polifonia dá a sua obra deste período um lugar autêntico na composição do século XX, as dissonâncias expressivas do Noturno n.º 11, em fá sustenido menor, o uso da escala de tons inteiros no Noturno n.º 12 em mi menor, o uso constante do cromatismo e a rapidez em suas modulações são representativos deste período. Sem destruir completamente o sentido da tonalidade, como no Noturno n.º 9, em si menor, e demonstrando que limites devem ser mantidos, livrou-se de restrições, por exemplo, as estabelecidas pelo sistema tonal do início do século XIX.

Figura 19 Fauré, Noturno n.º 12, c. 37-38.

A escrita para piano, com base nas ondulações flexíveis do arpejo, realiza um contraponto livre que é sempre expressivo, como no início do Noturno n.º 13, em que as dissonâncias resultam em um tipo de afastamento das mãos. Fauré não estava interessado em uma escrita para piano, organizada em fórmulas pré-estabelecidas e sim na construção dos arpejos em forma de mosaico com sincopas, influenciando diretamente na melodia.

Figura 20 Fauré, Noturno n.º 13 c. 1-4.

Debussy publica seu Noturno para piano em 1892. Por meio do contato com as diferentes linguagens artísticas como o desenvolvimento do verso livre na poesia e o desaparecimento do objeto ou modelo na pintura, Debussy repensa a questão da forma em música. Além disso, as pinturas japonesas, as qualidades associadas com o *arabesque*³⁵ e as possibilidades de um mundo onírico foram todas as noções estéticas que Debussy reteve de sua associação com poetas e artistas da época simbolista francesa. Frequentemente o compositor utilizava-se

³⁵ O arabesque é um motivo artístico que se caracteriza pela aplicação da repetição de formas geométricas e padrões caprichosamente combinados. São como o próprio nome indica os elementos da arte islâmica frequentemente encontrada nas paredes das mesquitas. A escolha das formas geométricas que estão a ser utilizadas e como eles serão formatadas se baseia na visão islâmica do mundo. Para os muçulmanos, estas formas, em conjunto, constituem um padrão infinito que se estende para além da matéria visível do mundo. Erros de repetições podem ser introduzidos intencionalmente como uma demonstração de humildade por artistas que acreditam que somente Deus pode produzir a perfeição.

do vocabulário emprestado das artes visuais sob o pretexto de que suas obras representariam imagens e não apenas elementos sonoros. Os próprios títulos de suas obras são indicativos desta proximidade (*Arabesques*, *Imagens* e *Noturnos*), enquanto críticos o compararam a Monet, Le Sidaner ou até mesmo Klimt.

A harmonia de Debussy conecta de forma indissociável a modalidade e a tonalidade, embora a música francesa nunca tenha perdido essa característica. Debussy ampliou e revitalizou seu alcance e seu potencial tonal, desenvolvendo uma linguagem muito característica em compositores russos, e diferentes linguagens modais da música asiática. Sem descaracterizar o gênero noturno, Debussy mantém a forma clássica ABA, porém com certas peculiaridades. O noturno inicia-se com um recitativo de cinco compassos e na seção B são inseridos longos arpejos contrastantes entre as ideias musicais apresentadas. A influência russa mais explícita no noturno para piano acontece no episódio em que Debussy acrescenta um 7/4, extremamente comum em Balakirev, o que faz com que a métrica comum seja quebrada, sem perder a fluência melódica.

Figura 21 Debussy, Nocturne c. 32-33.

Erik Satie foi responsável por grandes inovações no gênero noturno, principalmente na linguagem harmônica. Seus cadernos de rascunho revelam muito sobre o seu pensamento musical e sua reflexão sobre o gênero. No caso dos seus cinco noturnos para piano, os cadernos são particularmente esclarecedores. Além dos desenhos em si, ele escreveu observações para si mesmo, criando sistemas elaborados de escalas, intervalos, acordes que serviram de esboço para seus noturnos.

Figura 22 Satie, página 5 de um de seus cadernos de rascunho.

Figura 23 Satie, Noturno para piano n.º 2 c. 1-3.

Satie possuía uma maneira muito peculiar de enxergar a música por meio de suas composições:

Não se esqueça de que a melodia é a ideia, o esboço, tanto quanto a forma, o assunto de uma obra. A harmonia é uma iluminação, uma exposição do objeto, a sua reflexão... Se há forma e um novo estilo de escrever, há um novo ofício... Grandes Mestres são brilhantes por meio das suas ideias, sua arte é um meio simples para atingir um fim, nada mais. Não há arte sem a Ideia³⁶ (ORLEDGE, 1980).

Os cinco noturnos que Satie compôs no final de 1919 foram escritos com grande dificuldade, pois são quase cinco cadernos dedicados a esboços e rascunhos. Esses noturnos representam uma mudança radical no estilo de suas primeiras peças humorísticas para piano escritas entre 1912 e 1917, que incluíam textos em sua execução. Seus esboços mais antigos foram destinados a resolver problemas específicos de acompanhamento. O objetivo no desenho desses

³⁶ Do not forget that the melody is the Idea, the outline; as much as it is the form and the subject matter of a work. The harmony is an illumination, an exhibition of the object, its reflection ... If there is form and a new style of writing, there is a new craft ... Great Masters are brilliant through their ideas, their craft is a simple means to an end, nothing more. The Idea can do without Art.

sistemas foi encontrar uma maneira de estruturar as ilimitadas possibilidades harmônicas deixando a melodia relativamente livre. Em suma, ele estava em um novo nível de composição do qual chamou de exploração extensiva.

3.3 O noturno no século XX

Apesar do apogeu do noturno para piano ter alcançado excelência com Chopin, esse continuou a ser um gênero difundido por compositores do século XX como Scriabin (1872-1915), Britten (1913-1946), Copland (1900-1990), Schoenberg (1874-1951), Barber, com o noturno “Homenagem a John Field”. O lirismo efusivo que caracterizou muitos dos noturnos de Field e Chopin foi substituído por uma tentativa de capturar as visões fervorosas e sonhos sobre a noite ou para evocar o som natural do mundo em termos musicais, características essas buscadas por compositores como Hindemith na *Suíte 1922* para piano. Na suíte para piano *Out of Doors* (1926), Bartók mostrou domínio extraordinário das técnicas composicionais com sons naturais no movimento intitulado “The Night’s Music”, com sua imitação do cantar de pássaros e o som das criaturas noturnas.³⁷

3.4 O noturno para piano no Brasil

De acordo com Grout (1988), o Romantismo europeu pode ser considerado como uma crítica à perda das perspectivas que fogem àquelas correlacionadas à razão:

é marcado por um período de carência, de procura de uma perfeição impossível. (...) [onde] a clareza clássica é substituída por uma certa obscuridade e ambiguidade intencional, a afirmação clara pela sugestão, pela alusão ou pelo símbolo. (...) em oposição aos ideais clássicos da ordem, do equilíbrio, do autodomínio e da perfeição dentro dos limites bem definidos, (...) ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível (GROUT, 1988 p. 572-573).

Em referência ao Brasil, o movimento romântico entra com muito atraso em relação ao romantismo europeu, situando sua fase inicial por volta da metade do

³⁷ Consta em anexo da dissertação um catálogo de noturnos já compostos, baseado no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, contendo nome do compositor, país de origem, informações sobre a obra e data de composição.

século XIX, muitas vezes não se enquadrando no Romantismo puro, devido à ausência de uma linha demarcatória nítida (KIEFER, 1977, p. 64).

O fenômeno mais importante no conjunto das tendências criadoras do Romantismo musical brasileiro é o movimento que visou a criação da ópera nacional. Paralelamente a este movimento, surgem sociedades com finalidade exclusivamente musical, como o Clube Beethoven (1882), a sociedade de Concertos Clássicos, cuja finalidade era cultivar a música vocal e instrumental e proporcionar o ensino da música aos associados, no caso a burguesia brasileira.

Há ainda um aspecto da vida musical tipicamente burguesa, até então secundário, que eram os recitais de virtuosos internacionais, como o do grande pianista Thalberg, rival de Liszt, em 1855, no Rio de Janeiro. A escolha do repertório de Thalberg executado no Brasil influenciou indiretamente sobre o espírito da criação musical brasileira. “Com seu exemplo, Thalberg vai renovar o conceito em que o piano era tido no país. De simples instrumento de salão, o piano passa a ser objeto de atenção mais séria, mas rica de consequências artísticas”³⁸. Nessa mesma década, assiste-se a uma progressiva diversificação do repertório europeu no Brasil, onde obras de Schubert, Schumann e Mendelssohn começam a ser divulgadas. Este evento viabiliza o crescimento no comércio de instrumentos, inclusive sua fabricação, como os pianos I. Bevilacqua e M. Chesnay (1849) (KIEFER, 1977, p. 70). Além disto, a burguesia torna-se aos poucos mais culta, passando a exigir, com isto, um repertório mais erudito e de autoafirmação nacional já apresentado, por exemplo, em óperas como *Il Guarany* de Carlos Gomes. Por meio disso, a figura do paranaguense Brasília Itiberê da Cunha torna-se ímpar no cenário pianístico brasileiro.

Os autores costumam citar — e com razão — a peça intitulada **A Sertaneja**³⁹, de Brasília Itiberê da Cunha [1846-1913], anunciada no Correio Paulista de 17 de junho de 1869, como início do movimento de autoafirmação nacional na música erudita brasileira. De fato, se as tentativas anteriores, conscientes ou inconscientes, eram esporádicas, **A**

³⁸ ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Coleção Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1967, vol. 1, p. 231 apud KIEFER, 1977, p. 72.

³⁹ O autor qualificou esta peça para piano como *Fantazia Característica* Op. 15. Quanto ao ano de sua composição, há somente conjecturas. O mais provável é o período que vai de 1866 a 1868. KIEFER, 1977, p. 107

Sertaneja está no início de um movimento contínuo e orgânico de busca consciente, da autoafirmação nacional (KIEFER, 1977, p. 106).

Considerado um dos precursores do nacionalismo, Itiberê da Cunha foi um dos primeiros a inspirar-se em motivos populares e a imprimir em sua obra características nitidamente brasileiras, além de uma linguagem pianística estritamente próxima à dos compositores europeus. A partir disto, ocorre uma vasta e abrangente gama de composições para piano, sob diversos gêneros musicais, como valsas, polcas, prelúdios, romances, improvisos e inclusive noturnos.

3.4.1 Henrique Oswald

É impossível datar o primeiro noturno para piano composto no Brasil, mas há a grande possibilidade de que sejam os noturnos Op. 6 n° 1 e 2 de Henrique Oswald (1852-1931), ambos sem data de composição⁴⁰. Apesar de seus estudos terem sido em Florença, na Itália, a música para piano de Henrique Oswald segue também o estilo romântico alemão e francês. Por meio de seu mestre Buonamici (1846-1914), travou conhecimento com vários músicos importantes da época, como Franz Liszt, Johannes Brahms e Camille Saint-Saëns, e conseqüentemente contato com as obras destes compositores, o que faz com que sua obra não seja necessariamente nacionalista.

Os noturnos Op. 6 n° 1 e 2 mostram claramente as influências de Brahms e Liszt, em diversos aspectos como harmonia, forma, contraponto e escrita idiomática para piano. O noturno Op. 6 n° 1 é um claro ABA escrito em Lá bemol maior, onde a parte B contrasta em sua relativa menor, como pode ser visto na tabela abaixo:

⁴⁰ A possibilidade é que estes noturnos tenham sido escritos entre as décadas de 1870 e 1880, já que seu Trio Op. 9 é de 1884. Além destes noturnos, Oswald também compôs as Sei Pezzi opus 14 (Mazurka, Tarantelle, Barcarolle, Notturmo, Scherzo), também sem data nos manuscritos.

Figura 24 Henrique Oswald, Noturno Op. 6 n.º 1, c. 1-2

Noturno Op. 6 n.º 1					
Forma	A			B	A
	1-10	11-14	15-26	27-38	39-57
Tonalidade	Lá bemol Maior			Fá menor	Lá bemol Maior
Melodia	Simples	Arpejos na dominante	Contraponto a duas vozes	Melodia implícita na segunda voz.	Simples-Contraponto a duas vozes
Textura	Acompanhamento arpejado			Influenciada pela linguagem pianística de Brahms.	Acompanhamento arpejado
Observações	Influência da melodia acompanhada de Field.	Compassos de transição.	A melodia está presente na segunda voz	Escalas oitavadas, com baixo sincopado.	Repetição do tema A com contraponto em contraste.

Tabela 1 Estrutura formal do Noturno Op. 6 n.º 1 de Henrique Oswald

3.4.2 Leopoldo Miguéz

Segundo Kiefer (1977), o carioca Leopoldo Miguéz (1850-1902) não trouxe a menor contribuição para uma música de características brasileiras. Em seu Noturno Op. 10, encontra-se tipos de texturas recorrentes em noturnos de compositores europeus, como a escrita coral no tema inicial, acompanhamento tradicional fieldiano com acordes arpejados e a colocação de melodia inicial na região central do teclado, recurso este utilizado por Liszt em seu terceiro noturno.

Figura 25 Miguéz, Noturno Op. 10, c. 1-6, tema inicial, região aguda.

Figura 26 Miguéz, Noturno Op. 10, c. 59-63, retorno do tema inicial, região média.

Miguéz ainda estrutura sua seção central do noturno utilizando-se de insistências melódicas baseadas em pequenas frases para preparar o ponto culminante da seção.

Figura 27 Miguéz, Noturno Op. 10, c. 26. Tema utilizado na insistência melódica.

Figura 28 Miguéz, Noturno p. 10, c. 35-36. Ponto culminante.

Sem dúvida, a maior contribuição de Miguéz para o repertório brasileiro foi em sua produção orquestral, onde se destaca o Hino da Proclamação da República (1889). No entanto, o compositor dominou avidamente os estilos composicionais europeus, como pôde ser visto em seu noturno, destacando-se a forte influência de Chopin e sua linguagem idiomática, assim como heranças harmônicas de Wagner e Liszt.

3.4.3 Alberto Nepomuceno

Alberto Nepomuceno (1864-1920), considerado um dos patriarcas do nacionalismo musical brasileiro, legou uma vasta obra de diferentes gêneros musicais, especialmente o *Lied*.

Na época em que o compositor cearense viveu na Europa (1888-1895) para aperfeiçoar seus estudos, manteve contato com um movimento de retorno às origens nacionais e populares característico do romantismo europeu. Um dos momentos mais significativos na vida do compositor, que sem dúvida veio a influenciar toda sua concepção musical, foi seu encontro com Edward Grieg, considerado então o difusor no nacionalismo norueguês. A troca de experiências entre os compositores incentivou Nepomuceno a compor canções com textos, em português, dos principais autores brasileiros e portugueses, abrindo as portas de um nacionalismo musical brasileiro sob uma perspectiva inédita até aquele momento (CARVALHO, 2005, p. 9).

Nepomuceno era responsável por realizar diversos concertos considerados históricos, onde divulgava sua própria obra. Em seu retorno ao Brasil (1895), apresentou pela primeira vez, no Instituto Nacional de Música, uma série de canções em português, atingindo diretamente aqueles que afirmavam que a língua

portuguesa era inadequada para o *bel canto*. A polêmica tomou conta da imprensa e Nepomuceno travou uma verdadeira batalha em prol do nacionalismo, especialmente contra o crítico Oscar Guanabara⁴¹, defensor do canto em italiano que, apesar disso, nunca renegou as qualidades do compositor, como mostra a crítica apresentada pelo Jornal do Comércio em 30 de agosto de 1906.

Terminou o concerto o Prelúdio da comédia lírica O Guaratua. A propósito deste trecho, já dissemos que ele só poderia ter sido escrito pelo fundador da Música Brasileira e esse é o título devido ao Sr. Alberto Nepomuceno, de todos os nossos compositores o mais original e principalmente o mais brasileiro, senão o único (*apud* CARVALHO, 2005, p. 10).

Considerado por muitos como o “pai” do nacionalismo brasileiro, Nepomuceno mostra o total domínio da linguagem pianística, deixando uma vasta obra para piano solo. Devendo grande parte de sua formação musical aos anos de estudos na Alemanha, por meio de seu *Noturno Op. 33* (1907), percebe-se a forte influência da música de Brahms. O lirismo apresentado nesse noturno traz uma faceta de Nepomuceno que independe de suas obras baseadas em temas populares e folclóricos, como a obra orquestral *Batuque* (1888), mas que demonstra “brasilidade” por excelência.

Figura 29 Alberto Nepomuceno, *Noturno Op. 33*, c. 1-3.

A estrutura formal ABA do *Noturno Op. 33* de Nepomuceno sugere uma linguagem que confronta diretamente com o tratamento harmônico característico

⁴¹ Oscar Guanabara de Sousa Silva (1851-1937) foi crítico de arte, pianista e dramaturgo brasileiro. Sua atividade de maior destaque foi a crítica de arte periódica, exercida entre 1879 e 1937.

da música de Wagner. Esta realidade indica que Nepomuceno dificilmente pode ser considerado como um compositor que tenha sofrido uma influência preponderante. (DUDEQUE, 2006, p. 217). Toda a seção A deste noturno permanece em uma tonalidade suspensa. A armadura de clave da obra sugere a tonalidade de si bemol menor, porém isolando os elementos constitutivos da obra (melodia, acompanhamento e baixo), encontra-se uma gama de opções analíticas. Nos seis primeiros compassos do noturno, a nota do baixo em conjunto com os acordes de acompanhamento sugere a dominante de si bemol menor com sétima, nona e décima primeira. Já a melodia inicial é escrita em mi bemol lídio, uma combinação comum encontrada em obras de compositores franceses da época. A influência francesa⁴² na música de Nepomuceno demonstra o total domínio da maioria das técnicas composicionais exercidas na Europa na virada do século XIX. Em seu artigo *Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do quarteto n.º 3 de Alberto Nepomuceno*, Norton Dudeque fala que

sua contribuição efetiva [a de Nepomuceno] foi ter incorporado organicamente à música brasileira as novas linguagens da vanguarda européia: o abundante cromatismo pós-wagneriano, o gosto francês pelo modalismo exótico, a tonalidade suspensa ultra-romântica, as escalas simétricas de tons inteiros e pentatônicas (Souza 2004, p. 17–8 *apud* DUDEQUE 2006, p. 217).

Além do *Noturno Op. 33*, Nepomuceno ainda escreve dois noturnos para mão esquerda (1910 e 1912). As limitações de se escrever apenas para uma mão não impedem o compositor de criar um noturno estritamente estruturado. O segundo noturno, dedicado à sua filha Sigrid, apresenta o mesmo domínio técnico das transcrições para mão esquerda de Brahms. O acompanhamento é formado por acordes sustentados pelo baixo e o pedal esquerdo, e ainda conta com a presença de recitativos em fim de seções, com caráter modulatório e função de transição.

⁴² Nepomuceno assistiu a estreia do Poema Sinfônico “Prélude à l’après midi d’un Faune” de Claude Debussy em Paris, no ano de 1894.

Figura 30 Alberto Nepomuceno, Noturno n.º 2 para mão esquerda, c. 1-4.

3.4.4 Lorenzo Fernández

Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) começou a se destacar como compositor por meio da Sociedade de Cultura Musical (1920-1926), como um dos fundadores. No ano de 1922, recebeu o primeiro prêmio do concurso de composição promovido por esta sociedade, com o *Noturno Op. 3* e *Arabesca*, ambos para piano solo, colocando-o definitivamente no cenário musical brasileiro. Estas obras, em particular o *Noturno Op. 3*, caracterizam o primeiro período de suas obras (1918-1922), em que podem ser observadas a influência do impressionismo francês e a ausência da temática brasileira⁴³. Lorenzo Fernández abre este noturno com uma textura pianística típica do impressionismo, utilizando um acorde acrescido de sexta. O primeiro tema deste noturno possui uma das técnicas de composição mais comuns em compositores como Ravel e Debussy. Lorenzo combina a estrutura tonal do acompanhamento, neste caso em Mi bemol maior, com uma melodia hexacordal. Há ainda diferentes características impressionistas que delimitam este noturno, como a combinação de tonalidades distantes em diferentes seções do noturno (Mi bemol maior com dó sustenido menor), escalas exóticas como elemento de preenchimento harmônico (seção B) e escalas modais.

⁴³ Segundo período (1922-1938), ponto alto de sua produção, período nacionalista, com a utilização de temas folclóricos. Terceiro período (1938-1942), período universalista, com o uso do atonalismo, também associado à temática nacionalista.

Figura 31 Lorenzo Fernández, Noturno Op. 3, c. 1-2, Textura pianística impressionista (acorde com sexta).

Figura 32 Lorenzo Fernández, Noturno Op. 3, c. 3-4. Combinação de técnicas composicionais.

Figura 33 Lorenzo Fernández, Noturno Op. 3, c. 34 Escalas exóticas (combinação de frígio e lídio em fá#).

3.4.5 Ernesto Nazareth

A dualidade de estilos presente na obra de Ernesto Nazareth (1863-1934) o coloca em posição de grande dificuldade para pesquisadores em classificá-lo como erudito ou popular, justamente por extrapolar as barreiras que delimitam os dois estilos. Certamente sua maior contribuição para a música brasileira foi a música de salão, com a criação de 90 tangos brasileiros, considerados como a parte mais expressiva de sua produção musical, repertório este que o compositor Osvaldo Lacerda enaltece comparando-os às mazurcas de Chopin. “Nazareth teria

feito no Brasil o que o Chopin fez na Polônia, que elevou uma dança popular como a mazurca o nível de grande arte” (DIAS, 2008 p. 5).

Antonio Guerreiro de Faria (2004) especula sobre ter sido Mário de Andrade responsável por abordar as possíveis influências de Chopin sobre Nazareth.

Duma feita, a uma pergunta proposital que fiz pra ele, Ernesto Nazareth me contou que executara muito Chopin. Eu já pensamenteara isso pela influência sutil do pianístico de Chopin sobre a obra dêle. Talvez esta afirmativa sarapante muito feiticista, mas é a mais verdadeira das afirmativas porém. Não basta não a gente tocar piano para compor obras pianísticas, isto é, que revelem as possibilidades do instrumento e tirem dêle a natureza inicial da criação. Tem um poder de compositores dansantes que nunca foram pianísticos. Nazareth não. (...) O cultivo entusiasmado da obra Chopiniana lhe deu além desta qualidade permanente e geral que é a adaptação ao instrumento empregado, o pianístico mais acentuado de certas passagens como a 3ª parte do *Carioca*, ou tal momento do *Nenê*. Ainda é chopiniana demonstrada no *Sarambeque*, no *Floraux*, na 4ª parte do esparramado *Ramirinho*, de melodizar em acordes tão contra a essência da música popular (ANDRADE, 1976, p.123-124 *apud* FARIA, 2004, p. 90).

Constata-se a própria admiração de Nazareth por Chopin, quando este compõe, em 1920, o *Noturno Op. 1*. Marcelo Oliveira Verzoni (2000) sugere que “o fato de ter classificado o seu Noturno – peça de inspiração absolutamente chopiniana – como ‘opus 1’ (...) [após] mas de 120 peças publicadas (...) faz-nos imaginar que ele [a] encarasse (...) como pertencente a um outro universo; eventualmente mais ‘erudito’ ” (VERZONI, 2000 *apud* DIAS, 2008, p. 6).

O texto musical apresentado por Nazareth no *Noturno Op. 1*, quase não contém elementos de brasilidade, denotando características próximas a procedimentos peculiares ao romantismo europeu. A forma elaborada pelo compositor, um ABA com Coda, uma melodia extremamente ornamentada e as tonalidades utilizadas (Sol bemol maior, Ré bemol maior e Si maior) são elementos composicionais muito mais próximos da música de concerto do que o repertório de salão. “É ainda nas passagens virtuosísticas, na maneira como representa os acordes arpejados do acompanhamento e nos ornamentos colocados no decorrer das inflexões melódicas que o lirismo de Chopin é igualmente sentido” (DIAS, 2005, p.872).

Figura 34 Ernesto Nazareth, Noturno Op. 1, c. 1-2.

3.4.6 Heitor Villa-Lobos

Em 1949, a UNESCO promoveu uma série de eventos na França, a fim de comemorar o primeiro centenário da morte de Frédéric Chopin. Um destes eventos consistiu na realização de composições escritas especialmente para a ocasião por um número de compositores vivos de destaque. Os compositores eram livres para escolher a forma e o tipo de obra, e a duração não poderia ultrapassar 15 minutos. A formação, seja ela instrumental ou vocal, não mais do que cinco.

Onze compositores⁴⁴ aceitaram o pedido da UNESCO para escrever uma obra em memória de Chopin, dentre eles Heitor Villa-Lobos, com *Hommage à Chopin: Nocturne et Ballade*⁴⁵, interpretado pelo pianista Arnaldo Estrella (1908-1980), em concerto de gala na Salle Gaveau, Paris, em 3 de outubro de 1949. (BARRENECHEA, 2000, p. 34-36).

Estrella considerava Villa-Lobos um dos grandes contribuintes para a literatura pianística do século XX, tal como Chopin, no século XIX.

Essa presença [de Villa-Lobos] foi e continua sendo uma constante de minha vida profissional. No primeiro concerto público de que participei, toquei Chopin e Villa-Lobos, dois autores de que nunca mais me desliguei, (...). [Chopin e Villa-Lobos], assim, de par, vão bem. Polônês,

⁴⁴ Howard Hanson, Lennox Berkeley, Carlos Chávez, Oscar Esplá, Jacques Ibert, Florent Schmitt, Alexandre Tansman, Gian Francesco Malipiero, Bohuslav Martinu, Andrzej Panufnik e Heitor Villa-Lobos.

⁴⁵ Além de Villa-Lobos, três dos compositores acima mencionados escreveram trabalhos para piano solo: Oscar Esplá - Sonate Espagnole, Lennox Berkeley - Trois Mazurkas, e Carlos Chávez - Hommage à Chopin: Étude. Os outros compositores escreveram música de câmara instrumental e vocal, em uma variedade de combinações (BARRENECHEA, 2000, p.34).

exilado, internacional, Chopin carregou em suas raízes artísticas, pela vida afora, terra da Polônia; as longas ausências, a glória internacional, as voltas ao mundo, arraigavam Villa-Lobos profundamente ao seu Brasil. (*apud*⁴⁶ BARRENECHEA, 2000, p. 37).

Villa-Lobos emprega neste noturno um tipo de textura de camadas, produzindo um sentido de fluxo e ao mesmo tempo um suporte sólido para o canto da linha melódica, apresentado pela mão esquerda na região médio-grave do piano. Além disso, Villa-Lobos também emprega saltos ascendentes de sexta com atenuação em segunda em toda a estrutura melódica do noturno, mostrando sua percepção mais aguçada de manipulação do conteúdo motivico de Chopin como elemento unificador. (BARRENECHEA, 2000, p. 65).

Figura 35 Villa-Lobos, Hommage à Chopin, Nocturne, cc. 1-3.

Na seção B do noturno, cada uma das cinco vozes encontra-se no registro grave do piano. Segundo Lucia Barrenechea, “a ausência de sons soprano e o contralto cria uma atmosfera sombria e contribui para a variedade de cores no Nocturne”⁴⁷ (BARRENECHEA, 2000, p. 55).

⁴⁶ Arnaldo Estrella, “Villa-Lobos,” in *Presença de Villa-Lobos* (Vol. I. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1965): 28.

⁴⁷ The absence of soprano and alto sounds creates a somber atmosphere and contributes to the variety of color in the Nocturne.

Figura 36 Villa-Lobos, *Hommage à Chopin, Nocturne*, c. 10-11, início da seção B.

A conexão desta obra com as de Chopin está além do gênero. A apresentação da melodia com a mão esquerda nos noturnos de Chopin é rara, como no caso do *Nocturno Op. 15 n.º 1*, mas neste mesmo noturno vemos que Chopin utiliza-se da estrutura de camadas, empregada por Villa-Lobos durante toda a obra. No entanto, Chopin utilizou-se deste tipo de escrita composicional frequentemente em seus prelúdios. Villa-Lobos escolheu apresentar o principal material melódico do noturno na mão esquerda, deliberando assim uma estreita associação com prelúdios chopinianos como os *Op. 28 n.º 6* e *15*, em que a maior parte do material melódico é apresentada na mão esquerda com acompanhamento em forma de ostinato (BARRENECHEA, 2000, p.56-57).

Figura 37 Chopin, *Nocturne Op. 15 n.º 1*, c. 29-30.

Figura 38 Chopin, *Prélude Op. 28 n.º 6*, c. 1-4.

Figura 39 Chopin, Prélude Op. 28 n.º 15, c. 28-32.

3.4.7 Amaral Vieira

Segundo Ricardo Tacuchian⁴⁸, o compositor Amaral Vieira (1952-) encontra-se inserido no que pode ser chamado de compositores neorromânticos, juntamente com Ronaldo Miranda, João Guilherme Ripper e Villani-Côrtes. Tacuchian os classifica desta maneira por sua preponderância a elementos subjetivos, como a expressividade e o melodismo de elementos musicais já utilizados e popularizados, avaliados de maneira qualitativa em suas obras.

Amaral Vieira compõe em 1980 a *Trilogia*, para piano. A obra é formada por uma *Elegia*, um *Noturno* e uma *Toccata*. Em nota feita pelo compositor em conjunto com a edição da obra diz que o noturno “vive de contrastes, harmonias sutis e sensíveis [que] contrastam com a inflamada e contagiante seção intermediária”. Basicamente, o noturno carrega as mesmas proporções formais e estruturais de um noturno fieldiano (ABA). Sua primeira seção é caracterizada por uma sensibilidade sutil, ou como o próprio compositor diz: irreal⁴⁹. Ao iniciar a obra, a mão direita se encarrega da realização do preenchimento harmônico, enquanto a mão esquerda se encarrega da realização do baixo e da melodia (c. 1-8, 18-28). Outro tipo de textura utilizada nesta seção é o uso da melodia dobrada nas regiões extremas da tessitura do noturno (c. 9-16).

⁴⁸ TACUCHIAN, Ricardo. Entrevista com compositor na Unirio, em 6 de dezembro de 2007 *apud* AVVAD, Ana Paula da Matta Machado, *As Tendências Neo-Românticas na Música Brasileira Contemporânea para Piano*, Revista eletrônica de musicologia, Volume XIII - Janeiro de 2010. Disponível em <http://is.gd/qkCGKK>.

⁴⁹ Nota do compositor inserida no fim da partitura

Figura 40 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c. 1-3.

Figura 41 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c.11-13, melodia nas extremidades.

A seção central do noturno (c. 29-44) é considerada contrastante pelo compositor por utilizar-se de novas texturas, uma melodia construída por acordes é preenchida por um baixo arpejado (c. 29-36, c. 43-44) ou até mesmo uma melodia simples sustentada por uma segunda voz cromática (c. 37-42).

Figura 42 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c. 29-30, seção central (B).

Figura 43 Amaral Vieira, Trilogia, Noturno, c. 37-38.

3.5 Almeida Prado e os 14 noturnos para piano

Os 14 Noturnos para piano de Almeida Prado escritos entre 1985 e 1991, inseridos dentro de sua 6ª fase⁵⁰, demonstram e solidificam uma nova corrente de criação e pensamento musical. Essa, “não impede, por exemplo, que uma obra aparentemente ‘neonacionalista’ tenha simultaneamente elementos típicos de uma obra ‘neo-romântica’, ‘espectral,’ ‘serial’ e ‘eletroacústica’ , ou seja, ‘pós-moderna” (SALLES, 2003). Nisto, observa-se que a fase pós-moderna de Almeida Prado reúne diferentes técnicas composicionais baseadas em colagens, citações, ecletismo e pluralismo da expressão musical. O próprio compositor divide seus noturnos em “grandes ilhas”, por demonstrarem diferentes aspectos de suas fases⁵¹.

Estes artifícios conferem às obras a característica de serem interpretadas isoladamente ou como um grande ciclo, estabelecendo assim um fator de continuidade. Suas linhas melódicas possuem tratamentos implícitos à música de outros compositores, caracterizando o hábito da releitura. Por ser pianista, o compositor se diz apaixonado pelo instrumento e muito influenciado por Chopin e Villa-Lobos. Em entrevista a Hideraldo Grosso (1997), o compositor diz: “Eu amo o piano, e penso piano, como Chopin, orquestro como um grande piano e suas ressonâncias” (ROCHA, 2005).

A análise dos noturnos de Almeida Prado aqui apresentada possui a finalidade de oferecer informações que possibilitem uma possível compreensão de aspectos relatados na obra. Não foi utilizada nenhuma ferramenta específica de

⁵⁰ Vide Capítulo 2.

⁵¹ Conversa informal com o compositor realizada em 06 de Novembro de 2009.

análise, já que as informações aqui contidas são meramente descritivas. Há particularmente o intuito de ressaltar o estilo do compositor e confirmar o pleno entendimento de sua linguagem composicional, corroborando assim para a edição crítica de seus noturnos para piano.

3.5.1 Noturno n.º 1 – *À Lucinha Andreotti Tojal*

No primeiro noturno eu pensei em Chopin, a melodia acompanhada, que vem de Field. Eu pensei no arquétipo de Chopin, que é um ABA, e fazer uma série. Uma amiga minha que fazia aniversário, da Unicamp, e de presente eu dei um noturno⁵².

A forma utilizada por Almeida Prado no primeiro noturno é ternária (estrutura ABA), onde o motivo gerador é reapresentado no fim da obra. Toda a estrutura composicional baseia-se nas mesmas estruturas de um noturno fieldiano, ou seja, a presença de uma melodia acompanhada por acordes arpejados, como nas duas seções A da obra. Por outro lado, é possível constatar uma forte conexão com a linguagem pianística chopiniana. Almeida Prado afirmou inúmeras vezes, em entrevistas, sua forte admiração pelo mestre polonês. Sendo assim, o compositor utiliza-se de trinados tipicamente chopinianos, como elemento de acabamento ou tensão para iniciar, finalizar ou até mesmo dar continuidade dentro de uma frase, como acontece no compasso 3. Há ainda elementos quartais entre mão esquerda e direita, recurso este muito valorizado por compositores do século XX.

Figura 44 - Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 3.

Ainda na seção A, consta a presença de uma melodia como se fosse um gesto improvisado, com recursos que enriquecem as inflexões rítmicas, como o glissando do compasso 8 ou até mesmo a sobreposição de 28 notas (derivadas de uma escala cromática) contra 11, no compasso 9. Este glissando poderia ser considerado o primeiro gesto pós-moderno característico de Almeida Prado, como uma possível provocação para desconstruir os elementos previsíveis do discurso musical.

⁵² Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

Figura 45 - Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 8.

Figura 46 - Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 9.

Almeida Prado inicia a seção B deste noturno (c. 11-24) com diferentes elementos contrastantes, como a mudança de andamento para *Poco più mosso*, além de uma clara aceleração rítmica no acompanhamento, em que a melodia, agora a duas vozes, sendo uma delas sincopada, flutua sobre uma constante textura de arpejos. Esta seção se caracteriza pela liberdade no material composicional. Após dez compassos de melodia acompanhada (c. 11-20), o compositor insere um novo material baseado principalmente em relações intervalares de quarta, por meio de arpejos e blocos sonoros, na qual a inflexão rítmica é sustentada por quebras de andamento.

Figura 47 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 14-15

Figura 48 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 21, inflexões rítmicas e de andamento.

O retorno da seção A ocorre a partir do compasso 25, com a utilização da mesma melodia e harmonia, salvo fato de que neste momento o acompanhamento se estende por toda região do piano, enquanto a melodia se apresenta na mesma região original do início da obra (c. 25-28). Não somente Chopin, mas outros compositores, como Liszt e mais tarde Scriabin, utilizaram-se deste tipo de linguagem pianística em seus noturnos para piano, assim como outras obras em que a melodia se sustenta por um acompanhamento arpejado.

Figura 49 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 24-27 , melodia em destaque.

A partir do compasso 31, Almeida Prado apresenta um ostinato rítmico com melodia crescente (primeira semicolcheia de cada grupamento de seis), trazendo a ideia de um aglomerado harmônico sonoro. Esta ideia de compactação de harmonias em blocos sonoros pode ser observada nas *Cartas Celestes*⁵³. O noturno encerra-se com um acorde de Ré bemol Maior com sétima menor seguido de uma progressão melódica de quartas, fechando num acorde de Ré bemol maior com sétima maior, comprovando assim o Ré bemol como centro tonal da obra.

Figura 50 Almeida Prado, Noturno n.º 1, c. 32-33

⁵³ É interessante observar que apesar dos Noturnos de Almeida Prado estarem inseridos dentro de sua concepção pós moderna, o compositor ainda utilizou-se de elementos de suas fases anteriores, neste caso a Astronômica, como recursos de colagens para suas obras.

3.5.2 Noturno n.º 2 – À Sócrates Nassar

Foi tão bonito, soou tão bem [noturno 1], que eu resolvi fazer um outro que fosse mais elementar, que é o n.º 2, quase tonal, com a melodia nitidamente acompanhada. Até lembra o começo da Sonata ao luar de Beethoven, que é um arquétipo⁵⁴.

Ao contrário do primeiro noturno, o *Noturno n.º 2* não se baseia no arquétipo de um típico noturno fieldiano. Constata-se a presença de uma pequena introdução, um grande tema, aqui chamado de A e uma pequena coda ou fechamento.

Os primeiros compassos deste noturno (c. 1-8) são apresentados como uma introdução. Por meio de um ostinato rítmico de acordes em quiálteras arpejadas e baixos sincopados, Almeida Prado rememora a seção inicial da *Sonata Op. 27 n.º 2* de Beethoven, neste caso na região de Ré maior, tonalidade predominante em todo o noturno. A síncopa inicial do baixo, em conjunto com a polirritmia garante o suspense durante toda essa seção.

Figura 51 - Almeida Prado, Noturno n.º 2, c. 1-2.

O noturno propriamente dito inicia-se no que pode ser chamado de seção A, a partir do compasso 9, com anacruse e a indicação *cantábile*. Assim como Almeida Prado traz a rememoração de outra obra, a melodia deste noturno traz uma interessante citação, a da *Valsa Op. 64 n.º 3* de Chopin. Porém o tema desta valsa, além de transposto, aparece em sua forma retrógrada um semitom abaixo no compasso 9, como mostra o esquema a seguir:

⁵⁴ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

Almeida Prado – Noturno n.º 2, c. 9.

Chopin – Valsa Op. 64 n.º 3, c. 1.

Figura 52 - Almeida Prado e Chopin - Comparações motivicas.

Toda esta grande seção A pode ser subdividida em duas subseções, graças a presença do tema inicial, a partir do compasso 16, onde o compositor introduz apenas o primeiro compasso da frase original, desenvolvendo a ideia musical de maneira diferente, utilizando-se de modulações e ornamentações tipicamente chopinianas, como no compasso 20, 22 e 26.

O noturno encerra-se com uma atípica progressão harmônica que conduzirá à tonalidade de Ré maior. O que faz essa cadência ser atípica, além da presença de dissonâncias como nonas ou sétimas maiores, é a presença de um acorde de Fá maior funcionando como elemento de tensão para a resolução no que se poderia chamar de acorde de tônica da obra.

3.5.3 Noturno n.º 3 – À Sarah Wolfensohn

O noturno 3, é um noturno abstrato, não há uma melodia que possa ser associada, é um jogo de intervalos. Nisso eu acho ele abstrato. É um noturno que já cansou da melodia acompanhada e entrou no exercício abstrato. Tem um espírito de Chopin, mas eu o considero mais próximo de Brahms. Brahms muitas vezes fica nesse jogo abstrato, como no Klavierstück, a melodia flutua, são climas. Esse é típico da linha de Brahms⁵⁵.

Apesar de o próprio compositor considerar o *Noturno n.º 3*, uma obra abstrata, ele consegue dar consistência à obra por meio de sua forma, e que por sua vez encontra-se de maneira bem definida. O próprio compositor acrescenta algumas especificações que auxiliam na definição da forma. A mudança de andamento é o que se pode colocar no topo da lista destas especificações. A obra inicia-se com a notação de andamento *Very calm, nightly, like starlight*⁵⁶, que já transmite também o próprio caráter da seção A, para a notação *quicker*, no compasso 18, onde, segundo as especificações de Almeida Prado, o andamento ultrapassa o dobro da seção inicial A.

Figura 53 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 1, início da seção A.

Figura 54 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 18, início da seção B.

Outra especificação que pode ser citada é a mudança de material composicional, o que é facilmente constatado apenas pela identificação visual da

⁵⁵ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

⁵⁶ Ambientação proveniente das Cartas Celestes.

obra. Nesta seção B, Almeida Prado abre caminho para a improvisação escrita construída com recursos típicos da linguagem pianística do século XX: clusters arpejados, acordes e linhas melódicas baseadas em intervalos quartais e o uso constante de cromatismos. Ainda nessa seção pode-se observar uma similaridade no uso de texturas pianísticas empregando blocos sonoros em diferentes regiões do piano, tais como ocorrem em suas *Cartas Celestes* (c. 19, por exemplo).

Figura 55 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 19, intervalos quartais como base melódica.

Figura 56 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 20 (início), clusters arpejados.

Figura 57 - Almeida Prado, Noturno n.º 3, c. 29, cromatismo.

Como o próprio compositor garante, não há presença de acompanhamento, e sim um jogo abstrato de notas, todas em torno do eixo ré-si, no caso das seções A, e uma temática improvisatória livre na seção B. O discurso sonoro neste noturno permanece constantemente abstrato. Por outro lado, tal abstracionismo é responsável pela unidade da obra, na qual a inflexão das grandes linhas é submetida às pequenas articulações presentes nas frases. O compositor finaliza a obra com uma progressão de intensidades, utilizando o próprio material gerador do início da obra, as notas ré e si.

3.5.4 Noturno n.º 4 - À Dona Anita Bove

Ela tinha me pedido uma música que desse para ela cantar, como você canta um noturno de Chopin. (...) Mas se você perceber a harmonia (...), é altamente sofisticada, as modulações são terríveis. Ela é tonal peregrina. Esse é o noturno n.º 4, (...), e a melodia vem do Prelúdio da gota d'água do Chopin⁵⁷.

A forma do *Noturno n.º 4* pode ser definida por meio de grandes períodos fraseológicos A e B, que se repetem. Há ainda a presença de uma pequena introdução (formada apenas por acordes arpejados na mão esquerda) e um pequeno fechamento. Por meio dessas duas pequenas seções afirma-se a tonalidade de Sol maior, apesar da presença de pequenas modulações no decorrer do discurso musical, principalmente por medianes, como ocorre durante os períodos fraseológicos B.

De todos os 14 noturnos de Almeida Prado, este talvez seja o que mais se aproxime do gênero romântico criado por Field. A limpidez da escrita musical chega a ter um caráter mozartiano, devido a sua natureza cristalina. Não há grandes ousadias no contraponto da obra, apenas uma simples melodia acompanhada, na qual ainda apresenta uma pequena citação chopiniana. O gesto melódico inicial sugere o mesmo caráter que Chopin buscava em seu *Prelúdio Op. 28 n.º 15*. Há também, no compasso 18 deste noturno uma típica finalização melódica chopiniana: o grupeto de cinco quiálteras de semicolcheias é usado como um ornamento para concluir os finais de períodos das grandes frases, assim como promover novo sentido de propulsão ao discurso.

Figura 58 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 18.

A partir do compasso 19, o discurso musical é retomado com o tema A, onde a melodia original se encontra com pequenas variantes de caráter improvisado, como o uso de quiálteras de colcheias em movimento ascendente e descendente, também chamadas de expansões motivicas, o que reforça a

⁵⁷ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

declamação poética do discurso, tornando-o mais lírico e leve. Outra visão deste mesmo trecho seria considerar a mudança de registros como um diálogo a duas vozes.

Figura 59 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 2-4, Início do Tema A.

Figura 60 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 19-20, Tema A (expansões motivicas).

O acompanhamento deste noturno é formado por acordes arpejados na mão esquerda que se movimenta e dá a cobertura harmônica necessária para a fluência musical durante toda a obra. O ritmo do acompanhamento permanece intacto até o compasso 33. Na seção considerada fechamento (c. 34) ocorre um aceleração rítmica no acompanhamento, com o uso de quiálteras.

Figura 61 Almeida Prado, Noturno n.º 4, c. 34-36, aceleração rítmica.

A obra encerra-se em Sol maior por meio de uma progressão de acordes de forma bastante singular. O último acorde do compasso 39 resolve-se por meio de deslizamento cromático em um acorde de Sol maior acrescido de sua sétima. Acredita-se que a intensão do compositor é que a nota fá (a sétima do acorde) soe distantemente ao finalizar a obra, pois após este há apenas um acorde de sol maior. O que garante este tipo de resolução sonora é o uso das ligaduras no acorde com sétima, tipo de escrita bastante utilizado por Almeida Prado quando esse quer sua ressonância por meio do uso do pedal direito.

3.5.5 Noturno n.º 5 – *Ao amigo Gilberto Tinetti*

O número 5, dedicado ao Tinetti, tem um clima de Scriabin, é um ABA, onde o tema retoma na mão esquerda⁵⁸.

A forma ABA empregada por Almeida Prado no *Noturno n.º 5* torna-se clara quando atenta-se aos detalhes da escrita composicional da obra. Além de barras duplas, que separam as seções, o compositor também modifica o caráter dramático da obra com mudanças de andamentos, além da diferença do material composicional utilizado entre as seções A e B.

A seção A deste noturno inicia-se com uma melodia acompanhada de um ostinato rítmico característico na mão esquerda. Basicamente o ostinato é formado por duas notas em intervalos de segunda menor, em sua maioria por do# e ré, que sustentarão todo o polo harmônico da seção⁵⁹. Este ainda pode ser visto como um trinado de valores aumentados, já que com a utilização do pedal (não indicado pelo compositor, mas presente como forma de ressonância) é possível estabelecer o mesmo efeito. A melodia inicial possui uma característica extremamente chopiniana. O uso do salto melódico de sexta ou oitava, atenuado por uma segunda maior ou menor, está presente em muitas dos noturnos de Chopin, como nos noturnos *Op. 9 n.º 2* em Mi bemol maior, *Op. 9 n.º 3*, em Si maior e no *Op. 37 n.º 1* em sol menor.

Figura 62 Chopin, Noturno Op. 9 n.º 2, c. 1, salto de sexta atenuado.

⁵⁸ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

⁵⁹ Este tipo de ostinato baseado em apenas duas notas também pode ser encontrado no Nocturne do Hommage à Chopin, de Heitor Villa-Lobos.

Figura 63 Chopin, Noturno Op. 37 n.º 1, c. 19-20, salto de oitava atenuado.

Figura 64 Almeida Prado, Noturno n.º 5, c. 3-5, saltos de sexta e oitava atenuados.

Nesta mesma seção, há ainda a presença de uma melodia secundária que inicia juntamente com o ostinato rítmico do acompanhamento e se transforma em baixo, para a melodia principal. Esta não deve ser vista simplesmente como uma nota pedal de baixo, pois ela transita constantemente entre as regiões graves e agudas do acompanhamento até o compasso 10 desta seção.

Figura 65 Almeida Prado, Noturno n.º 5. Gráfico de alturas, c. 1-11.

A seção B da obra inicia-se no compasso 14 com a indicação *Mais rápido*, rompendo instantaneamente com a seção anterior, por meio do uso de uma pulsação extremamente acelerada (quase o dobro da seção A). Por meio da inserção de pequenas frases, geralmente de dois compassos, o compositor aqui construiu uma seção quase que totalmente improvisatória melodicamente, porém com o acompanhamento de acordes escrito em ritmo constante e sustentado pelo baixo. A relação de sustentação harmônica baseada em segundas menores ainda

é presente em toda a seção. Durante os primeiros oito compassos da seção, ela aparece mascarada nos acordes repetidos do acompanhamento. A partir do compasso 24, Almeida Prado utilizou novamente das notas dó# e ré como centro do polo harmônico empregado no início da obra.

Figura 66 Almeida Prado, Noturno n.º 5, c. 26-30, desaceleração rítmica do ostinato (polo harmônico em dó# e ré).

Por meio de uma desaceleração rítmica empregada por sete compassos, Almeida Prado encerra a seção B, retomando a seção A, com a melodia principal na região média do teclado, entre o ostinato rítmico e a melodia secundária; e para dar sustentação sonora a toda a seção ainda adiciona um novo baixo arpejado. O compositor encerra a obra utilizando-se do mesmo recurso empregado no fim da seção B, a desaceleração rítmica do ostinato. Segundo o compositor, este noturno possui uma referência ao caráter que Scriabin busca em suas obras. As texturas que Almeida Prado buscou no retorno do tema, isto é, quando a melodia se encontra na região central do registro do piano também podem ser vistas no primeiro movimento da quarta sonata de Scriabin.

Figura 67 Scriabin, Sonata n. 4, Op. 30, c. 35-38.

The image displays a musical score for Almeida Prado's Nocturne No. 5, measures 34-39. The score is written for piano and voice. The piano part is in 4/4 time and features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The voice part is in 4/4 time and features a simple, melodic line. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part is marked with a forte (f) dynamic. The voice part is marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The word "cantando" is written above the voice part in measure 35. The score is divided into two systems, each with two staves (piano and voice).

Figura 68 Almeida Prado, Noturno n.º 5, c. 34-39.

3.5.6 Noturno n.º 6 - À Wilma Brandenburg

Você sabe que isso aqui é o 'Le Lac de Côme' invertido né? É uma releitura satírica. É o satírico, que não é para você gargalhar, é para você sorrir. E o pior é quando o pianista acha que é verdade. O noturno 6 é uma releitura do 'Le lac de Côme', da Madame G. Galos⁶⁰ [...]

Como o próprio compositor já indica em seus manuscritos, o *Noturno n.º 6* traz uma releitura pós-moderna, do *Le Lac de Côme*, de Madame Giselle Galos. Para o entendimento de toda a estrutura composicional da obra, é indispensável uma análise comparativa entre as obras supracitadas. Observando a macro estrutura das duas obras, nota-se que ambas possuem a mesma tonalidade (Lá bemol maior) e forma ABA. Almeida ainda acrescenta uma pequena Coda ao seu noturno.

FORMA			
	A	B	A
Le Lac de Côme - G. Galos	1-17	17-29	29-42
Noturno n.º 6 – Almeida Prado	1-18	18-23	24-34 CODA 35-39

Tabela 2 Galos, Le Lac de Côme e Almeida Prado, Noturno n.º 6. Forma.

Durante toda a seção A, Almeida Prado procura seguir as mesmas intenções rítmicas e melódicas do noturno de Galos. O acompanhamento é baseado na estrutura de acordes arpejados. Enquanto Galos constrói sua harmonia em uma simples relação tonal (T-S-D-T), Almeida Prado busca uma concepção harmônica um pouco diferente. As duas obras iniciam-se em Lá bemol maior. Porém, logo no segundo compasso, Almeida Prado escreve uma modulação não preparada, para Lá maior. A grande similaridade com o *Le Lac de Côme* ainda permanece, já que a partir do compasso 2 continua com as mesmas relações tonais de Galos.

⁶⁰ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

Compassos	1	2	3	4	5
Funções Harmônicas	T	S	D ⁶ ₄	D	T
Galos	Láb Maior				
Almeida Prado	Láb Maior	Lá Maior			

Tabela 3 G. Galos, Le Lac de Côme e Almeida Prado, Noturno n.º 6. Comparação entre as relações harmônicas, c. 1-5.

Toda a seção A compreende duas ideias musicais distintas, em que os dois compositores desenvolvem de maneiras parecidas. A primeira ideia melódica apresentada por Galos e Almeida Prado (c. 1-5) abrange o que pode ser considerado uma pequena introdução para as reais intenções melódicas do noturno. Ambos trabalham com uma melodia arpejada. Em Galos, encontra-se oitavas acrescidas da 5ª ou 6ª da fundamental, enquanto Almeida Prado trabalha com quartas sobrepostas, tanto arpejadas como bloqueadas. Essa mesma ideia retorna no fechamento a seção A, a partir do compasso 14 em Almeida Prado, e no compasso 13 em Galos.

Figura 69 Giselle Galos, Le Lac de Côme, c. 1-3

Figura 70 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 1-2

A segunda ideia apresentada por Galos traz uma melodia oitavada, acompanhada por acordes arpejados. Almeida Prado utilizou-se desta melodia

original para criar a sua por meio de uma releitura intervalar. As quatro primeira notas da melodia de Galos aparecem em sua forma retrógrada, em que as duas melodias conduzirão a nota fá. Durante todo este trecho, Almeida relê a melodia original de Galos, sem relações harmônicas de Tônica e Dominante, porém sempre levando à mesma região sonora do *Le Lac de Côme*.

Figura 71 Giselle Galos, *Le Lac de Côme*, c. 5-8.

Figura 72 Almeida Prado, *Noturno n.º 6*, c. 5-8

É justamente na seção B que se encontra o maior distanciamento entre as duas obras. Galos ainda mantém o acompanhamento alternando entre acordes e arpejos, em uma melodia simples que rememora os arpejos iniciais da obra, com fortes relações tonais, neste caso entre Lá bemol maior e fá menor. Aqui há realmente a presença de uma melodia acompanhada. Já no *Noturno n.º 6*, há uma busca de efeitos de ressonância e não de uma melodia propriamente dita. Por meio de pequenas rememorações da melodia do compasso 5, toda esta seção é construída quase que improvisadamente com relações intervalares de quarta.

Figura 73 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 21-23.

A reexposição da seção A nas duas obras retorna com um diferencial: ambas constroem a melodia inicial utilizando oitavas repetidas. Almeida Prado ainda traz uma alternativa diferente para tocar esta seção, com a nota de rodapé sugerindo a possibilidade de tocar esta seção em oitavas quebradas.

Figura 74 Giselle Galos, Le Lac de Côme, c. 29-30.

Figura 75 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 24-25.

Figura 76 Almeida Prado, Noturno n.º 6, nota de rodapé.

Há ainda no noturno de Almeida Prado a presença de uma pequena Coda, construída inicialmente com intervalos de quarta que se encerra em uma progressão de acordes sem relações tonais, mas com relações enarmônicas, neste caso, a nota lá bemol.

Figura 77 Almeida Prado, Noturno n.º 6, c. 37-38.

Em suma, Almeida Prado consegue, por meio de uma releitura da obra de Galos, trazer toda a concepção da colagem utilizada na música pós-moderna, criando ainda uma obra independente de seu material original.

SEÇÃO A	Le Lac de Côme	Noturno n.º 6
Acompanhamento	Acordes arpejados	Acordes arpejados
Melodia	Arpejos e oitavas	Quartas sobrepostas e oitavas
Harmonia	Relações de T e D	Acordes tonais sem relações harmônicas de tônica e dominante.
Similaridades do Noturno n.º 6 com o Le Lac de Côme	Melodia retrógrada, melodia gestual.	
SEÇÃO B	Le Lac de Côme	Noturno n.º 6
Acompanhamento	Acordes e arpejos	Livre
Melodia	Simples acompanhada.	Rememorações sonoras
Harmonia	Lá Bemol maior e Fá menor.	Acordes quartais
Similaridades do Noturno n.º 6 com o Le Lac de Côme	Pequenos gestos rememorando a melodia inicial baseados em intervalos de quarta.	

Tabela 4 Le Lac de Côme e Noturno n.º 6. Quadro comparativo.

3.5.7 Noturno n.º 7 - À José Eduardo Martins

É puro Villa Lobos isso. Como você tem esses cantores populares, que tem um acompanhamento realmente firme e ele flutua sobre isso. Como “No rancho fundo...” O Villa faz muito disso. Você tem isso na Alma Brasileira. Como eu quis homenageá-lo eu copieei isso dele. O noturno 7 foi uma encomenda do José Eduardo, que é a cara do Villa-Lobos⁶¹.

Diferentemente da maioria dos noturnos de Almeida Prado, o *Noturno n.º 7* não é construído na forma ternária, mas sua construção musical não impede de ser caracterizado como gênero noturno. Os oito primeiros compassos da obra podem ser destacados como uma seção introdutória, onde a combinação dos rápidos arpejos construídos com intervalos de quarta, a sobreposição de acordes que se expandem da região média do teclado para as extremidades e a notação de caráter “Rápido, como uma estrela cadente”, garantem a alusão dramática do subtítulo “Noturnas saudades do rio Solimões, pelos 100 anos de Villa-Lobos” deixada como referência pelo compositor.

Figura 78 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 1.

A sensação de rubato escrito ou até mesmo de flutuação na seção A é causada pelo deslocamento de tempos fortes e fracos da melodia em relação ao acompanhamento, por meio do desdobramento rítmico das quiálteras escritas por Almeida Prado. Em homenagem ao compositor Heitor Villa-Lobos, Almeida Prado construiu uma melodia ritmicamente similar à do *Choros n.º 5 – Alma Brasileira*.

⁶¹ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

Figura 79 Villa-Lobos, Choros n.º 5 - Alma Brasileira, c. 3-5.

Figura 80 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 9-11.

O *Noturno n.º 7* não apresenta uma tonalidade pré-estabelecida, mas há sempre uma pequena relação de dominante-tônica entre algumas passagens dessa seção, como nos compassos 17 e 18, onde é possível realizar uma conexão harmônica de Dominante e Tônica em fá menor, ou do compasso 19 para o 20, em fá sustenido menor.

Figura 81 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 17-20.

A seção de transição (c. 27-33) é caracterizada pela presença de aceleração métrica no ostinato rítmico. O ritmo é alterado, de colcheias para semicolcheias, mas a articulação permanece intacta. Este tipo de articulação é mais uma similaridade rítmica deste noturno com a obra *Alma Brasileira* de Villa-Lobos, em que o agrupamento de colcheias e semicolcheias (3+3+2) causa o mesmo efeito rítmico da seção central do choro. Há ainda a presença da mesma intenção melódica do início da obra, uma rápida cadência arpejada, desta vez em movimento descendente.

Figura 82 Villa-Lobos, Choros n.º 5 - Alma Brasileira, c. 25-26.

Figura 83 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 28-29.

Os acordes utilizados na Coda (c. 35-43) são os mesmos utilizados na introdução, porém de maneira retrógrada. Enquanto Almeida Prado aumenta a distância entre as duas mãos na introdução, o mesmo acontece no fim da obra retrogradamente.

Figura 84 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 6-8. Original.

Figura 85 Almeida Prado, Noturno n.º 7, c. 36-38. Retrógrado.

3.5.8 Noturno n.º 8 - À Flávio de Almeida Prado

Este noturno é bem popular Thiago, é bem na linha dos prelúdios do Santoro, bem simples, um “pop-bossa-nova”; O noturno 8 é meio bossa nova, não é algo habitual do meu estilo, mas eu quis fazer ele meio popular, meio Santoro⁶².

O *Noturno n.º 8* inicia-se com um ostinato rítmico de quatro colcheias, que sustenta toda a obra, reforçando a notação deixada pelo compositor no início, “Calmo, contínuo”.

Esse material apresentado durante os compassos de abertura (c. 1-8) gerará a frase inicial da seção A, já que ambos são baseados na construção melódica de intervalos de segunda. Ao mesmo tempo, essa célula motívica transforma-se em acompanhamento para a melodia principal do noturno.

Figura 86 Almeida Prado, Noturno n.º 8. Célula motívica.

Figura 87 Almeida Prado, Noturno n.º 8, c. 9-11. Uso da célula motívica.

Segundo o compositor, este noturno sofre uma forte influência da bossa nova, tanto melódica quanto harmonicamente. Pode-se até falar de uma similaridade da melodia inicial do noturno (c. 9-10) com o caráter aludido por Cláudio Santoro em suas canções para piano e canto.

⁶² Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

A partir do compasso 22, a melodia transfere-se para a mão esquerda enquanto este mesmo ostinato rítmico é deslocado de sua métrica original, trabalhando anacrusticamente até o compasso 31.

Figura 88 - Almeida Prado, Noturno n.º 8, c. 22-25. Ostinato anacrústico em destaque.

Os quatro compassos que se sucedem (32-35) tomam o papel de realizar uma pequena transição para que a obra volte a sua construção inicial, a de uma melodia acompanhada, neste caso em Si maior. Não há um retorno do tema inicial, apesar de encontrar-se uma pequena citação na região média do teclado, a partir do compasso 44. O noturno encerra-se em Si maior com uso do ostinato inicial (neste caso, em tonalidade maior).

Figura 89 Almeida Prado, Noturno n.º 8, c. 44-46.

3.5.9 Noturno n.º 9 - “In memorian” de Maria Ignez e Nhonhô Almeida Prado

São pequenas variações dentro da forma. Ele é muito brahminiano sabe? Um Brahms Klavierstück. O noturno 9 foi feito em forma de variações, cada trecho uma variação. Não foi escrito em forma ABA, mas tem uma coda no fim. Ele é um pouco trágico, pois escrevi em homenagem a um casal de primos meus que morreram em um acidente, por isso o tema é todo descendente, triste, são lágrimas, o desespero⁶³.

Em entrevista, Almeida Prado discute sobre a forma do *Noturno n.º 9*, dizendo que existem pequenas variações dentro da forma. Sob este ponto de vista, constata-se que o noturno possui seu tema original, três variações e duas seções livres.

O tema inicial, também chamado de original, compreende os sete compassos iniciais. A notação inicial de caráter indicada pelo compositor no início da obra (Lento, triste, mais resignado) carrega todo o caráter melancólico da obra, lembrando que esta foi composta em memória de seus entes queridos que sofreram um trágico acidente. Almeida Prado construiu um caráter para a obra com o uso de pequenas células melódicas arpejadas descendentes. Há seis células motivicas descendentes que predominam nesse tema, em sua maioria, formadas por acordes menores. Uma característica peculiar é que as células inicial e final (numeradas na figura abaixo) não possuem todas as notas formadoras de um acorde. Porém, a própria ambientação criada pelo compositor no início da obra confirma o caráter menor, que será desenvolvido no decorrer do noturno.

Figura 90 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 1-7, células motivicas descendentes em destaque.

⁶³ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

Os compassos 8 ao 15 compreendem o que pode se chamar de Variação 1. Enquanto Almeida Prado apenas expunha as células motivicas descendentes em seu tema original, nesta seção, cada uma dessas células ganha um suporte harmônico criado pela mão esquerda. As células que antes eram conectadas em uma linha melódica contínua transformaram-se em pequenas frases dentro da seção, uma em cada compasso.

Figura 91 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 8-13. Variação 1.

A segunda variação (c. 17-19) contrasta com a anterior tanto em intensidade quanto em construção motivica. Almeida Prado concentrou as seis células motivicas em apenas três compassos, além de utilizá-las como acorde.

Figura 92 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 16-18. Variação 3.

O compasso 21 inicia a primeira seção livre do noturno. Por meio de uma textura coral, Almeida Prado ainda mantém os mesmos gestos melódicos do tema original, utilizando melodias com finalizações descendentes. A ideia de contraste de dinâmicas criada pelo compositor entre as duas primeiras variações é

suprimida na seção livre a partir do compasso 26. O último compasso desta seção possui a função de dominante com sétima para o acorde inicial de si menor da próxima variação.

É justamente na terceira variação da obra que se pode observar a utilização da textura inerente aos noturnos. As células motivicas descendentes aqui são apoiadas por um acompanhamento arpejado. A harmonia utilizada é extremamente similar a da primeira variação. Como uma tentativa de impor o ápice da obra nesta seção, Almeida Prado acrescenta a notação *Pouco mais movido*, para adicionar dramaticidade à seção.

Figura 93 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 32-35. Início da Variação 3.

Almeida Prado finaliza esse noturno com uma seção livre de caráter religioso para complementar a dramaticidade do texto musical com a notação inicial de caráter. No compasso 45, encontra-se uma característica inerente à linguagem composicional do compositor. Ele inseriu as notas si e dó nas três regiões mais graves do piano em conjunto com a indicação de pedal até o final, aproveitando as ressonâncias desta região do piano para contrastar com a sequência de acordes em piano e pianíssimo que finalizam esse noturno.

Figura 94 Almeida Prado, Noturno n.º 9, c. 45-48.

3.5.10 Noturno n.º 10 - À Valéria Marques e Marco Cesar Padilha

A forma ternária se estabelece no *Noturno n.º 10* de forma peculiar. A seção A (c. 1-5) caracteriza-se por seu contraponto, em sua maioria a quatro vozes. A melodia superior caminha livremente enquanto as outras vozes oferecem suporte harmônico. Basicamente, as outras vozes que compõem esse contraponto caminham descendentemente, neste caso, o baixo, quase que cromaticamente. Esta seção ainda funciona como uma pequena introdução com textura coral. Este tipo de textura pode ser encontrado, por exemplo, no *Noturno Op. 48 n.º 1* de Chopin. A linha do baixo presente aqui é de extrema importância, pois conecta a próxima seção, com o uso de uma escala cromática descendente.

Figura 95 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 1-5, 1ª seção.

A segunda seção compreende duas ideias contrastantes (c.6-14 e c. 15-19). Com a indicação de *Mais movido*, Almeida Prado estruturou sua obra com uma textura característica de noturnos, a de uma melodia acompanhada, neste caso por um ostinato de acordes apoiados em um baixo oitavado. A dramaticidade desta seção é representada por sua inconsistência rítmica, causada pela frequente mudança nas fórmulas de compasso e pelo baixo sincopado, que por sua vez auxilia na flutuação melódica da seção. Apesar de a melodia se encontrar na mão esquerda, ela ainda permanece na região aguda do piano. Este tipo de escrita é bastante característica em compositores do século XX, que certamente

influenciaram muito a obra e concepção de Almeida Prado. Ravel usa este mesmo tipo de estrutura composicional na obra *La Vallée des Cloches*, da Suíte *Miroirs*, onde a representação dos sinos (*cloches*) é executada no registro agudo do piano, pela mão esquerda; esta estrutura também está presente na *Sugestão Diabólica* Op. 4 n.º 4 de Prokofiev, onde em muitos trechos da obra, a mão esquerda é responsável pela linha do baixo e melodia, enquanto a direita se encarrega de um ostinato de acordes.

Figura 96 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 6-8, início da seção B.

Figura 97 Prokofiev, Sugestão Diabólica Op. 4 n.º 4, c. 109-112.

Mais uma vez, Almeida Prado utiliza-se de uma escala cromática (nesse caso, ascendente) para conectar diferentes subseções da obra. A segunda ideia do noturno (c. 15-19) possui uma temática livre, em que os arpejos escritos são arquitetados por eixos de sétima em suas extremidades. O aspecto interessante dessa subseção é que o compositor não finaliza ou cria uma conexão como anteriormente, deixando-a suspensa. A sensação impetuosa característica dessa seção é reforçada por meio das pausas, da dinâmica e da notação *precipitando*, presentes no final. No compasso 17, os acordes utilizados por Almeida Prado que geram a suspensão são formados pelas mesmas notas dos dois acordes iniciais da obra (lá-mi-si^b-ré e sol-mi-si^b-fá).

Figura 98 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 17-18, fim da 3ª seção.

O retorno da seção A deste noturno apresenta a textura de noturno em sua forma fieldiana. A notação *distante, como um eco* em pianíssimo revigora a alusão reminescente da primeira seção. Nota-se que o compositor utiliza-se das mesmas notas da melodia e do baixo para compor o início desta seção.

Figura 99 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 1-3 e 20-22. Comparação motívica.

Almeida Prado encerra este noturno com uma progressão de arpejos direcionados a região aguda do noturno e, assim como na seção anterior, utilizou-se dos dois acordes iniciais da obra para finalizar o noturno.

Figura 100 Almeida Prado, Noturno n.º 10, c. 23-25.

3.5.11 Noturno n.º 11 - À Mary Ann Anderson Coutinho

A estrutura formal do *Noturno n.º 11* contempla um ABA, em que a melodia é acompanhada por acordes arpejados, na maioria, situados na região grave do teclado.

O tema inicial da seção A é formado por uma frase de 2 compassos. Após apresentar esta frase o compositor inicia a mesma ideia temática com um contraponto a duas vozes, em que apenas o gesto melódico inicial é inserido na frase.

Figura 101 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 1-2, tema inicial.

Figura 102 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 3-4. Contraponto melódico a duas vozes e rememorações do tema inicial (em destaque).

O *Noturno n.º 11* apresenta uma melodia extremamente cantante, com fortes características chopinianas, tanto no uso da ornamentação quanto no seu rebuscado contraponto. Há a presença de finalizações com ornamentos escritos, mostrando a preocupação do compositor na precisão de suas inflexões melódicas, como se pode observar nos compassos 2 e 12.

Figura 103 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 2 (tempos 3 e 4).

Figura 104 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 12.

Os acabamentos de frases e ornamentos estão muito próximos da escrita chopiniana. A alternância dos intervalos oscila entre graus conjuntos e disjuntos, valendo-se de movimentos de compensação tipicamente cantantes com a presença de inflexões melódicas peculiares dos noturnos de Chopin. Citando o *Noturno Op. 32 n.º 1* de Chopin, vê-se a preocupação com a exatidão das inflexões melódicas ao escrever formalmente uma ornamentação ao invés da utilização de apenas um símbolo (grupeto).

Figura 105 Chopin, Nocturne Op. 32 n.º 1, c. 27-30. Ornamentação escrita em destaque.

A segunda seção da obra (B) apresenta uma temática mais livre com grandes acabamentos fraseológicos que sugerem mais uma vez a similaridade deste noturno com a escrita chopiniana. Os ornamentos presentes ora possuem funções estruturais da melodia, ora funções de refinamento, como se pode observar no trinado do compasso 13, onde o compositor finaliza o ornamento com uma pequena escala cadencial descendente, antes de retomar o tema principal da obra. Há certa semelhança entre a construção cadencial ligada à ornamentação, com um trecho do *Noturno Op. 32 n.º 2* de Chopin.

Figura 106 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 13 (tempos 3-6).

Figura 107 Chopin, Nocturne Op. 32 n.º 2, c. 64-65.

A partir do compasso 16, o acompanhamento passa para a mão direita em forma de ostinato enquanto a melodia se estende pela região médio-grave do piano.

Ao retomar para a seção A, o compositor apresentou novamente a mesma ideia melódica inicial, porém com um tratamento rítmico diferente no acompanhamento, um pouco mais movido, por meio de quiálteras de cinco notas.

Figura 108 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 14.

A própria Coda da obra apresenta pequenos fragmentos da frase inicial da obra, muitas vezes, intrincados em diferentes vozes.

Figura 109 Almeida Prado, Noturno n.º 11, c. 19-22, fragmentos da melodia inicial em destaque.

3.5.12 Noturno n.º 12 - *Ao César Suzigan*

Este aqui [noturno 12] quando eu fiz, é como se eu tivesse compondo uma nova carta celeste, como se isso aqui fosse uma galáxia, não uma constelação, mas uma galáxia... mas virou noturno. O noturno 12 é muito multifacetado⁶⁴.

Dentro da poética pós-moderna de Almeida Prado, o *Noturno n.º 12* encontra-se em um momento de saturação de sua temática astronômica. É a prova de que o compositor não se desprende completamente de sua temática anterior. Além disso, esse noturno demonstra a fusão do uso das técnicas aprendidas com Guarnieri e Messiaen e a concepção do sistema de organização das ressonâncias.

Antes de dar início ao primeiro volume das *Cartas Celestes*, Almeida Prado criou um material sonoro fixo, para servir de base e dar unidade a toda obra. Por meio de um mapeamento sonoro, Almeida Prado criou 24 acordes, relacionados ao alfabeto grego, que segundo ele mesmo, deu poder para “...expandir, retrain, explodir, concentrar, contrastar, estilhaçar, coagular e petrificar” (ALMEIDA PRADO, 1986, p. 7) todo o material sonoro construído dentro de toda sua composição de cunho astronômico.

O noturno inicia-se com uma espécie de abertura ou introdução (c. 1-4) caracterizada pelo uso do sistema de ressonâncias com uso contínuo do pedal direito e de aglomerações de acordes maiores e quartais sobrepostos. As progressões melódicas dos compassos 2 e 3 são responsáveis por afirmar o emprego das ressonâncias. Os materiais aqui empregados estão presentes nos 24 acordes utilizados nas *Cartas Celestes*. Aplicando a Teoria dos Conjuntos de Allen Forte, constata-se que as notas do compasso 2 refere-se à estrela Gama (γ) do catálogo de acordes; já o compasso 3, à estrela Pi (π), ambos transpostos.

⁶⁴ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

Figura 110 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 2-3.

Denominação	Acordes (original do catálogo)	Mapeamento sonoro elaborado pelo compositor	Forma primária e vetor dos acordes	Transposição utilizada no Noturno n.º 12
Gama γ		“Resulta numa ressonância imitativa do sino”	[0,1,2,3,4,5,6,8] <6 6 5 5 4 2>	T ₄
Pi Π		“Predomina a ressonância do acorde de fá sustenido maior com aura de sons agudos”	[0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10] <10 10 10 10 10 5>	T ₉

Tabela 5 Estrutura dos conjuntos das estrelas Gama e Pi

No volume I das *Cartas Celestes*, Almeida Prado representa a chegada da noite por meio de uma figuração melódica em movimento contrário, fundindo em um *cluster*. Dessa maneira, o compositor representa a chegada de um clima noturnal no compasso 4.

Figura 111 Almeida Prado, Noturno 12, c. 4, Figuração em movimento contrário

A contínua pulsação do acompanhamento em colcheias representadas nos compassos 5 a 8 cria um pedal de ressonâncias múltiplas. Almeida Prado usou este mesmo conceito para representar a Lua, no volume III das *Cartas Celestes*. Segundo o compositor, o sistema de ressonância criado em suas obras seria “... uma tentativa de colocar juntas as experiências atonais com o uso racional dos harmônicos superiores e inferiores, criando zonas de percepção das ressonâncias” (ALMEIDA PRADO, 1986, p. 559). Aqui se constata a textura do noturno, ou seja, a melodia acompanhada com indicação de cantabile, que, nesse caso por um ostinato rítmico, e não arpejos.

Figura 112 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 5.

Por meio da utilização de uma textura menos densa, o compositor continua o noturno, no compasso 9, com a melodia na mão esquerda e uma pulsação rítmica mais agitada. A partir do compasso 23, Almeida Prado traz a indicação de *nebulosa*, que de acordo com o dicionário *Priberam*, caracteriza-se por um “reflexo esbranquiçado de um numeroso agrupamento de estrelas distantes, misterioso, enevoadado”⁶⁵. A definição do dicionário em comparação com as reais intenções de Almeida Prado conectam-se se por meio da ambientação de uma progressão apoiada em trítomos consecutivos (compasso 24).

⁶⁵ Disponível em <http://is.gd/QeeGzE>.

Figura 113 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 23-24.

Após a saturação da progressão de acordes, Almeida Prado insere três compassos que podem ser vistos como uma seção livre.

Figura 114 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 26-28.

No compasso 29, o compositor constrói uma nova ideia musical. Inicia-se aqui um ostinato de acordes que irá sustentar a nova melodia, indicada como *canto sideral*, a partir do compasso 31, onde novamente pode ser vista a típica textura de um noturno, apoiada pela nota si bemol na linha do baixo. Almeida Prado ainda insere a notação de *accelerando* no fim da melodia, para dar início a uma rápida progressão de notas, com a predominância de intervalos de quarta e quinta.

Figura 115 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 31-32. Melodia (pauta superior), ostinato (segunda pauta) e baixo (pauta inferior)

Além de toda ambientação deste noturno estar fundamentada nas ideias composicionais buscadas nas *Cartas Celestes*, Almeida Prado finalizou a obra com a mesma figuração utilizada no início. Há ainda a presença de um acorde de Si bemol maior no fim do noturno, reminiscência da nota pedal utilizada no *canto sideral*.

Figura 116 Almeida Prado, Noturno n.º 12, c. 41-44.

3.5.13 Noturno n.º 13 – *À minha querida e amada filha Maria Constança, pelos seus 13 anos em 09/07/91*

O *Noturno n.º 13*, que originalmente foi escrito para piano e violino, possui a forma ternária ABA. O compositor inicia a primeira seção de seu noturno (c. 1-12) com uma melodia acompanhada de duas sobreposições distintas. A primeira é um acompanhamento fluído de arpejos que se contrapõem com a melodia quase como uma segunda voz. Almeida Prado trabalha esta linha e a melodia com nuances similares dos noturnos de Chopin, como na seção inicial do noturno *Op. 27 n.º 1* ou na seção final do noturno *Op. 55 n.º 2*. Há ainda a intervenção de um acompanhamento de acordes em tercinas, que flutuam sobre as duas linhas superiores. É importante ressaltar que esse tipo de composição com sobreposições distintas é uma forte característica da música francesa para piano, difundida em compositores como Fauré, Debussy e Ravel, também compositores de noturnos para piano.

Figura 117 Almeida Prado, Noturno n.º 13, c. 1-3. Sobreposições de texturas.

Ao contrário das nuances apresentadas na melodia da seção A, a próxima seção (c. 13-30) destaca-se por sua posição estática de acompanhamento e melodia. O acompanhamento desta seção é caracterizado pelo contraste rítmico das colcheias que acompanham a melodia da mão direita e os acordes tercinos da mão esquerda. Não há uma progressão harmônica pré-estabelecida nesses acordes tercinos, apenas um agrupamento sequenciado que aspira uma nova paleta de cores à seção. A partir do compasso 27, Almeida Prado inicia uma

transição com o uso de trinados na mão direita, acompanhados de acordes arpejados na mão esquerda.

Figura 118 Almeida Prado, Noturno n.º 13, c. 27-30. Transição;

O retorno do tema A, no compasso 31, aparece com a melodia oitavada em fortíssimo. O tema aqui não retorna em sua totalidade, mas aparece como uma pequena rememoração do gesto inicial. Almeida Prado insiste neste gesto melódico durante os compassos 34 e 35. O acompanhamento transforma-se em ostinato, enquanto há uma desaceleração métrica na melodia. Após dois compassos e meio de estabilidade do ostinato do acompanhamento, o compositor rememora o tema inicial na mão esquerda acrescido da indicação de *cantabile*, finalizando o noturno no que poderia se considerar acorde de tônica da obra.

Figura 119 Almeida Prado, Noturno n.º 13, c. 40-43. Rememoração temática e ostinato em destaque.

3.5.14 Noturno n.º 14 – *À minha querida e amada filha Ana Luiza pelos seus 14 anos em 20/07/91*

A forma do noturno n.º 14 é mais nítida. Tem uma pequena introdução, A com da capo, o B no Allegro e volta o A. Eu aproveitei algumas peças que compus em 58, quando tinha 15 anos. Uma obra que eu mostrei para o Guarnieri, quando quis estudar com ele⁶⁶.

A forma utilizada por Almeida Prado no *Noturno n.º 14* contempla uma estrutura ABA, contendo uma pequena introdução de cinco compassos e uma transição entre a seção B e a reexposição do tema A, onde o mesmo material introdutório é utilizado. A progressão de acordes perpetrada durante a introdução sugere a tonalidade de Si maior, em que o último acorde se encontra suspenso na sua dominante com nona e décima terceira.

Figura 120 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 1-5, introdução.

Com o acompanhamento em ritmo constante de acordes arpejados, a melodia com contornos chopinianos é construída na tonalidade de Si maior. A partir do compasso 19, a melodia transita em diferentes regiões do teclado e o acompanhamento é escrito em ostinato até o compasso 23, onde o gesto inicial melódico é saturado motivicamente, deixando o fim da seção com uma linha de dupla função, a de melodia e de baixo.

Figura 121 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 19-23.

⁶⁶ Entrevista concedida em 6 de novembro de 2009.

A partir de um ostinato de acordes no registro médio do teclado, a melodia de caráter livre e pontuada da seção B se estende por diferentes regiões do piano (de dó₁ à lá₄). Outro aspecto desta seção diz respeito à brusca mudança de andamento, nesse caso o dobro, como recurso de contraste; esse também utilizado em seu *Noturno n.º 5*. A tonalidade desta seção não se estabelece, apenas sugere a presença de dó menor nos compassos 27 (início da seção) e 34 (região da dominante).

A partir do compasso 35 (*Pouco Menos*), o compositor condensa a progressão harmônica dos acordes e os expande em diferentes regiões do registro pianístico. Sua expansão máxima acontece no início do compasso 41, onde por meio de uma sequência de acordes cromáticos descendentes da mão direita contrasta-se com um baixo cantante ascendente da mão direita e abre espaço para mais uma transição derivada do próprio material introdutório.

Transição: material

Figura 122 Almeida Prado, *Noturno n.º 14*, c. 40-46. Setas: Contraste de registros.

A seção A é retomada a partir do compasso 48, porém não inteiramente, e sim como uma rememoração. O tema dessa seção aparece deslocado em relação à seção inicial. A flutuação melódica sobre os acordes arpejados da mão esquerda

entra em conflito devido ao deslocamento de um tempo da melodia. A obra finaliza-se com a repetição de parte do tema inicial. Almeida Prado criou, a partir disso, uma ambiguidade no fim da obra, já que ao mesmo tempo em que a obra é finalizada na tônica, a melodia rememorada é suspensa.

Figura 123 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 6-7.

Figura 124 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 48-49, deslocamento do tempo.

Há nesse noturno uma clara semelhança com a forma e o caráter do *Noturno Op. 15 n.º 1* de Chopin, em que a seção B do noturno contrasta tanto em tonalidade e caráter quanto em andamento.

Figura 125 Chopin, Nocturne Op. 15 n.º 1, c. 1-4. Seção A.

Figura 126 Chopin, Nocturne Op. 15 n.º 1, c. 25-26. Seção B.

Figura 127 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 6-8. Seção A.

Figura 128 Almeida Prado, Noturno n.º 14, c. 27-28. Seção B.

Capítulo 4 - O processo de edição e revisão

Para o presente trabalho realizou-se uma nova edição dos noturnos 6 ao 14, crítica e revisada, com quase todas as alterações avalizadas pelo compositor, visando maior praticidade para sua execução musical. O programa de digitalização de partitura utilizado foi o Finale versão 2008, *software* considerado o mais completo, com várias funcionalidades e passível de ser utilizado em vários níveis de complexidade, de acordo com as exigências das obras digitalizadas. O trabalho de edição, além da transcrição do texto para uma diagramação mais limpa e equilibrada, favorece uma melhor leitura e compreensão, inclui também a tarefa de revisão.

A formatação das partituras obedeceu ao seguinte padrão: cada manuscrito dos noturnos possui uma capa feita pelo compositor, contendo o título, possível subtítulo (como o *Noturno n.º 7*), dedicatória, local e data de composição, no qual se decidiu preservar todos esses dados anexando uma capa digitalizada. Na primeira página da partitura ainda contém as mesmas informações presentes na capa de cada noturno, além das informações da edição ao pé da página. Na partitura digitalizada, a numeração dos compassos apenas aparece no começo de cada sistema.

Após a aquisição das partituras dos noturnos, foram feitas algumas anotações sobre possíveis dificuldades no processo de edição, como possíveis notas errôneas. Por meio do *software* Finale, os noturnos puderam ser digitalizados de acordo com a primeira leitura do editor, porém ainda com incertezas. Foram feitas anotações dessas incertezas para decidir que caminho seguir, cuidando em analisar bem cada problema, à base de observação, comparação com trechos similares ou paralelos em outros momentos da obra e a própria linguagem idiomática do compositor, o que afirma a importância do conhecimento do estilo e seu contexto histórico. Após este processo, descobriu-se a necessidade de um encontro direto com o compositor, realizado em 6 de novembro de 2009, onde pôde-se discutir todas as questões, além de sugestões editoriais dadas ao compositor Almeida Prado, questões essas que serão discutidas neste capítulo. A seguir, é descrito todo o processo de edição e revisão dos noturnos 6 ao 14, com determinadas correções e sugestões editoriais, em sua

maioria, discutidas e avalizadas pelo compositor, além de alterações feitas pelo editor, sob o pretexto de melhorar a qualidade da edição, eliminando símbolos que não alterarão a interpretação da obra, como acontece nos Noturnos 9, 10, 13 e 14. Diante disso, conclui-se que a presente edição poderá melhorar substancialmente a clareza e legibilidade do texto, tal como facilitar todo o trabalho de investigação musical por parte do intérprete.

4.1 Noturno n.º 6 – Campinas, 16 de Junho de 1986

A primeira ambiguidade aparece na nota sol do acorde sol-dó#-fá# localizado no tempo 11 do segundo compasso. Observa-se que não há sustenido na nota sol, porém quando há a retomada do tema, no compasso 33 o acidente aparece. Em comparação, a esses dois trechos foi acrescentado um sustenido à nota sol.

Figura 129 Noturno n.º 6, c. 2, manuscrito.

Figura 130 Noturno n.º 6, c. 2, edição.

Figura 131 Noturno n.º 6, c. 32-33, edição.

O segundo grupo de colcheias do terceiro tempo da mão direita, no compasso 4, é formado pelas notas mi-lá-ré. Não há anotação de acidente para as notas citadas, porém o lá se encontra bemolizado no segundo tempo do compasso. Por meio da análise, o editor questionou se este lá também seria bemol, mas pela construção harmônica de quartas sobrepostas, decidiu-se acrescentar um bequadro à nota.

Figura 132 Noturno n.º 6, c. 4, manuscrito.

Figura 133 Noturno n.º 6, c. 4, edição.

Todas as alterações deste noturno foram avalizadas pelo compositor, inclusive a expressão “Após o ‘*Le Lac de Côme*’ de Madame G. Galos” que se encontrava ao pé da página foi inserida abaixo da dedicatória, no topo da página.

4.2 Noturno n.º 7 – Campinas, 4 de Junho de 1987

Este noturno merece destaque especial por possuir dois manuscritos diferentes. Há uma divergência nas datas destes manuscritos. O primeiro manuscrito, feito pelo próprio compositor, encontra-se em uma das edições da Funarte. No início da partitura há duas datas, abril e junho de 87. Já no final da obra encontramos especificamente as datas 04/06/87 e 03/07/87. O segundo manuscrito, também feito pelo compositor, data-se de 04/06/87.

Apesar das datas divergirem, acredita-se que o segundo manuscrito tenha sido uma cópia revisada pelo compositor, por conter diferenças substanciais. Vale ressaltar que o editor teve acesso ao primeiro manuscrito supracitado após o encontro com o compositor, não tendo a oportunidade de discutir os aspectos divergentes. O caminho escolhido pelo editor foi comparar as duas fontes, anotar as diferenças, e embasar-se no contexto histórico e estilo do compositor para as decisões tomadas. A partitura escolhida como fonte principal foi o segundo manuscrito, já que este foi discutido pessoalmente com o compositor, considerando ainda relevantes as informações contidas no primeiro manuscrito.

Figura 134 Noturno n.º 7, manuscrito 1.

Figura 135 Noturno n.º 7, manuscrito 2.

Analisando paralelamente os dois manuscritos percebe-se uma ambiguidade no baixo do compasso 9. Há uma nota mi no primeiro tempo da mão esquerda do primeiro manuscrito, enquanto que essa nota se difere no segundo manuscrito, no qual o compositor escreve sol. Decidiu-se optar por deixar a nota mi, já que na retomada do tema, compasso 34, o compositor também utilizou a nota mi.

Figura 136 Noturno n.º 7, c. 9, manuscrito 1.

Figura 137 Noturno n.º 7, c. 9, manuscrito 2.

Figura 138 Noturno n.º 7, c. 9, edição.

Figura 139 Noturno n.º 7, c. 34 (retomada do tema), edição.

Há uma ambiguidade entre a primeira nota do segundo tempo no compasso 13 dos dois manuscritos. No primeiro manuscrito o compositor coloca um sol e no segundo, a nota fá. Optou-se por deixar a nota fá, por comparação a outros trechos com a mesma estrutura melódica, neste caso o uso da mesma nota em diferentes regiões do piano, como também acontece nos compassos 16, 18 e 20.

Figura 140 Noturno n.º 7, c. 13, manuscrito 1.

Figura 141 Noturno n.º 7, c. 13, manuscrito 2.

Figura 142 Noturno n.º 7, c. 13, edição.

Figura 143 Noturno n.º 7, c. 16, 18 e 20. Uso da mesma nota em diferentes oitavas.

No compasso 33, mão esquerda, do segundo manuscrito, há uma semínima pontuada que deveria ser seguida por uma semicolcheia. Uma colcheia encontra-se escrita, o que seria um erro de ritmo. Porém, no primeiro manuscrito o compositor escreve corretamente uma semicolcheia.

Figura 144 Noturno n.º 7, c. 33, manuscrito 1.

Figura 145 Noturno n.º 7, c. 33, manuscrito 2.

Figura 146 Noturno n.º 7, c. 33, edição.

Há uma grande diferença na linha melódica do compasso 34 entre os dois manuscritos. O primeiro manuscrito apresenta um sol em semibreve com uma ligadura, para retomar ao compasso 10. Já na cópia revisada, o segundo manuscrito, o compositor inclui uma semínima com apojetura no quarto tempo, retomando o tema inicial (como feito no compasso 9). Optou-se pela versão escrita do segundo manuscrito.

Figura 147 Noturno n.º 7, c. 34, manuscrito 1.

Figura 148 Noturno n.º 7, c. 34, manuscrito 2.

Figura 149 Noturno n.º 7, c. 34, edição.

No primeiro manuscrito há uma citação do compositor no fim da partitura, o qual se resolveu manter. A citação “na repetição, tocar pp como uma lembrança, na memória, distante” foi acrescentada junto ao compasso 34 da partitura editada.

Figura 150 Noturno n.º 7, citação ao pé da página 2, manuscrito 1.

Figura 151 Noturno n.º 7, c. 34, edição com a citação.

No compasso 34, foi ocultado a expressão “depois da repetição, pular direto para a casa 2”, por ser considerado algo redundante.

Figura 152 Noturno n.º 7, citação ao pé da página, manuscrito 2.

No compasso 35 do segundo manuscrito, o compositor esqueceu-se de colocar uma clave de fá antes da semicolcheia, na casa 2, como consta no primeiro manuscrito.

Figura 153 Noturno n.º 7, c. 35, início da casa 2, manuscrito 1.

Figura 154 Noturno n.º 7, c. 35, início da casa 2, manuscrito 2.

Figura 155 Noturno n.º 7, c. 35, início da casa 2, edição.

Há uma divergência entre os acidentes do último grupo de colcheias da mão direita, no compasso 37 (sol-dó). O dó encontra-se sustenizado apenas no segundo manuscrito. Como este trecho é uma repetição invertida do compasso 7, resolveu-se manter o sustenido da nota dó.

Figura 156 Noturno n.º 7, c. 37, manuscrito 1.

Figura 157 Noturno n.º 7, c. 37, manuscrito 2.

Figura 158 Noturno n.º 7, c. 37, edição.

4.3 Noturno n.º 8 – Campinas, 14 de Junho de 1987

Com a intenção de deixar a escrita mais clara, tomou-se a liberdade de reordenar as colcheias da mão direita a partir do compasso 24, tendo como base a articulação imposta pelo compositor.

Figura 159 Noturno n.º 8, c. 26-28, manuscrito.

Figura 160 Noturno n.º 8, c. 27-28, edição.

4.4 Noturno n.º 9 – Campinas, 15 de Junho de 1987

Foram ocultados apenas alguns acidentes desnecessários, em vias de deixar a partitura mais “limpa”. As alterações ocorreram nos compassos 23 (bequadro da nota dó), 28 (bequadro da nota fá) e 37 (si do baixo).

Figura 161 Noturno n.º 9, c. 23, manuscrito.

Figura 162 Noturno n.º 9, c. 23, edição.

Figura 163 Noturno n.º 9, c. 28, manuscrito.

Figura 164 Noturno n.º 9, c. 28, edição.

Figura 165 Noturno n.º 9, c. 37, manuscrito.

Figura 166 Noturno n.º 9, c. 37, edição.

4.5 Noturno n.º 10 – Campinas, 15 de Junho de 1987

Com a intenção de facilitar a leitura do intérprete, a terceira pauta foi acrescentada ao sistema a partir do compasso 6 e não do 9, como faz o compositor. Há uma clave de sol entre parênteses na segunda pauta do compasso 10 do qual foi dispensada.

Figura 167 Noturno n.º 10, c. 6-8, manuscrito.

Figura 168 Noturno n.º 10, c. 6-8, edição.

As três pausas pontuadas de semínima do compasso 19 foram substituídas por apenas uma.

Figura 169 Noturno n.º 10, c. 19, manuscrito.

Figura 170 Noturno n.º 10, c. 19, edição.

O acento agudo na expressão “distante, como um eco”, compasso 20, foi retirado.

Figura 171 Noturno n.º 10, c. 20, manuscrito.

Figura 172 Noturno n.º 10, c. 20, edição.

As colcheias arpejadas dos compassos 20-22 foram unidas de acordo com a fraseologia imposta pelo compositor.

Figura 173 Noturno n.º 10, c. 20-22, manuscrito.

Figura 174 Noturno n.º 10, c. 20-22, edição.

4.6 Noturno n.º 11 – Campinas, 21 de Junho de 1991

Foi adicionado à nota si do grupeto do terceiro tempo do compasso 3 um bequadro para não haver confusões, já que na segunda colcheia do primeiro tempo a nota está bemolizada. O mesmo ocorre nos grupetos dos compassos 12 e 15.

Figura 175 Noturno n.º 11, c. 3 (3º e 4º tempo), manuscrito.

Figura 176 Noturno n.º 11, c. 3 (3º e 4º tempo), edição.

Figura 177 Noturno n.º 11, c. 12, manuscrito.

Figura 178 Noturno n.º 11, c. 12, edição.

Figura 179 Noturno n.º 11, c. 15, manuscrito.

Figura 180 Noturno n.º 11, c. 15 (3º e 4º tempo), edição.

No compasso 22, acrescentou-se uma pausa de mínima pontuada na segunda voz para não haver confusões em relação ao tempo do último grupo de colcheias. Foi sugerido ao compositor que se colocasse o *ossia* acima da pauta e não ao fim da obra.

Figura 181 Noturno n.º 11, c. 22, manuscrito.

Figura 182 Noturno n.º 11, *ossia*, manuscrito.

Figura 183 Noturno n.º 11, c. 22, edição.

4.7 Noturno n.º 12 – Campinas, 23 de Junho de 1991

Há um erro na contagem de compassos do manuscrito. O que na verdade está anotado como compasso 5 é apenas a continuação do compasso anterior.

Figura 184 Noturno n.º 12, c. 4 (tempos 9-17), manuscrito.

No décimo quinto tempo do compasso 4 foi acrescentado um bequadro entre parênteses na nota si da mão direita já que ele está bemolizado quatro tempos antes.

Figura 185 Noturno n.º 12, c. 4 (tempos 9-17), edição.

Para dar mais clareza à partitura, a terceira pauta que se inicia no compasso 28, iniciou-se um compasso antes, deixando o último grupo de colcheias da mão esquerda (fá-si-dó#) alinhado a próximo compasso.

Figura 186 Noturno n.º 12, c. 27-28, manuscrito.

Figura 187 Noturno n.º 12, c. 27-28, edição.

4.8 Noturno n.º 13 – Campinas, 23 de Junho de 1991

Este noturno foi originalmente escrito para piano e violino. Por esse motivo, foi feita uma comparação entre os manuscritos. A tabela abaixo demonstra as diferenças existentes entre as versões escritas por Almeida Prado. Utilizou-se a versão de câmara para complementar a versão solo. A maior diferença é encontrada nas ligaduras da melodia do violino com a melodia da versão solo, optando manter as ligaduras originais da versão solo, já que uma linha melódica de violino implica em questões técnicas ligadas ao instrumento. É importante ressaltar que quando as especificações se tratam da melodia, esta se refere à linha do violino na versão de câmara, enquanto acompanhamento refere-se à linha do piano.

A comparação entre as obras para fins de edição procurou manter as especificações da versão solo, acrescentando algumas das informações consideradas pertinentes da versão de câmara, consideradas relevantes. Para fins de compreensão da tabela, a última coluna refere-se às decisões tomadas durante a edição, tendo *n.a.* como informações não aderidas à versão solo, e *a.*, as informações acrescentadas.

	Piano e violino	Decisões
c. 1	Indicação de cantábile na melodia do violino	n.a.
c. 2	Ligaduras diferentes na melodia.	n.a.
c. 3	Ligaduras diferentes na melodia e acompanhamento.	n.a.
c. 4	Linha do acompanhamento diferente (tempos 1 e 2)	n.a.
	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	a.
	Indicação de pp na melodia.	a.
c. 5	Ligaduras da melodia e do acompanhamento diferentes.	n.a.
c. 6	Colcheias diferentes na linha do acompanhamento.	n.a.
c. 7	Primeira colcheia do acompanhamento.	n.a.
	Ligaduras no acompanhamento.	a.
	Ligadura do último do mi superior do último acorde da mão esquerda do piano, com a próxima nota. (conflito de acidentes)	n.a.
c. 8	Ligaduras da melodia diferentes.	n.a.
	Escrita melódica com figurações diferentes: uma mínima, ao invés	a.

	de duas semínimas ligadas (versão solo)	
c. 9	Ligaduras diferentes na melodia.	n.a.
	Ligaduras no acompanhamento	a.
c. 10	Ligaduras diferentes na melodia.	n.a.
	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	a.
c. 11	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
c. 12	Ligaduras diferentes na melodia	n.a.
c. 13	Primeira colcheia do acompanhamento.	n.a.
	Ligadura no acompanhamento	a.
c. 14	Ligaduras diferentes na melodia.	n.a.
c. 15	Ligadura no acompanhamento.	a.
	Acompanhamento oitava acima.	n.a.
c. 16	Ligadura no acompanhamento	a.
	Conflito de acidentes no segundo acorde da mão esquerda do piano.	n.a.
c. 17	Ligaduras no acompanhamento.	a.
c. 18	Ligaduras no acompanhamento.	a.
c. 19-21	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
c. 20	Fortíssimo na linha do baixo.	a.
c. 22	Segunda colcheia do terceiro tempo do acompanhamento diferente. (especificado em rodapé).	a.
c. 22-24	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
c. 25	Segunda colcheia do terceiro tempo do acompanhamento diferente. (especificado em rodapé).	a.
	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
c. 26	Segunda colcheia do terceiro tempo do acompanhamento diferente.	n.a.
	Ligaduras diferentes na melodia e acompanhamento.	n.a.
c. 28-29	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
c. 29-30	Notações de dinâmica.	n.a.
c. 30	Acentos nas tercinas do acompanhamento.	a.
c. 30	Finalização do trinado diferente.	n.a.
c. 31	Melodia não oitavada.	n.a.
	Presença de um acorde na mão esquerda.	n.a.
c. 32	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
	Presença de um acorde realizado pela mão esquerda (terceiro tempo)	n.a.

c. 33	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
c. 34	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	n.a.
c. 37-38	Ligaduras diferentes na melodia.	n.a.
c. 39-40	Ligaduras diferentes no acompanhamento.	a.
c. 40-42	Tenuto na melodia da mão esquerda do piano.	a.
c. 41-44	Ligaduras no acompanhamento.	a.
c. 47	Inserção de dois compassos a mais.	n.a.

Tabela 6 Informações editoriais contidas no Noturno n.º 13 (piano e violino).

Em relação as ligaduras, por exemplo, foram escolhidas as que melhor se adaptavam à fluência do discurso musical, que, neste caso, prezava por uma linha fluida em *legato*. Notas diferentes foram especificadas no rodapé da partitura. No compasso 26, por exemplo, não se aderiu a diferença de notas e nem se optou por citar em rodapé, por considerar a lógica de intervalos de quarta proposta pelo compositor na versão solo.

Figura 188 Noturno n.º 13, c. 26, manuscrito. Quartas em destaque.

Figura 189 Noturno n.º 13, c. 26. Piano e violino. Nota diferente em destaque.

Nos compassos 29 e 30 da versão de câmara, há uma série de notações de dinâmica que se tornariam redundantes na versão solo. O compasso 31 da versão de câmara apresenta um acorde na mão esquerda, do qual não foi aderido à

versão solo, devido à impossibilidade técnica de realizá-lo. Outro caso similar acontece um compasso depois.

Figura 190 Noturno n.º 13, c. 31-32. Piano e violino. Notas acrescentadas em destaque.

Eliminou-se a pauta extra nos compassos 7-9 , 13-18, 22-24 e 37-39.

Figura 191 Noturno n.º 13, c. 7-9, manuscrito.

Figura 192 Noturno n.º 13, c. 7-9, edição.

Figura 193 Noturno n.º 13, c. 13-18, manuscrito.

Figura 194 Noturno n.º 13, c. 13-18, edição.

Figura 195 Noturno n.º 13, c. 22-24, manuscrito.

Figura 196 Noturno n.º 13, c. 22-24, edição.

Figura 197 Noturno n.º 13, c. 37-39, manuscrito.

Figura 198 Noturno n.º 13, c. 37-39, edição.

4.9 Noturno n.º 14 – Campinas, 24 de Junho de 1991

Ocultou-se o sinal de dinâmica da mão esquerda dos compassos 1, 27, 44 e 57, já que com uma indicação no meio da pauta consegue-se o mesmo resultado esperado.

Figura 199 Noturno n.º 14, c. 1, manuscrito.

Figura 200 Noturno n.º 14, c. 1, edição.

Figura 201 Noturno n.º 14, c. 27, manuscrito.

Figura 202 Noturno n.º 14, c. 27, edição.

Figura 203 Noturno n.º 14, c. 44, manuscrito.

Figura 204 Noturno n.º 14, c. 44, edição.

Figura 205 Noturno n.º 14, c. 57, manuscrito.

Figura 206 Noturno n.º 14, c. 57, edição.

Conclusão

Desenvolver uma pesquisa sobre os 14 Noturnos para piano de Almeida Prado e a edição de 9 deles mostrou-se uma empreitada gratificante e desafiadora. Por sua vez, constatou-se que os fatores que englobam a pesquisa do intérprete para a plena realização de uma obra são extremamente similares com as informações necessárias ao editor, como o pleno conhecimento de gênero, estilo e fatos históricos que se relacionam diretamente com a obra escolhida a ser interpretada.

Apesar de cada obra apresentar desafios específicos e particulares, há um grupo comum de problemas que sustenta o processo de edição crítica, e questões que se deve levar em consideração. Quais são a natureza e a situação histórica das fontes de uma obra e as formas como são relacionadas? A partir da evidência das fontes consultadas, quais conclusões podem ser alcançadas? Como essas provas e conclusões contribuem para as decisões tomadas durante a edição?

A bibliografia na qual a pesquisa se apoia e a maneira como os conhecimentos adquiridos através da leitura da mesma concretizaram todo o trabalho demonstraram o quão complexo pode ser a área que engloba a edição crítica, no que diz respeito às decisões exigidas pelo editor com o intuito de manter a originalidade do texto musical do compositor.

Almeida Prado é para a música erudita nacional um marco importantíssimo para a compreensão histórica da contemporaneidade musical. A vertente de sua obra, quase que essencialmente pianística, encerra um magnífico legado de expressão artística sendo reconhecida internacionalmente. Tal peculiaridade inerente à produção de Almeida Prado suscita o interesse dos mais eminentes pianistas, pesquisadores e estudantes de pós-graduação.

Os noturnos para piano de Almeida Prado abrem um novo horizonte na linguagem musical do compositor, onde propostas de releituras das obras do passado musical, principalmente as de Chopin, servem de elemento inspirador e poético para a criação musical. Há em Almeida Prado uma franca semelhança com Frédéric Chopin: ambos os compositores primam pela escrita musical pianística, fazendo uso da complexidade técnica instrumental quer seja em padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos ou ainda poéticos.

As considerações sobre os fatos históricos contribuíram para a compreensão da linguagem composicional das obras pesquisadas nesta dissertação. Traçar uma linha cronológica sobre a composição de noturnos para piano no Brasil auxiliou não somente esta pesquisa, mas também servirá de bibliografia para os que buscam um histórico da música para piano em nosso país.

A grande maioria das informações pôde ser revisada em conjunto com o compositor. Após este encontro, novas fontes foram pesquisadas, como os manuscritos do *Noturno n.º 7* (edição destinada à Funarte) e da versão original para piano e violino do *Noturno n.º 13*, ambos feitos por Almeida Prado. Infelizmente, o falecimento do compositor ocorreu durante o decorrer desta pesquisa, o que inviabilizou uma nova revisão. Por outro lado, pôde-se por em prática os caminhos que James Grier propõe para conseguir uma objetividade nas edições finais. Com exceção dos *Noturnos n.º 7* e *13*, todas as informações foram decididas em conjunto com o compositor, como a correção de notas errôneas e mudanças nas articulações, com o objetivo de trazer clareza ao intérprete. Já nos *Noturnos n.º 7* e *13* optou-se pela edição utilizando os dois caminhos citados por Grier: apresentar todas as provas de ambiguidade e deixar a decisão nas mãos do intérprete (caso do *Noturno n.º 13*) e tentar resolver todas as questões (*Noturno n.º 7*), devidamente especificados durante a edição. Em relação a estes dois noturnos supracitados, é válido ressaltar que essas edições não podem ser consideradas definitivas, uma vez que a revisão final destas obras não foram feitas em conjunto com o compositor.

Informações a respeito da pedalização aplicada nos noturnos não foram alteradas pelo editor, uma vez que o próprio compositor costumava anotar suas marcações de pedal. Escolhas de dedilhados, comuns em edições de obras do período clássico e romântico, não foram abordadas durante a realização da edição. Um fato interessante é que Debussy não colocava dedilhado em suas composições para piano. Documentado no prefácio da edição Durand de seus 12 estudos para piano, Debussy diz que cabe ao intérprete fazer suas próprias escolhas pessoais de dedilhado:

... a ausência de dedilhado é um excelente exercício, suprime o espírito de contradição que nos impele a preferir não utilizar o dedilhado do autor,

e confirma estas palavras eternas: “ninguém é melhor servido do que por si mesmo”. Procuremos nossos dedilhados! C.D.⁶⁷

Apesar dessa pesquisa ter alcançado os objetivos traçados em relação à edição crítica, ainda assim, essa não deve ser considerada definitiva, uma vez que o pensamento crítico se encontra em constante transformação. Os manuscritos originais, anexados a esta Dissertação, podem ainda, ser utilizados por intérpretes como guia e objeto de comparação com as decisões tomadas pelo editor.

Por fim, espera-se que esta dissertação possa ser útil tanto para aqueles que desejam estudar a obra de Almeida Prado, quanto aos possíveis pesquisadores que trabalharão futuramente com a edição crítica.

⁶⁷ ... l'absence de doigté est un excellent exercice, supprime l'esprit de contradiction qui nous pousse à préférer ne pas mettre le doigté de l'auteur, et vérifie ces paroles éternelles : « On n'est jamais mieux servi que par soi-même ». Cherchons nos doigtés ! C.D.

Bibliografia

Artigos

ADAMS, Courtney S. **Satie's Nocturnes seen through his sketchbooks**. The Journal of Musicology, California, 1995, V. XIII n.º 4, p. 454-475.

ALBRECHT, Cíntia C. Macedo. **Análise para a performance: coleção de classes de alturas na Sonatina n.º 1 de Almeida Prado**. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

_____. **Um trabalho de pesquisa em performance com as Sonatinas para piano solo de Almeida Prado**. Artigo. Per Musi, Revista Acadêmica de Música v. 8, 2003

AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. As tendências neorromânticas na Música Brasileira Contemporânea para Piano". Revista Eletrônica de Musicologia, v. XIII, janeiro de 2010

BARRENECHEA, Lúcia. **Pesquisa no Brasil: Balanço e Perspectivas**. Artigo. Revista Opus. V. 9 p. 113-118, Dezembro de 2003.

CORVISIER, Fernando. **Análise Interpretativa da Sexta Sonata para piano de Almeida Prado**. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

DIAS, Alexandre Ferreira de Souza. **Influências na Obra pianística de Ernesto Nazareth**. Ensaio. Projeto Músicos do Brasil, uma enciclopédia, patrocinado pela Petrobrás por meio da lei Rouanet, 2008-2009.

DUDEQUE, Norton. **Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do quarteto n.º 3 de Alberto Nepomuceno**. Artigo. Revista Ictus, UFBA, 2006.

FARIA, Antonio Guerreiro de. **O pianismo de Nazareth em tempo rubato**. Artigo. Per Musi, Revista Acadêmica de Música, v. 10, p. 89-95, 2004.

GANDELMAN, Salomea, COHEN, Sara. **A Cartilha Rítmica para Piano, de Almeida Prado: Vertentes Pedagógicas**. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

_____. **Tempo fixo e tempo livre na Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado**. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

GERBER, Ignacio. **Almeida Prado, compositor, mente de principiante: comentário à entrevista de Almeida Prado.** Artigo. Revista Brasileira de Psicanálise v. 41 n.º 2, São Paulo, 2007.

GOLDBERG, Luiz Guilherme D. **As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno. Uma Edição para performance.** Artigo. Per Musi, Revista Acadêmica de Música, v. 3, 2001.

_____. **As Variações sobre um Tema Original Op. 29 de Alberto Nepomuceno.** Artigo. Revista do Conservatório de Música. Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, v. 1, n.º 1, janeiro de 2001.

_____. **Aspectos Editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno.** In: I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. *Anais*. Mariana, MG, julho de 2003.

GUERCHFELD, Marcello. **O compromisso do intérprete com a música contemporânea.** Artigo. Revista Opus. Volume 2 n.º 7, 1990.

GUIGE, Didier. PINHEIRO, Fabíola de Oliveira Fernandes. **Dos momentos e do tempo: estratégias de articulação formal nos Momentos de Almeida Prado.** Artigo. Projeto integrado de pesquisa "Validação e aplicações de uma metodologia de análise orientada a objetos" como o apoio da CNPQ523580/96-7. UFPB, s/d.

KALLBERG, Jeffrey. **The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne.** Representations, California, 1992, n.º 39, p. 102-133

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music.** New Jersey: Prentice Hall, Inc., 2006

KOZUBEK, Lydia. **Frederic Chopin's Selected Nocturnes - An Examination of the Composer's Interpretive Indications.** Translated by Slawomir Dobrzanski. Disponível em <http://is.gd/P6B4oj>

LOBO, Suely Maria de Paula e Silva. **Drumond, noturnos mineiros.** Artigo. Scripta, Belo Horizonte, v.7 n.º 13, p. 172-177, 2003

MARTIN, Sarah. **The case of Compensating Rubato.** Journal of the Musical Association, London, 2002, Ed. 127, p. 95-129

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Flashes de Almeida Prado por ele mesmo.** Entrevista. Revista Opus, v. 10, dezembro de 2004.

PIGGOTT, Patrick. **John Field and the Nocturne.** Proceedings of the Royal Musical Association, 1968-69, 95th Sess., p. 55-65

PIRES, Elaine L. de Oliveira, PIRES, Roberto. **Um sopro de clarineta no Brasil: Resgate de "Crônica de um dia de verão - Fantasia para Clarineta em Bb e Orquestra de Cordas" de Almeida Prado.** In: XVIII Congresso da Associação

Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. *Anais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

REVISTA Brasileira de Psicanálise. **Entrevista realizada em maio de 2007**, na sede da SBPSP, com a participação de Chulamit Terepins, Cíntia Ruschinelli, Ignácio Gerber, Lepold Nosek, Maria Ângela G. Moretzsohn, Maria Aparecida Q. Nicoletti, Maria Elisa F. Pirozzi e Sonia Solcher Terepins. – Volume 41, n° 2, 15-26 – 2007.

ROCHA, Júnia Canton. **Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo**. Artigo. Per Musi, Revista Acadêmica de Música v.11, 2005

SCARDUELLI, Fábio, FIORINI, Carlos Fenando. **A obra para violão solo de Almeida Prado: um panorama histórico, estético e idiomático**. Artigo. I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2007.

SCARDUELLI, Fabio. **A produção para violão de Almeida Prado**. Artigo. II Simpósio de Violão da Embap, 2008.

SILVA, Cleida Lourenço. **Ernesto Nazareth e a música de concerto**. Artigo. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. Anais. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, p.868-875

TAFARRELLO, Tadeu Moraes. **VI Momentos, 2º caderno, 1969, e Cartas Celestes I, 1974: o antes e o depois dos estudos de Almeida Prado com Olivier Messiaen em uma análise musical comparativa**. Artigo. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, s.d.

TEMPERLEY, Nicholas. **John Field and the First Nocturne**. Music & Letters, Oxford, jul-oct 1975, V. 56, n.º 3/4, p. 335-340

VASCONCELOS, Ana Lúcia. **Entrevista concedida em junho de 2007**. Portal Cronópios. Disponível em <http://tinyurl.com/494eo8p>

VERMES, Mônica. **Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música**. Artigo. Revista Música em Perspectiva, Espírito Santo, v. 3 n.º 1, março de 2010, p. 7-32.

VIDAL, João Vicente. **Nepomuceno e Brahms: a questão da influência revisitada**. Artigo. Revista Música em Perspectiva, Espírito Santo, v. 3 n.º 1, março de 2010, p. 88-135.

Livros

ALMEIDA, Renato M. **História da Música Brasileira**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

- ANTOKOLETZ, Elliot. **Twentieth-Cetury Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- BOURNIQUEL, Camille. **Chopin**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1990.
- CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. v.1 e v.2, 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2001;
- CHRISTIANI, Adolph F. **The principles of expression in pianoforte playing**. New York: Da Capo Press, 1974
- COOK, Nicholas, **A Guide to Musical Analysis**, New York: Oxford University Press, 1997.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. **A música no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953. Volume 54 da Coleção “Os cadernos de cultura” – MEC Serviço de Documentação.
- FREITAG, Léa Vinocur. **Momentos de Música Brasileira**. São Paulo: Editora Nobel, 1985.
- GANDELMAN, Salomea. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)**. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.
- GRIER, James. **The Critical Editing of Music: History, Method and Practice**. Cambridge: Cambridge Universty Press, 1996.
- GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa. Gradiva: 1994.
- HUNKER, James. **Chopin, The man and his music**. New York: Dover Publications, INC., 1966, Cap. 9, p. 141-153
- KEIFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.
- LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W. W. Norton, 1989.
- MARIZ, Vasco. **Dicionário Biográfico Musical: compositores, intérpretes e musicólogos**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- _____. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1981
- MICHELES, U. **Atlas de Música II**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, João Pedro Paiva de. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998;

- PISTON, Walter. **Harmony**. New York: W. W. Norton & Company, 1987.
- ROSEN, Charles. **A Geração Romântica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- SACHS, C. **Rhythm and Tempo. A Study in Music History**. London: J. M. Dent & Sons Ltd. , 1953
- SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: o pós modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Editora Unesp, São Paulo, 1999;
- _____. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- _____. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1993.
- SIEGEL, Hedi. **Schenker Studies**. New York: Cambridge University Press, 1990
- STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory**. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.
- WALTON, Charles W. **Basic Forms in Music**. New York: Alfred Publishing Co., 1974

Teses e Dissertações

- ALBRECHT, Cíntia C. Macedo. **Um estudo analítico das sonatinas para piano solo de Almeida Prado, visando sua performance**. Tese de Doutorado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2006.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. Tese de doutorado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 1985.
- ALMEIDA, Renato M. **A Tradição pianística no Brasil: um estudo historiográfico-interpretativo**. Dissertação de mestrado, Escola de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva. **Heitor Villa-Lobos' Hommage à Chopin: A musical tribute**. Doctor of Musical Arts. University of Iowa, May 2000.
- BRUCHER, Nikolai Almeida. **Tendências na Música Sinfônica Contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda**. Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Artes: UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. **A opera “Abul”, de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2005.

CORVISIER, Fernando. **The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado: The development of his compositional style.** Doctor of Musical Arts. Faculty of the Moores School of Music: University of Houston, Houston, 2000.

COSTA, Régis Gomide. **Os Momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: UFRGS, Porto Alegre, 1998.

FERREIRA, Arthur Rinaldi. **A música no Final do século XX: um estudo sobre os modelos de organização do discurso musical no repertório pós 1980.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: UNESP, São Paulo, 2007.

FIORINI, Carlos Fernando. **"Sinfonia dos Orixás" de Almeida Prado: um estudo sobre sua execução por meio de uma nova edição, crítica e revisada.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2004.

FRAGA, Elisa Maria Zein. **O livro das duas meninas de Almeida Prado: Uma outra leitura.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 1995.

GAZIRI, Najat Nasser. **Sistemas de Composição e Análise Musical.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 1993.

GROSSO, Hideraldo Luiz. **Os Prelúdios de Almeida Prado – Fundamentos para uma interpretação.** Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

GUIMARÃES, Alexandre T. Delsin. **Análise interpretativa do primeiro caderno de noturnos para piano de Almeida Prado.** 2006, 70f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2006.

HASSAN, Mônica Farid. **A Relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas 1996.

JUNIOR, Alfonso Benetti. **Comunicação Estrutural e Comunicação Emocional nas Variações sobre um Tema Nordeste de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: UFRGS, Porto Alegre, 2008.

JÚNIOR, Demerval Aires Keller. **“Madrigais Gaúchos” de Bruno Kiefer: Análise, preparação e execução a partir de uma nova edição, crítica e revisada.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2009.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. **Edição Crítica do Quinteto Op. 18 de Henrique Oswald.** Tese de Livre-docência. Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música: USP, 2009.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2002.

MOREIRA, Patrícia Guimarães Oliveira. **O erotismo no tríptico celeste de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado. Centro de Letras e Artes: UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

NADAI, Robson Alexandre. **Sonata para trombone e Piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2007.

PEREIRA, Antonio Carlos de Mello. **Concerto para viola de Cláudio Santoro: Edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, 2008.

PIRES, Elaine L. de Oliveira. **Um sopro de Clarineta no Brasil - Resgate de "Crônica de um dia de verão" - Fantasia para Clarineta e Orquestra de Cordas de Almeida Prado.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2007.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. **O percurso da intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes.** Tese de Doutorado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2010.

VERSOLATO, Júlio César. **Rumos da Análise Musical no Brasil (análise estilística 1919-84).** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: UNESP, São Paulo, 2008.

YANSEN, Rita de Cássia Taddei. **Almeida Prado: Haendelphonia, um estudo de análise.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 2006.

Enciclopédias

BENT, Ian, POPLE, Anthony. **Analysis: "Analysis".** In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980, v. 1.

BROWN, Maurice J.E., HAMILTON, Kenneth L. **Nocturne: "Nocturne".** In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980.

DAHLHAUS, Carl. **Harmony: Historical development - The Romantic Era.** In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Ed. Publifolha, 1998.

FURST, Lilian. **Lighting up night**. In: FERBER, MICHAEL. **A Companion to European Romanticism**. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, 2005. Disponível em <http://is.gd/zE6jOj>

GALLICO, Claudio. **Editions critiques de la musique baroque**. In : *MUSIQUES : Une Encyclopédie pour le XXIème siècle*. V2 – Le Savoirs Musicaux, sous la direction de Jean Natiez. Sixième partie : de la connaissance à l'interprétation. Actes sud, 2004.

GRIER, James. **Editing**, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980.

LANGLEY, Robin. **John Field: "Field"**. In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980.

MICHAŁOWSKI, Kornel, SAMSON, Jim. **Chopin, Fryderyk Franciszek [Frédéric François]: "Chopin"**. In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980.

NECTOUX, Jean-Michel. **Gabriel Fauré**. In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980.

ORLEDGE, Robert. **Erik Satie: "Satie"**. In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mac Millian, 1980.

TEMPERLEY, Nicholas. **John Field**, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, Vol 6, p. 534 - 535

Partituras

ALMEIDA PRADO, José A.R. **9 noturnos para piano**. Manuscrito original.

_____. **Noturnos 1-5 para piano**. TONOS.

_____. **Noturno n.º 13, para piano e violino**. Manuscrito original.

BEETHOVEN, Ludwig von. **Sonata para piano n.º 17 Op. 31 n.º 2**. Disponível em <http://is.gd/yMzhJn>

BRAHMS, Johannes. **Variations on an Original Theme, Op. 21 n.º 1**. Disponível em <http://is.gd/kpNnV5>

CHOPIN, Frédéric. **Nocturne in C minor B108**. Disponível em <http://is.gd/p5AvKv>

Chopin, Frédéric. **Nocturne in C-sharp minor B49**. Disponível em <http://is.gd/xXUqsU>

Chopin, Frédéric. **Nocturne Op. 72 n.º 1**. Disponível em <http://is.gd/hpsuNJ>

_____. **Nocturnes Op. 15**. Disponível em <http://is.gd/a23WiT>

_____. **Nocturnes Op. 27** <http://is.gd/kFYB0U>

_____. **Nocturnes Op. 32**. Disponível em <http://is.gd/XidioV>

_____. **Nocturnes Op. 37**. Disponível em <http://is.gd/NCiAKs>

_____. **Nocturnes Op. 48**. Disponível em <http://is.gd/8Xa6sb>

_____. **Nocturnes Op. 55**. Disponível em <http://is.gd/gnV6PG>.

_____. **Nocturnes Op. 62**. Disponível em <http://is.gd/G2r3TK>

_____. **Nocturnes Op. 9**. Disponível em <http://is.gd/ZwwgHw>

DEBUSSY, Claude. **Nocturne**. Disponível em <http://is.gd/WLRsDp>

DUSSEK, Jan Ladislav. **Sonata para piano n.º 18, Op. 44**. Disponível em <http://is.gd/MSWpva>

FAURÉ, Gabriel. **3 Nocturnes, Op. 33**. Disponível em <http://is.gd/XDfa2T>

_____. **Nocturne n.º 13, Op. 119**. Disponível em <http://is.gd/h3YWtv>

_____. **Nocturne n.º 10, Op. 99**. Disponível em <http://is.gd/3pOO0t>

_____. **Nocturne n.º 12, Op. 107**. Disponível em <http://is.gd/5jU0CU>

_____. **Nocturne n.º 4, Op. 36**. Disponível em <http://is.gd/qEL7ee>

_____. **Nocturne n.º 5, Op. 37**. Disponível em <http://is.gd/54AMzY>

_____. **Nocturne n.º 6, Op. 63** Disponível em <http://is.gd/JRUtaD>

_____. **Nocturne n.º 7, Op. 74**. Disponível em <http://is.gd/BkaO8l>

_____. **Nocturne n.º 9, Op. 97**. Disponível em <http://is.gd/J3OK8n>

FERNÁNDEZ, Lorenzo. **Noturno Op. 3**. Irmãos Vitale.

FIELD, John. **18 Nocturnes**. Peters. Disponível em <http://is.gd/9hZeay>

_____. **Concerto para piano e orquestra n.º 1, em Mi bemol maior H27**.
Petrucci-Merton. Disponível em <http://is.gd/re4226>

GALOS, Giselle. **Nocturne n.º 3, Op. 17**. Disponível em <http://is.gd/CZxGz0>

LISZT, Franz. **Trois Nocturnes S.541**. Disponível em <http://is.gd/MBRmP5>

MIGUÉZ, Leopoldo. **Nocturno Op. 10**. Disponível em <http://is.gd/cHuO0w>

NAZARETH, Ernesto. **Nocturno Op. 1**. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional

NEPOMUCENO, Alberto. **Noturno n.º 2 para mão esquerda para piano**. Goldberg Edições Musicais.

_____. **Noturno Op. 33**. Editora Arthur Napoleão Ltda.

OSWALD, Henrique. **2 Nocturnes, Op. 6**. Disponível em <http://is.gd/OH6eK1>

PROKOFIEV, Sergei. **Suggestion Diabolique, Op. 4**. Disponível em <http://is.gd/3GvN5W>

SATIE, Eric. **3 Nocturnes**. Disponível em <http://is.gd/vavCz6>

SCHUMANN, Robert. **3 Romances, Op. 28**. Disponível em <http://is.gd/6pCITo>

SCRIABIN, Alexander. **Piano Sonata n.º 4 Op. 30**. Disponível em <http://is.gd/mhnCr5>

VIEIRA, Amaral. **Trilogia para piano (1980)**. Erstausgabe.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Choros n.º 5 - Alma Brasileira**. Amsco Publications.

_____. **Hommage à Chopin**. Editions Max Eschig.

Anexos

Anexo A - Entrevista com o compositor

Entrevista com o compositor Almeida Prado concedida no dia 6 de Novembro de 2009, em sua residência.

Thiago: Eu trouxe do 6 ao 14, que não foram editadas ainda.

Almeida Prado: *Você percebe que a Tonos editou uma cópia a mão, muito bem feita, mas não é digitalizada.*

Thiago: Mas a dos noturnos são bem interessantes, porém a das sonatas...

Almeida Prado: *Quando eu morava em Paris, que foi de 69 a 73, eu compus algumas coisas pra piano, uma cantata chamada Jerusalém, que foi levada em Genebra em 73, com um imenso sucesso, feita para narrador, soprano e percussão. Esse editor alemão da Tonos, por um acaso estava em Genebra assistindo... Amou quando viu, amou, e disse “Eu quero editar você...” ele já editava Marlos Nobre e Santoro. Ele me deu dinheiro para ir a Genebra e me pediu para trazer tudo o que tivesse, inclusive a Cantata, me tratou super bem, pois achava que eu era o Stravinsky. Assinei o contrato, quase vitalício. Então fiquei anexado a Tonos, pois era uma coisa que me interessava. Na verdade, ele não editava, apenas digitalizava minha partitura. Até então estava indo muito bem. Quando ele e sua mulher morrem, deixam para o filho, que odeia música contemporânea, gosta de Baden Powell. Começaram então a ter problemas, e venderam a Tonos para um inglês, que vendeu para um norueguês, que vendeu não sei para quem e ficou a deriva. Eu mandava email e não respondiam. As pessoas queriam reger minha obra, e eu mandava material. Então falei: acabou! Entreguei minhas coisas para a Academia Brasileira, e agora está na OSESP a minha última obra que foi este ano (Étude sur Paris), uma obra interessantíssima.*

E parecem que ressuscitaram a Tonos agora, mas não sei no que vai dar. E os 14 estão aqui...

Você sabe que isso aqui é o Le Lac de Côme invertido né? (noturno 6) É uma releitura satírica. É o satírico, que não é para você gargalhar, é para você sorrir. E o pior é quando o pianista acha que é verdade. De todos os noturnos, o 6 é o mais diferente, do ponto de vista do satírico, que relembra a ideia do Satie. Aqui tem alguma dúvida de nota, pois eu tenho a impressão que tem.

Thiago: Tem, porque eu devo estar com a cópia da cópia... da cópia. No segundo compasso, após a segunda barra de divisão temos sol, dó e fá. Esse sol é sustenido? Na minha partitura não está, porém lá na frente, quando o senhor retoma o tema (compasso 15) ele está sustenido.

Almeida Prado: *É sol sustenido*

Thiago: No 11 por 8, compasso 3, esse sol, do primeiro acorde da mão direita, do, re, fá, sol e dó, o sol é sustenido também? Minha cópia está apagada e não há como saber.

Almeida Prado: *Exato.*

Thiago: A próxima dúvida Almeida, é no compasso 4, o 12 por 8, segundo grupo de colcheias do terceiro tempo: mi, lá e re. Antes o lá está bemol, este lá é natural ou bemol?

Almeida Prado: *É lá natural, pois segue a progressão das quartas sobrepostas. Porém, no último grupo de colcheias, o sol é natural*

Thiago: No compasso 5, não há indicação de sustenido no sol do primeiro acorde, mas quando o tema é retomado o sol está sustenido. Neste caso, o sol aqui também é sustenido?

Almeida Prado: *Sim, é sustenido. E o dó do terceiro tempo da mão direita também é sustenido. Provavelmente este será o noturno com mais dúvidas. Eu me lembro que o escrevi muito rápido para um programa de TV que eu fazia, pois eu mostrava como é possível reler uma obra e transformá-la. Daí quando foi tocado às pessoas adoraram e eu resolvi chamá-lo de noturno 6, ele era chamado de “Le Lac de Taquaral”*

Thiago: No compasso 12, o 11 por 8, apenas me confirme se a ultima colcheia da mão direita é um fá.

Almeida Prado: *Sim, é um fá.*

Thiago: Ok.

Almeida Prado: *Você sabe que no Le lac de Côme a Galos não faz tremollo, porém eu coloquei a opção para o pianista que tem dificuldade em fazer as oitavas repetidas, então no caso eu coloquei um ossia, O pianista escolhe.*

Thiago: No compasso, 36 a última colcheia está um pouco “espremida”. Que nota seria? Um sol?

Almeida Prado: *Sim, um sol natural.*

Thiago: Basicamente, isto é tudo que eu precisava do noturno 6.

Almeida Prado: *O José Eduardo Martins gravou o noturno 7 numa coletânea que ele fez de obras brasileiras.*

Thiago: Estas quiálteras na melodia são para dar a intenção de rubato escrito mesmo?

Almeida Prado: *É puro Villa Lobos isso. Como você tem esses cantores populares, que tem um acompanhamento realmente firme e ele flutua sobre isso. Como “No rancho fundo....” O Villa faz muito disso. Você tem isso na Alma Brasileira. Como eu quis homenageá-lo eu copieei isso dele.*

Thiago: Deste noturno eu tenho apenas uma dúvida. O senhor escreve “depois da repetição, pular direto para a casa 2” Eu tomei a liberdade de não escrever isso em minha edição, pois é o obvio, e acredito que qualquer músico entenda sem o uso desta frase. Posso deixar sem?

Almeida Prado: *Você tem razão, não precisa escrever isso não.*

Thiago: Ok. Já na casa dois (compasso 35), o último acorde é escrito em clave de fá?

Almeida Prado: *Sim, é clave de fá, eu esqueci completamente de colocá-la, tanto que no próximo compasso eu inseri uma clave de sol.*

Thiago: No compasso 33, mão esquerda, o senhor coloca um duplo ponto de aumento no lá sustenido semínima e em seguida um dó colcheia. Isso faz com que o compasso fique com mais tempo do que comporta. Neste caso eu tiro um ponto, ou transformo o dó em uma semicolcheia?

Almeida Prado: *Este dó é uma semicolcheia! Este noturno é todo “desengonçado” ritmicamente, é como se fosse um improviso.*

Thiago: Noturno 7 é apenas isso Almeida.

Thiago: No noturno 8, compasso 8, quais são as notas escritas nas últimas colcheias da mão direita? Minha cópia está apagada.

Almeida Prado: (...) *Por isso que as orquestras não tocam mais o que não é digitalizado. Agora que estão colocando o Villa-Lobos em ordem. As notas são mi, si e lá. Este noturno é bem popular Thiago, é bem na linha dos prelúdios do Santoro, bem simples, um “pop-bossa-nova”;*

Thiago: A partir do compasso 24, eu tomei a liberdade de seguir uma lógica de edição, de acompanhar as ligações das colcheias de acordo com as ligaduras de frase. Posso deixar deste jeito?

Almeida Prado: *Maravilha Thiago! Pode deixar como você fez.*

Thiago: A partir do compasso 27 eu mantive como o senhor escreveu. O que você acha de mudarmos também?

Almeida Prado: *Acho que você pode seguir sim a sua lógica nestes compassos também Thiago, até acabar o trecho.*

Thiago: Agora o noturno 9.

Almeida Prado: *São pequenas variações dentro da forma. Ele é muito brahminiano sabe? Um Brahms Klavierstück.*

Thiago: O noturno 10 não há problemas em relação à edição. Já no noturno 11 eu gostaria apenas de discutir algumas sugestões de edição. Por exemplo, no compasso 3, terceiro tempo há um grupeto formado por uma quiáltera de 5. O si no primeiro tempo da mão direita é bemol, e acredito que o si do grupeto do terceiro tempo não seja bemol, então tomei a liberdade de colocar um bequadro entre parênteses como precaução.

Almeida Prado: *Ótimo, assim não deixa dúvidas, pois o si no grupeto realmente é natural. Mas se você quiser colocar o compasso inteiro na mesma linha não há problemas. Neste caso eu dividi por falta de espaço.*

Thiago: Sem problemas, mas neste caso eu apenas segui a mesma lógica do seu layout. O mesmo ocorre no compasso 12, com um grupeto no ultimo tempo. Coloquei um bequadro no sol, por ter o sustenido na armadura de clave.

Almeida Prado: *Sim, neste caso também é bequadro.*

Thiago: Assim não deixa dúvidas ao intérprete em relação ao acidente aqui em questão. No compasso 15, terceiro tempo, também ocorre o mesmo problema com os acidentes do grupeto.

Thiago: Para questão de layout, o ossia do último compasso, eu tomei a liberdade de colocá-lo acima da pauta, e não abaixo da partitura como consta no manuscrito. Como o senhor prefere?

Almeida Prado: *Gostei muito do jeito que você fez, pode deixar assim então, acima da pauta.*

Almeida Prado: *Eu adoro o 12 (noturno), o 12 aqui é cartas celestes. A mãe deste rapaz a quem dediquei, a Yeda, é dona do Conservatório Villa-Lobos (em Ribeirão Preto). E aí, ele foi meu aluno (Cesar Suzigan). Ele organizou uma semana por mês para eu ficar em um hotel lá e dar um curso de História da Música, aula*

particular para alunos neste conservatório. Após isso eu nunca mais tive notícias dele.

Thiago: Ele continua em Ribeirão Preto, eu consegui o contato dele.

Almeida Prado: *Eles possuem um estúdio lá para a gravação de jingles, e eu até cheguei a gravar alguns arranjos bem ordinários, de fuscão preto, essas coisas... pois eu queria lançar para ganhar um dinheiro. Aí quando terminou, eu disse que Guarnieri tinha feito melhor nos ponteios. Não é minha praia, não adianta. Eu já penso sofisticado. Mesmo quando é simples, como o noturno 4, é altamente sofisticado.*

Thiago: Eis uma dúvida que tinha a respeito do noturno 4, porque ele é tão diferente dos outros noturnos. Meu orientador comentou que o senhor o compôs tecnicamente mais fácil, porque a maioria dos pianistas não conseguia tocar suas obras.

Almeida Prado: *Não só por isso, mas eu o dediquei a mãe do doutor Finotti, que era muito minha amiga. Ele tinha me pedido uma música que desse para ela cantar, como você canta um noturno de Chopin. (...). Mas se você perceber a harmonia Thiago, é altamente sofisticado, as modulações são terríveis.*

Thiago: O senhor a considera tonal?

Almeida Prado: *Ela é tonal peregrina. Hoje nós poderíamos aproveitar e classificar os noturnos por Ilhas. Os elementares, os kitches em uma classificação, os mais atonais em outras. Assim é mais fácil para você trabalhar em sua tese, isso é um fio condutor. Este aqui (noturno 12) quando eu fiz, é como se eu tivesse compondo uma nova carta celeste, como se isso aqui fosse uma galáxia, não uma constelação, mas uma galáxia.... mas virou noturno.*

Thiago: Algumas dúvidas, Almeida, sobre este noturno. No compasso 4, décimo quinto tempo, onde temos dó#, fa# e si. Eu coloquei um bequadro no si entre parênteses, pois quatro tempos antes ele é bemol. É si natural mesmo?

Almeida Prado: *Este é si natural, junto com o lá do# mi da mão esquerda. Forma um cluster.*

Thiago: No compasso 31. O solfejo está um pouco complicado. A mão direita está escrita em 9 por 8 e a esquerda em 6 por 8?

Almeida Prado: *Você pode pontuar cada colcheia e não fazer as quiáльтas;*

Thiago: Há uma anotação nova em sua partitura, em relação à articulação deste compasso, o senhor quer que eu acrescente na edição final.

Almeida Prado: *Não precisa, decidimos então que não vai ter.*

Thiago: Em relação às notas escritas não há mais dúvidas. A dúvida que eu tenho é a seguinte: o senhor falou que é uma galáxia.

Almeida Prado: *Sim, imaginária, eu não especifico qual.*

Thiago: O senhor usou o seu catálogo de estrelas, das Cartas Celestes?

Almeida Prado: *Não, eu até coloquei (no início) como estrelas. Aquele catálogo eu só uso nas 6 primeiras cartas. Uso na primeira e transponho, tanto que as outras cartas possuem outros acordes. Tem cores lindas este aqui, mas é o noturno mais estranho. É estranho porque não tem o “si sol ré, sol do si sol ré” (citação do noturno 4). Mas você tem Chopin nele.*

Almeida Prado: *Agora, o 13 e o 14, eu dediquei para as minhas filhas. Quando a Constança fez 13 anos, eu fiz o noturno 13 pra ela, e quando a Ana Luiza fez 14, eu dediquei o noturno 14. Só que quando eu fiz pra Constança, eu fiz pra violino e piano, e depois eu “pianizei”, eu adaptei pra piano solo.*

Thiago: Este eu não tive problemas com relação à edição. O Noturno 14, em relação à forma, me lembra muito o Noturno Op. 15 n.º 1 do Chopin. Começa num Andante em fá maior, e depois tem um agitato (Con fuoco) em fá menor.

Almeida Prado: *É, esse foi o modelo. É um puro ABA. E eu não fiz mais nenhum.*

Thiago: E o senhor não teve vontade de compor um décimo quinto?

Almeida Prado: *Não, décimo quinto é a Carta Celeste, que estou compondo baseado em uma estrela de 13 bilhões de anos atrás. É uma audácia. Há 13*

bilhões de anos atrás, sabe, “era uma vez...”. Estou escrevendo ela para piano solo.

Almeida Prado: *Agora, falando de sua tese. No primeiro noturno eu pensei em Chopin, a melodia acompanhada, que vem de Field. Eu pensei no arquétipo de Chopin, que é um ABA, e fazer uma série. Uma amiga minha que fazia aniversário, da Unicamp, e de presente eu dei um noturno. Foi tão bonito, soou tão bem, que eu resolvi fazer um outro que fosse mais elementar, que é o n.º 2, quase tonal, com a melodia nitidamente acompanhada. Até lembra o começo da Sonata ao luar de Beethoven, que é um arquétipo. Já o noturno 3, é um noturno abstrato, não há uma melodia que possa ser assoviada, é um jogo de intervalos. Nisso eu acho ele abstrato. É um noturno que já cansou da melodia acompanhada e entrou no exercício abstrato. Tem um espírito de Chopin, mas eu o considero mais próximo de Brahms. Brahms muitas vezes fica nesse jogo abstrato, como no Klavierstück, a melodia flutua, são climas. Esse é típico da linha de Brahms. Esse é o noturno escândalo (número 4), um ABA, e a melodia vem do Prelúdio da gota d’água do Chopin. O número 5, dedicado ao Tinetti, tem um clima de Scriabin, é um ABA, onde o tema retoma na mão esquerda. O noturno 6 é uma releitura do Le lac de Côme, da Madame G. Galos, (...). O noturno 7 foi uma encomenda do José Eduardo, que é a cara do Villa-Lobos. O noturno 8 é meio bossa nova, não é algo habitual do meu estilo, mas eu quis fazer ele meio popular, meio Santoro. Não sei ao certo se tem uma parte B, acredito que seja um A que desenvolve. O noturno 9 foi feito em forma de variações, cada trecho uma variação. Não foi escrito em forma ABA, mas tem uma coda no fim. Ele é um pouco trágico, pois escrevi em homenagem a um casal de primos meus que morreram em um acidente, por isso o tema é todo descendente, triste, são lágrimas, o desespero. O noturno 10 é um AB e coda, não há o retorno do tema.*

Thiago: Eu penso que este começo Almeida, funciona como introdução e que o noturno começa no compasso 6.

Almeida Prado: *Sim, você pode analisar como uma introdução. O noturno 11 , já começa com o tema A retoma o tema no tempo primo e depois uma coda. O noturno 12 é muito multifacetado. Acredito que o tema B esteja no compasso 10.*

Thiago: Acho complicado definir uma forma para este noturno.

Almeida Prado: *É uma galáxia Thiago, mas possui algumas referências de volta. Mas este é um problema pra você analisar. O noturno que eu dediquei pra Constança (13), eu não tenho certeza se possui uma forma também.*

Thiago: Acredito ser um ABA, pois ele retoma o tema no compasso 31.

Almeida Prado: *Acho que é um ABA também. A forma do noturno 14 é mais nítida. Tem uma pequena introdução, A com da capo, o B no Allegro e volta o A. Eu aproveitei algumas peças que compus em 58, quando tinha 15 anos. Uma obra que eu mostrei para o Guarnieri, quando quis estudar com ele.*

Anexo B – Catálogo de Noturnos para piano

Com base na enciclopédia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, foi elaborado um catálogo de todos os noturnos já compostos, contendo nome do compositor, país de origem, informações sobre a obra e a data de composição⁶⁸.

Compositor	País	Obra	Data
Abelardo, Nicanor (1983-1934)	Filipinas	Nocturne n.º1	1921
Alain, Jehan (1911-1940)	França	Nocturne	1931
		Nocturne	sd
Alfvén, Hugo (1872-1960)	Suécia	Nocturne	1911
Alkan, Valentin (1813-1888)	França	Nocturne	1844
		Nocturne n.º 2 e 3	1859
		Nocturne n.º 4 Le grillon	1859
Allgén, Claude Loyola (1920-1990)	Suécia	Nocturne	1957
Alter, Martha (1904-1976)	EUA	Nocturne	1931
Arensky, Anton (1861-1906)	Rússia	Nocturne (Six Pieces)	1884
		Nocturne (24 peças características)	1894
Baines, William (1899-1922)	Inglaterra	Nocturne	1921
Balakirev, Mily Alekseyevich (1836-1910)	Rússia	Nocturne n.º 1	1856
		Nocturne n.º 2	1901
		Nocturne n.º 3	1902
Balfe, Michael William (1808-1870)	Irlanda	Nocturne	1864
Barber, Samuel (1910-1981)	EUA	Nocturne (Homage to John Field)	1959
Barns, Ethel (1874-1948)	Inglaterra	Nocturne	1908
Beach, Amy Marcy (1867-1944)	EUA	Nocturne	1924
Beneš, Juraj (1940-)	Eslováquia	Nocturnes 1, 2	1989
		Nocturne 3	1992
		Nocturnes 4,5	1997
Ben-Haim, Paul (1897-1984)	Israel	Nocturne	1936
Bernard, Emile (1843-1902)	França	Nocturne Souvenance ! Op. 9	1863
Bizet, Georges (1838-1875)	França	1 ^{er} Nocturne F	1854
		Collin-maillard, Nocturne (Jeux d'enfants)	1872
Blackwood, Easley (1933-)	EUA	2 Nocturnes Op. 41	1996
Blahetka, Leopoldine (1809-1885)	Áustria	2 Nocturnes Op. 46	sd
Boëllmann, Léon (1862-1897)	França	Nocturne Op. 36	1896
Boulez, Pierre (1925-)	França	Nocturne	1944-5
Boyle, George Frederick (1886-1948)	Austrália/EUA	Nocturne	1910
Bree, Johannes Bernardusvan (1801-	Holanda	3 Nocturnes	1837

⁶⁸ Este catálogo não contempla compositores brasileiros.

1857)			
Bréville, Pierre de (1861-1949)	França	Nocturne (Préambule, nocturne, intermède, final)	1940
Britten, Benjamin (1913-1946)	Inglaterra	Moderato and Nocturne	1940
Bronsart, Ingeborg von (1840-1913)	Alemanha	Nocturne	1855
Bruce, Neely (1944-)	EUA	9 Nocturnes	sd
Buhr, Glenn (1954-)	Canadá	Foxnocturne	1996
Bush, Alan (1900-1995)	Inglaterra	Nocturne Op. 46	1957
Busoni, Ferruccio (1866-1924)	Itália	Etude (nocturne), sib	c1883
Capllonch, Miquel (1861-1935)	Ilha de Mallorca	Nocturne Ab	sd
Carpenter, John Alden (1876-1951)	EUA	Nocturne	1898
Cashian, Philip (1963-)	Inglaterra	Nocturne	1984
Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968)	Itália	Nocturne in Hollywood	1941
Chabrier, Emmanuel (1841-1894)	França	Nocturne	1849
Chlubna, Osvald (1893-1971)	Rep. Checa	Nocturne	1933
Chopin, Fryderyk Franciszek (1810-1849)	Polónia	Nocturne Op. 72 n.º1	c1829
		Nocturne in c#	1830
		Nocturne Op. 9 n.º 1-3	1830-32
		Nocturne Op. 15 n.º1-3	1830-32
		Nocturne Op. 27 n.º 1- 2	1835
		Nocturne Op. 32 n.º 1-2	1837
		Nocturne Op. 37 n.º 1	1838
		Nocturne Op. 37 n.º 2	1839
		Nocturne Op. 48 n.º 1-2	1841
		Nocturne Op. 55 n.º 1-2	1842-4
		Nocturne Op. 62 n.º 1-2	1846
		Nocturne in c	1847
Copland, Aaron (1900-1990)	EUA	Nocturne	1947
Cowell, Henry (1897-1965)	EUA	Nocturne	1913
Cramer, Johan Baptist (1771-1858)	Alemanha	9 Nocturnes	1842
Daniel-Lesur (1908-)	França	Nocturne	1953
Daoud, Rageh (1954-)	Egito	Nocturne	1989
Debussy, Claude (1862-1918)	França	Nocturne	1892
De Grandis, Renato (1927-)	Itália	3 Nocturnes	1986-94
Dello Joio, Norman (1913-)	EUA	2 Nocturnes	1946
Despić, Dejan (1930-)	Sérvia	3 Nocturnes Op. 78	1984
Dobrzyński, Ignacy Feliks (1807-1867)	Polónia	3 Nocturnes Op. 21	1836
		Nocturne on a Polish Theme Op. 52	1846
Dohnányi, Ernő (1877-1960)	Hungria	Nocturne (Cats on the Roof) – 3 Singular Pieces	1951
Duke, Vernon (1903-1969)	EUA	New York Nocturne	1939
Durey, Louis (1888-1979)	França	Nocturne Op. 40	1928
Eiges, Konstantin Romanovich (1875-1950)	Rússia	Nocturne Op. 1	?1910
Elwart, Antoine (1808-1877)	França	2 Nocturnes	1869

Englund, Einar (1916-1999)	Finlândia	Nocturnes (Prelude)	1967
Farrenc, Louise (1804-1875)	França	Nocturne Op. 49	?1859-63
Fauré, Gabriel (1845-1924)	França	Nocturne n.º 8 (Huit pieces brèves)	1869-1902
		Nocturne n.º 1	c1875
		Nocturne n.º 2	c1881
		Nocturne n.º 3	1883
		Nocturne n.º 4	1885
		Nocturne n.º 5	1884
		Nocturne n.º 6	1894
		Nocturne n.º 7	1898
		Nocturne n.º 8	1902
		Nocturne n.º 9	?1908
		Nocturne n.º 10	1908
		Nocturne n.º 11	1913
		Nocturne n.º 12	1915
		Nocturne n.º 13	1921
Fesca, Alexander (1820-1849)	Alemanha	Nocturnes	sd
Field, John (1782-1837)	Irlanda	Nocturne n.º 1	1812
		Nocturne n.º 1 (rev.)	1832
		Nocturne n.º 2	1812
		Nocturne n.º 3	1812
		Nocturne n.º 4	1817
		Nocturne n.º 5	1817
		Nocturne n.º 5 (rev.)	1838
		Nocturne n.º 6	1817
		Nocturne n.º 7	1821
		Nocturne n.º 8	1821
		Nocturne n.º 8 (rev.)	1822
		Nocturne n.º 8 (rev.)	1851
		Nocturne n.º 9	1827
		Nocturne n.º 9 (rev.)	1832
		Nocturne n.º 10	1829
		Nocturne n.º 10 (rev.)	?1836
		Nocturne n.º 11	1832
		Nocturne n.º 12	1822
		Nocturne n.º 13	1834
		Nocturne n.º 13 (rev.) Dernière Pensée	1840
		Nocturne n.º 14	1836
		Nocturne n.º 15	1836
		Nocturne n.º 16	?1836
Filtsch, Károly (1830-1845)	Hungria	Andante et Nocturne	1841
Flynn, George (1937-)	EUA	Piece of Night (Americian Nocturnes)	1986-9
Fonseca, Julio (1885-1950)	Costa Rica	Nocturne	sd
		Notturnetto	sd

Françaix, Jean (1912-1997)	França	Nocturne	1994
Gerschefski, Edwin (1909-1992)	EUA	Schillinger Nocturne Op. 31 n.º 3	1942
Gilson, Paul (1865-1942)	Bélgica	Nocturne	1889
		Suite Nocturne	1896-1901
Glazunov, Aleksandr Konstantinovich (1865-1936)	Rússia	Nocturne Op. 37	1889
Glinka, Mikhail Ivanovich (1804-1857)	Rússia	Nocturne	1828
		La Séparation, nocturne	1839
		Le regret, nocturne	1839
Godecharle, Eugène (1818-1891)	Itália	Nocturnes	sd
Gottschalk, Louis Moreau (1829-1869)	EUA	Pensée poétique (nocturne) Op. 18	1852
		Ricordati (nocturne) Op. 26	1856
		La chute des feuilles (nocturne) Op. 42	1860
Götz, Franz (1755-1815)	Bohemia	5 Nocturnes	sd
Gounod, Charles-François (1818-1893)	França	Souvenance (Nocturne)	1865
Graça, Fernando Lopes (1906-1994)	Portugal	5 Nocturnes	c1950
Grieg, Edvard (1843-1907)	Noruega	Notturmo (Lyrische Stücke Op. 54 n.º 4)	1889-91
Guzmán, Federico (1836-1885)	Chile	Une larme, nocturne	1861
		Souvenir, nocturne	1866
Hartmann, Thomas (1885-1956)	Ucrânia	2 Nocturnes	?1919-29
Helps, Robert (1928-)	EUA	Nocturne	1973
Henselt, Adolf (1814-1889)	Alemanha	Nocturne Op. 6 n.º 1 Schmerz im Glück	1839
		Nocturne Op. 6 n.º 2 La fontaine	1839
		Nocturne Op. 32	1854
Herz, Henri (1803-1888)	Áustria	Trois nocturnes caractéristiques (1828)	1828
Hoddinott, Alun (1929-)	País de Gales	Nocturne n.º 1 Op. 9	1956
		Nocturne n.º 2 Op. 16 n.º 1	1959
Hoiby, Lee (1926-)	EUA	Nocturne Op. 6	1950
Holbrooke, Joseph (1878-1958)	Inglaterra	8 Nocturnes	c1940
Holmboe, Vagn (1909-1996)	Dinamarca	Nocturne	1930
Holst, Gustav (1874-1934)	Inglaterra	Nocturne	1930
Howe, Mary (1882-1964)	EUA	Nocturne	1913
Hüe, Georges (1858-1948)	França	Nocturne	1907
Indy, Vincent d' (1851-1931)	França	Nocturne Op. 26	1886
Ioannidis, Yannis (1930-)	Grécia	Nocturne	1972
Ismagilov, Zagir Garipovich (1917-)	Bashkiria - Rússia	Nocturne, Scherzo	1947
Kajanus, Robert (1856-1933)	Finlândia	Fantasie (Nocturne)	1875
Kalachevs'ky, Mykhailo Mykolayovych (1851-1912)	Ucrânia	Nocturne	1955
Kalinnikov, Vasily Sergeyevich (1866-1901)	Rússia	Nocturne	1894
Kalomiris, Manolis (1883-1962)	Grécia	Nocturne	1906

Kay, Ulysses (1917-1995)	EUA	Nocturne	1973
Killmayer, Wilhelm (1927-)	Alemanha	An John Field, nocturnes	1975
Kittl, Jan Bedřich (1806-1868)	Rep. Checa	Nocturne : Stammbuch- Blätter Op. 58	1862
Klebe, Giselher (1925-)	Alemanha	2 Nocturnes	1950- 51
Klega, Miroslav (1926-1993)	Rep. Checa	Nocturne	1985
Koechlin, Charles (1867-1950)	França	Nocturne	1923- 32
Krzyżanowski, Ignacy (1826-1905)	Polônia	Nocturnes	c1882
Lacombe, Louis (1818-1884)	França	Nocturnes	sd
Landowski, Marcel (1915-)	França	2 Nocturnes	1945
Laskovsky, Ivan Fyodorovich (1799-1855)	Rússia	Nocturnes	c1832
Lavrangas, Dionyssios (1860-1941)	Grécia	Nocturne modal	sd
Le Gallienne, Dorian (1915-1963)	Austrália	Nocturne	1937
Liebermann, Lowell (1961-)	EUA	Nocturne n.º 1 Op. 20	1986
		Nocturne n.º 2 Op. 31	1990
		Nocturne n.º 3 Op. 35	1991
		Nocturne n.º 4 Op. 38	1992
		Nocturne n.º 5 Op.55	1996
Liszt, Franz (1811-1886)	Hungria	Nocturne sur le Chant Montagnard (3 airs suisses)	1835-6
		Un soir dans la montagne, nocturne (3 morceaux suisses)	1876-7
		Un soir dans les montagnes (Nocturne pastoral)	1837-8
		Impromptu (Nocturne)	1872
		Schlaflos, Frage und Antwort, nocturne	1883
		En rêve, nocturne	1885
Livadić, Ferdo (1799-1879)	Croácia	Nocturne	1822
Lourié, Arthur Vincent (1891-1966)	Rússia	Nocturne	1928
		Phoenix Park Nocturne	1938
Lyapunov, Sergey Mikhaylovich (1859-1924)	Rússia	Nocturne Op. 8	1898
Mackenzie, Sir Alexander Campbell (1847-1935)	Escócia	Nocturne	1861
Malengreau, Paul (1887-1956)	Bélgica	3 Nocturnes	1915
Maréchal, Henri (1842-1924)	França	Nocturne	1893
Martinček, Dušan (1936-)	Eslováquia	Nové nokturno (New Nocturne), n.º1	1993-4
Martucci, Giuseppe (1856-1909)	Itália	Nocturne: Souvenir de Milan Op. 25	1875
		Trois morceaux: Novelette, Nocturne, Scherzo Op. 76	1896
Matičič, Janez (1926-)	Eslovênia	Prelude, Nocturne, Toccata	1951
Migot, Georges (1891-1976)	França	3 Nocturnes dantesques	1933-4
		4 Nocturnes	1945-6
Mihalovich, Ödön (1842-1929)	Croácia/Hungria	Nocturne	1872

Mihevc, Marko (1957-)	Eslovênia	Nocturne	1985
Milhaud, Darius (1892-1974)	França	Ballade Nocturne Op. 296	1949
Minchejmer, Adam (1830-1904)	Polônia	Nocturne	c1886
Mortensen, Finn (1922-1983)	Noruega	Nocturne Op. 22 n.º 4	1968
Nani, Anton (1842-1929)	Itália	2 Nocturnes : Il sogno melancolico, Un estate a Napoli	sd
Ndubuisi, Okechukwu (1936-)	Nigéria	The Blue Nocturne	sd
Nielsen, Tage (1929-)	Dinamarca	2 Nocturnes	1960-1
Nowakowski, Józef (1800-1865)	Polônia	Nocturnes	sd
Oldham, Kevin (1960-1993)	EUA	2 Nocturnes Op. 15	sd
Ornstein, Leo (1893-)	EUA	Nocturnes 1, 2	c1922
Paine, John Knowles (1839-1906)	EUA	Nocturne Op. 45	c1889
Palumbo, Costantino (1843-1926)	Itália	3 Nocturnes Opp. 35-8	1871
Pedreira, José Enrique (1904-1959)	Porto Rico	Nocturnes	c1936
Pedrell, Felipe (1841-1922)	Cataluña	Nocturnes	c1892
Pejačević, Dora (1885-1923)	Croácia	2 Nocturnes Op. 50	1919- 20
Pessard, Emile (1843-1917)	França	2 Nocturnes	c1878
Phillips, Montague (1885-1969)	Inglaterra	Nocturne	1910
Piliński, Stanisław (1839-1905)	Polônia	Nuit devant la mer, fantaisie nocturne Op.173	1897
		Nocturnes	sd
Polovinkin, Leonid Alekseyevich (1894-1949)	Rússia	2 Nocturnes	1933
Poole, Geoffrey (1949-)	Inglaterra	Nocturnes	1976- 84
Porter, Quincy (1897-1966)	EUA	Nocturne	1923
		Nocturne	1956
Poulenc, Francis (1899-1963)	França	Barcarolle, Nocturne, Caprice italien Op. 40	1925
		Nocturne Op. 56 n.º 1	1930
		Nocturne Op. 56 n.º 2 (Bal de jeunes filles)	1933
		Nocturne Op. 56 n.º 3 (Les cloches de Malines)	1934
		Nocturne Op. 56 n.º 4	1934
		Nocturne Op. 56 n.º 5 (Phalènes)	1934
		Nocturne Op. 56 n.º 6	1934
		Nocturne Op. 56 n.º 7	1935
		Nocturne Op. 56 n.º 8 (pour servir de coda au cycle)	1938
Qu Wei (1917-)	China	Mongolian Nocturne	1941
Rakhmaninov, Sergey Vasil'yevich (1873-1943)	Rússia	Nocturne n.º 1	1887
		Nocturne n.º 2	1887
		Nocturne n.º 3	1888
		Nocturne (Morceaux de salon Op. 10)	1893-4
Raff, Joseph Joachim (1822-1882)	Alemanha	Rêverie-nocturne Op. 109	1863
Ramey, Phillip (1939-)	EUA	Nocturne	1989

Rimsky-Korsakov, Nikolay Andreyevich (1844-1908)	Rússia	Nocturne	1860
		6 variations on B–A–C–H: Valse, Intermezzo, Scherzo, Nocturne, Prelude, Fugue Op. 10	1878
Rivier, Jean (1896-1987)	França	Nocturne	1956
		Nocturne et impromptu	1962
Różycki, Ludomir (1884-1953)	Polónia	2 Preludes et 2 Nocturnes Op. 3	1904
Rubinstein, Anton (1829-1894)	Rússia	Russian Song, Nocturne on the Water, The Waterfall Op.9	sd
		2 Nocturnes Op. 10	1848
		2 Pieces: Nocturne and Caprice Op. 28	1856
		Soirées à Saint-Petersbourg, 6 pieces: Romance, Scherzo, Preghiera, Impromptu, Nocturne, Appassionato Op. 44	1860
		Album de Peterhof, 12 pieces : Souvenir, Aubade, Funeral March, Impromptu, Rêverie, Russian Capriccio, Pensées, Nocturne, Prelude, Mazurka, Romance, Scherzo Op. 75	1866
		5 Pieces: Caprice, Nocturne, Scherzo, Romance, Toccata Op. 69	1867
		3 Pieces: Nocturne, Mazurka, Scherzo Op. 71	1867
		Soirées musicales, 9 pieces: Prelude, Valse, Nocturne, Scherzo, Impromptu, Rêverie-caprice, Badinages, Theme and Variations, Study, Op. 109	1884
		Souvenir de Dresde, 6 pieces: Simplicitas, Appassionata, Novellette, Caprice, Nocturne, Polonaise, Op. 118	1894
Ruyneman, Daniel (1886-1963)	Holanda	5 Nocturnes	1947-54
Samazeuilh, Gustave (1877-1967)	França	Nocturne	1938
Sandström, Jan (1954-)	Suécia	Nocturne	1990
Satie, Erik (1866-1925)	França	Nocturnes n.º 1-3	1919
		Nocturnes n.º 4-5	1919
		Nocturne n.º 6, completed by R. Orledge (1994)	1919
Schmitt, Florent (1870-1958)	França	3 Valses-nocturnes Op. 31	1902-3
Schoenberg, Arnold (1874-1951)	Áustria/Hungria	Lied ohne Worte (Nocturne)	sd
Schumann, Clara (1819-1896)	Alemanha	Soirées musicales, 4	1834-6

		pieces: Toccata, Ballade, Nocturne, Polonaise Op. 6	
Schumann, Robert (1810-1856)	Alemanha	Klavierstücke: Scherzo, Gigue, Romanze (Nocturne), Fughette	1838-9
Schwaen, Kurt (1909-)	Alemanha	Nocturne Lugubre	1992
Schwertsik, Kurt (1935-1995)	Áustria	5 Nocturnes Op. 10b	1964
Segerstam, Leif (1944-)	Finlândia	Nocturne	1966
Sellars, James (1943-)	EUA	Dream Nocturnes	1981
Sgambati, Giovanni (1841-1914)	Itália	Nocturne n.º 1, Op.3	c1873
		Nocturnes n.º 2-4, op.15, (Op.20)	?1887
		Nocturne n.º 5, Op.24 (Op. 31)	1897
		Nocturne n.º 6, Op.26 (Op. 33)	1897
Silesu, Lao (1883-1953)	Itália	Nocturne	1939
Skempton, Howard (1947-)	Inglaterra	3 Nocturnes	1995
Škerjanc, Lucijan Marija (1900-1973)	Eslovênia	7 Nocturnes	1935
Scriabin, Aleksandr Nikolayevich (1872-1915)	Rússia	Noktyurn	1881-2
		Dva noktyurna (Two Nocturnes) Op. 5	1885-90
		Prelyud i noktyurn dlya odnoy levoy rukoy/Prélude et nocturne pour la main gauche seule Op. 9	1894
		Poema-noktyurn/Poème-nocturne Op. 61	1911-12
Soler Sardà, Josep (1935-)	Cataluña	12 Nocturnes	sd
Sorabji, Kaikhosru Shapurji (1892-1988)	Inglaterra	Nocturne	1977-8
Stanford, Sir Charles Villiers (1852-1924)	Inglaterra	3 Nocturnes Op. 184	1921
Stoker, Richard (1938-)	Inglaterra	8 Nocturnes Op. 9	1956
Suesse, Dana (1909-1987)	EUA	Jazz Nocturne	1931
Swanson, Howard (1907-1978)	EUA	2 Nocturnes	1967
Szeghy, Iris (1956-)	Eslováquia	Canto triste, Nocturne	1986
Szeluto, Apolinary (1884-1966)	Polónia	Nocturnes	1905
Szymanowska, Maria Agata (1789-1831)	Polónia	Nocturne Le murmure	1825
	Polónia	Nocturne	sd
Tansman, Alexandre (1897-196-86)	França	Nocturnes	sd
Tarnowski, Count Władysław (1841-1878)	Polónia	Nocturne dédié à sa soeur Marie	sd
	Polónia	Nocturnes	sd
Tausig, Carl (1841-1871)	Polónia	Nocturne L'espérance Op. 3	sd
Tchaikovsky, Pyotr Il'yich (1840-1893)	Rússia	Nocturne Op. 10 n.º 1 (Deux morceau)	1874
	Rússia	Nocturne Op. 19 n.º 4 (Six morceau)	1888
Thalberg, Sigismond (1812-1871)	Alemanha/Áustria	Nocturne n.º 1 Op. 16	sd
		Nocturne n.º 2 Op. 16	sd
		Nocturne n.º 3 Op. 21	sd
		Nocturne n.º 4 Op. 21	sd

		Nocturne n.º 5 Op. 21	sd
		Nocturne n.º 6 Op. 28	sd
		Nocturne n.º 7 'Le trémolo' Op.35	sd
		Nocturne n.º 8 Op.51bis	sd
Thomas, Ambroise (1811-1896)	França	L'absence, nocturne Op. 8	c1835
Tisné, Antoine (1932-)	França	Nocturne	1953
Tyranny, 'Blue' Gene (1945-)	EUA	Nocturne With and Without Memory	1988
Van Der Velden, Renier (1910-1993)	Bélgica	Nocturne	1974
Verbey, Theo (1959-)	Holanda	Nocturne	1980
Verykivs'ky, Mykhailo Ivanovych(1896-1962)	Ucrânia	Prelude, Nocturne and Dance	1952
Vierne, Louis (1870-1937)	França	3 Nocturnes Op. 34	1915-16
Voormolen, Alexander (1895-1980)	Holanda	Eline, nocturne	1951
Weiner, Leó (1885-1960)	Hungria	Nocturne und Scherzo Op.7	1911
Wernik, Kazimierz (1828-1859)	Polónia	Nocturnes	sd
Wieniawski, Józef (1837-1912)	Polónia	Nocturne Op.37	sd
Wolff, Edward (1816-1880)	Polónia	Nocturnes	sd
Woollett, Henry (1864-1936)	França	Nocturnes et pastorales	1895-1903
Zaimont, Judith Lang (1945-)	EUA	Nocturne La fin de siècle	1978
Zaimov, Velislav (1951-)	Bulgária	Nocturne	1981
Zarzycki, Aleksander (1834-1895)	Polónia	2 Nocturnes Op.10	sd
Zemlinsky, Alexander (1871-1942)	Áustria	2 Nocturnes	1889

Anexo C – Noturnos 1 ao 5, Edição Tonos

Almeida Prado

Noturnos

1-5

para Piano

TONOS international music editions, Ahastr.9 , D 6000 Darmstadt

Noturno Nº 1

ALMEIDA PRADO

Lento $\text{♩} = 88$

The musical score for "Noturno Nº 1" by Almeida Prado is presented on page 3. It is a piano piece in G major, 8/8 time, with a tempo of Lento (♩ = 88). The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" (piano) and "Ped." (pedal). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Poco più mosso ♩ = 63

p

6:3 4:3

13 13 13 13

hesitando *accel.*

f

hesitando *accel.*

hesitando

Tempo. libre

A

Tempo primo ♩ = 88

The musical score consists of seven systems of staves. The first system includes the tempo marking 'Tempo primo ♩ = 88' and the dynamic 'pp'. The second system features the instruction 'cantabile'. The third system includes a 'Cresc.' marking. The fourth system includes a 'Cresc.' marking. The fifth system includes a 'Cresc.' marking. The sixth system includes a 'Cresc.' marking. The seventh system includes the instruction 'Liberamente' and the dynamic 'mf'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 9/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, as well as performance markings like 'pp', 'cantabile', 'Cresc.', 'Liberamente', and 'mf'. The page is numbered '5' in the top right corner.

Ao amigo Sócrates Nasser
Noturno Nº 2

Sereno, azul-arroxado $\text{♩} = 52$

ALMEIDA PRADO

pp 3

Introdução

p

cantabile

(1)

(1')

Handwritten musical score for piano, page 7. The score consists of seven systems of two staves each. It features various musical notations including treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (4/4, 3/4, 2/4), and dynamic markings. A boxed "A2" is at the top. The piece concludes with a "rall." marking, a "Lento" tempo change, and a "p" (piano) dynamic. The final system includes a "Ped." (pedal) instruction and the text "(para acabar)".

Noturno Nº 3

ALMEIDA PRADO

Very calm,
nightly, like starlight $\text{♩} = 80$

(A)

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes, some beamed together, and are marked with various accidentals (sharps and flats). The key signature has one sharp (F#).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. It features a tempo change to $\text{quicker } \text{♩} = 184$ and a time signature change to 3/2. The music includes triplets and is marked with *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The tempo marking is followed by the handwritten text "T. Allegro".

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. It contains triplets and is marked with *f* (forte). The tempo marking "a little quicker" is written above the first staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. It contains eighth and sixteenth notes, some beamed together, and is marked with various accidentals. The tempo marking "a little quicker" is written above the first staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. It features triplets and is marked with *pp* (pianissimo). The tempo marking "a little quicker" is written above the first staff.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. It features triplets and is marked with *p* (piano). The tempo marking "a little quicker" is written above the first staff.

a little quicker

The musical score on page 10 is written for piano (p) and includes various musical notations such as treble and bass staves, dynamic markings (f, acc.), and articulation (acc.). The piece is in 5/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The notation includes fingerings (e.g., 5, 6) and slurs. The piece concludes with a final cadence in 5/8 time.

brilliant

shining

rall.

As in the beginning

pp

pp

p

mf

Ped.

Ped.

Ped.

Camrpinas, 22.12.1985 *

Noturno Nº 4

ALMEIDA PRADO

Calmo $\text{♩} = 72$

cantabile

The musical score for "Noturno Nº 4" by Almeida Prado is presented in six systems. Each system contains a piano (piano) staff and a vocal staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Calmo" with a quarter note equal to 72 beats per minute. The mood is "cantabile". The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (rall.). The piece concludes with a five-measure rest in the vocal line and a final chord in the piano.

A handwritten musical score on a spiral-bound notebook page. The score is written on eight systems of five-line staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings like *pp* and *f*. There are also performance instructions like "1. *dr*" and "2." indicating different versions or sections. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and wear. The spiral binding is visible on the left side of the page.

Campinas, 26.12.1985

Noturno Nº 5

Misterioso $\text{♩} = 56, 60$

The musical score for 'Noturno Nº 5' is written for piano. It begins with a tempo marking of 'Misterioso' at 56 or 60 beats per minute. The first section is marked 'pp' (pianissimo) and 'cantabile'. The second section, marked 'Mais rápido' at 108 beats per minute, is marked 'appassionato' and 'f' (forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Mais lento $\text{♩} = 56$

pp
M.D. *p*
in loco
8va

Mais movido $\text{♩} = 112$

f
12:8

Lento $\text{♩} = 56$

p sub.
3
accel.

rapido

 $\text{♩} = 132$

un poco rubato

f
7
un poco rubato

menos $\text{♩} = 92$

acalmando

p
3
3
Ped.

Tempo primo $\text{♩} = 56$

p
3
3
5
Tempo primo

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a *pp* dynamic marking and includes a *cantando* instruction. The second system features a *p* dynamic marking. The third system includes *ff* and *sub.* markings. The fourth system includes a *cantabile* instruction and a *p* dynamic marking. The fifth system includes a *Ped.* marking. The sixth system includes a *p* dynamic marking and a *pp* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Anexo D – Noturnos 6 ao 14, Manuscritos

Almeida Prado

9 NoTurnos

para Piano

(Do nº 6 ao nº 10 (1986-1987)

(Do nº 11 ao nº 14 (1991)

Campinas

Almeida Prado

Nocturno n. 6

para piano

À Wilma Brandenburg,
que entende o humor na Música
Campinas 1986

- Uma releitura Pós-Moderna, do "Le lac du Comé"

de Madame J. Gallos -

2

Noturno n.º 6

- À Wilma Brandemburgo -

Almeida Prado
Campinas 16/06/86

Andante * [♩ = 138] 8

senza harp

harp. simul

2:37

Con espressione

movto cantabile

p

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures with sharps and flats, time signatures of 12/8 and 4/3, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc", "f", "ff", "p", and "harp. simili.". The score is written in ink on aged paper.

pp *Senza harp.*
2:3

pp *p* *pp* *p*

mf *f* *f* *p*

ff *mf*

ped. *pp* *pp*

6

8

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It contains several measures of music with chords and single notes, some marked with a 'p' (piano). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

ped. ate
o fim.

Almeida Neto
16/06/86

Almeida Prado

Nocturno nº 7

para piano

(Noturnas saudades do Rio Solimões,
lembrando os 100 anos de Villa Lobos)

Ao José Eduardo Martins

Campinas, 04/06/87

NoTurno nº 7

(Noturnas saudades do Rio Solimões,
pelos 100 anos de Villa Lobos)

Ar José Eduardo Martins

Almeida Prado

São Paulo, 04/06/87

Rápido, como uma estrela cadente

Handwritten musical score for 'Rápido, como uma estrela cadente'. The score is written on two staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music features a rapid, ascending melodic line in the first staff, marked with a '14:8' ratio. The second staff has a more complex, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'in loco'.

ped.

Lento [♩ = 56]

Handwritten musical score for 'Lento'. The score is written on two staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music features a slow, descending melodic line in the first staff, marked with a 'p' (piano) dynamic. The second staff has a more complex, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ped.'.

Handwritten musical score for the final section. The score is written on two staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The second staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music features a slow, descending melodic line in the first staff, marked with a 'p' (piano) dynamic. The second staff has a more complex, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ped.'.

Calmo [$\text{♩} = 72$]

Handwritten musical score for the first system of 'Calmo'. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (p) dynamic and features a series of chords and eighth notes, including triplets. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It starts with a pianissimo (pp) dynamic and contains a melodic line with eighth notes and triplets. The word 'cantando bem fóra' is written above the bass staff. Pedal points are indicated by 'ped.' at the end of each measure. The system concludes with a final chord marked with a '3'.

Handwritten musical score for the second system of 'Calmo'. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It continues the melodic and harmonic material from the first system, featuring eighth notes and triplets. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It continues the melodic line with eighth notes and triplets. Pedal points are indicated by 'ped.' at the end of each measure. The system concludes with a final chord marked with a '3'.

Handwritten musical score for the third system of 'Calmo'. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It continues the melodic and harmonic material from the first system, featuring eighth notes and triplets. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It continues the melodic line with eighth notes and triplets. Pedal points are indicated by 'ped.' at the end of each measure. The system concludes with a final chord marked with a '3'.

Handwritten musical score for the fourth system of 'Calmo'. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It continues the melodic and harmonic material from the first system, featuring eighth notes and triplets. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It continues the melodic line with eighth notes and triplets. Pedal points are indicated by 'ped.' at the end of each measure. The system concludes with a final chord marked with a '3'.

4

p sub.

pp. sub.

f ped.
(depois da repetição, pular direto para a casa 2)
*

a tempo

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first measure of the top staff has the marking *acel.* and the second measure has *acc.*. The bottom staff has a *ped.* marking. The system ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first measure of the top staff has the marking *ff*. The second measure of the top staff has the marking *Rápido*. The bottom staff has a *ped.* marking. The system ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first measure of the top staff has the marking *Lento* [♩ = 56]. The second measure of the top staff has the marking *rall*. The bottom staff has a *pp* marking. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The first measure of the top staff has the marking *Calmo* [♩ = 72]. The second measure of the top staff has the marking *pp*. The bottom staff has a *pp* marking. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

6

Handwritten musical score for piano, measures 1-3. The score is written on two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 has a forte (*f*) dynamic. Measure 3 has a fortissimo (*ff*) dynamic. There are slurs and ties across measures. A crescendo hairpin is visible in the first staff.

(*ped.*) * *ped.*

Handwritten musical score for piano, measures 4-5. The score is written on two staves. The first staff is in bass clef and the second in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 4 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 5 has a forte (*f*) dynamic. There are slurs and ties across measures. A crescendo hairpin is visible in the first staff.

p Almeida Prado
São Paulo 09/06/87

ped. *

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Empty musical staff.

Almeida Prado

NoTUrno nº 8

para piano

Ao Flávio de Almeida Prado

Campinas, 11/06/87

Ào Flávio de Almeida Prado [Noturno nº 8]

2 Calmo, contínuo [1 = 69, 72]

Almeida Prado
Campinas 11/06/87

pp

com sonoridade
envolvente

(5)

cantante

19 *f sub. Sonoro* *p sub.*

21 *rall.* *p cantando*

23

26 *cresc.*

29 *f* *ff* *cresc.* *(Mi#)*

4

Handwritten musical score, measures 32-37. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *p* (piano). There are also crescendo and decrescendo markings.

Handwritten musical score, measures 38-40. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Handwritten musical score, measures 41-43. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical score, measures 44-46. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Handwritten musical score, measures 47-49. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Handwritten musical score, measures 50-51. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include *p* (piano).

Almeida Freixo
1910/1917

Almeida Prado

Nocturno nº 9

para piano

"In memoriam" de Maria Ignez e
Nhonhô Almeida Prado

Campinas 15/06/87

Noturno n.º 9

Almeida Prado
15/06/81

2

"In memoriam" de Maria Teresa
e Nhonhô Almeida Prado (+ 12/06/81)

lento, triste, mas resignado [♩ = 96]

Handwritten musical score for the first system, measures 1-8. The music is in 7/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is "lento, triste, mas resignado" with a tempo marking of ♩ = 96. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic. The second staff includes markings for *cresc.* and *rall.* leading to a fortissimo (*f*) dynamic.

Handwritten musical score for the second system, measures 9-16. The music continues in 7/8 time. The first staff has a piano (*p*) dynamic and a *sub.* (subito) marking. The second staff features a *p* dynamic and a *sub.* marking.

Handwritten musical score for the third system, measures 17-24. The music continues in 7/8 time. The first staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff has a *mf* dynamic. The system concludes with a final cadence.

(14)

Handwritten musical score for measures 14-15. Measure 14 is in 14/8 time, measure 15 is in 8/8 time. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *f*, *MD*, *rall.*, and *ff*. There are also markings for *M.D.* and *M.E.* with slurs.

(16)

Handwritten musical score for measures 16-17. Measure 16 is in 4/8 time, measure 17 is in 7/8 time. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *pp*.

(21)

Handwritten musical score for measures 21-22. Measure 21 is in 6/8 time, measure 22 is in 3/4 time. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *mf*.

(26)

Handwritten musical score for measures 26-27. Measure 26 is in 4/8 time, measure 27 is in 4/8 time. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, and *pp*.

Pouco mais movido

(32)

Handwritten musical score for measures 32-33. Measure 32 is in 4/8 time, measure 33 is in 4/8 time. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dynamics include *mf*. There are also markings for *angustiado* and *cusc*.

136) *acul...* 4

140) *lento*

145) *in loco*

ped. at 8.7.....
o sinal
*

Almeida Neto
15/06/82
Campinas -

Almeida Prado

Nocturno nº 10

para Piano

A Valéria Marques e
Marco Cesar Padilha

Campinas, 15/06/87

2

Noturno nº 10

A Valéria Marques e
Marco Cesar Padilha

Almeida Prado

Campinas / 15/06/1977

lento [♩ = 80]

Mais movido [♩ = 108]

12

aull... 4:37

15

aull... ff

17

Lento [♩=80] ff precipitando

20

distantte, como um eco ppp

23

p ped.

Almeida Freda
Campinas 15/06/87

Almeida Prado

Nocturno nº 11

para piano

A Mary Ann Anderson Coutinho

Campinas 21/06/91

A

VOLURNO Nº 11

Mary Ann A. Coutinho

para piano

Almeida Prado

Campinas 21/06/

Lento [♩ = 56]

Handwritten musical score for piano, measures 1 through 5. The score is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked Lento [♩ = 56]. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measure 1: Treble clef starts with a whole note E4, followed by a half note F#4, and a quarter note G4. Bass clef starts with a whole note C3, followed by a half note D3, and a quarter note E3. Dynamic marking: *pp* *ped.*

Measure 2: Treble clef has a half note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Bass clef has a half note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Dynamic marking: *ped.*

Measure 3: Treble clef has a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Bass clef has a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Dynamic marking: *ped.*

Measure 4: Treble clef has a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Bass clef has a half note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. Dynamic marking: *ped.*

Measure 5: Treble clef has a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Bass clef has a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Dynamic marking: *ped.*

Pouco mais movido [♩ = 84]

Handwritten musical score for piano, measures 6 through 7. The score is written on two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked Pouco mais movido [♩ = 84]. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Measure 6: Treble clef starts with a whole note E4, followed by a half note F#4, and a quarter note G4. Bass clef starts with a whole note C3, followed by a half note D3, and a quarter note E3. Dynamic marking: *ppsub*

Measure 7: Treble clef has a half note F#4, a quarter note G4, and a quarter note A4. Bass clef has a half note D3, a quarter note E3, and a quarter note F3. Dynamic marking: *pp*

Handwritten musical score, measures 8 and 9. The music is in treble and bass staves, featuring complex rhythmic patterns and accidentals. Measure 8 includes a '6' marking above a group of notes. Measure 9 includes a '9' marking above a group of notes.

Handwritten musical score, measures 10 and 11. The music continues in treble and bass staves. Measure 10 includes a '10' marking above a group of notes. Measure 11 includes an '11' marking above a group of notes.

Handwritten musical score, measures 12 and 13. The music continues in treble and bass staves. Measure 12 includes a '12' marking above a group of notes. Measure 13 includes a '13' marking above a group of notes and a 'Tamm' marking above a group of notes.

Handwritten musical score, measures 14 and 15. The music continues in treble and bass staves. Measure 14 includes a '14' marking above a group of notes and a 'rall' marking below a group of notes. Measure 15 includes a '15' marking above a group of notes and a 'pp' marking below a group of notes. The score concludes with the tempo marking 'Tempo primo cantabile' and a time signature of 5/6.

15

mf

Handwritten musical score for measures 15 and 16. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 15 features a treble staff with a melody and a bass staff with a supporting line. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 16 continues the melody, marked with a crescendo and *ff* (fortissimo). The notation includes various accidentals and fingerings.

16

cresc. f

pp

ff

Sonoro!

ff

grad.

Handwritten musical score for measures 16 and 17. Measure 16 includes a crescendo and fortissimo dynamic. Measure 17 starts with a piano dynamic and a 'grad.' marking. The notation includes various accidentals and fingerings.

17

pp

ms cantabile

grad.

Handwritten musical score for measures 17 and 18. Measure 17 is marked piano and cantabile. Measure 18 continues the melody with a piano dynamic. The notation includes various accidentals and fingerings.

18

p

cantabile

Handwritten musical score for measures 18 and 19. Measure 18 is marked piano and cantabile. Measure 19 continues the melody with a piano dynamic. The notation includes various accidentals and fingerings.

(19) *p*

Handwritten musical score for measures 19 and 20. Measure 19 is in treble and bass clefs, 6/4 time, key of D major. It features a melody with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 20 continues the melody and bass line. Dynamics include *p* and *f*.

(20)

Handwritten musical score for measures 20 and 21. Measure 20 is in treble and bass clefs, 7/4 time, key of D major. It features a melody with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 21 continues the melody and bass line. Dynamics include *mp*, *p*, and *pp*. There are also markings for "ped. ate" and "v. fin".

(21) *p* Sonoro

(22) * *ff* 5 M.E. *pp* M.

Handwritten musical score for measures 21 and 22. Measure 21 is in treble and bass clefs, 4/4 time, key of D major. It features a melody with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 22 continues the melody and bass line. Dynamics include *p*, *Sonoro*, *ff*, and *pp*. There are also markings for "ped." and "M.E."

ossia:

* *ff* 5 M.E. *pp* M.

Almeida Paulo
Campinas 21/06/91

Handwritten musical score for the "ossia" section. It is in treble and bass clefs, 4/4 time, key of D major. It features a melody with eighth notes and a bass line with quarter notes. Dynamics include *ff* and *pp*. There are also markings for "M.E." and "M."

Almeida Prado

Nocturno nº 12

para piano

Ao César Suzigan

Campinas 23/06/91

Ào César Suzigan

Noturno n.º 12

2

Almeida Prado
Campinas 22/23/06/

Como estrelas [♩ = 100]

cantabile

①

10/8 p

ppp como suaves
cintilações no céu noturno

②

ped.

③

pp luminoso

ppp

④

⑤

⑥ - *cantabile*

* ped. ped. ped.

Handwritten musical score, measures 7 and 8. The score is written on two staves. Measure 7 is marked with a circled 7 and a fermata. Measure 8 is marked with a circled 8. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score, measures 9 through 12. Measure 9 is marked with a circled 9 and a fermata. Measure 10 is marked with a circled 10 and the instruction "in loco". Measure 11 is marked with a circled 11 and the instruction "p". Measure 12 is marked with a circled 12 and the instruction "pp". The notation includes various notes, rests, and accidentals. The key signature has one sharp (F#). Below the staves, there is a handwritten note: "* pp ped. ate o Simul* como uma constelação".

Handwritten musical score, measures 13 through 15. Measure 13 is marked with a circled 13. Measure 14 is marked with a circled 14. Measure 15 is marked with a circled 15. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score, measures 16 through 19. Measure 16 is marked with a circled 16. Measure 17 is marked with a circled 17. Measure 18 is marked with a circled 18. Measure 19 is marked with a circled 19. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score, measures 20-23. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 20 has a circled number 20 and a triplet of eighth notes. Measure 21 has a circled number 21 and a triplet of eighth notes. Measure 22 has a circled number 22. Measure 23 has a circled number 23. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 12/8. There are dynamic markings *pp* and *pp* below the staves. A handwritten note ** ped.* is written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score, measures 24-25. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 24 has a circled number 24 and a dynamic marking *pp*. Measure 25 has a circled number 25 and a dynamic marking *pp*. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 12/8. There are handwritten notes *como uma nebulosa* and *in loco* written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score, measures 26-27. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 26 has a circled number 26 and a dynamic marking *pp*. Measure 27 has a circled number 27 and a dynamic marking *pp*. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 12/8. There are handwritten notes ** como uma galáxia* and *ped.* written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score, measures 28-29. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 28 has a circled number 28. Measure 29 has a circled number 29. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 12/8. There are handwritten notes *M.d.* and ** como uma galáxia* written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

8c. ...

(30) *rall...*

(31) *pp in loco*

7 8

7 8

*

Menos, serêno [$\text{♩} = 72$]

como uma constelação

como uma canto sideral

(32) *pp*

M.d.

M.E. *cantabile*

ped.

(34)

(35)

M.d.

6

(36)

(37)

M.d.

(38)

(39)

(40)

Rápido, fulgurante!

ff

Luminoso!

cres

accl...

f

mf

M.d.

M.E.

(42) $\left[\begin{smallmatrix} b \\ 0 \\ b \\ 0 \end{smallmatrix} \right] \quad [\text{♩} = 100]$ *cheio de paz!* (43)

9:6

pp

M.d.

Sonoro

M.E.

(44) (45)

p

pp

Almeida Prado
Campinas 23/06/91

Almeida Prado

No Turno nº 13

para piano

À minha querida e amada filha Maria Constança,
pelos seus 13 anos em 08/07/91

Campinas 23/06/91

para pido

Almeida Prods
Campinas 23/06/91

Handwritten musical score, measures 7-9. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 7 is marked with a circled 7. Measure 8 is marked with a circled 8. Measure 9 is marked with a circled 9. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords. A bracket labeled '3' is under the first staff in measure 7. A bracket labeled '3' is under the first staff in measure 9. A bracket labeled '5' is under the first staff in measure 9.

Handwritten musical score, measures 10-12. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 10 is marked with a circled 10. Measure 11 is marked with a circled 11. Measure 12 is marked with a circled 12. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords. A bracket labeled 'M.E.' is under the first staff in measure 10. A large bracket is under the first staff in measure 12.

Handwritten musical score for measures 13, 14, and 15. The score is written on three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 13 is marked with a circled '13'. Measure 14 is marked with a circled '14'. Measure 15 is marked with a circled '15'. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are three groups of notes, each marked with a bracket and the number '3', indicating triplets.

Handwritten musical score for measures 16, 17, and 18. The score is written on three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 16 is marked with a circled '16'. Measure 17 is marked with a circled '17'. Measure 18 is marked with a circled '18'. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are three groups of notes, each marked with a bracket and the number '3', indicating triplets.

Handwritten musical score for measures 19, 20, and 21. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). Measure 19 includes a circled measure number (19) and a circled measure number (20) above the staff. Measure 20 includes a circled measure number (20) above the staff. Measure 21 includes a circled measure number (21) above the staff. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *M.E.* (Mezzo-Empio). There are also handwritten annotations like "3" and "5" above the staff.

Handwritten musical score for measures 22, 23, and 24. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). Measure 22 includes a circled measure number (22) above the staff. Measure 23 includes a circled measure number (23) above the staff. Measure 24 includes a circled measure number (24) above the staff. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp sub* (pianissimo subito) and *p* (piano). There are also handwritten annotations like "3" and "5" above the staff.

Handwritten musical score for measures 25, 26, and 27. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clef) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Measure 25: Treble clef has a whole note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Middle clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Bass clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). The word *cus.* is written above the middle staff.

Measure 26: Treble clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Middle clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Bass clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). A bracket with the number 3 is written above the treble staff.

Measure 27: Treble clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Middle clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Bass clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). The word *Tr* is written above the treble staff.

Handwritten musical score for measures 28, 29, and 30. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clef) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Measure 28: Treble clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Middle clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Bass clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). The word *Tr* is written above the treble staff.

Measure 29: Treble clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Middle clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Bass clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). The word *f* is written above the middle staff.

Measure 30: Treble clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Middle clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). Bass clef has a half note chord (B-flat, E-flat, A-flat). A bracket with the number 3 is written above the treble staff.

Handwritten musical score for measures 31-33. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 31 includes the dynamic *ff* and the instruction *Sonoro!*. Measure 32 includes the circled number 32. Measure 33 includes the circled number 33. The notation includes various notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents (>). The bass staff features a series of vertical lines representing a low-frequency accompaniment.

Handwritten musical score for measures 34-36. The score is written on three staves (treble, middle, and bass clefs). Measure 34 includes the circled number 34 and the dynamic *f*. Measure 35 includes the circled number 35 and the dynamic *mf*. Measure 36 includes the circled number 36 and the dynamic *p*. The notation includes various notes, rests, and slurs, with some notes marked with accents (>). The word *din* is written in the middle staff. The bass staff features a series of vertical lines representing a low-frequency accompaniment.

37 8

38

39

Handwritten musical score for measures 37-39. Measure 37 has a piano (p) dynamic. Measure 38 has a pianissimo (pp) dynamic. The score is written on three staves: Treble, Middle, and Bass.

40

41

42

43

Handwritten musical score for measures 40-43. Measure 40 has a cantabile marking. Measure 43 has a ped. marking. The score is written on two staves: Treble and Bass.

44

45

46

47

Handwritten musical score for measures 44-47. Measure 47 has a pianissimo (pp) dynamic. The score is written on two staves: Treble and Bass.

Almeida Fred.
Campinas 23/06/11

Almeida Prado

No Turno nº 14

para piano

A minha querida e amada filha Ana Luiza,
pelos seus 14 anos em 20/07/91

Campinas 24/06/91

Noturno n.º 14

para Piano

A minha filha Ana Luiza
pelos seus 14 anos
em 20/07/91

Almeida Prado
Campinas 24/06/91

Calmo [♩=66]

Handwritten musical score for the first system of "Noturno n.º 14". The system consists of two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The time signature is 4/4. The tempo is marked "Calmo" with a metronome marking of 66. The first measure is marked with a circled "1" and contains a piano (p) dynamic. The second measure is marked with a circled "2" and contains a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a circled "3" and contains a piano (p) dynamic. The fourth measure is marked with a circled "4" and contains a piano (p) dynamic. The fifth measure is marked with a circled "5" and contains a piano (p) dynamic. The system ends with a double bar line and a star symbol (*).

Handwritten musical score for the second system of "Noturno n.º 14". The system consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The tempo is marked "cantabile". The first measure is marked with a circled "6" and contains a piano (pp) dynamic. The second measure is marked with a circled "7" and contains a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a circled "8" and contains a piano (p) dynamic. The system ends with a double bar line and a star symbol (*).

Handwritten musical score for the third system of "Noturno n.º 14". The system consists of two staves (treble and bass clef) in G major. The first measure is marked with a circled "9" and contains a piano (p) dynamic. The second measure is marked with a circled "10" and contains a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a circled "11" and contains a piano (p) dynamic. The system ends with a double bar line and a star symbol (*).

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on two staves. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes a repeat sign at the beginning and a double bar line. The melody features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a '+' sign. The bass line consists of quarter and eighth notes. The piece ends with a final measure marked with a '3' and a fermata. The word 'ped.' is written below the bass line in five places, indicating pedaling.

Handwritten musical score for a piece titled "Cantando" by M.E. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in G major (one sharp). It features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The piece is marked with a circled "3" at the beginning and a circled "20" near the end. The title "Cantando" is written in the center, with "M.E." at the top right. The word "ped." (pedal) is written below the bass staff at several points. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on two staves. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble staff, and the bass staff provides accompaniment. The piece is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The first ending is marked with a circled "21" and a circled "23". The second ending is marked with a circled "22". The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The word "ped." is written below the first staff.

4

(24)

(25)

(26)

ped.

Allegro [♩ = 132]

(27) *Sonoro!*

(28) *simili*

f *enérgico*

poco pedal f

(29)

(30)

(31)

(32)

(33) (34)

Sempre f e sonoro *rall....*

Pouco menos

(35) (36)

ff luminoso

ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped.

(37) (38) (39)

ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped. ped.

(40) (41) (42)

ff *rall*

13) 6

Lento $\text{♩} = 66$

Handwritten musical score for measures 44 to 46. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 44 is marked with a circled number 44 and includes the instruction "rall". Measure 45 is marked with a circled number 45 and includes the instruction "pp". Measure 46 is marked with a circled number 46 and includes the instruction "ped.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

cantabile

Handwritten musical score for measures 47 to 49. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 47 is marked with a circled number 47. Measure 48 is marked with a circled number 48 and includes the instruction "pp". Measure 49 is marked with a circled number 49 and includes the instruction "ped.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 50 to 52. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 50 is marked with a circled number 50. Measure 51 is marked with a circled number 51 and includes the instruction "ped.". Measure 52 is marked with a circled number 52 and includes the instruction "ped.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 53 to 57. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 53 is marked with a circled number 53. Measure 54 is marked with a circled number 54 and includes the instruction "ped.". Measure 55 is marked with a circled number 55 and includes the instruction "ped.". Measure 56 is marked with a circled number 56 and includes the instruction "ped. até o fim.". Measure 57 is marked with a circled number 57 and includes the instruction "pp". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Blumenau Brasil
Campinas 24/06/91

Anexo E – Noturno 7, Edição Funarte

Noturnas saudades do Rio Solimões

Rápido (como uma esteira cadente) (Noturno nº 7) para piano Almeida Prado

Handwritten musical score for the first system of "Noturnas saudades do Rio Solimões". The score is written for piano and includes a tempo marking "Rápido (como uma esteira cadente)". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). A tempo change to 3:2 is indicated. The score is marked with "ped." (pedal) and "arco" (arco).

Handwritten musical score for the second system of "Noturnas saudades do Rio Solimões". The score continues the complex rhythmic patterns and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score is marked with "ped." (pedal) and "arco" (arco).

Handwritten musical score for the third system of "Noturnas saudades do Rio Solimões". The score includes a tempo change to "a tempo" and a key signature change to one flat (Bb). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score is marked with "ped." (pedal) and "arco" (arco).

Calmo *

Handwritten musical score for piano. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Calmo". The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte). There are also markings for "2" and "3:2" indicating a 2/3 ratio. The score is marked with "ped." (pedal) and "* ped." (pedal). A circled "2" is visible in the first staff.

Handwritten musical score for piano. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). There are also markings for "2" and "3:2" indicating a 2/3 ratio. The score is marked with "ped." (pedal) and "* ped." (pedal). A circled "2" is visible in the first staff.

Almeida Fial

Sua Tanta - 03/04/82
04/06/82

Handwritten musical score for piano. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). There are also markings for "2" and "3:2" indicating a 2/3 ratio. The score is marked with "ped." (pedal) and "* ped." (pedal). A circled "2" is visible in the first staff.

Ao José Eduardo Martins

*: na repetição, tocar *pp* como uma lembrança, na memória, distante

Anexo F – Noturno 13 para piano e violino, Manuscrito

Prêmio APCA | Nocturno no 13 | dedicado de
melhor música | Maria Guida
de câmara. Versão violino & piano

A minha filha Maria Constança

pelos seus 13 anos
em 08/07/91

Maria Guida
Campinas 23/06/91

Handwritten musical score for "Nocturno no 13" in B-flat major, 2/2 time. The score is written for Violin and Piano. It consists of 15 measures. The first measure is marked "cantabile" and "p3". The second measure has a "3:2" time signature change. The third measure has a "3:2" time signature change. The fourth measure has a "3:2" time signature change. The fifth measure has a "3:2" time signature change. The sixth measure has a "3:2" time signature change. The seventh measure has a "3:2" time signature change. The eighth measure has a "3:2" time signature change. The ninth measure has a "3:2" time signature change. The tenth measure has a "3:2" time signature change. The eleventh measure has a "3:2" time signature change. The twelfth measure has a "3:2" time signature change. The thirteenth measure has a "3:2" time signature change. The fourteenth measure has a "3:2" time signature change. The fifteenth measure has a "3:2" time signature change. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "ppp".

A handwritten musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and contains several measures of music with various accidentals (sharps, flats) and slurs. The bottom staff uses a bass clef and also contains musical notation, including some notes with sharp signs. There are additional handwritten annotations below the bottom staff, including numbers like "2 3 4 2 1" and "4 2 1", and some illegible scribbles. A large bracket connects the two staves across multiple measures.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is written on three staves. The first staff contains measures 13, 14, and 15. The second staff continues the melody. The third staff contains the bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are handwritten annotations above the staves, including circled measure numbers 13, 14, and 15, and a checkmark above measure 14. The bottom of the page shows three groups of three horizontal lines, likely for a three-part setting.

[illegible]

Handwritten musical score, first system. The top staff features a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. It includes a fermata, a dynamic marking of *f* (forte), and a measure number of 20. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations, including a key signature change to two flats (B-flat, E-flat) and a measure number of 21. A large slur connects the two staves across the system.

Handwritten musical score, second system. The top staff has a treble clef, a key signature of two flats (B-flat, E-flat), and a common time signature. It includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a measure number of 23. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats and a measure number of 24. A large slur connects the two staves across the system.

Handwritten musical score, third system. The top staff has a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It includes a measure number of 26 and a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is a grand staff with a key signature of two flats and a measure number of 27. A large slur connects the two staves across the system.

Handwritten musical score, measures 28-30. The score is written on two staves. Measure 28 starts with a treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It features a wavy line above the staff and a fermata. Measure 29 continues the melody. Measure 30 ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score, measures 31-33. The score is written on two staves. Measure 31 begins with a treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It includes a forte (ff) dynamic marking and a wavy line. Measure 32 continues the melody. Measure 33 ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score, measures 34-36. The score is written on two staves. Measure 34 begins with a treble clef, key signature of two flats, and a common time signature. It includes a decrescendo (dim) marking and a wavy line. Measure 35 continues the melody. Measure 36 ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

claro

*

6

(37) 3 (38) V (39) (40) $\sharp$

p

23 24

pp

p cantabile

V (41) (42) 1 (43) (44)

2 4 2 5 4

(45) V (46) (47) V (48) (49)

pp

Almeida Neto
Compositor 23/06/91

Anexo G – Noturnos 6 ao 14, Edição

Almeida Prado

Noturno n.º 6 para piano

*À Wilma Branderburgo,
que entende o humor na música.
Campinas, 16/06/86*

Uma releitura Pós-Moderna do "Le lac de Come", de Madame Gallos

Noturno n.º 6

À Wilma Brandemburgo
Após o "Le lac de Come" de Madame G. Gallos

Almeida Prado
Campinas 16/06/86

Andante [♩ = 138]

8^{va} ----- ♩ = ♩

pp *p*

3 *harp. simile* *senza harp.* 2:3

5 *Con espressione* *molto cantabile* *p*

7

9

cresc.

4:3

11

f

13

ff

p

ff

p

15

(8va)

p

harp. simile

17 *pp* 2:3

senza harp.

pp *p*

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

8vb-----

21 *ff* *mf* 3

8vb-----
2ed.

8va-----

23 *pp*

24

8^{va}*

p como bandolim

pp

26

(8^{va})

pp

28

(8^{va})

pp

30

(8^{va})

pp

* Pode-se tocar
as oitavas quebradas

Noturno n.º 6

6

32

(8va) -

8va -

p

34

4:3

37

m.e.

f

pp

m.e.

m.d.

p

pp

8vb

f

p

até o fim

Almeida Prado

Noturno n.º 7 para piano

*(Noturnas saudades do Rio Solimões
lembrando os 100 anos de Villa Lobos)*

*Ao José Eduardo Martins
Campinas, 04/06/87*

Noturno n.º 7

(Noturnas saudades do rio Solimões,
pelos 100 anos de Villa Lobos)

Ao José Eduardo Martins

Almeida Prado
Campinas, 04/06/87

Rápido, como uma estrela cadente

14:8

8vb

7:4

ff 15^{ma}

ff in loco

2 **Lento** ♩ = 56

p

pp Led. Led.

6

3:2

3:2

Led. Led. Led. Led. Led. Led. Led.

9 **Calmo** ♩ = 72

p

pp Led.

pp Led.

cantando bem fora

Led. Led. Led. Led.

12

Ped. *Ped.* *etc*

5:4

15

Ped. *Ped.* *etc*

18

cresc. *cresc.* *f*

20

subito p *subito pp*

Noturno n.º 7

4
22

24

26

1.

subito pp

f

28

a tempo

accel.

cresc.

8vb

Leo.

Leo.

30

Rápido

ff

7:4

p

14:8

8vb

8vb

Leo.

Leo.

31 **Lento** ♩ = 56

pp

rall.

p

mf

3

Calmo ♩ = 72

na repetição, tocar **pp** como uma lembrança, na memória, distante.

lembança, na memória, distante.

34

2.

p

pp

pp

3

3

Leo.

Leo.

41

p

p

Lied.

Almeida Prado

Noturno n.º 8 para piano

*Ao Flávio de Almeida Prado
Campinas, 14/06/87*

Noturno n.º 8

Ao Flávio de Almeida Prado

Almeida Prado
Campinas, 11/06/87

Calmo, contínuo ♩ = 69,72
pp
com sonoridade envolvente

p

5

p

9 Cantante

p

13

17

*subito **f** sonoro*

*subito **p***

21

rall.....

p

***p** cantando*

24

p

27

p

cresc.

p

ff

31 *p* *cresc.* *ff*

34 *f* *p* *pp*

38

41 *mf* *p* *mf*

44

p

mf *mf*

47

p

p

8va

Almeida Prado

Noturno n.º 9 para piano

*"In memorian" de Maria Ignez e
Nhonhô Almeida Prado
Campinas, 15/06/87*

Noturno n.º 9

"In memorian" de Maria Inez e
Nhonhô Almeida Prado (†12/06/87)

Almeida Prado
15/06/87

Lento, triste, mas resignado ♩ = 96

pp

5

cresc. *rall.....* *f*

8

p *subito p*

11

mf *mf*

14

f

m.d.

m.e.

rall..... ff

16

pp

pp

21

mf

p

p

p

26

p

mf

p

f

p

pp

Pouco mais movido

32

mf angustiado

cresc.

36

f *accel.* *ff*

40

Lento *p*

45

in loco *ff* *pp* *p* *p* *p*

8vb *Led.*

até o sinal

*

Almeida Prado

Noturno n.º 10 para piano

*À Valéria Marques e Marco Cesar Padilha
Campinas, 14/06/87*

Noturno n.º 10

À Valéria Marques e Marco Cesar Padilha

Almeida Prado
Campinas 15/06/87

Lento [$\text{♩} = 80$]

The first system of the musical score for 'Noturno n.º 10' is in 7/8 time. It consists of two staves, treble and bass. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff.

The second system of the musical score continues the piece. It features a 4-measure rest in the treble staff, followed by a 11-measure rest in the bass staff. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff. An 'accel.' (accelerando) marking is present in the bass staff.

Mais movido [$\text{♩} = 108$]

The third system of the musical score is marked 'Mais movido' with a quarter note equal to 108 beats per minute. It consists of two staves, treble and bass. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of chords and single notes, with a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the treble staff.

9

sonoro cantabile

12

accel.

4:3

15

accel.

ff

tr

7:6

Noturno n.º 10

Lento [♩ = 80]

4
17

ff *precipitando* *ff*

20

p *distante, como um eco* *ppp*

23

p *pp* *8va* *8vb*

Almeida Prado

Noturno n.º 11 para piano

*À Mary Ann Anderson Coutinho
Campinas, 21/06/91*

Noturno n.º 11

À Mary Ann Anderson Coutinho

Almeida Prado
Campinas 21/06/91

Lento [♩ = 56]

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *p* (piano) and a *Leg.* (legato) instruction. The lower staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a *Leg.* instruction. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *Leg.* and a *5* (finger number) marking. The lower staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *Leg.* and a *5* marking. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and a *f* (forte) marking. The lower staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *f* and a *f* marking. The system concludes with a double bar line.

Pouco mais movido [♩ = 84]

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *subito pp* (subito pianissimo) and a *pp* marking. The lower staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *pp* and a *pp* marking. The system concludes with a double bar line.

Noturno n.º 11

8

6

10

12

5

8va

rall.

5

5

Tempo primo [♩ = 56]

cantabile

p

5

5

pp

mf

5

5

5

3

pp

cresc. *f*

ff *sonoro!*

p

mf *cantabile*

18

p

cantabile

19

f

Detailed description: This is a musical score for a piano piece, measures 14 through 19. The score is written for piano (p) and includes various dynamics and articulations. Measure 14 starts with a piano (pp) dynamic and features a five-fingered (5) arpeggiated figure in the right hand. The left hand has a similar figure. A crescendo (cresc.) leads to a forte (f) dynamic in measure 15. Measure 16 features a fortissimo (ff) dynamic and a 'sonoro!' (sonorous) instruction. Measure 17 begins with a piano (p) dynamic and a 'cantabile' (cantabile) instruction. Measure 18 continues the cantabile section with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 19 starts with a piano (p) dynamic and continues the cantabile section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (5, 3).

20

mp *p* *pp* *sonoro!*

Ossia:

21

p *sonoro!* *ff* *ff* *sonoro!* *pp* *m.d.* *m.e.* *8va*

Leo.

pp *
pedal até o fim.

Almeida Prado

Noturno n.º 12 para piano

*À César Suzigan
Campinas, 23/06/91*

Noturno n.º 12

Ao César Suzigan

Almeida Prado

23/06/91

Como estrelas [♩ = 100]

p *ppp* *como suaves cintilações no céu noturno*

pp *luminoso*

ppp *pp*

8va *8va* *8va*

Ped. *Ped.* *Ped.*

6 *8va-*

8 *(8va)- in loco* *p* *pp*

*até o sinal ** *como uma constelação*

12

15

27

Violin I

Violin II

Piano

8va

m.d.

29 *8va*

rall.

pp in loco

31 **Menos, sereno** [$\text{♩} = 72$]

como uma constelação

p *como um canto sideral*

m.e. *cantabile*

pp

m.d.

Red.

33

m.d.

Noturno n.º 12

6

35

37

39

Rápido, fulgurante 8va

ff

accel.

f

luminoso

f

m.d.

m.e.

mf

m.d.

m.e.

41 $[\text{♩} = 100]$ *cheio de paz!*

pp *p* 9:6 *p* *sonoro*

43

p *p* *ppp*

Almeida Prado

Noturno n.º 13 para piano

*À minha querida e amada filha Maria Constança,
pelos seus 13 anos em 09/07/91
Campinas, 23/06/91*

Noturno n.º 13

À minha querida e amada filha Maria Constanca,
pelos seus 13 anos em 08/07/91

Alemeida Prado
Campinas 23/06/91

Cantante [♩ = 72]

The musical score is written for a voice and piano. It is in 2/2 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as ♩ = 72. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand treble staff and a left-hand bass staff. The vocal line is marked with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The piano accompaniment includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 3:2, 3, 5). The score is written in a standard musical notation style with a clean, professional layout.

10

m.e.

Measures 10-12 of the musical score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A large slur connects the right hand across measures 10, 11, and 12. A 'm.e.' (more) marking is present in measure 10.

13

Measures 13-15 of the musical score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A large slur connects the right hand across measures 13, 14, and 15. The left hand has triplet markings under measures 13, 14, and 15.

16

Measures 16-18 of the musical score. The right hand features a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A large slur connects the right hand across measures 16, 17, and 18. The left hand has triplet markings under measures 16, 17, and 18.

19

m.e.

f

ff

22

p

subito pp

a

25

cresc.

b

b

ff

a: fá (versão piano e violino)

b: ré (versão piano e violino)

28

f

3

31

ff *sonoro!*

f

5

34

f *mf* *p*

p

mf

5

37

p

pp

40

p cantabile

44

pp

pp

Reo.

Almeida Prado

Noturno n.º 14 para piano

*À minha querida e amada filha Ana Luiza
pelos seus 14 anos em 20/07/91
Campinas, 14/06/87*

Noturno 14

À minha querida e amada filha Ana Luiza,
pelos seus 14 anos em 20/07/91

Almeida Prado
Campinas, 29/06/91

Calmo [♩ = 66]

[illegible]

15

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

19

Ped. Ped. Ped.

23

* Ped. *

27

Allegro [♩ = 132]

simile

f *enérgico*

pouco pedal

29

31

33

*sempre **f** e sonoro*

rall.....

Pouco Menos

35

ff

luminoso

Leg.

37

Leg.

40

Lento. *ff* *rall.....*

43

rall..... *p* *pp* *Lento [♩ = 66]*

47

pp *p* *cantabile*

50

Lento. *Lento.* *Lento.*

53

pp *até o fim*