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

LUCIANA DE ARAÚJO CAIXETA

**O CAMINHO DA PERFORMANCE:
questões interpretativas nas sonatas para violino e piano de Almeida Prado**

**SÃO PAULO
2019**

LUCIANA DE ARAÚJO CAIXETA

**O CAMINHO DA PERFORMANCE:
questões interpretativas nas sonatas para violino e piano de Almeida Prado**

**Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de doutora em música

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Linha de pesquisa: Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Fernando Corvisier

SÃO PAULO
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Caixeta, Luciana de Araújo

O caminho da performance: questões interpretativas nas sonatas para violino e piano de Almeida Prado / Luciana de Araújo Caixeta ; orientador, Fernando Corvisier. -- São Paulo, 2019.
112 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Almeida Prado 2. Práticas interpretativas 3. Música de Câmara 4. Música brasileira 5. Sonata para violino e piano
I. Corvisier, Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Luciana de Araújo Caixeta

Título: O caminho da performance: questões interpretativas nas sonatas para violino e piano de Almeida Prado.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Música

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

A DEUS, pelo dom da vida, pela música e pela inspiração diária.

Ao querido Ricardo Palmezano, pela parceria, paciência e encorajamento constante que me permitiram superar os desafios de cada etapa deste projeto.

Aos meus filhos, Lucas e Alessandra, motivo de tanto orgulho, que me inspiram a perseguir meus sonhos e a continuar aprendendo, sempre.

À minha mãe Lucimar (*in memoriam*) e meu pai, José, pelo apoio incondicional nessa jornada de aprendizado que é a vida.

Ao amigo Sérgio Lisboa, cujo auxílio foi determinante para a realização deste trabalho, sempre disposto a ajudar nos trâmites administrativos.

À grande amiga Moema Lima, pela hospitalidade durante as minhas inúmeras visitas a São Paulo, e pelas conversas sempre instigantes de novas ideias.

À professora e violinista Valeska Hadelich, pela generosidade em compartilhar sua música e seu conhecimento.

Ao prof. Dr. Thomas Garcia, pelas conversas sobre a pesquisa em performance e pelos *insights* que tanto contribuíram para a continuidade deste trabalho.

Ao prof. Dr. Fernando Corvisier, pela ideia inicial deste projeto e pela orientação que permitiu o desenvolvimento desta pesquisa e que ampliou enormemente meus horizontes acerca da interpretação musical.

(...) é preciso o intérprete. A música é temporal.
Você toca e acabou. Se tocar de novo, é outra
coisa, e assim até o infinito.

Almeida Prado

RESUMO

CAIXETA, Luciana de Araújo. **O caminho da performance:** questões interpretativas nas Sonatas para violino e piano de Almeida Prado. 2019. 112 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O objeto de pesquisa deste trabalho é o processo de elaboração de uma interpretação das Sonatas para violino e piano de Almeida Prado, a partir ponto de vista do pesquisador-intérprete. Considerando o modelo processual de elaboração interpretativa proposto por Correia (2007) e o esquema circular da pesquisa-ação descrito por Davidson (2015), investigou-se a escrita para violino nessas obras e suas implicações interpretativas, assim como o uso da metáfora enquanto recurso expressivo, tanto pelo compositor quanto pelo intérprete. Elementos recorrentes na parte do violino indicam uma preocupação do compositor em explorar efeitos de ressonância e o aspecto lírico do instrumento. Seu uso particular de indicações metafóricas aparece intrínseco ao gesto musical, revelando uma especificidade que transcende a notação musical.

Palavras-chave: Música brasileira. Almeida Prado. Música de câmara. Sonatas para Violino e Piano. Performance. Práticas Interpretativas.

ABSTRACT

CAIXETA, Luciana de Araújo. **The performance path:** interpretative aspects of the sonatas for violin and piano by Almeida Prado. 2019. 112 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The objective of this thesis is to investigate the process of elaborating an interpretation of the Sonatas for violin and piano by Almeida Prado, in an approach that seeks to clarify questions related to performance from the interpreter's point of view. Considering the operative model proposed by Correia (2007) and the idea of action research described by Davidson (2015), this work investigates the particularities of the composer's writing of the violin part and their interpretative implications, as well as the use of metaphor as an expressive resource both by the composer and by the interpreter. Recurring elements in these works indicate a concern of the composer in exploring effects of resonance and the singing quality of the violin. His particular use of metaphorical cues appears intrinsic to the musical gesture, revealing a specificity that transcends musical notation.

Key words: Brazilian music. Almeida Prado. Chamber music. Sonatas for Violin and Piano. Performance Practice.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Esquema de aspectos da performance	18
Figura 2 – <i>Cantiga de Amizade</i> , c. 9-12	29
Figura 3 – <i>Balada “B’nai B’rith”</i> , c. 18-19	30
Figura 4 – <i>Sonata nº 3 para violino e piano</i> , c. 418	30
Figura 5 – <i>Improviso sobre um tema de Osvaldo Lacerda</i> : [C]	30
Figura 6 – <i>Noturno nº 13 para violino e piano</i> , c. 28-33	31
Figura 7 – <i>Noturno nº 13 para piano</i> , c. 28-30	32
Figura 8 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 1-3	38
Figura 9 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 9-10	38
Figura 10 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 20-22	39
Figura 11 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 23-28	39
Figura 12 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 33-38	41
Figura 13 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 44-45	41
Figura 14 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 50-52	42
Figura 15 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 57-59	42
Figura 16 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 63-64	43
Figura 17 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 65-67	44
Figura 18 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 90-93	44
Figura 19 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 110-112	45
Figura 20 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 120-124	45
Figura 21 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 125-129	46
Figura 22 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. I, c. 141-144	46
Figura 23 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. II: [A]	49
Figura 24 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. II: [C]	50
Figura 25 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. II: [D]	50
Figura 26 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. II: harmônicos	51
Figura 27 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. II: [K]	52
Figura 28 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. III: variação I	53
Figura 29 – Simplificação intervalar	53
Figura 30 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. III: variação III	54
Figura 31 – <i>Sonata nº 1 para violino e piano</i> , mov. III: variação IV	55

Figura 32 – <i>Sonata n° 1 para violino e piano</i> , mov. III: variação V	55
Figura 33 – <i>Sonata n° 1 para violino e piano</i> , mov. IV: c. 1-22	57
Figura 34 – <i>Sonata n° 1 para violino e piano</i> , mov. IV: [E]	57
Figura 35 – <i>Sonata n° 1 para violino e piano</i> , mov. I: c. 113-115	58
Figura 36 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 1-2	60
Figura 37 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 22-24	60
Figura 38 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 25-28	61
Figura 39 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 71-75	62
Figura 40 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 90-94	62
Figura 41 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 114-115	63
Figura 42 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 141-143	63
Figura 43 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 162-163	64
Figura 44 – <i>Le Livre Magique de Xangô</i> , I: c. 7-11	64
Figura 45 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 164-166	64
Figura 46 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 185-185	65
Figura 47 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c. 189-190	66
Figura 48 – <i>Sonata n° 2 para violino e piano</i> , c.192-196	67
Figura 49 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 1-6	70
Figura 50 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 7-9	71
Figura 51 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 7-25	72
Figura 52 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 25-28	73
Figura 53 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 31-32	74
Figura 54 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 33-34	74
Figura 55 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c.35.....	75
Figura 56 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 36-41	76
Figura 57 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 47-50	76
Figura 58 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 51-60	77
Figura 59 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 61-72	77
Figura 60 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 64-67	77
Figura 61 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c.149-172	78
Figura 62 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 195-200	79
Figura 63 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 209-214	80
Figura 64 – <i>Sonata n° 3 para violino e piano</i> , c. 351-363	81

Figura 65 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 368-390	82
Figura 66 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 413.....	82
Figura 67 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 416-419	82
Figura 68 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 466-474	83
Figura 69 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 4-7.....	85
Figura 70 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 8-10.....	86
Figura 71 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 11-14.....	86
Figura 72 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 19-24.....	87
Figura 73 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 30-33.....	88
Figura 74 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 34-38.....	88
Figura 75 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 64-70.....	89
Figura 76 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 80-82.....	90
Figura 77 – J. Brahms, Danças Húngaras n° 1, c. 25-34.....	90
Figura 78 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c.1-5	91
Figura 79 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II, c. 6-9	92
Figura 80 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 14-18	92
Figura 81 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 25-31	93
Figura 82 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 32-37	93
Figura 83 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 45-46	94
Figura 84 – Toccata da Alegria – excerto.....	95
Figura 85 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. III: c. 1-6.....	95
Figura 86 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. III: c. 26-30	95
Figura 87 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. III: c. 45-48	96
Figura 88 – Sonata para piano n° 5: tema da ressurreição	96
Figura 89 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. III: c. 55-57	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA EM PERFORMANCE.....	14
1.1 A METÁFORA	16
1.2 A CORPORALIDADE DO GESTO	18
1.3 PESQUISA-AÇÃO	20
1.4 QUESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS	21
2 A OBRA E SEU CONTEXTO	24
2.1 ALMEIDA PRADO	24
2.2 A MÚSICA DE CÂMARA	27
2.3 AS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO.....	33
3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO	36
3.1 SONATA Nº 1 PARA VIOLINO E PIANO	36
3.1.1 MOVIMENTO I: <i>GRANÍTICO</i>	37
3.1.2 MOVIMENTO II: <i>CONTÍNUO, FANTÁSTICO</i>	48
3.1.3 MOVIMENTO III: <i>COM LUMINOSIDADE INTERIOR</i>	52
3.1.4 MOVIMENTO IV: <i>MOVIMENTO CONTÍNUO E ACELERANTE</i>	56
3.2 SONATA Nº 2 PARA VIOLINO E PIANO	58
3.3 SONATA Nº 3 PARA VIOLINO E PIANO	68
3.3.1 ELEMENTOS TEXTUAIS	68
3.3.2 ANÁLISE INTERPRETATIVA	69
3.4 SONATA Nº 4 PARA VIOLINO E PIANO “DA RESSURREIÇÃO”	83
3.4.1 ALLEGRO APPASSIONATO	84
3.4.2 ADAGIO MOLTO LÍRICO	91
3.4.3 TOCCATA.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS	105
ANEXO	112

INTRODUÇÃO

O objeto de pesquisa deste trabalho é o processo de elaboração de uma interpretação das Sonatas para violino e piano de Almeida Prado, numa abordagem que procura esclarecer questões relacionadas à performance a partir ponto de vista do pesquisador-intérprete. Minha motivação parte da experiência como docente¹, através da qual tornou-se clara a necessidade de difundir a pesquisa, o ensino e a performance de obras escritas por compositores brasileiros. Tanto no meio acadêmico quanto profissional,

ainda são poucos os recitais de violino e piano que incluem sonatas de compositores brasileiros. Quando isto ocorre, há uma tendência de repetição de um número muito restrito de obras: a Sonata-Fantasia nº 1 (Désespérance) de H. Villa-Lobos, a Sonata nº 4 de Camargo Guarnieri, ou a Sonata nº 4 de Cláudio Santoro. [...] A limitação [da prática] deste repertório [...] se deve, por um lado, à dificuldade de acesso a estas obras - cuja maioria não se encontra disponível nos mercados editorial e fonográfico - e, por outro, à resistência de violinistas, professores e alunos ao estudo de obras cujo nível técnico e linguagem instrumental sejam desconhecidos ou que não tenham sido ainda incorporadas ao repertório violinístico tradicional (CAVAZZOTI, 2001a, p. 50).

Com o intuito de ampliar e diversificar a prática do repertório brasileiro para violino e piano, André Cavazotti (2001b) fez um mapeamento das sonatas escritas por compositores brasileiros para esta formação camerística. O autor localizou um total de 40 obras cujas partituras encontravam-se disponíveis e classificou-as quanto ao nível de dificuldade técnico-interpretativa, considerando a ocorrência dos seguintes elementos: (1) escalas e arpejos; (2) cordas múltiplas; (3) ornamentos e efeitos; (4) técnicas especiais (pizzicato e trêmulo). Apesar de não mencionar sequer a existência da sonata de José Guerra Vicente², nem das sonatas de Almeida Prado³, por exemplo – talvez pela impossibilidade de acesso às partituras na época em que fora realizada a pesquisa –, sua proposta representa um passo importante na direção de integrar a performance da música brasileira ao repertório violinístico.

¹ A autora do presente trabalho foi professora de violino e de orquestra de cordas junto ao Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em Ribeirão Preto e realizou estágio supervisionado do PAE (Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino) na disciplina "Música de Câmara II", enquanto aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² Atualmente, esta sonata está disponível através do SESC Partituras e pode ser encontrada no sítio eletrônico <http://www.sesc.com.br/portal/site/sescpartituras/resultado/resultado?comp=5D97B6FB5520A14883257A2A0069F097&part=9503A6F4B44290B883257A31005DD8CE>. Acesso em: 11 jul. 2017.

³ A partitura da Sonata nº 3 para violino e piano de Almeida Prado pode ser encontrada no banco de partituras Música Brasilis, disponível em http://musicabrasilis.com/sites/default/files/ap_sonata_n3.pdf. Acesso em: 12 jul. 2017. As partituras das Sonatas nº 1, 2 e 4 podem ser adquiridas através do Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música.

Nesse sentido, o presente trabalho tem o objetivo de aprofundar e disseminar o conhecimento e estimular a performance do repertório brasileiro para violino, mais especificamente das Sonatas para violino e piano de Almeida Prado, compositor cuja obra é de indiscutível relevância para a música brasileira e cujas obras de câmara constituem um "repertório merecedor de nossa cuidadosa atenção" (BARANCOSKI, 2005, p. 18).

Excelente pianista, Almeida Prado dedicou ao seu instrumento obras importantes, que se tornaram referências de suas várias fases estéticas: o nacionalismo das *Variações para piano e orquestra sobre um tema do Rio Grande do Norte* (1963); o atonalismo da *Sonata nº 2 para piano*; o transtonalismo de *Cartas Celestes I* (1974); o pós-modernismo dos *Poesilúdios* (1983-1985); e o tonalismo livre – também considerado um momento de síntese – das obras tardias das décadas de 90 e anos 2000 (CORVISIER, 2003). Foi principalmente nas obras para piano que desenvolveu sua linguagem musical própria por meio da exploração das ressonâncias do instrumento, do uso racional da série harmônica e da sobreposição de ritmos, acordes e melodias, que utiliza para criar atmosferas sonoras diversas (CORVISIER, 2000; FERRAZ, 2009).

Considerando a linguagem e o estilo do compositor, ao investigar suas sonatas para violino e piano, procura-se esclarecer: quais são os recursos específicos do violino utilizados pelo compositor nessas obras? De que maneira esses recursos são empregados na elaboração do discurso musical e quais seriam suas implicações para a prática interpretativa?

Devemos considerar, também, que Almeida Prado utiliza-se de indicações metafóricas não convencionais que transcendem a notação musical tradicional. Nas partituras das Sonatas para violino e piano, encontramos indicações tais como “*Granítico*”, “*Luminoso*”, “*Como um cristal transparente*” e “*Como orquídeas orvalhadas*”. Busca-se, portanto, compreender essa maneira bastante particular de utilizar a metáfora como recurso expressivo e como ela pode ser traduzida em gestos⁴ que produzem o resultado sonoro através da performance dessas obras.

Neste processo de investigação das questões relacionadas à performance, o registro escrito dos procedimentos envolvidos na prática performática permite que "o trabalho envolvido no processo de tocar um instrumento [...] não se perca na efemeridade dos concertos ou na frágil transmissão oral de conhecimentos" (BORÉM, 1997, p. 77). Segundo o autor,

⁴ Albert Nieto explica que o gesto expressivo é uma das manifestações do intérprete que poderíamos englobar na “linguagem do corpo”, junto com outros sinais visuais – como os olhares ou a forma de se portar no palco – que ajudam o público a perceber as emoções que o intérprete comunica no momento da performance musical (NIETO, 2016, p. 20). O autor ressalta que o gesto expressivo aparece completamente integrado aos movimentos próprios da produção sonora, através dos quais são observados os parâmetros de articulação, timbre, dinâmica e agógica – que constituem o “gesto técnico” (NIETO, 2016, p. 20).

Um dos problemas mais graves no ensino da performance musical é a tradição dos professores de instrumento [...] de não documentarem suas reflexões sobre a experiência de fazer e ensinar música. [...] É importante que o performer musical também tenha um controle [da linguagem escrita], seja para divulgar sua metodologia de ensino, seja para refletir sobre enfoques analíticos, históricos ou interpretativos de uma obra (BORÉM, 1997, p. 77).

Assim, este trabalho pretende servir como um registro escrito da prática artística enquanto referencial tanto para a performance quanto para o ensino dela, na medida em que procura compreender os avanços na área de estudos da performance e visa a contribuir para a literatura, ainda escassa, dessa vertente da pesquisa musical. A partir do ponto de vista do performer (e não de um observador externo), busca-se investigar o modo de saber do performer e responder a questões intrínsecas à performance (CORREIA, 2007; DAVIDSON, 2004; DAVIDSON, 2015; DOĞATAN-DACK, 2011; DOĞATAN-DACK, 2015).

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA EM PERFORMANCE

O estudo da performance tem ocupado cada vez mais espaço nas pesquisas da área musical (BORÉM; RAY, 2012; RINK, 2004; RINK, 2015). Compreender o trabalho do performer torna-se uma questão central nos artigos que abordam as práticas interpretativas (CORREIA, 2007; CORVISIER, 2017; DOĞANTAN-DACK, 2011; DOĞANTAN-DACK, 2015; NIETO, 2016; RINK, 2018). Se, há algumas décadas, a reflexão sobre a música permanecia fundamentalmente focada no estudo da partitura e encontrava na análise estrutural sua principal ferramenta de investigação, atualmente, percebe-se uma clara tendência em pesquisar a música a partir da sua prática, do fazer musical, ou seja, da performance propriamente dita (COOK, 2013; DOĞANTAN-DACK, 2015). Neste cenário, o performer ocupa uma posição primordial e assume, ao mesmo tempo, o papel de pesquisador, ao investigar sua própria prática (DAVIDSON, 2015).

Esta mudança de paradigma é de fundamental importância para a pesquisa e também para a prática musical, uma vez que estabelece pressupostos que afetam profundamente toda a nossa relação com a música. No passado, o performer, muitas vezes, considerava a análise musical como o seu principal *modus operandi* de atuação, e, infelizmente, acabava relegando questões da performance para um plano secundário (COOK, 2001; COOK, 2013; DUNSBY, 1995; RINK, 1990; RINK, 2002). Ao considerar a performance e seu processo de elaboração como objeto de pesquisa, o performer-pesquisador observa, investiga e reflete sobre sua prática musical, o que permite que ele registre e comunique seu conhecimento sobre sua maior especialidade: a performance (DAVIDSON, 2015; WHITNEY, 2015).

Entender a música como sendo um conjunto de relações abstratas prescritas na partitura, independente de sua realização sonora, pressupõe que o seu significado esteja implícito na notação e seja inerente à obra em sua forma escrita. Esse significado, revelado pela maneira como os diversos elementos utilizados pelo compositor se relacionam, seria, portanto, perene e dissociado da performance ou da *performance practice* daquela obra num determinado momento histórico, cabendo ao analista revelá-lo, e não ao performer⁵.

Os recentes avanços na área de estudos da performance e na pesquisa em música em geral resistem à tendência de ver a música como obra contida na partitura, como uma realidade fixa, e "a performance meramente como uma versão da partitura" (CORREIA, 2007, p. 66),

⁵ Sobre a relação entre analista e performer, ver Lester (1995), Rink (1990), Dunsby (1989; 1995).

buscando compreendê-la enquanto atividade criativa (SMALL, 1998), cuja natureza é essencialmente processual, temporal e efêmera (COOK, 2013; CORREIA, 2007).

Ora, o advento da gravação, disponibilizado há pouco mais de um século, tornou-se um importante referencial na pesquisa musicológica, demonstrando que a maneira de se tocar uma mesma obra se modifica ao longo do tempo (LEECH-WILKINSON, 2012). Segundo Leech-Wilkinson (2012), ao analisar diferentes gravações de uma mesma obra, torna-se evidente que essa *maneira* de tocar – ou seja, a *performance practice* – de uma obra muda tanto a ponto de despertar respostas emocionais diferentes, tanto para o intérprete quanto para o ouvinte. Logo, o significado não está encerrado na partitura, mas é criado pelo performer através da performance. Afinal, a “obra musical é sempre interpretável: será sempre possível sonorizá-la diferentemente [...] se essa sonorização for imaginada, ouvida interiormente pelo intérprete durante o processo interpretativo” (BITTENCOURT, 2008, p. 82).

Assim, a performance e seu processo de elaboração se tornam o foco da pesquisa musical, que busca esclarecer questões que sejam de fato relevantes para a execução sonora. Nesse processo, a partitura é o principal referencial, além das gravações, do contexto composicional, do estilo ou *performance practice*, das concepções artísticas do performer, da sensação física e dos movimentos empregados ao tocar⁶ (DOĞANTAN-DACK, 2015; RINK, 2004). Interessa investigar:

o processo de tomada de decisões na criação de uma interpretação [...], o modo de saber que influencia [...] as escolhas dos intérpretes. Posta nestes termos, a questão da interpretação musical é automaticamente desviada de questões filosóficas, analíticas ou estéticas e centrada no trabalho dos intérpretes, na prática performativa onde o *fazer música* se substitui [...] ao discurso musicológico mais tradicional sobre música (CORREIA, 2007, p. 63, grifo do autor).

A questão central é "como criar uma performance" a partir dos "elementos indeterminados da partitura que [...] oferecem a possibilidade de [...] escolhas interpretativas" (CORREIA, 2007, p. 64-65). Enquanto que altura, duração, intensidade relativa e andamento podem ser especificados através da notação musical com bastante precisão e podem ser mensurados – como acontece nas análises de gravações apresentadas por pesquisadores como

⁶ Segundo Doğantan-Dack (2015), o termo *embodied feel* “[...]se refere tanto à sensação tátil-cinestésica quanto à atividade geradora desta sensação” (p. 170, tradução nossa). No original: “[...] refer to both a (kinaesthetic-tactile) sensation and the related activity generating this sensation.”

Rink (2002; 2004) – aspectos como o timbre ou cor do som⁷, o ataque⁸, a articulação, a agógica⁹ e, principalmente, o conteúdo emocional agregado às notas, frases e gestos musicais dependem, em grande parte, de decisões do intérprete¹⁰. Portanto, são para esses elementos que voltaremos nossa atenção ao investigar o processo de elaboração de uma interpretação das sonatas de Almeida Prado.

Procurando esclarecer como se dá esse processo, Jorge Correia (2007) propõe um modelo operativo para a elaboração da performance. Em um primeiro momento, o autor sugere a contextualização da obra em sua relação com o conhecimento acumulado do intérprete e sua compreensão do texto musical num âmbito geral; o intérprete, então, deve associar conteúdos emocionais a cada frase da obra, dando-lhes significado, por meio de metáforas. Em seguida, há a prática da realização sonora desses conteúdos através do estudo no instrumento. Por fim, a fruição do desesvelamento do discurso musical através da performance, que seria o devir¹¹.

A contextualização das sonatas para violino e piano de Almeida Prado será discutida no capítulo 2, “A obra e seu contexto”. No restante do presente capítulo, trataremos da metáfora enquanto recurso expressivo, da sua realização através dos movimentos geradores de som por meio do instrumento musical e de aspectos técnicos específicos do violino na elaboração de uma interpretação das obras abordadas.

1.1 A METÁFORA

Segundo Bittencourt (2008, p. 80), no “trabalho interpretativo – a elaboração que transforma as instruções mudas da partitura em suas realizações sonoras – nós [os performers] o escutamos já murmurando em metáforas”. Assim, é através da metáfora que “saímos do campo do puro sonoro musical, para mergulhar onde ele se mistura ao verbal” (BITTENCOURT, 2008, p. 80). A metáfora torna-se, portanto, uma ponte entre o não-verbal

⁷ Segundo Doğantan-Dack (2015, p. 250), o timbre é um aspecto interpretativo bastante subjetivo, relacionado diretamente ao som imaginado pelo performer e depende de um ajuste motor altamente preciso do peso do braço sobre o instrumento para sua execução.

⁸ Isto é, precisamente quanto ruído deve-se ouvir antes da nota propriamente.

⁹ Mesmo quando há indicações como *Ritardando* ou *Accelerando*, precisamente quanto aumentar ou reduzir o andamento fica a critério do intérprete.

¹⁰ Embora seja possível direcionar a execução por meio de indicações textuais e da própria notação musical, cabe ao intérprete escolher, dentre uma gama de possibilidades, qual delas empregar.

¹¹ *Devir* significa tanto o processo contínuo de transformação pelo qual passam os seres quanto sua capacidade de criar e transformar (FERREIRA, 1986). Assim, através da performance, a obra passa a existir, não como um objeto estático e acabado, mas sujeito a constantes transformações e aberto a reconstruções.

da “música viva”, aquela que os músicos produzem através da performance, e o discurso verbal acerca dos eventos musicais (BITTENCOURT, 2008, p. 82)¹².

Cox (2011), Leech-Wilkinson e Prior (2014) explicam que a metáfora provoca uma reação física que, ainda que seja imperceptível ao sujeito, ativa conteúdos emocionais a ela associados, dando-lhe significado¹³. Essa *sensação* provocada pela metáfora "dirige as ações motoras necessárias para [o performer] produzir os sons" (LEECH-WILKINSON; PRIOR, 2014, p. 36, tradução nossa)¹⁴ e, ao modificar a qualidade do movimento físico empregado ao tocar, influi no resultado sonoro por ele produzido. Assim, a metáfora funciona como um atalho: ao invés de se decompor em um detalhado passo-a-passo todas as ações envolvidas no gesto para executar determinado som de uma maneira específica, a metáfora traduz o conceito sonoro em execução, ou seja, em movimento, de forma direta.

Indicações metafóricas como “*Granítico*”, “*Iluminado*”, “*Como orquídeas orvalhadas*”, “*Como um cristal transparente*” são “um apelo à fantasia, à escuta e à busca pelo intérprete de toques e sonoridades particulares” (GANDELMAN; COHEN, 2006, p. 19). A metáfora torna-se, portanto, um elemento fundamental para a elaboração interpretativa e para a qualidade do gesto físico gerador de som através do instrumento.

Segundo Correia (2007), “para cada frase musical ou situação, [os intérpretes] captam o conteúdo emocional”, a partir do qual elaboram metáforas que são associadas ao texto musical e “quando aplicam este conteúdo emocional aos sons musicais tornam-nos expressivos” (CORREIA, 2007, p. 103). Da mesma forma, a percepção auditiva daquilo que se toca pode gerar imagens, ideias, sensações e associações metafóricas. Assim, a metáfora permeia o falar sobre a música, fazendo-se presente tanto nas palavras do compositor quanto do intérprete.

Considerando a correlação dos aspectos físico, técnico, emocional e sonoro da performance e do uso da metáfora na comunicação verbal acerca desses elementos no processo de elaboração interpretativa, é possível pensar em um fluxo contínuo e interdependente desses elementos, que poderia ser expressado pelo seguinte esquema:

¹² Bittencourt (2008) discute que mesmo indicações convencionais como *Allegro* e *Moderato* são utilizadas metaforicamente, pois expressam estados de ânimo e o som em si mesmo não está imbuído de tais qualidades.

¹³ Esse significado está relacionado às referências pessoais de cada indivíduo e, portanto, é de natureza subjetiva. No processo de elaboração interpretativa, as representações a que as metáforas se referem variam de acordo com a singularidade de cada intérprete. As considerações acerca deste processo registradas neste trabalho refletem a visão da autora.

¹⁴ Versão original: “(...) drive the motor actions required to produce the sounds”.

Figura 1 – Esquema de aspectos da performance

Fonte: elaborado pela autora (2019).

1.2 A CORPORALIDADE DO GESTO

A associação da metáfora ao movimento empregado ao tocar o instrumento, o executar fisicamente a música de maneira a expressar a ideia a ela associada envolve experimentação e investigação dos movimentos que geram o som imaginado, imbuído de significado e de expressão. Por meio do estudo do instrumento, da repetição e do desenvolvimento da memória muscular da execução, acontece a investigação de recursos técnicos que o performer pode utilizar para comunicar o conteúdo emocional, o significado afetivo de cada trecho da obra.

Assim, a questão da corporalidade do gesto e da sensação física ao tocar é fundamental para a percepção e a comunicação do caráter da obra e sua significação (DOĞANTAN-DACK, 2011). Doğantan-Dack (2015) destaca a importância da consciência física do performer sobre seus movimentos para produzir som através do seu instrumento, do controle minucioso desses movimentos na execução sonora. Por exemplo, a percepção acurada da resistência da tecla do piano ou da inércia das cordas do violino ao contato com o arco fazem parte dessa relação íntima entre o performer e seu instrumento, da linguagem expressiva particular do objeto sonoro que ele manipula. Afinal, o performer pensa ao tocar e através do tocar (DOĞANTAN-DACK, 2015), e é assim que constrói o seu saber – ao experimentar e observar os efeitos sonoros e as

sensações de seus movimentos em contato com o instrumento. Segundo Doğantan-Dack (2015, p. 172-173),

Integrar a prática artística corporificada ao pensamento musical requer pensar sobre e em termos do instrumento musical e da interação física do performer com ele. [...] diferentes instrumentos envolvem diferentes meios de expressão [...] através] de interações físicas completamente diferentes (tradução nossa)¹⁵.

Correia (2007) evita "a tendência de compreender a música instrumental a partir de um modelo linguístico" (CORREIA, 2007, p. 66), uma vez que a comunicação musical acontece de forma não-verbal, através dos sons e dos conteúdos a eles associados. Ora, sendo o som produzido por meio de movimentos físicos que o intérprete executa em contato com seu instrumento musical, o aspecto físico da performance se torna um dos elementos fundamentais no desvelamento do discurso sonoro. É através do gesto, do movimento físico de tocar seu instrumento que o performer comunica o conteúdo emocional das metáforas atribuídas aos sons musicais (CORREIA, 2007) e elabora sua performance, num caminho que busca reconhecer a unicidade entre corpo e mente e o saber do performer, que está na realização sonora que produz através de seu instrumento.

Durante a performance, a reprodução da narrativa musical elaborada no processo de preparação incorpora as variações que acontecem em tempo real, no momento da execução. Tais variações podem ser provocadas por fatores fisiológicos – como a descarga de adrenalina na corrente sanguínea, alteração dos batimentos cardíacos, etc. que, por sua vez, modificam o corpo e seus movimentos, responsáveis pela produção sonora na performance – ou psicológicos, relacionados ao estado emocional do performer e à sua percepção daquilo que toca (COOK, 2007). Podemos relacionar essas alterações às diferenças identificadas por Rink (2002; 2004) ao comparar duas performances diferentes da mesma obra realizadas pelo mesmo intérprete. Enquanto o contorno geral de variações de dinâmica e de andamento – isto é, aonde essas variações ocorrem ao longo da peça – permanece praticamente inalterado, a amplitude dessas nuances pode mudar significativamente (RINK, 2002). Ao tocar, os músicos se ouvem e fazem inúmeros ajustes de dinâmica, vibrato, inflexão, tempo e outras nuances de acordo com o que percebem dos outros performers do grupo, no caso da música de câmara, ou em relação ao som que ouve de seu instrumento, no caso do solista (COOK, 2007, p. 326 e 335). Nesse processo

¹⁵ Versão original: "Integrate embodied artistic practice into musical thought requires thinking about and in terms of the musical instrument and the performer's bodily engagement with it. [...] different kinds of musical instruments involve different expressive means [...] through] entirely different kinds of physical interaction".

de escuta e modificação, o performer, de certa forma, recria à medida que toca, no momento da performance, a partir daquilo que percebe física, sonora e emocionalmente. Ainda que a performance musical tenha sido previamente elaborada ao ensaiar e o músico traga essa bagagem consigo ao subir no palco, há certos aspectos da sua interpretação que tomam uma nova forma no decorrer da performance. Afinal, a interpretação musical é um processo, e não uma realidade fixa (COOK, 2013). Posto desta forma, a performance se torna tanto o caminho quanto o resultado do trabalho criador do intérprete.

1.3 PESQUISA-AÇÃO

De acordo com Bittencourt (2008, p. 78), “chamamos comumente ‘interpretação musical’ a performance de um texto musical ou seu registro gravado. Mas sabemos que esse ato final é o resultado de um processo”. É justamente este processo de elaboração interpretativa que nos interessa investigar.

Jane Davidson (2015), na sua busca por uma metodologia que lhe permitisse assumir ao mesmo tempo o papel de pesquisadora e de performer, encontrou, no modelo de pesquisa-ação, o caminho para investigar sua própria prática: um esquema circular que envolve planejar a ação, executá-la, refletir sobre os resultados obtidos e propor modificações, ou seja, replanejar, e assim por diante¹⁶. É semelhante ao que descreve Gandelman (2001): o performer elabora sua performance num "processo circular contínuo – execução, escuta, análise¹⁷, execução, escuta – em que a subjetividade e objetividade se combinam e através do qual a interpretação da obra é construída" (GANDELMAN, 2001, p. 490). O intérprete “se escuta auto-criticamente enquanto pratica. [Ele] experimenta” (HILL, 2002, p. 129, tradução nossa).¹⁸

Segundo Davidson,

se pesquisa tem a ver com experimentação, estudo, curiosidade e investigação, muitas situações práticas de fazer música envolvem de alguma maneira um processo de pesquisa. [...] Portanto, a preparação para performance é frequentemente um processo

¹⁶ Apesar de Davidson atestar a importância do performer investigar a própria prática, através da pesquisa-ação e da autoetnografia, sua resistência em abandonar o posto de observador se revela ao descrever-se aplicando tais recursos ora atuando como dirigente de produção de ópera – que apesar de ser fundamental para a elaboração da performance, não está no palco cantando –, ora como coordenadora de uma pesquisa envolvendo alunos de composição (DAVIDSON, 2015). Ainda assim, sua proposta é interessantíssima para o performer-pesquisador enquanto investigador de sua própria prática musical, ou seja, de sua performance, tanto durante o processo de preparação (ensaios) quanto na apresentação em público.

¹⁷ Entende-se, aqui, análise como sendo a ponderação crítica sobre aquilo que se tocou e a comparação dessa performance com o que o performer imagina para aquele trecho musical.

¹⁸ Versão original: “You listen self-critically as you practise it. You experiment”.

de pesquisa: variáveis sendo manipuladas, enquanto hipóteses são testadas (DAVIDSON, 2004, p. 134, tradução nossa)¹⁹.

A partir do modelo circular da pesquisa-ação, investigamos o processo de elaboração de uma interpretação das Sonatas para violino e piano de Almeida Prado, buscando observar, identificar e registrar através de anotações, como num caderno de bordo, os elementos experimentados durante a formulação dos gestos que compõem a narrativa musical, de modo a responder questões que efetivamente importem do ponto de vista do intérprete na construção de uma performance.

1.4 QUESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

Sendo a pesquisa em performance uma investigação de ordem prática, ela envolve, obrigatoriamente, questões técnicas. Além do absoluto domínio da técnica instrumental, da compreensão formal e contextual da obra, “o performer precisa compreender o significado da música, deve ter uma imaginação criativa e uma visão emocional pessoal da obra se sua performance for além do seco e pedante” (GALAMIAN, 1985, p. 6, tradução nossa)²⁰.

Nas sonatas para violino e piano de Almeida Prado, a estrutura se estabelece por meio da alternância entre ambientes sonoros contrastantes, muitas vezes indicados por mudanças de andamento e caráter. O compositor insere seu universo imagético através das indicações metafóricas inusitadas, como “*Granítico*”, “*Como orquídeas orvalhadas*”, “*Como cristais transparentes*”. Nas palavras do próprio compositor, “é do pictórico que eu parto para chegar ao abstrato e esses títulos coloridos, poéticos são guias” tanto para o compositor quanto para o intérprete (MARIZ, 1994, p. 388).

Segundo o próprio Almeida Prado: “sou um compositor tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque [...]. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na partitura” (MOREIRA, 2002, p. 76). Nesta busca por sonoridades específicas reside o maior trabalho investigativo do performer, pois “[o] timbre está diretamente relacionado com o ato interpretativo e, ao tomar consciência disto, o intérprete

¹⁹ Versão original: “Indeed, if research is to do with experimentation, study, curiosity and enquiry, many practical music-making situations do at some level involve a research process. (...) The preparation for performance is often, therefore, a research process: variables being manipulated, as hypotheses are tested”.

²⁰ Versão original: “[T]he player must understand the meaning of the music thoroughly, must have creative imagination and a personal emotional approach to the work if his rendition is to be lifted above the dry and pedantic”.

se sentirá como um pesquisador das potencialidades sonoras de seu instrumento e de si próprio, desenvolvendo assim a sua escuta e conseqüentemente, uma performance mais sensível.” (ASSIS, 1997, p. 2).

Nos instrumentos de cordas friccionadas, a produção sonora está diretamente relacionada à técnica de arco. Assim, “[e]nquanto a mão esquerda determina a altura (ou o número preciso de oscilações que resulta numa determinada altura), a mão direita tem a missão de produzir vibração nas cordas” (FLESCH, 2000, p. 62, tradução nossa)²¹. Ao buscar desenvolver uma palheta de cores sonoras diversificada, Carl Flesch (2000) torna-se um importante referencial para a exploração de possíveis soluções técnicas para a execução musical²².

De acordo com Flesch (2000), “o que distingue o violino de todos os outros instrumentos é que, por sua multiplicidade de cores possíveis, contém, por assim dizer, um número de registros vocais e até diferentes instrumentos” (2000, p. 76, tradução nossa)²³. O autor compara o som da corda Mi à voz de soprano; a corda Lá a um mezzosoprano; a corda Ré à voz de contralto, e a corda Sol a um tenor. Porém, afirma que:

seu charme mais misterioso está na possibilidade de produzir três cores distintas em uma única nota, mesmo sem usar outras cordas. A possibilidade de criar estas três cores se deve unicamente à variedade de pontos de contato entre o arco e a corda. Podemos dar a uma nota a coloração da flauta ao tocá-la na região do espelho. Tocada próximo ao cavalete, o som terá o caráter incisivo do oboé, enquanto que usando a parte central da corda [isto é, entre o espelho e o cavalete], um timbre semelhante ao da clarineta pode ser produzido. (FLESCH, 2000, p. 76, tradução nossa).²⁴

Desse modo, quando se trata da investigação da problemática dos instrumentos de cordas, um dos enfoques da elaboração interpretativa é a questão do ponto de contato do arco com a corda e suas possibilidades timbrísticas no contexto das obras abordadas.

²¹ Versão original: “While the left hand determines the pitches (or the precise number of oscillations which result in those pitches), the right hand has the task of putting the strings into vibration”.

²² Recordo-me de receber o exemplar deste livro das mãos da violinista Constança de Almeida Prado, que na ocasião era professora de violino do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Como sua aluna, tive a oportunidade de compreender a relevância dos ensinamentos do pedagogo alemão na formação da escola moderna de violino.

²³ Versão original: “What distinguishes the violin from all other instruments is that, due to the multiplicity of colors possible, it contains, so-to-speak, a number of voice registers and even different musical instruments”.

²⁴ Versão original: “Its most mysterious charm rests however on the possibility of lending three distinct colors to one and the same note, even without the use of other strings. The possibility of creating these three colors is uniquely due to the variety of points of contact between bow and string. We are able to give a note the coloration of the flute by playing it in area of the fingerboard. Played close to the bridge, the tone will have the warmly incisive character of the oboe, while using the central portion of the string, a timbre akin to the clarinet can be produced”.

Uma outra questão refere-se à escolha de dedilhados, pois é “um dos vários meios de expressão artística, levando à correta interpretação dos conteúdos da obra musical” (YAMPOLSKY, 1971, p. 14, tradução nossa)²⁵. A definição do dedilhado está relacionada à maneira como as notas estão agrupadas, seja por meio da escrita rítmica – cada grupo de quatro semicolcheias, por exemplo –, seja por meio da presença ou da ausência de ligaduras que, por sua vez, indicam as inflexões e articulações da frase musical. Não se limita apenas ao aspecto técnico do instrumento, mas implica em efeitos expressivos. Coloca-se, portanto, como um importante elemento da execução musical, refletindo a interpretação individual do artista, o que envolve desde os princípios que norteiam seu estilo pessoal de tocar (sua *escola*), sua compreensão da obra e suas escolhas interpretativas.

²⁵ Versão original: “[...] one of many artistic means leading to the correct interpretation of the contents of a musical work”.

2 A OBRA E SEU CONTEXTO

Para Correia (2007), a contextualização da obra representa um primeiro momento da elaboração interpretativa, a partir da qual esse processo se desenvolve. As informações contextuais e sua relação com a obra constituem parte da concepção, ainda em formação, que o intérprete formula através do processo interpretativo.

Assim, procuramos ilustrar, através de dados bibliográficos, entrevistas e palestras apresentadas pelo próprio compositor, influências e motivações relacionadas à composição das sonatas para violino e piano, além de possíveis correlações com outras obras do compositor, a fim de esclarecer aspectos da sua linguagem musical e de particularidades da sua escrita para o violino.

2.1 ALMEIDA PRADO

Considerado como um dos maiores compositores brasileiros, José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010) possui um catálogo de mais de 600 obras. O compositor revela que, desde cedo, ouvia sua irmã mais velha tocar piano, o que possibilitou sua familiarização com obras de compositores como Beethoven e Villa-Lobos, os quais se tornariam duas de suas maiores influências (ALMEIDA PRADO, 1999; LEVY, 2006). Suas primeiras composições, ainda na infância, são releituras espontâneas das peças que ouvia repetidamente.

Estudou harmonia e contraponto com Osvaldo Lacerda (1927-2011) e composição com Camargo Guarnieri (1907-1993), desenvolvendo, principalmente, aspectos da escola nacionalista²⁶. A partir de 1965, busca conhecer novos recursos da música contemporânea e encontra em Gilberto Mendes²⁷ um mentor que lhe apresenta ao serialismo de Schoenberg e à obra de Boulez, Stokhausen e Berio. Sua atitude – refletida em suas obras – mostra-se muito mais interessada em ampliar seus horizontes e possibilidades sonoras do que de rejeitar ou desconstruir conceitos desenvolvidos anteriormente. Assim, sua experimentação no campo da

²⁶ A escola nacionalista seguia o pensamento de Mário de Andrade (1893-1945), musicólogo e escritor que procurou definir as características da música brasileira, principalmente no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). Encontrou em Guarnieri um importante aliado e defensor, no campo da música, dos ideais nacionalistas que procurava difundir.

²⁷ Gilberto Mendes (1922-2016) representava a antítese do nacionalismo e tradicionalismo pregados por Guarnieri. Teve papel fundamental junto ao Música Nova, festival de divulgação da música contemporânea. Em meados de 1950, Guarnieri e Mendes foram protagonistas de uma intensa discussão acerca da estética da música brasileira, através de cartas publicadas em jornais que movimentaram a mídia e a sociedade musical da época.

música atonal não é necessariamente uma negação das técnicas tradicionais, mas uma exploração e absorção dos recursos da música contemporânea ao seu arsenal composicional.

Entre 1969 a 1973, foi aluno de Nadia Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992), duas personalidades tão contrastantes quanto a orientação estética de seus mestres brasileiros. O trabalho com Boulanger permitiu-lhe desenvolver seu *métier* quanto ao domínio da forma, da harmonia e do contraponto²⁸. Com Messiaen, pôde explorar questões da autonomia do ritmo e do acorde-cor – ideia também presente na obra de Debussy, ao diluir as funções tonais por meio de sobreposições e paralelismos. “O conceito de harmonia timbrística é crucial para o entendimento da posição adotada por esta geração de discípulos de Messiaen” (GUBERNIKOFF, 1999, p. 186), da qual Almeida Prado faz parte.

Nesses anos de intenso trabalho, de absorção e aglutinação de ideias através da sua exposição simultânea a universos tão distintos, Almeida Prado desenvolveu uma linguagem musical própria, como mostra em obras como *Ilhas* (1973) e *Cartas Celestes* (1974). Nelas, o compositor utiliza uma série de acordes pré-determinados, com sonoridades específicas que exploram as ressonâncias do piano. Tal procedimento seria a base do *transtonalismo*: um sistema que, através do uso racional da série harmônica, transita livremente entre o tonal e o atonal (ALMEIDA PRADO, 1985; MARIZ, 1984).

Em 1974, Almeida Prado assumiu a posição de professor de composição da UNICAMP, fato que teria efeitos consideráveis na sua trajetória. Segundo o próprio compositor, a carreira docente proporcionou-lhe estabilidade financeira e condições de trabalho que lhe propiciaram tempo, tranquilidade e estímulo para compor (LEVY, 2006). O contato com colegas na Universidade motivou e influenciou várias de suas obras: a *Sonata n° 1 para violino e piano*, de 1980, por exemplo, foi dedicada ao violinista Natan Schwartzman, professor de violino da UNICAMP com quem Almeida Prado formara um duo. Tocaram várias obras importantes do repertório camerístico para esta formação, como as sonatas de César Franck, Brahms, Beethoven – experiência que viria a influenciar a escrita do compositor para o violino, instrumento a que dedicou quatro sonatas com piano, uma sonata solo (1999), além de várias obras para violino e orquestra (DUO ALMEIDA PRADO, 2018).²⁹

A influência do meio acadêmico também contribuiu para sua adesão ao pós-modernismo no início dos anos 80. Diante do esgotamento do transtonalismo de *Cartas*

²⁸ Em entrevista, o compositor afirma que Boulanger queria que seus alunos adquirissem um domínio técnico tão grande que pudessem ser livres para escrever o que bem entendessem – e ele certamente o fez (COELHO, 1978).

²⁹ A colaboração com a filha Constança de Almeida Prado, que a partir de meados dos anos 90 passa a se dedicar ao violino, viria a motivar a composição de várias dessas obras (DUO ALMEIDA PRADO, 2018).

Celestes, explorado amplamente em suas obras de temática ecológica e astronômica ao longo da década de 70, Almeida Prado afirmou ter chegado a um impasse. Após um ano sem compor, decide seguir a *poiesis* pós-moderna dos professores do Instituto de Artes da UNICAMP, que vinham fazendo releituras e colagens. A partir de *Poesilúdios* (1983-1985), as colagens e referências a materiais de outros estilos e épocas são agregados à sua linguagem composicional, numa sobreposição conceitual característica do pós-modernismo. Segundo o compositor Ricardo Tacuchian,

O pós-moderno é, antes de tudo, caracterizado por uma atitude de síntese, de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação. Enfim, uma busca do novo, mas agora, sem rejeitar a tradição (TACUCHIAN, 2011, p. 381).

Posto dessa forma, poderia-se afirmar que Almeida Prado sempre tivera uma atitude pós-modernista: não rejeita nem desconstrói conceitos anteriores, mas incorpora novos elementos à sua prática composicional. Sua busca por novas linguagens, ao romper com Guarnieri e tornar-se discípulo de Gilberto Mendes, parte da necessidade de expandir horizontes, e não necessariamente de rebelar-se contra a tradição nacionalista. Da mesma forma, sua adesão ao pós-modernismo não representa um momento de ruptura, mas de absorção de diversos materiais e suas superposições. Nos anos 80, “sua obra vai sendo gradativamente permeada por todas as influências pelas quais passou ao longo da vida, sem necessidade de rejeição. Esta atitude de aceitação e de mistura marca a sua produção” (GUBERNIKOFF, 1999, p. 189).

Aliás, “a década de 80 foi um período de intensa produção do compositor, tendo sido abastecida por um ambiente visceralmente estimulante em busca da liberdade e [de atender às] demandas criativas – do hibridismo à multiplicidade das fontes” (SANTOS, 2017, p. 44). Nessa época, Almeida Prado “tinha atividades múltiplas: era diretor do Instituto de Artes da UNICAMP, professor, pianista, fazia televisão, rádio, era improvisador. Foi ‘a época de ouro’” (SANT’ANA, 2012, p. 99). Desse período, destacam-se obras como a *Sonata para viola e piano* (1983), as *Sonatas para piano nº 3, 4 e 5*, *Sinfonia dos Orixás* (1985), a *Sonata nº 2* e a *Sonatina para violino e piano* (1984) – esta última, sendo uma obra de cunho pedagógico, é bastante singular no uso de temas folclóricos, numa abordagem que remete à orientação nacionalista de Guarnieri e Osvaldo Lacerda.

Ao se aproximar dos anos 90, sua preocupação com a inteligibilidade do discurso musical torna-o mais direto e conciso, buscando uma “simplicidade sem populismo”

(TACUCHIAN, 2011, p. 386). A economia de materiais, o retorno progressivo às formas tradicionais e ao uso de harmonias mais “tonais” caracterizam esse período de síntese, em que os diversos recursos composicionais desenvolvidos ao longo de sua carreira parecem mesclar-se para produzir um tecido musical único – como na *Sonata n° 4 para violino e piano* (2007).

2.2 A MÚSICA DE CÂMARA

Embora tenha escrito uma extensa obra dedicada ao piano, a produção camerística de Almeida Prado é bastante considerável, “comparável apenas àquela de Osvaldo Lacerda” (RODRIGUES, 2006, p. 43). Como a “música de câmara sempre esteve presente na produção de Almeida Prado, [ela] acompanhou a sua trajetória evolutiva, as suas diferentes fases estéticas e consequentemente câmbios de linguagem e procedimentos técnicos” (RODRIGUES, 2006, p. 43).

Dentre as mais variadas formações instrumentais, nota-se uma preferência pelo piano e instrumentos de cordas (BARANCOSKI, 2005). Além de *O Livro Mágico de Xangô* (1985) para violino e violoncelo, escreveu dois trios para violino, violoncelo e piano – o *Trio de Fontainebleau* (1971) e o *Trio Marítimo* (1985) –, uma *Sonata para viola e piano* (1983), uma *Sonata para violoncelo e piano* (2003) e quatro sonatas para violino e piano, formação a que também dedicou várias obras curtas.

O *Livro Mágico de Xangô* (1985) para violino e violoncelo desenvolve a temática afro-brasileira, assim como outras obras do mesmo período, como a *Sonata n° 5 para piano* “Omulú” e a *Sinfonia dos Orixás*. Nessa obra para duo de cordas, Almeida Prado cria efeitos de ressonância por meio da repetição da nota Ré em permutações rítmicas e em transposição de oitavas. Figurações rítmicas remetem ao som dos atabaques, presentes nos rituais de candomblé (CORVISIER, 2000; SANTOS, 2017).

O *Trio Marítimo* (1985), para piano, violino e violoncelo, é uma homenagem a Fernando Pessoa, inspirado por poemas da seção “Mar Português” do livro *Mensagem*. Apresenta uma estrutura formal tradicional, cujo primeiro movimento é escrito na forma Sonata-Allegro, seguido pelo Scherzo e por um movimento lento na forma de tema e variações, concluído por uma fuga (GAZZANEO, 2011). Numa escrita predominantemente transtonal, o compositor explora efeitos de ressonância do piano através de blocos sonoros constituídos por acordes sobrepostos e pela repetição de ostinatos, sobre os quais os instrumentos de cordas desenvolvem linhas melódicas de caráter lírico e sonoridades sustentadas.

Dentre as obras para violino e piano, além das quatro sonatas, destacam-se: *Cantus Mobilis* (1966), *Diálogo* (1967), *Cantiga de Amizade* (1978), *Sonatina* (1984), *Noturno n° 13* (1991), *Balada B'nai B'rith* (1993) e *Improviso sobre um tema de Osvaldo Lacerda* (1997), peças expressivas dedicadas a pessoas próximas (RODRIGUES, 2006)³⁰. À exceção da *Sonatina*, de caráter nacionalista, com contornos rítmicos e articulados, as demais peças privilegiam a qualidade lírica do violino, desenvolvendo longas linhas melódicas em *legato* e notas sustentadas com uma frequência muito maior do que passagens rítmicas ou virtuosísticas.

Cantus Mobilis (1966) foi dedicada à violinista Valeska Hadelich e ao pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, casal de amigos recém-chegados da Alemanha³¹. A obra revela a influência de compositores da vanguarda europeia e dos estudos do compositor com Gilberto Mendes. Sua linguagem experimental apresenta uma complexidade que faz jus à exímia técnica da violinista a quem a peça fora dedicada. Sua colaboração com o compositor culminaria na escrita da monumental *Sonata n° 2 para violino e piano* em 1984³².

Diálogo (1967), como o título sugere, é uma conversa entre os instrumentos, num estilo quase declamatório, no qual o ritmo imita, de certa forma, inflexões da palavra falada. Os instrumentos se alternam numa sequência de gestos responsoriais, semelhante à maneira de estruturação do discurso na *Sonata n° 1 para violino e piano*. Escrita em 1967, reflete seus experimentos no campo da música atonal, sobreposta a elementos claramente tonais que pontuam a obra. A centralidade em Mi menor estabelecida na parte do violino é rapidamente diluída por meio de notas estranhas e pelas dissonâncias na parte do piano, mas retorna, ao longo da obra, como elemento estrutural, principalmente no acorde final. A superposição de elementos tonais e atonais se mostraria presente ao longo de toda a obra do compositor.

A *Cantiga de Amizade*³³ revela uma escrita mais nitidamente tonal, com polo em Mi menor, a partir do qual a harmonia não-funcional peregrina sutilmente através de suspensões: ora muda-se o baixo enquanto a harmonia sobreposta é mantida, ora os acordes são cromaticamente transformados sobre o mesmo baixo (Figura 2). A textura homogênea de melodia acompanhada sobre o baixo oitavado, a tonalidade menor e a simplicidade da linha do

³⁰ Além das obras citadas, constam no catálogo de obras do compositor peças litúrgicas para violino e piano – *Salmo Final* (1972), *Requiem da paz: sobre fragmentos do Requiem de Mozart* (1985) e *Benção das Alianças* (1996) – e a trilha sonora do filme *O tronco* (1998), todas em manuscrito (ALMEIDA PRADO, 2016).

³¹ Paulo Affonso esteve envolvido na organização e realização de vários recitais de divulgação de música contemporânea (BISPO, 2017).

³² Como violinista do Quarteto de Cordas da Universidade de Brasília, Valeska Hadelich estreou também a obra *Livro Sonoro* em 1974 (ALMEIDA PRADO, 2016).

³³ Escrita em 1978, foi dedicada a Max Feffer, então secretário de cultura do estado de São Paulo e violinista amador. A intenção do compositor era escrever uma peça que o próprio Max Feffer pudesse tocar (DUO ALMEIDA PRADO, 2018).

violino denotam uma certa afetividade nostálgica e apresenta questões técnico-interpretativas semelhantes àquelas encontradas no tema principal da *Sonata n° 3 para violino e piano*, que são: sonoridade *legato*, *cantábile*, o acúmulo de tensão para a construção do clímax e sua dissolução gradual num único arco fraseológico. Assim, a performance desta singela peça de apenas 38 compassos pode ser considerada como uma etapa de preparação para obras de maior dimensão, como a terceira sonata.

Figura 2 – *Cantiga de Amizade*, c. 9-12

Fonte: Almeida Prado (2006a).

A *Balada* “B’nai B’rith”³⁴ é, dentre essas peças curtas, a de maior expressividade. A partir de uma estrutura mais livre e do estilo rapsódico, apresenta dois temas contrastantes, cujas indicações *Intenso* ($\text{♩} = 120$) e *Menos* ($\text{♩} = 72$) dão indícios de seu caráter: o primeiro tema, mais movido, rítmico e articulado, e o segundo, mais lento, melódico e *legato*. Além da escrita rítmica e dos acentos característicos do primeiro grupo temático, é possível observar o uso das cordas soltas nos acordes do violino (Figura 3). Esta escolha amplia a capacidade de ressonância do instrumento, uma vez que as cordas soltas continuam vibrando por mais tempo após o término da execução da arcada do que as notas executadas com corda presa. Almeida Prado utiliza frequentemente esse recurso em outras obras para instrumentos de cordas, como na cadência da *Sonata n° 3 para violino e piano* (Figura 4).

³⁴ “Filhos da Aliança”, em hebraico. A estréia ocorreu na inauguração da sede da B’nai B’rith (Associação Judaica) de São Paulo, tocada pelo próprio compositor ao piano e pelo violinista Natan Shwartzman, a quem a obra foi dedicada.

Figura 3 – *Balada “B’nai B’rith”, c. 18-19*

Fonte: Almeida Prado (2006a).

Figura 4 – *Sonata nº 3 para violino e piano, c. 418*

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Improviso sobre um tema de Osvaldo Lacerda (1997) foi escrito em homenagem aos 70 anos do compositor, amigo e professor de harmonia e contraponto. Foi estreada pelo próprio Almeida Prado e a filha Constança em concerto comemorativo. No texto explicativo que consta na partitura, o compositor indica a intenção de “cantar com o violino e piano, a minha emoção do coração” (ALMEIDA PRADO, 2013), numa alusão à sua preferência pelo aspecto melódico, lírico e expressivo do violino, característica presente não só nesta, mas em várias obras para o instrumento. O tema original é da Sonata para cravo de 1975, “com suas constantes melódicas de puro brasileiro saudoso” (ALMEIDA PRADO, 2013). Nota-se a utilização de arpejos rápidos nas quatro cordas do violino e o uso recorrente de cordas soltas – efeito presente em várias de suas obras, como por exemplo na Sonata nº 1 e na Sonata nº 4 (Figura 5).

Figura 5 – *Improviso sobre um tema de Osvaldo Lacerda: [C]*

Fonte: Almeida Prado (1997).

O *Noturno n° 13* (1991) foi escrito em comemoração ao aniversário de 13 anos da filha Constança e recebeu prêmio da APCA de melhor música de câmara. Apresenta uma textura homofônica característica do gênero. A harmonia tonal, triádica é diluída pelas suspensões e pelo tratamento livre das dissonâncias. Na versão para violino e piano, nota-se uma preocupação com a exequibilidade técnica ao adaptar a resolução do trinado no compasso 30, o que possibilita a execução das notas em cordas imediatamente vizinhas e numa mesma posição (Figura 6). A singela melodia do violino revela a ternura e o carinho entre pai e filha, e é a partir dessa obra que se estabelece uma intensa colaboração entre eles (DUO ALMEIDA PRADO, 2018)³⁵. O compositor dedicou-lhe várias obras, como as Sonatas n° 3 e 4 (1991 e 2007, respectivamente), a *Fantasia* para violino e orquestra (1997), *Cartas Celestes n° 8* (1999), também para violino e orquestra, e a *Sonata para violino solo* (1999).

Figura 6 – *Noturno n° 13* para violino e piano, c. 28-33

Fonte: Almeida Prado (1997).

³⁵ Constança de Almeida Prado estreou e gravou grande parte das obras para violino de Almeida Prado, tendo se apresentado em concertos e recitais por todo o país (DUO ALMEIDA PRADO, 2018; MEDEIROS, 2013). Tem desenvolvido um intenso trabalho de divulgação da obra do pai junto ao Duo Almeida Prado, que integra juntamente com sua mãe, a pianista Helenice Audi.

Figura 7 – Noturno n° 13 para piano, c. 28-30

Fonte: Costa (2011).

A *Sonatina para violino e piano* (1984) foi dedicada ao então jovem violinista Sergei Eleazar de Carvalho, filho do maestro Eleazar de Carvalho. Peça de cunho pedagógico e de temática nacionalista, no último movimento apresenta três temas folclóricos, em uma escrita que remete ao estilo villalobiano de *A Prole do Bebê*³⁶.

A *Sonata para violoncelo e piano* (2003) foi encomendada pelo violoncelista Antônio Menezes e pela pianista Sônia Rubinsky, que estrearam a obra durante o Festival de Inverno de Campos do Jordão em 2004 (OLIVEIRA, 2015)³⁷. Com cerca de vinte e cinco minutos de duração, é, dentre as sonatas camerísticas do compositor, a de maior dimensão e apresenta desafios à altura do virtuosismo dos músicos a quem a obra foi dedicada. Nota-se a tendência neo-romântica nas estruturas melódicas constituídas a partir de escalas e arpejos, entremeadas a sonoridades transtonais de acordes sobrepostos – elementos que retornariam de modo ainda mais evidente na *Sonata n° 4 para violino e piano* (2007).

De um modo geral, essas obras revelam uma predileção pelo caráter lírico dos instrumentos de cordas, cuja capacidade de sustentação sonora complementa as características rítmicas e harmônicas do piano, possibilitando a criação de fusões timbrísticas que são exploradas com genialidade pelo compositor em suas obras camerísticas, dentre as quais as quatro sonatas para violino e piano constituem um repertório significativo para esta formação.

³⁶ Nota-se claramente a semelhança do gesto melódico entre o início do terceiro movimento da *Sonatina* e o de *Moreninha* de *A Prole do Bebê* n° 2.

³⁷ A intenção do violoncelista era de criar um repertório brasileiro para seu instrumento (OLIVEIRA, 2015). Além da *Sonata*, Menezes encomendou a seis compositores brasileiros obras que servissem como prelúdios para as *Seis Suítes para violoncelo solo* de J.S. Bach. Para este projeto, que culminou com a gravação do CD *Suítes Brasileiras* (MENEZES, 2018), Almeida Prado escreveu *Preambulum* (2004), para a *Suíte* n° 3.

2.3 AS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO

Dentre as obras do gênero escritas por compositores brasileiros, as Sonatas para violino e piano de Almeida Prado destacam-se por sua estética universalista, pela multiplicidade de estilos e pelas particularidades da linguagem musical própria do compositor (PAULINYI, 2012). Fazem um contraponto às sonatas de caráter nacionalista como as de Guarnieri, Santoro, Guerra-Peixe e Mahle, por exemplo, que exploram melodias folclóricas, regionalistas, muitas vezes caracterizadas pelo modalismo e pela predominância de ritmos sincopados.

No século XX, a superação do dualismo dominante-tônica na forma sonata dá lugar a outras formas de polarização, como ambientação sonora, tratamento rítmico, dinâmicas, texturas, timbres e registros. Para Almeida Prado, parece fomentar elementos fundamentais da sua linguagem:

A minha estética é uma estética da cor e da forma, lógico. Mas eu não sou um compositor que pensa a forma; eu penso timbres, eu penso em cores, ataques, ressonâncias e a forma virá submetida a esses estímulos de timbres; ela não vem em primeiro lugar (ROCHA, 2005, p. 131, grifo nosso).

A primeira sonata, de 1980, parece impregnada pela estética transtonal de *Cartas Celestes* e por uma profusão de conceitos e técnicas composicionais, como serialismo, minimalismo, transtonalismo, modulação métrica. Revela uma diversidade no tratamento rítmico, pois

[a]ssim como, na primeira metade do século XX, a dissonância se emancipou e o sistema tonal se dissolveu, a regularidade da pulsação e da métrica também foi desestabilizada, através de procedimentos tais como constante mudança de fórmulas de compasso, de articulações, de andamentos, deslocamento de acentos, síncope, ritmos aditivos, polirritmias e polimetrias, perturbações contínuas acompanhadas da exploração de novos aglomerados sonoros [*clusters*] e de grandes ressonâncias que estimulam a escuta e a imaginação sonora do intérprete (GANDELMAN; COHEN, 2005, p. 1492).

Na parte do violino, Almeida Prado explora a sonoridade de trêmulos, *sul ponticello*, *glissandi* de harmônicos naturais em cordas duplas, além de grandes saltos melódicos, que apresentam um desafio técnico e musical consideráveis. Dedicada ao *virtuose* Natan Schwartzman, é, dentre as quatro sonatas, a que apresenta uma linguagem mais ousada e experimental. Originalmente, constavam apenas três movimentos, tendo sido o último acrescentado a pedido do violinista. Foi estreada por Schwartzman e pelo próprio Almeida Prado em Campinas, no mesmo ano de sua composição. Todavia, só seria gravada em 2006

pela violinista Constança de Almeida Prado e pelo pianista Achile Picchi (ALMEIDA PRADO, 2006)³⁸.

A segunda sonata, de 1984, traz indícios das obras de temática afro-brasileira, escritas entre 1983 e 1985, além do olhar pós-moderno na releitura das formas clássicas, como a sonata. As sonatas para violino e piano nº 1 e 2 compartilham muito da estética transtonal – exploração de ressonâncias, sobreposição de acordes e ritmos, além da efervescência de sonoridades experimentadas pelo compositor durante a década de 80. Enquanto na primeira sonata o violino e o piano se alternam num diálogo quase constante, na sonata nº 2, os instrumentos se sobrepõem em planos distintos. Em ambas as sonatas, a primazia do piano fica evidente pela maior complexidade e movimentação sonora, embora na obra de 1984 o violino assuma um protagonismo maior – principalmente no segundo bloco temático.

Já na terceira sonata, de 1991, a sobreposição dos diversos materiais explorados pelo compositor revela um processo de síntese dos processos desenvolvidos ao longo da década anterior. O amadurecimento lhe permite expressar-se de maneira orgânica, através de um discurso mais fluido. Nessa sonata, há uma maior integração das partes do violino e do piano, que quase se equiparam técnica e musicalmente. O piano ainda assume o protagonismo nas transições, embora ocasionalmente tenha o papel de instrumento acompanhador.

A sonata nº 4 (2007), que só veio a ser escrita 16 anos mais tarde, representa um momento distinto da produção do compositor. Com sua linguagem musical – assim como sua carreira como compositor – devidamente estabelecida, Almeida Prado transita livremente entre presente, passado e futuro, absorvendo e retrabalhando com naturalidade e desenvoltura elementos da música tonal e do seu vocabulário próprio, numa obra formalmente equilibrada, cuja sonoridade traz contornos neo-românticos à maneira de Brahms.

Como pianista-compositor, Almeida Prado desenvolveu sua linguagem musical primordialmente a partir do piano – não só em suas doze sonatas dedicadas ao instrumento, como também através de obras como *Cartas Celestes*, *Momentos*, *Noturnos*, *Poesilúdios*, dentre outras. Chegou a afirmar que “eu penso o piano”. Na música de câmara, é principalmente através do piano que ele constrói seu discurso, encontrando nos demais instrumentos importantes aliados. Considerando o repertório de sonatas para violino e piano, é possível traçar um paralelo com compositores como Mozart e Beethoven, que, sendo ao mesmo tempo grandes

³⁸ Neste CD, foram gravadas as Sonatas nº 1, 2 e 3, *Sonatina*, *Diálogo*, *Cantiga de Amizade* e *Balada “B’nai B’rith”* (ALMEIDA PRADO, 2006).

pianistas, deram ao seu instrumento o papel de protagonista, principalmente em suas primeiras sonatas. A parte do violino só viria a equipará-lo em suas obras mais tardias.

3 ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO

De acordo com Corvisier (2017, p. 24), “a análise interpretativa tem por objetivo valorizar a voz do performer na busca do entendimento sonoro” das obras abordadas. Segundo Bittencourt (2008), a interpretação musical é resultado de um processo, do qual

[...] é preciso extrair [...] precisamente aquilo lhe confere densidade. [...] Pensamos, então, que uma fonte para o conhecimento do processo formador de uma interpretação musical encontra-se na palavra do intérprete, quando nos fala de seu trabalho, de sua aproximação ao texto musical, de como o transforma em sons reais, audíveis, a partir de sua perspectiva. Que essa perspectiva seja baseada em dados históricos, sociológicos, textuais ou estilísticos, ou gestos e expressões corporais, o modo como esses dados concorrem para a sonorização real do texto musical deve estar presente no que ele diz sobre a peça musical, sobre a concepção interpretativa que dá a ela, sua abordagem técnica do instrumento – sua arte, enfim.

No capítulo anterior, procurou-se traçar as relações dos “dados históricos” a que Bittencourt (2008) se refere com as obras que são nosso objeto de estudo. Neste capítulo, busca-se, a partir dos elementos “textuais, estilísticos, gestos e expressões corporais”, uma compreensão do texto musical que fundamente sua interpretação, sob a perspectiva do performer-pesquisador.

3.1 SONATA Nº 1 PARA VIOLINO E PIANO

A primeira sonata “é a obra de maior dimensão da produção de Almeida Prado para violino e piano” (RODRIGUES, 2006, p. 44) e apresenta uma variedade de recursos no tratamento do material sonoro. No primeiro movimento, escrito na forma sonata, fragmentos temáticos cada vez maiores aparecem no diálogo entre os instrumentos, que se alternam até que o tema se desvele por completo. O uso das notas da série harmônica a partir do polo Si indica a centralidade nessa nota, porém sempre associada ao contexto da linguagem harmônica transtonal do compositor. O segundo tema é uma série de quatorze notas que desconstrói qualquer referência tonal, contrapondo-se ao tema inicial. O segundo movimento é uma sequência de atmosferas sonoras que explora efeitos diversos, como trêmulo *sul ponticello*, harmônicos e *glissandi*, sem apresentar um tema propriamente dito. O terceiro movimento, na forma de tema e variações, explora as mais diversas texturas sonoras. O quarto e último movimento é um *moto perpetuum* atemático, que utiliza a modulação rítmica como principal elemento composicional que cria um *accelerando* quase frenético que conclui a obra.

A proximidade desta sonata com as *Cartas Celestes II-IV*, de 1981, se revela na similaridade da escrita da parte do piano, que explora as sonoridades criadas pela acumulação de ressonâncias, tanto pela sobreposição de acordes e *clusters* quanto por figurações arpejadas. Essas obras fazem parte de um período de experimentação e de “consolidação de sua linguagem composicional” (CORVISIER, 2003, p. 4). O compositor afirma que busca em “seu processo de transtonalismo [...] o aparecimento de uma articulação tonal, mas aberta a todas as aquisições de processos contemporâneos, como a serialização de ritmos e melodias, a utilização de complexos cromáticos, os ditos *clusters*, e a acumulação de ritmos e melodias sobrepostos” (MARIZ, 1994, p. 384). Isso explica a diversidade de recursos utilizados nesta sonata, como veremos a seguir.

3.1.1 MOVIMENTO I: *GRANÍTICO*

Sob as indicações de dinâmica *fortíssimo* e de caráter *Granítico*³⁹ e *intenso!*, o violino apresenta o primeiro fragmento temático com notas acentuadas no registro grave do instrumento, de maneira bastante intensa e dramática (Figura 8). A relação com o granito, material duro, frio, denso, sólido e pesado implica numa execução que traduza sonoramente essas características. Procura-se uma sonoridade intensa, incisiva, que enfatize o ataque pronunciado de cada nota e que permita que a corda vibre com a maior amplitude possível. Uma experimentação sonora possível seria tocar todas as notas do primeiro compasso com arco para baixo, retomando o arco próximo ao talão e executando cada nota com bastante peso do braço. Mesmo que o intérprete escolha uma arcada diferente para a performance, a experiência física e sonora deste exercício torna-se uma referência desse efeito intenso, forte e denso (Figura 8).

No segundo compasso, o violino ataca a nota Si com acento e, em seguida, realiza um *crescendo*. Tal efeito seria impossível de se realizar no piano, uma vez que, neste instrumento, o som começa a se extinguir imediatamente após o ataque. Sua execução no violino é bastante natural: é possível executar o acento iniciando-se com o arco bem próximo ao talão, utilizar bastante peso e velocidade para soar o acento e imediatamente desacelerar o arco e retirar peso do arco, fazendo decair a intensidade sonora para, em seguida, aumentar gradualmente o peso e a velocidade do arco, ampliando o volume sonoro. É um claro exemplo da utilização de um

³⁹ Segundo o dicionário, *granítico* significa “1. Da natureza do granito; granitoso. 2. Muitíssimo consistente; duríssimo” (FERREIRA, 1986, p. 864).

recurso específico do violino. Para criar um efeito semelhante no piano, Almeida Prado utiliza o acúmulo de ressonâncias de arpejos rápidos, já que, nesse instrumento, não seria possível realizar o *crescendo* numa nota longa (Figura 8).

Figura 8 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 1-3

Fonte: Almeida Prado (1980).

Interessante notar o efeito da acicatura de quatro notas na parte do violino no compasso 9 (Figura 9). Ao tocar as quatro cordas do violino o mais rapidamente possível, deixando-as soar enquanto toca a semínima pontuada (Ré), cria-se um efeito semelhante ao da ressonância de arpejos tocados pelo piano, como acontece no compasso seguinte (Figura 9).

Figura 9 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 9-10

Fonte: Almeida Prado (1980).

O primeiro tema é apresentado através de um gesto responsorial entre o violino e o piano, que se alternam ao apresentar fragmentos temáticos cada vez maiores. A tensão criada pelo ritmo sincopado do piano e pelo uso do registro cada vez mais agudo (Figura 10) é intensificada pelo *crescendo* e pelo trêmulo na mão direita do piano, que culmina no *fortíssimo* do compasso 23 (Figura 11).

Figura 10 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 20-22

Fonte: Almeida Prado (1980).

Figura 11 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 23-28

Fonte: Almeida Prado (1980).

A repetição da figuração da mão esquerda do piano introduz a ideia do ostinato, que será desenvolvida na próxima seção (Figura 11). O discurso musical é subitamente suspenso por uma cesura, que permite dissipar o acúmulo de ressonâncias e prepara a entrada do segundo tema no compasso 24 (Figura 11).

A indicação “*Como um cristal transparente*” acompanha uma mudança súbita de dinâmica (*pp*), de andamento ($\text{♩} = 120$) e de caráter. Requer uma sonoridade tênue, que transmita a delicadeza e a fragilidade descrita pelas palavras do compositor – aspectos completamente opostos à solidez e à vigorosidade do primeiro tema. Na parte do violino, esse contraste pode ser evidenciado ao tocar o segundo tema com o arco leve, próximo ao espelho, com pouca velocidade, inclinado para a esquerda de maneira que somente uma parte da crina toque as cordas, com um vibrato estreito e discreto. A utilização de harmônicos artificiais no final do tema torna o aspecto sonoro ainda mais vítreo: composto por pouquíssimos sons parciais, esses harmônicos produzem uma sonoridade escassa, quase transparente, traduzindo em som a indicação metafórica do compositor.

O ostinato do piano é uma sequência de quatorze notas (RODRIGUES, 2006, p. 45), constituída a partir de uma série dodecafônica a qual é acrescentado um gesto anacrústico ascendente de duas notas que funciona como elemento de ligação e impulsiona o reinício da série. Essa liberdade na abordagem da técnica serial demonstra uma preocupação muito maior com o gesto musical e com a direcionalidade da frase do que com as regras ou convenções de um sistema composicional.

A escrita polimétrica evidencia a série do piano como unidade sonora estruturante, disposta em um único compasso de 14/8, sobre a qual a linha do violino, em 4/4, parece flutuar livremente (Figura 11). A ausência de ligaduras de frase no gesto distendido e suspensivo do violino, quando somada ao serialismo e à regularidade rítmica do acompanhamento, revela o caráter estático e remete à natureza inerte, vítrea do cristal a que se refere a indicação textual deste tema⁴⁰.

O reinício da frase do violino coincide com a retomada do ostinato e, embora apresente as mesmas notas, sua ordem é permutada, numa discreta variação do material temático. A ambiguidade métrica é resolvida num compasso 4/4 (c. 33) e o ostinato do piano é, então, reduzido a uma figuração de oito notas (c. 36). Um *decrescendo* de *pp* para *ppp* e a aumentação

⁴⁰ Na gravação de Prado/Picchi, este ostinato serial do piano soa como o tilintar calmo de um móvel de cristais (ALMEIDA PRADO, 2006). O andamento em torno de $\text{♩} = 100$ enfatiza o aspecto estático e realça o contraste com o bloco temático anterior.

das figuras rítmicas na parte do violino, que é um *rallentando* escrito por extenso, concluem a exposição (Figura 12).

Figura 12 – *Sonata n° 1 para violino e piano*, mov. I, c. 33-38

Fonte: Almeida Prado (1980).

O desenvolvimento retoma o discurso responsorial entre o violino e o piano. As cordas duplas na parte do violino exploram a sonoridade aberta das cordas soltas e acentuam a divisão métrica do 7/8. O uso de intervalos com intensa dissonância, como a 2ª menor, 5ª diminuta, 7ª menor e 9ª menor, provoca o choque entre os harmônicos e amplia a potência sonora do instrumento no seu diálogo com o piano.

Figura 13 – *Sonata n° 1 para violino e piano*, mov. I, c. 44-45

Fonte: Almeida Prado (1980).

A repetição insistente dos acordes de quatro notas no compasso 52 (Figura 14) aparece como um ponto incisivo no diálogo entre os instrumentos e interrompe a sequência métrica anterior (5/8). Executar esses acordes com arcadas para baixo, retomando o arco, mantém a

intensidade sonora ao longo dos cinco acordes e faz soar as quatro notas quase simultaneamente, semelhante à maneira da execução no piano. O dedilhado sugerido é mais cômodo por evitar extensões e respeita a ordem em que as notas foram escritas ao tocar a nota Mi na corda mais grave, seguida pela corda Ré solta.

Figura 14 – *Sonata n.º I para violino e piano*, mov. I, c. 50-52

Fonte: Almeida Prado (1980).

O piano responde tocando acordes nos extremos do instrumento como meio de ampliar suas ressonâncias. Em seguida, o material do segundo bloco temático em *pianíssimo* é interpolado ao discurso musical como elemento de contraste. O violino assume o ostinato dodecafônico, outrora apresentado pelo piano. Para imitar a sonoridade percussiva do piano, busca-se uma articulação intermediária entre o *legato* e o *portato*, na metade superior do arco, num movimento pendular uniforme e constante do antebraço, quase *senza vibrato*.

Figura 15 – *Sonata n.º I para violino e piano*, mov. I, c. 57-59

Fonte: Almeida Prado (1980).

Um fragmento do primeiro tema aparece invertido no violino, em cordas múltiplas, com grandes saltos melódicos, num gesto virtuosístico que remete a uma cadência de um

concerto (Figura 16). A expansão sonora também é refletida nos movimentos do arco, ao executar acordes de três notas com acentos, e da mão esquerda, ao se deslocar rapidamente entre o registro grave e o extremo agudo no acorde de quatro sons do compasso 64 (Figura 16). Sugere-se que as três semicolcheias que compõem a anacruse para o compasso seguinte sejam executadas ligadas, unindo-as num gesto descendente impulsionado para o próximo tempo forte.

Figura 16 – *Sonata n° 1 para violino e piano*, mov. I, c. 63-64

Fonte: Almeida Prado (1980).

Em seguida, materiais de ambos os temas são retrabalhados simultaneamente: a mão direita do piano toca uma variação do ostinato dodecafônico, enquanto a parte do violino desenvolve, com maior variedade melódica, gestos rítmicos do primeiro tema (c. 65-89). Os instrumentos se alternam na divisão binária e ternária do pulso, numa escrita polirrítmica que acrescenta movimentação e densidade à textura musical (Figura 17). A organização e a clareza da execução dependem da correta acentuação das figuras rítmicas, ou seja, é preciso evidenciar os tempos fortes de cada compasso de acordo com a subdivisão binária ou ternária explicitada pela notação.

Figura 17 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 65-67

Fonte: Almeida Prado (1980).

Aos poucos, a linha do violino assume contornos mais melódicos. Nessa transição, a articulação se torna cada vez mais *legato* e a métrica é diluída pelo uso de quiálteras de cinco notas na parte do piano contra quiálteras de três na parte do violino. Apesar de não estar indicado na partitura, a dinâmica pode acompanhar o contorno da linha melódica, criando direcionalidade na execução da frase.

Uma figuração arpejada nas quatro cordas do violino amplia a movimentação rítmica e a intensidade sonora, que culmina no clímax do movimento (c. 90). As notas longas sustentadas pelo violino apresentam o contorno melódico do motivo inicial da obra, com o caráter sostenuto (Figura 18). A polirritmia do acompanhamento arpejado do piano e das quiálteras do violino pode ser organizada pela divisão do compasso quaternário em dois grandes pulsos. Assim, os arpejos podem ser executados em dois impulsos, como sugerido pelas ligaduras – duas por compasso – indicadas na partitura (Figura 18).

Figura 18 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c.90-93

Fonte: Almeida Prado (1980).

Na recapitulação, o piano reapresenta o primeiro tema em oitavas, o que expande a sonoridade e cria um efeito polifônico. No violino, o uso de cordas duplas, mais uma vez, recorre extensivamente às cordas soltas do instrumento, o que amplia as ressonâncias e adensa a textura. O gesto arpejado do violino remete ao virtuosismo improvisatório de uma cadência de concerto (Figura 19)⁴¹.

Figura 19 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 110-112

Fonte: Almeida Prado (1980).

A alternância entre subdivisões binárias e ternárias do pulso é bastante clara na escrita do compositor e dela depende a correta acentuação e direção dos motivos e frases musicais. A gradativa redução métrica de 9/8 para 2/8 (c. 114-124) condensa o material temático, enquanto que a intensidade sonora é ampliada através de um *crescendo* até *fortíssimo* (Figura 20). Esse efeito é enfatizado pelo movimento contrário na condução das vozes, que ocupam os registros extremo agudo e grave do piano.

Figura 20 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 120-124

Fonte: Almeida Prado (1980).

⁴¹ Este mesmo gesto aparece na cadência da Sonata n° 3 (Figura 66).

Com a chegada do segundo tema no compasso 125, em *pianíssimo*, o ostinato dodecafônico reaparece na parte do violino com trêmulo *sul ponticello* (Figura 21). A mudança súbita de sonoridade entre os diferentes materiais temáticos acontece ao mover o ponto de contato do arco para a região próxima ao cavalete para executar a indicação *sul ponticello* e pela movimentação rápida do arco no trêmulo, criando uma sonoridade esparsa e remota, como se a música fosse, aos poucos, desaparecendo, sugerindo a conclusão da narrativa musical.

Figura 21 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 125-129

Fonte: Almeida Prado (1980).

O movimento termina com uma coda (c. 141-158). A partir do *cluster* do piano, o primeiro tema surge com ritmo tercinado na parte do violino, sobreposto à divisão binária da parte do piano (Figura 22). O desenho melódico, ora ascendente, ora descendente, indica uma possibilidade de condução do fraseado, dando maior intensidade sonora às notas mais agudas. A repetição motívica quase hipnótica que encerra o movimento constitui um bloco sonoro denso, e um *accelerando* direciona a frase para o *cluster* final, seco, sem fermata.

Figura 22 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I, c. 141-144

Fonte: Almeida Prado (1980).

O uso das descrições metafóricas neste movimento permite uma especificidade que vai além dos limites da notação musical. “A leitura atenciosa e criteriosa dessas indicações por si só já fornece muitas informações sobre como o compositor imaginou a interpretação” de cada seção da obra (ANSANTE, 2009, p. 10). O intérprete tem a função de traduzir sonoramente as indicações metafóricas do compositor, utilizando os recursos técnicos do instrumento na comunicação do conteúdo a que elas se referem.

Ao mesmo tempo, as metáforas indicativas de expressão estão diretamente relacionadas aos movimentos empregados ao tocar. No início deste movimento, ao tocar *fortíssimo* e com acentos na região grave do instrumento, aplicando o peso do braço sobre o arco, tornando-o pesado como granito, a metáfora aparece entrelaçada ao gesto performático. O texto musical e as indicações verbais se complementam, assim como o próprio ato de tocar e o contato físico com o instrumento ao executar a obra revela as ideias descritas pela metáfora.

No primeiro tema, predomina o uso do registro grave do violino, cujos sons apresentam mais harmônicos parciais superiores e assim se tornam mais densos. As notas tocadas na corda mais grave do instrumento – que, por ser mais espessa, apresenta maior inércia – exigem um contato intenso do arco com a corda. O uso do peso do braço sobre o arco de maneira que o som produzido seja vigoroso, cheio, encorpado e de um vibrato com maior velocidade e amplitude traduzem sonoramente a metáfora que intitula este movimento.

Já no segundo tema, prevalece o uso do registro médio-agudo e notas tocadas na primeira e segunda cordas que, por serem mais finas, exigem menos esforço e menos peso do arco para soar, concretizando a ideia de transparência indicada pelo compositor. Sua concepção sonora encontra-se expressa não só nas metáforas inscritas na partitura, mas também na execução técnica do texto musical, sendo, ao mesmo tempo, percebida através do contato físico com o instrumento. A delicadeza e a fragilidade do “cristal transparente” se revelam no gesto de suspensão do peso do braço no arco, ao produzir um contato muito superficial da crina com a corda, assim como através do uso de um vibrato estreito e discreto que não perturbe a sutileza do momento.

A alternância entre materiais desses dois temas contrastantes propõe a principal questão técnico-interpretativa deste movimento: como executar a transição entre um e outro de forma súbita, imediata e efetiva. Enquanto o primeiro tema exige que intérprete solte o peso do braço sobre o arco para produzir intensidade e densidade sonora, além de utilizar um vibrato rápido e de maior amplitude, o segundo tema demanda alívio do peso do arco na corda, pouca velocidade de arco, ponto de contato do arco com a corda mais próximo ao espelho e um vibrato

mais lento e com menor amplitude, às vezes quase inexistente, transmitindo o caráter misterioso e suspenso da parte do violino. Aqui, é importante tornar as trocas de arco imperceptíveis, de maneira que não haja interrupção do som ao criar uma névoa contínua (Figura 11).

A escrita de Almeida Prado não é prescritiva: há relativamente poucas indicações de dinâmica e de articulação. Por exemplo, após a indicação *fortíssimo* no compasso 63 não está especificado como se deve abrir espaço sonoro para construir intensidade e momento para chegar no ápice sonoro deste movimento, no compasso 90. Portanto, cabe ao intérprete identificar as possibilidades e definir como executar essas nuances de modo que faça sentido no contexto sonoro da obra. Uma opção é seguir o contorno da linha melódica, fazendo pequenas inflexões de dinâmica que direcionem a frase adiante, além de iniciar a sequência de arpejos (c. 86-89) com uma sonoridade menos intensa e realizar um *crescendo* que culmine no *fortíssimo* do compasso 90.

As subdivisões irregulares do pulso se mostram como uma maneira de viabilizar o registro do som imaginado dentro das restrições da notação musical convencional. A complexidade rítmica aparente nas polirritmias permite a fluidez do ritmo, criando um gesto contínuo que não é limitado pela métrica e que gera blocos sonoros complexos. É através da sucessão dessas paisagens sonoras que o compositor desvela seu discurso musical.

3.1.2 MOVIMENTO II: *CONTÍNUO, FANTÁSTICO*

Traduzir sonoramente a indicação “*Com atmosfera irreal!*” através da sucessão de diversos efeitos sonoros alternados entre o piano e o violino, num revezamento contínuo de colorações, parece ser o grande desafio deste movimento. A repetição hipnótica de ostinatos cria uma textura minimalista, na qual, muito mais do que a destreza técnica ou a precisão rítmica na execução dos diversos trinados, figurações rápidas e harmônicos, importa a cor, o timbre e a continuidade do discurso musical entre os instrumentos.

O gesto inicial deste movimento, em *piano*, parte do inexistente, de uma *atmosfera irreal* – conforme a indicação do compositor. Por isso, é importante observar, durante a performance, que o intervalo entre o primeiro e o segundo movimento seja longo o suficiente para se extinguir completamente o acúmulo das ressonâncias.

O trilo entre as notas Lá e Si bemol é imediatamente ampliado para uma figura de três, depois de quatro notas (Figura 23). No registro agudo do violino, essas notas soam nítidas e brilhantes quando executadas na corda Mi. A opção pelo dedilhado na 2ª corda cria uma

sonoridade mais opaca e misteriosa. Mudanças de arco imperceptíveis, ponto de contato próximo ao espelho, suspensão do peso do braço direito – como se o braço retirasse peso do arco, fazendo-o flutuar sobre a corda –, contribuem, assim como a leveza e agilidade dos dedos da mão esquerda, sem tensão ou esforço desnecessário, para a representação da paisagem onírica sugerida pelo compositor.

Figura 23 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. II, [A]

Contínuo, fantástico (♩ = 126)

Trém. 2

Com atmosfera irreal!

A 3

pp

simili

4:3 3

pp

simili

pp

simili

Fonte: Almeida Prado (1980).

O trêmulo na região mais grave do violino e o uso de intervalos dissonantes como segundas maiores e menores em cordas duplas criam uma sonoridade tensa (Figura 24). Como a corda Ré solta tende a produzir um maior volume sonoro do que a corda presa, é preciso aplicar mais peso na corda mais grave para que as duas notas soem de maneira equilibrada. O

arco precisa tocar as duas cordas simultaneamente, além de mover-se continuamente próximo ao cavalete para executar o trêmulo em *sul ponticello*.

Figura 24 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. II: [C]

Fonte: Almeida Prado (1980).

Os intervallos das cordas duplas são progressivamente ampliados. O uso do registro cada vez mais agudo em ambos os instrumentos cria uma tensão crescente e chega ao clímax na letra de ensaio D. Apesar de não haver indicação escrita de *crescendo*, a projeção sonora aumenta com a mudança na tessitura, culminando no *fortíssimo* (Figura 25). Em seguida, a narrativa musical descende em escalas fulgurantes no piano até a região mais grave do instrumento, concluindo este extenso arco fraseológico.

Figura 25 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. II: [D]

Fonte: Almeida Prado (1980).

Um *glissando* em *pizzicato* no violino causa um efeito surpresa e impulsiona os arpejos agudíssimos do piano. Esses arpejos, de sonoridade brilhante e fulgaz, são imitados pelo violino com um gesto de harmônicos naturais rapidíssimos em cordas duplas, que soam como um assobio (Figura 26). A maior dificuldade técnica desse trecho é controlar o contato simultâneo do arco com as duas cordas e dos dedos da mão esquerda para produzir esses harmônicos. A maior distância entre as cordas nas posições mais agudas e mais próximas ao cavalete pode ser compensada pela colocação dos dedos numa posição mais horizontal, favorecendo seu contato com ambas as cordas. Apesar das alturas exatas dos harmônicos estarem escritas por extenso, a execução acontece num gesto natural de deslizar rapidamente os dedos sobre as cordas, sem pressioná-las, como num *glissando*⁴².

Figura 26 – Sonata nº 1 para violino e piano, mov. II: harmônicos

Fonte: Almeida Prado (1980).

Em seguida, a combinação de trinado e *glissando* num mesmo gesto cria um efeito inusitado na escrita violinística (Figura 27). O movimento termina com uma linha ascendente do violino em harmônicos artificiais, sobreposta ao movimento descendente do piano.

Neste movimento, a música, de natureza processual, se transforma através de uma sequência de eventos sonoros. Esses eventos são, em sua maioria, explorações timbrísticas do violino, por meio de efeitos como trêmulo *sul ponticello* e *glissando* em *pizzicato*, que aludem a uma sonoridade fora do comum, fantasiosa – como indica o título deste movimento. Embora em si mesmos não apresentem novidade – tais recursos já estão estabelecidos na literatura do instrumento – sua utilização num contexto contemporâneo para criação de efeitos sonoros

⁴² Um efeito semelhante a este é utilizado pelo compositor na obra *Paná-Paná II*, na parte do violoncelo, onde também está associado a arpejos rápidos no registro agudo do piano (BARANCOSKI, 2005). Também ocorre na obra *Le Livre Magique de Xangô* (SANTOS, 2017).

específicos pode ser considerada como técnica expandida (COPETTI; TOKESHI, 2005). Almeida Prado viria a utilizar algumas dessas técnicas no segundo movimento, *Inverno*⁴³, da sua obra *As quatro estações*, de 1984. Peça de caráter pedagógico, poderia funcionar como preparação técnica e musical para o estudo deste movimento.

Figura 27 – *Sonata n° 1 para violino e piano*, mov. II: [K]

Fonte: Almeida Prado (1980).

3.1.3 MOVIMENTO III: *COM LUMINOSIDADE INTERIOR*

O título deste movimento sugere introspecção e possivelmente remete à religiosidade do compositor, tema frequentemente presente em suas obras. Em forma de tema e variações, o tema é apresentado exclusivamente pelo piano, permeado por harmonias transtonais e pela insistência no gesto de colcheia e semínima pontuada entre as notas Lá e Si. Esta figura, quando tocada com um certo impulso na colcheia, isto é, tornando-a mais pesada e articulada com maior velocidade do arco, e repousando na semínima pontuada, com menor velocidade do arco, direciona e dá unidade a todo este movimento. O título deste movimento sugere introspecção e possivelmente remete à religiosidade do compositor, tema frequentemente presente em suas obras.

Na primeira variação, a melodia do violino apresenta grandes saltos intervalares (Figura 28). O espaçamento entre as notas explora a diversidade de registros do instrumento e sugere uma movimentação tanto horizontal quanto vertical de ocupação do espaço sonoro, criando uma sonoridade bidimensional tênue, esparsa e difusa, condizente com a indicação

⁴³ O subtítulo desse movimento é "Estudo de efeitos: trêmulo normal, trêmulo s.p., harmônicos". Sobre essa peça, ver Ansate (2009).

*Translúcido!*⁴⁴ Do ponto de vista da execução, a ampliação intervalar traz a complexidade de mudanças de cordas frequentes e o desafio de conectar o final de uma nota ao início da próxima ao direcionar a frase musical – numa escrita semelhante àquela do movimento *Outono* da obra *As Quatro Estações* para violino solo de Almeida Prado. A experiência de tocar uma versão da melodia com intervalos invertidos, isto é, uma 2ª maior descendente ao invés de 7ª menor ascendente, por exemplo, permite uma escuta mais concentrada e uma compreensão concisa da frase musical (Figura 29).

Figura 28 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. III: variação I

Fonte: Almeida Prado (1980).

Figura 29 – Simplificação intervalar

Fonte: elaborada pela autora (2019).

Na variação II, a indicação *suavíssimo* não se refere apenas à intensidade do som – fosse este o caso, uma indicação de dinâmica como *pianíssimo* bastaria –, mas trata-se do caráter e do contato do arco com a corda que o intérprete utiliza para reproduzir, ao tocar, o gesto delicado, com ataque macio e pouco articulado que a metáfora implica. Mais uma vez, a metáfora parece ser determinante para a execução musical.

No final desta variação, os harmônicos em cordas duplas na parte do violino remetem à sonoridade de sinos e são o elemento de ligação para a variação seguinte. Ao imitar a execução

⁴⁴ Concorre, ainda, para criar este efeito translúcente o fato de o violino iniciar esta variação desacompanhado, desenvolvendo sua linha melódica sobreposta apenas à ressonância do último acorde do tema.

do piano nesses acordes, no qual há um decaimento do som após o ataque, busca-se uma articulação com uma breve separação entre as notas. A uniformidade sonora dessas notas está relacionada ao movimento pendular de abrir e fechar antebraço direito, através do qual se busca igualar a sonoridade produzida pelas arcadas para baixo e para cima.

No início da Variação III, a movimentação das figuras arpejada do piano contrasta com a estaticidade da variação anterior e cria sonoramente a atmosfera surreal indicada por “*Como um sonho*” (Figura 30). No violino, esta sonoridade onírica é elaborada através de efeitos de harmônicos naturais e artificiais e também pelo uso do arco sobre o cavalete, isto é, *sul ponticello*. Nesta variação, os acordes repetidos aparecem interpolados à figuração arpejada do piano, revelando uma maior integração do material temático.⁴⁵

Figura 30 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. III: variação III

Fonte: Almeida Prado (1980).

A narrativa musical de caráter velado e intimista, criada através de dinâmicas suaves, é abruptamente interrompida por um *cluster* em *fortíssimo* no registro grave do piano, o que dá início à quarta variação (Figura 31). A sonoridade densa e dramática desta variação, indicada por *Súbito, intenso!*, opõe-se à textura rarefeita desenvolvida anteriormente. A intensidade expressiva fica evidente não só pelo maior volume sonoro, mas também pela expansão rítmica e intervalar – o gesto rítmico de colcheia seguida por semínima pontuada se transforma em tercina e, melodicamente, o intervalo de 2ª é ampliado para uma 7ª menor ascendente –, cuja execução implica em movimentos de maior amplitude, tanto na mão esquerda quanto no arco.

⁴⁵ No tema e na segunda variação, esses acordes aparecem na conclusão da frase musical e constituem um elemento transicional para a seção seguinte.

Figura 31 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. III: variação IV

Fonte: Almeida Prado (1980).

Na última variação (V), a dinâmica volta a ser *piano*, mas a sonoridade é aberta e luminosa, como um *insight* que ilumina o caminho para a resolução da tensão, conforme a indicação “*como uma revelação*”. Essa luminosidade e clareza é traduzida sonoramente pelos arpejos do piano, num gesto rápido e reluzente na região mais aguda e brilhante do instrumento. O gesto ascendente do violino que culmina com a figura motívica (colcheia seguida por semínima pontuada) acentua a luminescência da frase (Figura 32).

Figura 32 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. III: variação V

Fonte: Almeida Prado (1980).

A exploração de diversas ambientações sonoras é concluída com o retorno da textura harmônica do tema inicial, que encerra o ciclo das variações.

3.1.4 MOVIMENTO IV: *MOVIMENTO CONTÍNUO E ACELERANTE*

Atemático e rítmico, este movimento de caráter agitado, quase frenético, inicia-se com trêmulo em *sul ponticello* no violino, criando uma aura nervosa, tensa e de suspense. A entrada do piano introduz a quiáltera de três semínimas no compasso binário e estabelece uma nova sensação de pulso, mais rápido, que é imediatamente transformado na nova unidade de tempo, através da modulação métrica. Com este procedimento, que consiste na “modificação gradual das figuras rítmicas básicas responsáveis pela sensação das unidades de tempo, proporcionando [a sensação de] uma nova unidade de tempo, [...] consegue-se mudanças de andamento de forma gradual e orgânica” (RODRIGUES, 2006, p. 49). É o principal fundamento sobre o qual este movimento é construído, pois é através dele que se cria tensão, continuidade e direcionalidade, ao estabelecer um *accelerando* gradativo ao longo da obra. A modulação métrica injeta fluidez e flexibilidade neste Finale – movimento que tradicionalmente está associado à consistência rítmica e à estabilidade do pulso (ROSEN, 1988).

A alternância métrica entre compassos 3/4 e 2/4 (Figura 33) é reelaborada posteriormente na subdivisão binária e ternária do pulso dentro do compasso 5/8 (Figura 34). É um elemento rítmico cuja origem provém de um desdobramento do material temático do primeiro movimento (Figura 35).

A repetição contínua desse gesto rítmico remete ao ostinato ritualístico que o compositor exploraria amplamente nas obras *Le Livre Magique de Xangô* e na *Sonata n.º 5 “Omúlú”* (1985). A arcada sugerida na parte superior da pauta permite uma execução consistente, isto é, cada compasso inicia com arco para baixo, e, ao rearticular a terceira colcheia na mesma direção do arco, favorece uma articulação semelhante ao *portato* (Figura 35). Outra possibilidade, indicada sob a pauta, seria tocar a terceira colcheia em uma arcada diferente das colcheias que a precedem, o que propicia uma execução mais articulada, enfatizando o aspecto rítmico desta passagem. A sextina do piano acrescenta polirritmia e densidade à textura musical e prepara a modulação métrica para 6/8.

Figura 33 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. IV: c. 1-22

Movimento continuo e accelerante ($\text{♩} = 120$)
s.p.

*: as semínimas com a mesma pulsação da quínta precedente.

Fonte: Almeida Prado (1980).

Figura 34 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. IV: [E]

*: as semínimas com a mesma pulsação da quínta precedente.

Fonte: Almeida Prado (1980).

Figura 35 – Sonata n° 1 para violino e piano, mov. I: c. 113-115

Fonte: Almeida Prado (1980).

As modulações métricas criam um gesto contínuo de aceleração em direção ao final da obra. A linha ascendente dos instrumentos culmina no *cluster* de teclas pretas e brancas no registro extremo-agudo do piano que encerra a obra. As notas Fá sustenido e Si nos extremos deste bloco sonoro maciço retomam a polarização em Si estabelecida no tema inicial da obra, num gesto conclusivo reminiscente das relações tonais da forma sonata tradicional.

3.2 SONATA N° 2 PARA VIOLINO E PIANO

A segunda sonata para violino e piano de Almeida Prado foi dedicada ao Duo Hadelich Salgado, formado pela violinista Valeska Hadelich, que já havia colaborado com o compositor na obra *Cantus Mobilis* (1966), e pelo pianista Ney Salgado, a quem o compositor dedicara as *Cartas Celestes VI* (1982). O Duo realizou a primeira gravação da obra em 1998 pela VOX 989, na Alemanha⁴⁶. Esta gravação revela um refinamento técnico e uma riqueza de nuances que instiga o interesse do ouvinte – como a articulação da figura sincopada do motivo inicial (Figura 36), a sonoridade penetrante, porém rebuscada dos acordes de quatro notas da introdução e dos acentos do primeiro tema. Ao ouvir esta gravação, Almeida Prado afirmou:

A obra é dedicada a Valeska Hadelich e Ney Salgado e tem sido tocada por eles no Brasil e no exterior com grande sucesso de público e da crítica. Dois maravilhosos e geniais artistas, que possuem a compreensão e a técnica no mais alto nível. Este CD, para mim, será um marco histórico na música brasileira” (DUO HADELICH SALGADO, 1998)⁴⁷.

Essa sonata foi escrita em 1984, num momento bastante prolífico na produção do compositor⁴⁸. No período entre 1983 e 1985, escreveu os dois cadernos de *Poesilúdios*, as sonatas n° 3 e 4 para piano, a *Sonata para viola e piano*. Também se dedicou a obras de temática

⁴⁶ Ver Duo Hadelich Salgado (1998).

⁴⁷ Essa “compreensão” transparece na organicidade com que constroem as frases e realizam as mudanças de tempo e de caráter que acontecem ao longo da sonata.

⁴⁸ Ano em que atuou como professor residente na Universidade de Indiana, em Bloomington, EUA. Além disso, realizou concertos de obras suas em Paris, ocasião em que recebera da violoncelista francesa Bárbara Grégoire a encomenda da obra *Le Livre Magique de Xangô*, composta em janeiro de 1985 (SANTOS, 2017, p. 13).

afro-religiosa, como a *Sonata para piano n.º 5 “Omulú”*, a *Sinfonia dos Orixás*, *O Livro Mágico de Xangô* para violino e violoncelo. É desse período a *Sonatina para violino e piano*, que seria a única obra de caráter nacionalista dedicada a esta formação instrumental. É, também, o momento em que Almeida Prado busca no pós-modernismo soluções composicionais:

[...] comecei a fazer o pós-modernismo, quer dizer, uma releitura de gestos tonais, não transtonais, fazendo Noturnos, Momentos, Sonatas, fazendo dominante-tônica clássica, refazer isso por prazer, sem nenhuma implicação estética [...] (ALMEIDA PRADO, 2001, p. 24).

A exploração da temática afro-brasileira, sob uma perspectiva universalista, e a *poiesis* pós-moderna se revelam na *Sonata n.º 2 para violino e piano* através da insistência na síncope e na polarização dominante-tônica estabelecida entre os blocos temáticos. Composta em um único movimento, apresenta o esquema tripartite de exposição, desenvolvimento e recapitulação da forma sonata. A introdução, de caráter improvisatório, é sucedida pelo primeiro bloco temático, cuja escrita do piano remete àquela de *Cartas Celestes* pela constante repetição de texturas arpejadas, ampliando de forma considerável a ressonância instrumental. O violino sustenta notas longas, que reforçam o centro tonal da obra, no polo Lá. O segundo tema, centralizado em Mi, tem caráter melódico e andamento moderado. No desenvolvimento, este tema é estendido, constituindo uma seção central contrastante, que equilibra a forma ternária.

A introdução apresenta elementos sobre os quais será desenvolvido o primeiro tema. A parte do violino se desenvolve a partir do motivo inicial, cujo caráter declamatório remete a um recitativo. As frases se tornam progressivamente mais longas e são pontuadas pelo gesto anacrústico do piano (Figura 36). Esse gesto se transforma nas apogiaturas da parte do violino e na antecipação das notas do piano e da célula motívica inicial se origina o ostinato que acompanha este bloco temático (Figuras 36 e 38).

Figura 36 – Sonata n° 2 para violino e piano, c. 1-2

Fonte: Almeida Prado (1984a).

Um interlúdio do piano, com figurações de semicolcheias contínuas em acentuação deslocada – semelhante àquela do motivo inicial – em andamento mais movido ($\text{♩} = 104$) culmina no gesto vigoroso de arpejos descendentes, que propulsiona a entrada do violino na tônica, Lá. Esse gesto descendente se torna um elemento recorrente de pontuação das frases melódicas do violino ao longo desta seção (Figura 37)⁴⁹.

Figura 37 – Sonata n° 2 para violino e piano, c. 22-24

Fonte: Almeida Prado (1984a).

A linha melódica do violino sustenta notas longas que reforçam a centralidade tonal da obra e contém grandes saltos intervalares – uma semelhança com a *Sonata n° 1*. A intensidade sonora indicada por *fortissimo* e *intenso!* pode ser obtida utilizando grande velocidade do arco, sem pressioná-lo demasiadamente sobre a corda, fazendo-a vibrar com a maior amplitude possível (Figura 38). As apogiaturas do violino e a antecipação rítmica na mão

⁴⁹ Um gesto semelhante aparece na Sonata n° 3, onde um arpejo descendente do piano, culminando no extremo grave do instrumento, antecede a entrada do violino no c. 413.

direita do piano injetam dramaticidade à narrativa e amplificam a ressonância dos instrumentos. O ostinato da mão esquerda do piano retoma a articulação e acentuação do motivo inicial, cuja repetição constante remete ao toque percussivo e ritualístico explorado pelo compositor em suas obras de temática afro-religiosa (CORVISIER, 2000; 2017; SANTOS, 2017).

Fonte: Almeida Prado (1984a).

A figuração do piano é subitamente interrompida por duas fermatas sobre as notas Si e Sol sustenido, que se estabelece como o principal motivo gerador desta seção (Figura 39). A partir da repetição desse intervalo de 3ª menor, num *decrescendo* gradual de dinâmica, surge o segundo tema, de caráter melódico e lírico, sob a indicação *Andante amoroso* e *Menos* ($\text{♩}=80$). O tema é apresentado pelo violino, justaposto à escrita contrapontística do piano, numa textura esparsa, quase transparente, que contrasta com a densidade do tema inicial, estratificado em várias camadas sonoras. A centralidade em Mi estabelece uma relação de dominante com a seção anterior, em Lá. Ainda que a escrita musical do século XX não se obrigue à funcionalidade harmônica, a relação dominante-tônica se torna um elemento de organização da obra, mesmo que apareça diluída por meio da condução harmônica e da livre sucessão de acordes. A organização rítmica dentro da escrita em 5/4 oscila entre grupos de 2 e de 3 tempos; essa flexibilidade permite que a melodia flutue livre de uma constância e previsibilidade métrica, conferindo liberdade expressiva à melodia (Figura 39).

Figura 39 – Sonata n° 2 para violino e piano, c. 71-75

(C) Andante amoroso (♩ = 80)

Fonte: Almeida Prado (1984a).

Novamente, a repetição insistente das notas Si e Sol sustenido – que soa como o badalar de sinos distantes – conduz à uma frase no modo mixolídio, com caráter mais sóbrio, apresentada pelo violino desacompanhado. A simplicidade da melodia – um gesto escalar ascendente –, a ausência de tensão e de direção harmônica estabelece uma estaticidade momentânea, que pode ser traduzida sonoramente através de gestos comedidos, como pouca velocidade de arco, mudanças de arco discretas, mudanças de posição sem *glissando*, vibrato lento e estreito (Figura 40).

Figura 40 – Sonata n° 2 para violino e piano, c. 90-94

Fonte: Almeida Prado (1984a).

No desenvolvimento, elaborado a partir de procedimentos convencionais como alternância entre as vozes e transposição de fragmentos temáticos, o material da introdução

reaparece, retomando o discurso declamatório. O violino imita os acordes iniciais do piano e reinterpreta a figuração de semicolcheias entremeada por cordas duplas, um recurso que enfatiza a acentuação rítmica deslocada e amplia a ressonância do instrumento (Figura 41).

Figura 41 – *Sonata n° 2 para violino e piano*, c. 114-115

Fonte: Almeida Prado (1984a).

A narrativa musical é interrompida pelo trinado e escalas rápidas no violino. A intrincada divisão rítmica no piano (Figura 42) confere densidade à passagem, que conduz a uma citação do segundo tema, transposto.

Figura 42 – *Sonata n° 2 para violino e piano*, c. 141-143

Fonte: Almeida Prado (1984a).

Entre os compassos 159 e 164, uma sequência de notas repetidas em oitavas diferentes funciona como ponto de modulação para a tônica menor – a partir de Sol sustenido, passando por Si bemol, Si natural e Dó (Figura 43) –, além de ser um recurso de ampliação de ressonâncias também utilizado em outras obras, como em *Le Livre Magique de Xangô* (Figura 44).

Figura 43 – Sonata n° 2 para violino e piano, c. 162-163

Fonte: Almeida Prado (1984a).

Figura 44 – *Le Livre Magique de Xangô*, I: c. 7-11

Fonte: Santos (2017).

O intervalo inicial do segundo tema, 3ª menor, reaparece alternadamente entre piano e violino, numa variedade de configurações: trêmulo *sul ponticello*, seco com acento, *legato*, com ritmo tercinado, e são um convite à exploração das possibilidades tímbricas dos instrumentos.

Figura 45 – Sonata n° 2 para violino e piano, c. 164-166

Fonte: Almeida Prado (1984a).

Em seguida, a frase modal apresentada pelo violino solo na exposição é estendida, criando uma longa seção central na obra de andamento mais lento. Nela, o violinista transita entre os diversos registros do instrumento, enquanto é desafiado a criar um extenso arco fraseológico, mantendo a direção da frase sem exagerar nas inflexões de dinâmica, enquanto o piano amplia a densidade da textura através de uma escrita contrapontística.

Esta seção estende o desenvolvimento e proporciona equilíbrio à estrutura formal da peça, ao equipará-lo à dimensão da exposição e estabelecer um contraste à intensidade e movimentação rítmica do primeiro tema. Em obras de movimento único, as “seções lentas dão relento e contraste às seções de tempo mais rápido” (MCCALLA, 2003, p. 158, tradução nossa)⁵⁰. A função de contraposição e equilíbrio, geralmente encontrada no movimento lento de uma sonata tradicional, é organicamente incorporada no desenrolar da narrativa musical, tornando-a completa na forma de um único movimento.

No compasso 185, a indicação *Misterioso* aparece sobreposta à repetição da nota Sol em oitavas diferentes na parte do violino, em *pianíssimo*, em uma transição para a frase seguinte e revela a incerteza da narrativa quanto ao que está por vir.

Figura 46 – *Sonata n° 2 para violino e piano*, c. 185-186

Fonte: Almeida Prado (1984a).

O que se segue é uma frase que contrapõe o movimento ascendente do piano à escala descendente do violino na região aguda do instrumento, cuja dinâmica *pianissíssimo* contraria a tendência de maior projeção sonora do violino nesse registro, que pode ser compensada ao mover-se o ponto de contato do arco para perto do espelho, girar o arco para a esquerda de modo que somente uma parte da crina toque a corda e suspender o peso do braço no arco. Essa

⁵⁰ Versão original: “These sections give relief and contrast to the otherwise faster tempos”.

sonoridade transparente e etérea, flutuando sobre a textura homofônica, translúcida do piano, desvela sonoramente a indicação *Irreal, fora do tempo visível* desta frase (Figura 47).

Figura 47 – Sonata n° 2 para violino e piano, c. 189-190

Fonte: Almeida Prado (1984a).

Quando a linha do violino retoma a direção ascendente, o *crescendo* para *forte* e *fortíssimo* criam a intensidade sonora do clímax desta seção central da obra que acontece no compasso 193 com a repetição da nota Lá sobre bloco maciço de tríades superpostas no piano (Figura 48). Através da suspensão da última nota do violino nesse compasso, uma oitava abaixo, ocorre a transição para a frase conclusiva do desenvolvimento. O ataque desta nota, *fortíssimo* e com acento, implica na aceleração da velocidade do arco sobre a corda; a indicação *súbito piano*, no início do compasso seguinte, requer a desaceleração imediata do arco e a mudança do ponto de contato para perto do espelho.

Na retomada do motivo escalar ascendente em *pianíssimo*, a aumentação rítmica gradativamente diminui a movimentação melódica e encerra o desenvolvimento na nota Si, sobre o acorde de Si maior do piano, estabelecendo uma relação de dominante da dominante com a centralidade inicial. A fermata sobre a pausa de um compasso inteiro e a indicação *tacet* sob a pauta e a palavra “silêncio” inscrita após a barra dupla criam um momento estático que interrompe o discurso sonoro e permite dissipar completamente a ressonância instrumental antes de prosseguir para a recapitulação.

Figura 48 – Sonata n.º 2 para violino e piano, c.192-196

Fonte: Almeida Prado (1984a).

Reminiscências do gesto inicial do piano aparecem repetidas sob indicações de dinâmicas variadas, criando um espectro de planos sonoros que conduz à recapitulação. Enquanto a introdução e o primeiro tema são reapresentados integralmente na tônica, o segundo tema, que permanece na dominante, é drasticamente reduzido a apenas uma asserção, dividida entre violino e piano, como uma breve lembrança – talvez por ter sido exaustivamente explorado no desenvolvimento. A reexposição abreviada é um recurso usual nas sonatas do século XX, que evita que a obra se torne monótona.

A vivacidade do primeiro tema retorna momentaneamente na coda que encerra a sonata. Sobre o ostinato do piano, o violino apresenta um arpejo ascendente de Lá maior. Uma cadência de três acordes precede o gesto súbito para o grave, que conclui a obra num ataque duro, seco, acentuado em *fortíssimo* da nota Lá.

Numa organização lógica e coerente do discurso musical, a obra retoma elementos da forma sonata tradicional, como a polarização entre tônica e dominante em temas de caráter contrastante e o desenvolvimento por meio de transposições e variações de fragmentos temáticos. Sobrepostos à sonoridade transtonal criada pela repetição de figurações rápidas, arpejos e acordes superpostos, apresentam uma releitura bastante original de aspectos formais

incorporados à linguagem pessoal do compositor – numa atitude característica do pós-modernismo dos anos 80.

3.3 SONATA Nº 3 PARA VIOLINO E PIANO

A primeira versão desta sonata foi escrita em 1989. Revisada em 1991, foi dedicada à violinista Constança de Almeida Prado, filha do compositor, que, na época, começava a se dedicar seriamente ao estudo do violino.⁵¹ Pai e filha estrearam a peça em 1995 e, até o momento, é a única dentre as quatro sonatas para violino e piano cuja partitura foi digitalizada e disponibilizada para *download*⁵². A veiculação da parte de violino separada da parte do piano, apesar de não conter arcadas nem dedilhados, facilita imensamente a execução dessa obra.

Esta sonata caracteriza-se pelo ecletismo, uso de colagens e citações, onde “materiais não-relacionados entre si são colados sobre uma superfície, formando uma única composição” (CORVISIER, 2003, p. 9). Também são características das obras desse período a “economia de material temático e um nostálgico lirismo” (CORVISIER, 2003, p. 12).

3.3.1 ELEMENTOS TEXTUAIS

Na partitura da terceira sonata consta uma epígrafe, onde se lê:

Eu disse à amendoeira:
Irmã, fala-me de Deus.
E a amendoeira floresceu.
[poema oriental anônimo]

Neste curto poema, o autor indaga à amendoeira – que representa a natureza – que lhe fale de Deus. A árvore não responde com palavras, mas o faz, de maneira bastante convincente, através do ato de florescer. Da mesma forma, o intérprete transmite seu saber prático através de sua performance. Afinal, a música, enquanto performance, comunica conteúdos e expressões de forma não verbal, por meio da execução sonora.

O contentamento e a esperança diante da imagem da flor que desabrocha, do milagre cotidiano da natureza, revelam a sensibilidade do compositor, que se utiliza do poema para situar sonoramente a obra. Além disso, o poema sugere encontrar significado na simplicidade

⁵¹ A violinista havia participado com grande êxito no Concurso de Piracicaba, o que motivara a composição da sonata (entrevista informal concedida à autora deste trabalho).

⁵² Disponível em <http://musicabrasilis.org.br/partituras/almeida-prado-sonata-n3>. Acesso em: 05 mai. 2019.

e na beleza de uma flor e na pureza da busca pelo divino. Estabelece um imaginário transcendente e sublime, completamente distinto daquele proposto pela Sonata nº 1, na qual predominam metáforas mais concretas, como “granito” e “cristal”. Ao citar o poema – uma forma literária que relaciona natureza e religiosidade – o compositor reúne as três principais fontes de inspiração temática de suas obras, temas estes fundamentais também na sua vida pessoal.

A dedicatória revela uma relação afetuosa do compositor com a filha: “à minha filha Maria Constança, com amor e admiração” (ALMEIDA PRADO, 2006, grifo nosso). Essa afetividade carinhosa permeia o tema melódico e se torna ainda mais evidente na citação da obra *O desenho de Constancinha*, de 1984, numa singela homenagem à filha.

3.3.2 ANÁLISE INTERPRETATIVA

Escrita em um único movimento, a terceira sonata apresenta um tratamento bastante livre da forma. Pode-se dizer que há três entidades sonoras que se alternam ao longo da obra: os acordes da introdução, o tema melódico principal e os elementos rítmicos da transição. Os acordes da introdução reaparecem nas seções indicadas por *Iluminado* – ora nota por nota, ora na forma de arpejos; o tema melódico é reapresentado em várias transposições e texturas, e no elemento de caráter rítmico está o embrião gerador do *Vivo*. Assim, esses materiais estruturam as grandes seções da obra, revelando um esquema de proporção, equilíbrio e coesão formal.

Quadro 1 – Esquema estrutural da *Sonata nº 3 para violino e piano*

Exposição	Introdução	c. 1-6	Largo (♩=63)
	Tema	c. 7-25	Calmo (♩=72)
	Transição	c. 26-35	Um pouco mais movido
	Tema'	c. 36-51	Um pouco mais calmo
Desenvolvimento	Vivo	c. 52-148	Vivo (♩=144)
	Iluminado	c. 149-208	(♩=72)
	Vivo	c. 209-286	Vivo (♩=144)
	Iluminado	c. 287-337	(♩=72)
Reexposição	Tema	c. 338-350	Calmo (♩=72)
	Episódio	c. 351-362	Eloquente (♩=116)
	Citação	c. 363-411	Lento (♩=80); Calmo (♩=132)
	Cadência	c. 412-433	Tempo livre
	Vivo (Coda)	c. 434-474	Vivo (♩=144)

Fonte: elaborado pela autora (2019).

Na introdução, a escrita do piano distribuída em três pautas indica a grande densidade textural dos acordes em *fortíssimo*. Esse gesto harmônico, vertical, parece estático, imerso em si mesmo: a condução das vozes e a livre resolução das dissonâncias dissipa a direcionalidade funcional. Os acordes introdutórios configuram o primeiro episódio tocado exclusivamente pelo piano; posteriormente, dois interlúdios pianísticos delimitam as grandes seções da obra, isto é, fazem a transição entre exposição e desenvolvimento e entre este e a reexposição.

No compasso 3, acordes em *pianíssimo* no registro médio e agudo do instrumento criam um efeito de eco: uma reação à intensidade sonora dos acordes iniciais (Figura 49). A repetição desses acordes soa como um sino distante, o que remete à religiosidade evidente na epígrafe da sonata e recorrente na obra de Almeida Prado.⁵³

Figura 49 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 1-6

The image shows a musical score for the introduction of Sonata n° 3 for Violin and Piano by Almeida Prado. The score is in 3/4 time, marked 'Largo' and 'sonoro'. It features a piano introduction with dense chords in the right hand and a more active line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'pp', and a section marked 'accel.'.

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Uma mudança textural ocorre no compasso 5 com a introdução do ostinato de colcheias do piano. Nas entrelinhas desse ostinato encontra-se a célula motívica da qual deriva-se o primeiro tema, que é apresentado pelo violino, num gesto suave e sutil, que traduz sonoramente a pureza e singeleza encontradas na epígrafe da obra. Ao iniciar a primeira nota, é preciso controlar minuciosamente o peso do arco ao primeiro contato com a corda, de modo que produza um som claro, doce, em *piano*. Segundo Galamian,

Para o ataque muito suave, geralmente é melhor trazer o arco para a corda gentilmente do ar ao tocar na metade inferior do arco. O arco não deve cair verticalmente, mas deve se aproximar da corda em um ângulo que se tornará menor à medida que mais

⁵³ Este efeito também aparece no terceiro movimento da Sonata n° 1 (Figura 28).

suavidade for desejada. Em dinâmicas suaves é aconselhável começar o movimento a partir de um ponto bastante próximo à corda e usar muita pouca crina para o contato inicial (GALAMIAN, 1985, p. 84, tradução nossa).⁵⁴

Um vibrato discreto, estreito e calmo, somado à utilização de pouca velocidade do arco e meia-crina contribui para criar essas características sonoras. Para fins de uniformidade timbrística, pode-se executar o Ré agudo na 3ª corda, 4ª posição (Figura 50).

Figura 50 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 7-9

Fonte: Almeida Prado (2006b) ⁵⁵.

Esta sonoridade límpida e pura continua através de trocas de arco imperceptíveis e de movimentos bastante relaxados e fluidos do braço direito. É importante manter o contato do arco com a corda e a velocidade do braço direito para evitar a interrupção do som ao trocar a direção do arco. Predomina a sonoridade *cantábile*, na qual o ataque das notas é suave e macio e o som é contínuo, como na pronúncia das vogais. Segundo Galamian (1985), “[no] violino, o som da vogal corresponde ao som perfeitamente produzido pela voz cantada, que tem um início e um fim suave. As consoantes [...] proveem a articulação” (GALAMIAN, 1985, p. 10, tradução nossa).⁵⁶ Sugere-se ligar as três primeiras semínimas dos compassos 9-10, enfatizando o tempo forte com maior peso do arco próximo ao talão e, em seguida, aliviando gradativamente este peso ao longo da ligadura no arco para baixo, num *decrecendo* natural ao aproximar-se da

⁵⁴ Versão original: “For the very smooth start it will generally be best to bring the bow to the string gently from the air when playing in the lower half of the bow. The bow must not drop vertically but must approach the string from an angle that will become smaller in size as more smoothness is desired. In soft dynamics it is advisable to start the motion from a place very near the string and to use very little bow hair for the initial contact”.

⁵⁵ As arcadas e os dedilhados indicados nos exemplos são sugestões da autora deste trabalho.

⁵⁶ Versão original: “On the violin, the vowel sound corresponds to the perfectly produced singing tone that has a smooth beginning and a smooth ending. The consonants (...) provide the articulation”.

ponta do arco, criando espaço para um discreto *crescendo* nas três últimas notas do compasso e direcionando a frase para o próximo tempo forte (Figura 50).

A indicação *Calmo* se torna mais evidente num andamento mais próximo de $\text{♩}=60$ do que na marcação metronômica sugerida pela partitura ($\text{♩}=72$)⁵⁷. O contraste entre esta seção temática e a introdução acontece primordialmente pela mudança de textura, pela movimentação do ostinato em colcheias e pela direcionalidade da linha melódica, e não tanto pela diferença de andamento.

O clímax dessa seção acontece a partir do compasso 17, onde a substituição do Lá original pelo Sol sustenido na célula temática aparece como elemento surpresa e gerador de tensão, o que pode ser reforçado por um discreto *Rallentando* nas três últimas semínimas do compasso 16 (Figura 51). A intensidade sonora na parte do violino pode ser construída através do uso de maior velocidade do arco, produzindo maior volume sonoro, e de vibrato mais amplo e expressivo, sem que se recorra necessariamente a uma articulação mais acentuada.

Figura 51 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 7-25

Fonte: Almeida Prado (2006b).

O grande arco fraseológico que constitui o tema principal desta sonata é projetado através de um *crescendo* gradativo em direção ao clímax da frase, que remete ao desabrochar de uma flor, citado na epígrafe. Esse *crescendo* é construído a partir das inflexões de dinâmica que seguem o contorno da linha melódica, conforme indicações sugeridas na Figura 51.

A partir do Dó agudo do compasso 21, a intensidade sonora diminui gradativamente. No compasso 22, executar as notas Si-Ré-Lá na 3ª corda provoca uma transformação imediata

⁵⁷ Na gravação de Constança de Almeida Prado e Helenice Audi, esta seção é executada em torno de $\text{♩}=50$ (ALMEIDA PRADO, 2006).

na sonoridade, tornando-a mais velada e obscura, enquanto que a opção pela 2ª corda (1ª posição) adia essa mudança para o final da frase.

No compasso 26, uma mudança súbita de andamento, indicada por “Um pouco mais movido”, *forte* súbito e o acento na parte do violino iniciam a transição, de caráter enérgico e rítmico, em contraste com o tema inicial (Figura 52)⁵⁸. Na parte do piano, a figuração da de semicolcheias da mão direita, sobreposta às síncopes da mão esquerda adensam a textura sonora. A partir do compasso 28, na parte do violino, o aumento gradativo da velocidade do arco produz o *crescendo* indicado na partitura e é acompanhado pelo movimento de abertura dos dedos da mão esquerda, decorrente da expansão intervalar ao longo desta figuração, iniciada por uma 3ª menor, seguida por 3ª maior (Figura 52). Esse movimento de abertura na mão esquerda concomitante à ampliação dos movimentos do braço direito – ao aumentar a quantidade de arco na execução do *crescendo* – intensifica sensação física da expansão sonora.

Figura 52 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 25-28

The image displays a musical score for measures 25 through 28 of the Sonata n° 3 for violin and piano. Measure 25 shows the violin part with a forte (f) dynamic and a subito (sub.) marking. Measure 26 is marked 'Um pouco mais movido' and 'C', indicating a change in tempo and character. The piano part in measure 26 features a complex texture with semicolcheias in the right hand and syncopes in the left hand. Measures 27 and 28 show further development with dynamics like pp, ff, and p, and markings like (X) and (M).

Fonte: Almeida Prado (2006b).

A opção de conectar o trinado à semicolcheia no início do compasso seguinte fundamenta-se na compreensão de que ambas as notas constituem um único gesto musical que é concluído no primeiro tempo do compasso 32 com um acento, a partir do qual o piano realiza uma figuração em sextinas, que funciona como elemento de ligação para o reinício da frase na parte do violino (Figura 53).

⁵⁸ Segundo Schoenberg (1996), “o propósito da transição não é, apenas, o de introduzir um contraste; ela já é em si mesma, um contraste” (p. 215).

Figura 53 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 31-32

Fonte: Almeida Prado (2006b).

As figuras pontuadas (c. 29-31; 33-35) podem ser executadas no mesmo arco, rearticulando a semicolcheia, ou em arcadas separadas (Figura 54). No último caso, a colcheia pontuada ficaria para cima e a semicolcheia no arco para baixo, acentuando-a e conectando-a à colcheia seguinte. Este golpe de arco “[c]onsiste em mudar o acento [impulso] para a arcada para baixo, isto é, para a semicolcheia, e reforçando isto ao fazer uma pressão no arco durante a pausa [breve interrupção do som entre a colcheia pontuada e a semicolcheia]” (FLESCHE, 1952, p. 60, tradução nossa)⁵⁹. Quando executada na metade superior do arco, essa arcada pode produzir “um caráter leve e gracioso” (FLESCHE, 1952, p. 60, tradução nossa)⁶⁰, além de permitir uma movimentação mais livre do antebraço.

Ao duplicar algumas notas da figuração de semicolcheias tocada pela mão direita do piano – a primeira e a última de cada grupo – o violino enfatiza o direcionamento melódico da frase (Figura 54). A utilização deste recurso também ocorre em outras obras camerísticas do compositor, como na *Sonata para Trombone e Piano* (NADAI, 2007, p. 55). A fusão timbrística dos dois instrumentos produz uma textura homofônica variada, cujas partes se entrelaçam na elaboração do tecido musical, diferentemente das sonatas anteriores.

Figura 54 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 33-34

Fonte: Almeida Prado (2006b).

⁵⁹ Versão original: “It consists of shifting the accent onto the down bow, in other words, the sixteenth note, and reinforcing this by making a strong pressure accent during the pause”.

⁶⁰ Versão original: “(...) dainty, graceful character (...)”.

No compasso 35, sugere-se fazer um *crescendo* durante a repetição da figura de colcheia pontuada seguida de semicolcheia nas notas Si bemol e Mi, a fim de direcionar a frase para sua conclusão iminente. Executar o último Mi com a corda solta torna a sonoridade ainda mais brilhante e o acento mais incisivo (Figura 55).

Figura 55 – Sonata n° 3 para violino e piano, c.35

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Na forma sonata tradicional, a transição é seguida pelo segundo bloco temático, geralmente de caráter contrastante, fazendo oposição ao primeiro tema. Aqui, a ponte leva a um desdobramento do primeiro tema – um exemplo do que descreve Almeida Prado:

Se, por exemplo, eu fizer uma sonata que quero que seja uma sonata ortodoxa com dois temas, com desenvolvimento e reexposição, ela vai estar subordinada ao gesto do timbre. Se o gesto do timbre pedir um outro tema que é o segundo tema, ele virá. Se o primeiro tema vier de maneira completa eu abandono o segundo tema, quer dizer, eu mudo a estrutura formal por causa do timbre” (ROCHA, 2005, p. 131).

A superposição de figurações do piano – teclas brancas na mão direita, teclas pretas na mão esquerda – e a polirritmia tornam a textura mais densa e complexa (Figura 56). Os bemóis na parte do violino também implicam numa sonoridade mais escura, uma vez que as notas bemolizadas não produzem a ressonância das cordas soltas. Em comparação com a sonoridade inicial, o uso de menor velocidade do arco e maior peso do braço sobre o arco produzem uma sonoridade mais opaca. A preferência por dedilhados que permitam permanecer numa posição fixa ou com mudanças de posição para posições próximas, sem *glissando* expressivo, contribui para a construção de um caráter sóbrio. A tensão construída ao longo dessa variação conflituosa do tema inicial não encontra resolução imediata, mas é dissipada nos acordes em *fortíssimo* no interlúdio do piano (Figura 57), que conduz ao desenvolvimento.

Figura 56 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 36-41

Um pouco mais calmo

36 D

cantabile

*p*¹

2

1

pp sub.

39

4

célula temática transposta

V

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Figura 57 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 47-50

47

ff sub.

pp

ff

Fonte: Almeida Prado (2006b).

O ostinato da mão direita do piano inicia o desenvolvimento no compasso 51, com um gesto composicional característico da escrita de Almeida Prado presente em diversos de seus Scherzos, como por exemplo o da primeira *Sonata para violino e piano*, o do *Trio Marítimo* e da *Sonata n° 4 para piano*. A movimentação constante do ostinato do piano e o gesto anacrústico da melodiado violino direcionam a frase adiante e moldam o caráter *Vivo* indicado nesta seção. O andamento sugerido ($\text{♩} = 144$) impele a fluidez do discurso musical, que transparece na agilidade da execução sonora.

Figura 58 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 51-60

Fonte: Almeida Prado (2006b).

No compasso 61, a arcada para cima sugerida soa leve e articulada quando iniciada a partir do meio do arco (e não próximo à ponta).⁶¹ Iniciar esta passagem na 3ª posição e mudar para a 1ª posição no compasso seguinte – ou subir para a 5ª posição, permanecendo na corda Ré e tocando o Lá bemol na corda Lá –, permite que as notas de cada ligadura sejam executadas em cordas imediatamente vizinhas (Figura 59).

Figura 59 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 61-72

Fonte: Almeida Prado (2006b).

No contexto desta obra, a figura rítmica de semínima-colcheia, recorrente nesta seção, soa como uma variação do ritmo pontuado apresentado na transição (Figuras 54 e 55). Uma outra referência direta à seção transicional encontra-se na parte do piano (c. 65-67), onde a mão esquerda toca uma transposição da figura apresentada pelo violino no final do c. 35 (Figuras 55 e 60). Essas relações permitem compreender a reelaboração de alguns elementos da exposição ao longo do desenvolvimento.

Figura 60 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 64-67

Fonte: Almeida Prado (2006b).

⁶¹ Na gravação de Constança de Almeida Prado e Achile Picchi (ALMEIDA PRADO, 2006), percebe-se que a figura rítmica de colcheia e semínima é executada ligada, seguindo o padrão anacrústico inicial desta seção (Figura 48).

Uma sequência de trêmulos em movimento contrário⁶² conduz à próxima seção da obra, “Iluminado”. O acorde inicial da peça é reapresentado nota por nota, numa visão espectral da unidade harmônica.⁶³ O ataque incisivo e a sonoridade brilhante dessas notas remetem a badaladas de diversos sinos, cuja reverberação cria um campo de ressonâncias. O violino, então, toca as mesmas notas desse arpejo *ad libitum*, em *pianíssimo*, e seu som se soma às ressonâncias do piano, dando continuidade ao gesto sonoro. Para executar essa sonoridade etérea, o compositor indica o uso da surdina. Pode-se utilizar o arco leve sobre o espelho, com meia crina. Sugere-se tocar *senza vibrato* (ou quase sem vibrato), pois o uso de vibrato excessivamente rápido ou amplo descaracterizaria a sonoridade transparente desta seção (Figura 61).

Figura 61 – Sonata nº 3 para violino e piano, c.149-172

Fonte: Almeida Prado (2006b).

O tempo cronométrico da parte do piano, indicado pela pulsação regular das figuras rítmicas, estabelece uma sucessão lógica entre os eventos sonoros, condicionada pela previsibilidade e estabilidade pulsante (c. 149-151). No “Tempo livre” da parte do violino, as fermatas permitem que o intérprete “ocupe o tempo sem contá-lo” (BOULEZ, 1986, p. 94). A ausência de uma referência temporal elimina a percepção sequencial, tornando os eventos sonoros estáticos, como se o tempo parasse. É o que Boulez define como “tempo pulsado” e “tempo amorfo”:

No tempo pulsado, as estruturas de duração se referirão ao tempo cronométrico em função de uma referência, de uma *balizagem* [...] regular ou irregular, mas sistemática [...]. O tempo *amorfo* não se refere ao tempo cronométrico senão de uma maneira global; as durações, com proporções (não valores) determinadas ou sem nenhuma indicação de proporção, se manifestam em um campo de tempo. [...] O

⁶² Num gesto semelhante ao do segundo movimento da Sonata nº 1 (Figura 24).

⁶³ Um andamento próximo a $\text{♩}=60$ oferece maior contraste com a seção anterior e propicia uma escuta espacializada desse acorde.

tempo amorfo será somente mais ou menos denso segundo o número estatístico de acontecimentos que ocorrerão durante um tempo global cronométrico; a relação desta densidade com o tempo *amorfo* será o índice de ocupação” (BOULEZ, 1986, p. 88, grifo do autor).

Almeida Prado elabora um conteúdo intervalar idêntico de maneiras diametralmente opostas, ao alternar o tempo pulsado do piano e o tempo livre do violino. Valorizar esse contraste constitui a principal questão interpretativa desta seção, que estabelece uma polarização a partir das relações de duração das notas, da instrumentação e do timbre⁶⁴. As fermatas precisam ser longas o bastante para eliminar a sensação de pulsação previamente estabelecida e o retorno ao tempo métrico requer precisão e imediatismo para que o contraste entre o tempo livre e o regular seja evidente.

Uma questão técnica se coloca na execução do harmônico artificial que conclui esta seção. A resposta sonora do instrumento é mais clara e imediata quando os harmônicos são “tocados com um golpe de arco bastante pesado, suficientemente longo e com um ponto de contato próximo ao cavalete” (GALAMIAN, 1985, p. 88, tradução nossa)⁶⁵. Portanto, é preciso mudar o ponto de contato para perto do cavalete concomitantemente com a troca de direção do arco entre as notas Lá bemol (normal), tocado próximo ao espelho, e o harmônico (c. 198-199).

Figura 62 – *Sonata n° 3 para violino e piano*, c. 195-200

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Na reprise do *Vivo*, a partir do compasso 209, o violino assume o ostinato outrora executado pelo piano. As quatro notas desta figuração podem ser tocadas facilmente na 2ª corda, na 3ª posição, sem a necessidade de mudanças de cordas ou de posição, adequando-se à linguagem violinística (Figura 63). O efeito sonoro desse ostinato requer a articulação precisa e consistente dos dedos da mão esquerda. A partitura sugere uma ligadura a cada 2 compassos, o que implica em menos mudanças de arco do que se fosse uma ligadura por compasso,

⁶⁴ Na música do século XIX a polarização acontecia primordialmente no campo das alturas, a partir da relação dominante-tônica, por exemplo. No século XX, explora-se outros elementos sonoros para estabelecer relações de oposição e contraste.

⁶⁵ Versão original: [...] “when played with a fairly heavy stroke of sufficient length and a sounding point near the bridge”.

proporcionando fluidez ao discurso musical.⁶⁶ A indicação “sempre legato” reforça a intenção de que a sonorização desse ostinato seja consistente e precisa, criando uma atmosfera sonora contínua.

Figura 63 – *Sonata n° 3 para violino e piano*, c. 209-214

Fonte: Almeida Prado (2006b).

No compasso 243, o piano retoma o ostinato, que imediatamente passa a ter cinco notas: uma figuração da fácil execução no piano, mas que no violino implicaria em mudanças de cordas, o que comprometeria a fluidez da execução. A intensa movimentação rítmica do ostinato na mão direita sobreposta à síncope da mão esquerda do piano é intensificada por um *crescendo* que conduz ao *fortíssimo* no compasso 285. A narrativa musical é interrompida por uma grande pausa, cuja fermata deve ser longa o suficiente para dispersar a ressonância acumulada na seção anterior e iniciar o *Iluminado* seguinte a partir do silêncio.

Em seguida, o tema inicial é reapresentado transposto meio tom acima pelo piano numa textura semelhante àquela do início da obra, acompanhado por um ostinato e por gestos melódicos responsoriais. No entanto, sua função é ambígua, pois, ao mesmo tempo que reinstaura a atmosfera inicial, a tensão criada pelas harmonias dissonantes e pela polirritmia conduzem o discurso musical para um episódio conflitante de interpolação dos instrumentos, indicado por *Eloquente*⁶⁷ (Figura 64).

Tal indicação também aparece na *Sonata n° 1* (Figura 18, p. 44). Em ambos os casos, está associada a um trecho bastante intenso e dramático da sonata, em que o material temático é elaborado com o caráter enérgico e articulado, sobreposto a figurações arpejadas. Se na primeira sonata o piano assumia os arpejos enquanto o violino tocava notas longas, nesta terceira sonata o violino compartilha da movimentação em semicolcheias e também assume a linha principal. Os acentos podem ser realizados, principalmente, através da aceleração inicial

⁶⁶ Por outro lado, uma ligadura por compasso favorece a organização rítmica da execução.

⁶⁷ O termo eloquente significa “expressivo, convincente”; está relacionado à “capacidade de falar e exprimir-se com facilidade” (FERREIRA, p. 628). Esta definição alude à ideia de desenvoltura e clareza do discurso.

e subsequente desaceleração da velocidade do arco e de um vibrato amplo, sem aplicar pressão no arco de forma demasiada, o que poderia tornar a sonoridade mais agressiva do que dramática.

Figura 64 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 351-363⁶⁸

Violino

Eloquente (♩ = 116)

351 *ff* sonoro

353 célula temática

357 fragmento transposto

363 Lento (♩ = 80) *ff* *p* *pp*

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Finalmente, o tema principal retorna em seu caráter original, calmo e lânguido (c. 363). A substituição do ostinato do piano por uma textura harmônica verticalizada cria um momento inerte, cuja sobriedade se torna evidente pela indicação de andamento *Lento* (♩=80). Esta citação do tema faz a transição para um momento singelo desta sonata: uma transcrição da peça “O Desenho de Constancinha”, da série *Cenas Infantis* para piano (1984), como indica a nota de rodapé na partitura. A simplicidade da melodia pode ser traduzida sonoramente pelo uso da 1ª posição e, ocasionalmente, das cordas soltas, vibrato discreto e comedido, articulação *legato*, ou seja, sem acentuar as mudanças de arco, de maneira que a música transpareça com leveza e naturalidade (Figura 65). Apesar da indicação metronômica referir-se à colcheia (♩=132), a escrita rítmica e as ligaduras no acompanhamento do piano sugerem um único impulso a cada compasso, o que favorece a direcionalidade da frase melódica.

No “Gracioso, com alegria”, a mudança de sonoridade acontece tanto pela tessitura mais aguda em relação à frase anterior, que a torna mais brilhante, quanto pela articulação do

⁶⁸ Sugestão de dedilhados e arcadas feitas pela autora deste trabalho.

arco. Ao utilizar o *détaché porté*⁶⁹ – como se houvesse traços sobre as notas – a execução se torna mais movida e evidencia o aspecto lúdico da melodia.

Figura 65 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 368-390

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Na cadência, violino e piano se alternam em figurações improvisatórias. No gesto arpejado, semelhante ao da recapitulação da *Sonata n° 1* (Figura 19), o uso das cordas soltas do violino, que continuam vibrando durante a execução da nota longa, cria um efeito de ressonância (Figura 66). Esta mesma intenção se mostra nos acordes de quatro notas (Figura 67).

Figura 66– Sonata n° 3 para violino e piano, c. 413

Fonte: Almeida Prado (2006b).

Figura 67 – Sonata n° 3 para violino e piano, c. 416-419

Fonte: Almeida Prado (2006b).

⁶⁹ Conforme definição proposta por Salles (2004), este golpe de arco está relacionado ao portato e acontece pela articulação suave entre as notas. Difere do *détaché* simples justamente por esta breve interrupção do som entre cada nota.

A cadência termina com uma citação do tema inicial. Em seguida, uma recapitulação do *Vivo* conclui a sonata de maneira enérgica. O movimento de arpejos descendentes do piano é concluído pelo acorde com as notas da escala diatônica de Sol, em *fortíssimo*, na região grave do instrumento, sendo reforçado pela nota Sol do violino, e é seguido por uma inversão desse mesmo acorde no registro agudo dos instrumentos – note o harmônico artificial do violino –, em *pianíssimo*, criando uma sonoridade se soma à ressonância do acorde anterior. A compreensão desses acordes como um único gesto sonoro propõe uma execução cujo ataque suavíssimo do último acorde soe como se este surgisse a partir da ressonância do acorde precedente, principalmente pelo fato de o pedal do piano permanecer suspenso entre esses dois acordes (Figura 68).

Figura 68 – *Sonata n° 3 para violino e piano*, c. 466-474

Fonte: Almeida Prado (2006b).

3.4 SONATA N° 4 PARA VIOLINO E PIANO “DA RESSURREIÇÃO”

Assim como a *Sonata n° 3*, a quarta sonata para violino e piano de Almeida Prado foi dedicada à filha Constança. Escrita em agosto de 2007⁷⁰, cerca de um ano após a gravação e publicação do CD⁷¹ com as três primeiras sonatas e outras obras para violino e piano, essa sonata retoma a forma tradicional de movimentos distintos que fora utilizada na primeira sonata.

Segundo depoimento da violinista Constança de Almeida Prado, ela sofrera de uma grave enfermidade, da qual sua surpreendente recuperação fora considerada uma verdadeira

⁷⁰ Pelas anotações inscritas na partitura ao final de cada movimento – 14/08/2007, 16/08/2007 e 18/08/2007 – o compositor escreveu esta obra em apenas uma semana.

⁷¹ ALMEIDA PRADO. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, c2006. 110 f. + 1 CD + 1 partitura.

“ressurreição” – daí o subtítulo desta sonata. Grato pela convalescência da filha, Almeida Prado presenteou-lhe com a partitura da sonata (DUO ALMEIDA PRADO, 2018).

Nesta obra, o compositor transita livremente entre diversas linguagens composicionais e as elabora de maneira integrada, demonstrando domínio do *metier*, liberdade criativa e clareza formal na elaboração do discurso musical – características das obras do período de síntese, ou seja, daquelas escritas após 1994 (CORVISIER, 2003) –, também caracterizado pelo tonalismo livre, isto é, utilização de acordes triádicos e diatônicos sem a rigidez funcional da harmonia tradicional. Através de uma escrita depurada e de uma abordagem convencional da forma sonata, revela a tendência neo-romântica que desponta nas últimas décadas de sua produção.

3.4.1 ALLEGRO APPASSIONATO

Neste movimento, escrito na forma sonata, o compositor delimita as diversas seções da obra por meio de mudanças de armadura e de andamento. As relações tonais esparsas indicam um tratamento livre da condução harmônica. O primeiro tema, em Fá menor, é bastante intenso e dramático; a transição, *Menos*, em Mi menor, conduz ao segundo tema, em Ré maior, de caráter lírico. O desenvolvimento alterna variações de ambos os temas e termina com uma Cadência-Recitativo. Ao final da recapitulação, a Coda reinstaura o ânimo do primeiro tema em andamento ainda mais rápido.

Quadro 2 – Esquema estrutural da *Sonata n° 4 para violino e piano*, mov. I

Forma sonata	Seção	Polos tonais	Andamento	Compasso
Exposição	1º tema	Fá menor	Allegro Appassionato (♩=80)	1-10
	Transição	Mi menor	Menos	11-19
	2º tema	Ré maior	Calmo, molto lirico (♩=112)	20-33
Desenvolvimento	Fugato	Dó maior	Intenso, rítmico (♩=80)	34-43
	Variações	-		44-67
	Cadência-Recitativo	Si bemol	Tempo livre	70-79
Recapitulação	1º tema	Fá menor	Allegro Appassionato (♩=80)	80-92
	Transição	“Mi menor”	Menos	93-103
	2º tema	Dó maior	Calmo, molto lirico (♩=112)	104-117
Coda	1º tema’	Fá menor	Allegro Molto (♩=100)	c. 118-129

Fonte: elaborado pela autora (2019).

O piano introduz o primeiro tema. Em seguida, uma escala ascendente rapidíssima, que perpassa as quatro cordas do instrumento, inicia a parte do violino. Tocá-la numa arcada para baixo implica num movimento unidirecional do arco, pois as mudanças de corda, da mais grave para a mais aguda, vão da esquerda para a direita do instrumento, assim como o movimento horizontal do arco: o chamado arco “para baixo” é, principalmente nas cordas mais graves, um movimento lateral da esquerda para a direita do instrumentista. A unidirecionalidade favorece a execução e a torna mais natural, contribuindo para a clareza e a fluidez da performance. O *crescendo* é produzido pela distribuição de arco, ao se utilizar pouca velocidade de arco no início da escala e aumentá-la gradativamente até o final da ligadura, amplificando a intensidade sonora.

Executar o ritmo pontuado da primeira frase em arcadas separadas, com vibrato rápido e amplo, produz uma sonoridade intensa e expressiva que remete à execução vocal e enfatiza o caráter *appassionato*. A execução no mesmo arco torna o caráter mais comedido e direto, fluido, movido, enfim, mais instrumental (Figura 69).

Figura 69 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 4-7

Fonte: Almeida Prado (2007)⁷².

Ainda nesta frase, a articulação pode conferir efeitos significativamente diferentes (c. 8-9). Uma execução mais articulada, isto é, atacando o início da nota e imediatamente fazendo decair o som nas colcheias pontuadas e tocando a primeira semicolcheia de cada ligadura mais forte e tirando o peso do arco na segunda nota, produz pequenas separações entre cada arcada, enfatizando o contorno rítmico da melodia. Por outro lado, ao tocar essas figurações de modo mais homogêneo, liso, sustentando o som ao longo das ligaduras, sem separação sonora entre as notas, obtém-se uma sonoridade romântica, lírica, semelhante ao canto.

⁷² As arcadas e dedilhados indicados em todos os exemplos são sugestões da autora deste trabalho.

Figura 70 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 8-10

Fonte: Almeida Prado (2007).

A transição abranda a dramaticidade do tema inicial. Num andamento mais lento (*Menos*), o violino apresenta a melodia em *legato*, flutuando acima do acompanhamento do piano (Figura 71). A arcada para cima no arpejo do violino suaviza o ataque inicial e produz um *crescendo* natural nesse gesto ascendente. É importante evitar que as mudanças de direção do arco se tornem evidentes e criar uma longa linha melódica através de movimentos relaxados do pulso e do braço direito, conectando as arcadas. O dedilhado sugerido coloca a mudança de posição logo após a nota pontuada, de modo que possa ser executada simultaneamente à breve suspensão do arco entre a nota pontuada e a semicolcheia seguinte, tornando-a imperceptível (YAMPOLSKY, 1971, p. 6). Tocar o Ré com 3º dedo permite que o violinista permaneça na 4ª posição por vários compassos.

Figura 71 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 11-14

Fonte: Almeida Prado (2007).

No compasso 19, o encadeamento de acordes triádicos – Fá menor, Mi menor e Ré maior – funciona como ponto de modulação que resume o esquema harmônico da exposição, partindo da tonalidade inicial, Fá menor, passando por Mi menor (transição) e concluindo na tonalidade do segundo tema, Ré maior (Figura 72). Na passagem paralela na reexposição, o compositor escreve tríades sobrepostas (c. 103), características de sua linguagem transtonal. O

movimento paralelo na condução das vozes revela um tratamento livre da linguagem tonal, sem uma implicação funcional.

Figura 72 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 19-24

Fonte: Almeida Prado (2007).

A partir da ressonância do acorde do piano, o violino inicia o segundo tema na região grave do instrumento, sob a indicação *Calmo, cantabile molto lirico*, com uma sonoridade sustentada e *legato*. O piano responde à melodia do violino, criando uma textura contrapontística (Figura 72). A partir do compasso 21, a execução da linha melódica na 2ª corda produz uma sonoridade aveludada como uma voz de *mezzosoprano*⁷³. O tema é então desenvolvido através de uma sonoridade romântica e expressiva, que se torna mais intensa à medida que a linha melódica progride para o registro mais agudo do instrumento. Um sugestivo *decrecendo* acompanha o movimento descendente da melodia que conclui o arco fraseológico. No compasso 30, a mudança de corda entre o Dó sustenido e o Fá sustenido contribui para transformar a sonoridade, sugerindo um recomeço a partir do qual o contorno da frase, cada vez mais agudo, e a insistência no motivo de três colcheias-semínima conduzem a um *crescendo* gradativo que, somado ao *accelerando* (c. 33), culmina no retorno *da capo* (Figura 73). Como a exposição é curta, contendo apenas 33 compassos, o ritornelo torna-se necessário para o equilíbrio formal da obra.

⁷³ Flesch (2000) compara as cordas do violino às diferentes tessituras vocais quando discute acerca das possibilidades timbrísticas do instrumento (ver p. 22 acima).

Figura 73 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 30-33

Fonte: Almeida Prado (2007).

O desenvolvimento começa no compasso 34 com o tratamento contrapontístico de um fragmento do tema inicial em um fugato, cujo sujeito é apresentado pelo violino e posteriormente pelo piano (Figura 74). A indicação *Intenso, rítmico*, além dos acentos marcados na parte do violino denotam uma execução mais articulada do que aquela do início deste movimento. No *détaché* acentuado, o peso e a velocidade utilizados para produzir o ataque intenso da nota diminuem logo em seguida, criando um espaço entre as notas (SALLES, 1998). Não é o caso, porém, de interromper completamente o som entre as notas, apenas esvaziá-lo de seu vigor inicial.

Figura 74 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 34-38

Fonte: Almeida Prado (2007).

A sequência de três acordes, que na exposição servira como ponto de modulação para o segundo tema, reaparece para encerrar o fugato e impulsionar o desenvolvimento, que acontece por meio de variações de ambos os temas. No compasso 64, essas tríades são expandidas em arpejos no piano e acordes no violino, cuja execução requer o uso de extensões (Figura 75).⁷⁴ Para criar a intensidade sonora indicada pelos acentos escritos sobre esses

⁷⁴ Tríades em estado fundamental são de fácil execução no piano, mas não no violino. Neste instrumento, as inversões transformam as terças sobrepostas em sextas, o que facilita a execução por meio do uso de dedilhados convencionais e eliminando a necessidade de extensões.

acordes, sugere-se que sejam tocados com arcada para baixo, retomando o arco. Segundo Galamian,

A melhor maneira de produzir o ataque simultâneo do acorde de três notas é suspender o arco ligeiramente acima da corda do meio, e então deixa-lo cair diretamente, para um bom e sólido contato com as cordas. A pressão do arco deve ser suficientemente grande para deprimir a corda do meio um tanto que permita que as cordas vizinhas sejam propriamente contatadas e tocadas pelo arco” (GALAMIAN, 1985, p. 90).⁷⁵

Figura 75 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 64-70

Fonte: Almeida Prado (2007).

As tríades se tornam quintas paralelas (c. 67) e a dinâmica diminui para *piano*, esvaziando a textura e preparando o início da Cadência-Recitativo (Figura 75). A sequência de doze notas no ostinato do piano, no registro agudo do instrumento em dinâmica *pianíssíssimo* remete à sonoridade translúcida do ostinato dodecafônico do primeiro movimento da *Sonata n° I* (Fig. 11, p. 39). A linha melódica do violino, cujo protagonismo se torna ainda mais evidente nessa passagem, é tão livre quanto um recitativo de ópera. Ao imitar a execução vocal no instrumento, procura-se tornar imperceptíveis as mudanças de direção do arco através do movimento sutil dos dedos e pulso, sustentar as notas longas por toda a sua duração, fazer um

⁷⁵ Versão original: “The best way to produce the simultaneous attack of the three-note chord is to suspend the bow slightly above the middle string, then to drop it straight down for a good solid grip on the strings. Pressure has to be sufficiently great to depress the middle string far enough for the neighboring strings to be properly contacted and sounded by the bow”.

discreto *crescendo* dentro das ligaduras, assim como utilizar um vibrato relaxado, de frequência e amplitude médias.

Na recapitulação, o tema inicial retorna no violino em cordas duplas, aludindo ao caráter de *Danças Húngaras* de Brahms (Figuras 76 e 77).⁷⁶ Os grandes saltos intervalares em terças duplas, numa tonalidade desfavorável para a execução violinística como Fá menor, apresentam um dos maiores desafios técnicos desta obra.⁷⁷

Figura 76 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. I: c. 80-82

Fonte: Almeida Prado (2007).

Figura 77 – J. Brahms, *Danças Húngaras* n° 1, c. 25-34.

Fonte: J. Brahms (s.d.)

O segundo tema é reapresentado em Dó maior, indicando uma relação de dominante com a tonalidade inicial, que é restabelecida na Coda que conclui este movimento. A retomada da forma sonata tradicional sob uma ótica pós-moderna, a economia de materiais temáticos, apresentados em frases curtas, o desenvolvimento sucinto e a recapitulação literal evidenciam uma narrativa musical concisa como meio de garantir a inteligibilidade da obra. As mudanças de armadura de clave, as harmonias triádicas e a utilização de escalas e arpejos nas construções melódicas são referências tonais evidentes que, sobrepostas ao movimento paralelo na condução harmônica e à superposição de acordes, revelam uma tendência neo-romântica da escrita musical, também expressa pela indicação *Allegro Appassionato* – que, apesar de convencional, não deixa de ser metafórica (BITTENCOURT, 2008) – e que se traduz numa sonoridade exuberante e voluptuosa por meio do intenso contato do arco com a corda, assim como por um vibrato amplo e expressivo.

⁷⁶ Na gravação em vídeo realizada pela violinista Constança Almeida Prado e pela pianista Helenice Audi, a pianista comenta sobre a relação desta sonata com o estilo do compositor alemão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-32b-COVuh0>. Acesso em: 17 fev. 2019.

⁷⁷ Os quatro bemóis implicam no uso frequente das posições pares e impedem o uso das cordas soltas e de sua reverberação, apresentando uma maior dificuldade de execução e de afinação neste instrumento.

3.4.2 ADAGIO MOLTO LÍRICO

A transição entre o primeiro e o segundo movimento requer uma pausa considerável, que permita dissipar a tensão das últimas notas do *Allegro Appassionato* e incorporar a quietude meditativa do *Adagio molto lirico*. Estruturado numa forma ternária simples, este movimento explora o lirismo do tema melódico apresentado pelo violino na seção A, enquanto que a seção intermediária se desenvolve através de efeitos sonoros de harmônicos artificiais e arpejos em *sul ponticello* sobrepostos ao acompanhamento do piano, que reapresenta o tema principal na reacapitulação (A').

O ritmo constante e a condução paralela do acompanhamento do piano criam uma ambientação sóbria a partir da qual o violino desenvolve a melodia principal. A entrada do violino requer um ataque macio e suave, que aluda ao som inicial da vogal (GALAMIAN, 1985), com uma sonoridade aveludada que pode ser executada na 2ª e 3ª cordas.

Figura 78 – Sonata n.º 4 para violino e piano, mov. II: c. 1-5

Fonte: Almeida Prado (2007).

No compasso 6, o contraponto em colcheias e o baixo oitavado do piano adensam a textura, gerando movimentação e direcionalidade. O acúmulo de tensão é potencializado por um breve *accelerando* que conduz à segunda frase do tema, cuja dramaticidade se subentende pelas indicações de *intenso!* e *pouco mais rápido*. O contraste com a frase inicial se torna ainda mais evidente pelo uso da 1ª corda do violino e pela dinâmica *forte*, que demanda um contato mais intenso do arco com a corda e um ataque mais pronunciado (Figura 79).

Figura 79 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 6-9

Fonte: Almeida Prado (2007).

Uma sequência de tríades em movimento paralelo pontua o final desta frase, num gesto composicional semelhante àquele do primeiro movimento. A cesura entre os compassos 14 e 15 permite dissipar as ressonâncias desses acordes e restabelecer a ambientação do tema inicial, que reaparece transposto (Figura 80). O uso da 2ª corda e um ponto de contato intermediário entre o espelho e o cavalete produz uma sonoridade velada e opaca, em *pianíssimo*, contrastando com a intensidade e brilho do compasso anterior.

Figura 80 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 14-18

Fonte: Almeida Prado (2007).

No final desta seção, a repetição insistente dos acordes do piano soa como o badalar dos sinos de uma igreja – um efeito presente nas demais sonatas e em outras obras do compositor (Figura 81). A linha escalar ascendente do violino pode soar como uma oração subindo ao céu: talvez o agradecimento pela recuperação da filha, que motivara a composição desta sonata (DUO ALMEIDA PRADO, 2018).

Figura 81 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 25-31

Fonte: Almeida Prado (2007).

Na seção B, *Calmo*, não há um tema melódico propriamente, mas uma atmosfera timbrística translúcida na qual o piano explora o registro agudo do instrumento e o violino toca harmônicos artificiais, criando uma textura tênue. A execução desses harmônicos requer que o ponto de contato do arco com a corda seja próximo ao cavalete (GALAMIAN, 1985). A indicação “*Como orquídeas orvalhadas*” sugere a inspiração da natureza e revela uma especificidade peculiar no olhar atento e sensível do compositor. A imagem visual sugere uma sonoridade delicada e refinada, apontando características do gesto expressivo do intérprete e do seu contato com o instrumento, ao traduzir sonoramente a figura de linguagem inscrita pelo compositor.

Figura 82 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. II: c. 32-37

Fonte: Almeida Prado (2007).

Um breve gesto improvisatório interrompe a atmosfera suspensiva, como parênteses no texto musical (Figura 83). A arcada sugerida para os arpejos – arco para baixo do grave para o agudo e arco para cima do agudo para o grave – favorece a execução rápida desta figuração, uma vez que segue o princípio da unidirecionalidade do movimento do arco, discutido

anteriormente⁷⁸. O efeito *sul ponticello*, indicado por *s.p.*, torna a sonoridade semelhante à dos harmônicos artificiais e alude à atmosfera sonora desta seção.

Figura 83 – Sonata n° 4, mov. II: c. 45-46

Fonte: Almeida Prado (2007).

O movimento termina com a recapitulação do tema inicial no piano com um contracanto do violino. Assim como no primeiro movimento, o compositor transita por referências tonais e sonoridades transtonais com liberdade e maestria para elaborar seu discurso musical, cuja organização formal simples e direta permite uma compreensão clara e imediata do material sonoro.

3.4.3 TOCCATA

O termo *Toccata* refere-se a peças de forma livre e de movimento contínuo de notas rápidas que demonstram destreza técnica.⁷⁹ Segundo Pinheiro,

[o] gênero tocata é associado à igreja desde as suas origens durante a Renascença. Inicialmente constituída de improvisações realizadas pelo organista antes de um serviço religioso, ao modo de prelúdio, evoluiu para uma forma livre, multiseccional, podendo se estender por vários minutos. Este gênero tem recebido releituras desde o século XIX como peças geralmente curtas, virtuosísticas e com uma figuração contínua e motórica. [...] Almeida Prado compôs pelo menos quatro obras com este título: a *Toccata* (1964), a *Toccata da Alegria* (1996), a *Toccata da Epifania* (2002) [...] e a *Toccata dos bem-te-vis* (2001) [PINHEIRO, 2016, p. 59].

A *Toccata da Alegria* (1996) apresenta um motivo arpejado em compasso composto, semelhante à figuração do piano no último movimento da Sonata n° 4:

⁷⁸ Ver p. 80, acerca do gesto escalar que inicia o *Allegro Appassionato*. Quanto aos arpejos envolvendo as quatro cordas do violino, estes aparecem na obra *Improviso sobre um tema de Osvaldo Lacerda* (Figura 5), na *Sonata n° 1* (Figura 12) e *n° 3* (Figura 55).

⁷⁹ TOCCATA, Grove Music online. Acesso em: 15 fev. 2019.

Figura 84 – *Toccata da Alegria* – excerto

Fonte: Pinheiro (2016).

Figura 85 – *Sonata n° 4 para violino e piano, mov. III: c. 1-6*

Fonte: Almeida Prado (2007).

Na parte do violino, a opção pela arcada separada, isto é, tocando a colcheia no arco para baixo e a semínima no arco para cima, parece tornar a execução mais idiomática – e os movimentos do braço direito mais livres, o que acaba transparecendo como leveza e vivacidade – do que com duas notas no mesmo arco, possibilidade esta que poderia soar repetitiva, com movimentos mais restritos do braço.

O gesto anacrústico dos compassos 26-27 assemelha-se àquele do *Vivo* da Sonata n° 3, portanto a sugestão de arcada e dedilhado é similar, a fim de que as duas notas de cada ligadura sejam executadas na mesma corda ou em cordas vizinhas (Figura 86).

Figura 86 – *Sonata n° 4 para violino e piano, mov. III: c. 26-30*

Fonte: Almeida Prado (2007).

A progressiva diminuição das figuras rítmicas por meio de quiálteras é um recurso semelhante à modulação métrica utilizada no último movimento da Sonata n° 1. O número

crescente de notas em cada compasso e, conseqüentemente, a diminuição de sua duração, assim como a polirritmia e a articulação sincopada do violino são elementos geradores de tensão e direcionalidade. A frase culmina num arpejo de Lá maior no violino sobreposto a uma escala diatônica ascendente em Lá no piano que, num gesto cadencial, introduz um acorde de sonoridade intensa e brilhante, construído a partir da polarização entre Ré sustenido na mão esquerda e Lá na mão direita do piano no registro agudo do instrumento, iniciando uma seção com andamento moderado (*Menos*, $\text{♩} = 112$) de caráter melódico, cujo modalismo remete ao canto de temas folclóricos e contrasta com a escrita predominantemente instrumental das demais seções deste movimento. No violino, busca-se uma articulação entre o *staccato* e o *portato*, que emule a sonoridade rústica da rabeca (SALLES, 1998).

Figura 87 – Sonata n° 4 para violino e piano, mov. III: c. 45-48

Fonte: Almeida Prado (2007).

Figura 88 – Sonata para piano n° 5: tema da ressurreição

Fonte: Corvisier (2017).

É possível traçar um paralelo desta seção com o “tema da ressurreição” da *Sonata n° 5 para piano* “Omulú”, em Lá mixolídio, que também apresenta um desenho melódico arpejado ascendente e constitui uma seção mais lenta inserida num movimento rápido (Figuras 87 e 88).

Este episódio contrastante se encerra com um arpejo descendente do violino, a partir do qual surge um ostinato de tríades repetidas no piano (c. 52). No violino, a possibilidade do uso de cordas soltas nesses acordes facilita a execução e produz uma sonoridade mais aberta e brilhante⁸⁰. Tocar com o arco próximo ao espelho, onde o ângulo entre as cordas é menor, favorece que o arco encoste nas três cordas simultaneamente, assemelhando à sonoridade do piano (GALAMIAN, 1985).

Figura 89 – *Sonata n° 4 para violino e piano*, mov. III: c. 55-57

Fonte: Almeida Prado (2007).

Uma passagem de intenso cromatismo em semicolcheias conduz ao retorno do tema inicial, reapresentado sobre uma figuração diatônica em fusas no piano. A redução progressiva das figuras rítmicas, que passam de colcheias a semicolcheias e finalmente fusas, cria o efeito de um *accelerando* que conduz à conclusão da obra num enfático Fá.

⁸⁰ No primeiro movimento, a impossibilidade do uso de cordas soltas na execução das tríades é um elemento que dificulta a execução e torna a sonoridade mais opaca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar as quatro sonatas para violino e piano de Almeida Prado permite vislumbrar a *poiésis* desse conjunto de obras como um todo. Vistas lado a lado, percebe-se o amadurecimento da linguagem composicional, as mudanças estéticas ao longo da carreira do compositor e a recorrência de recursos expressivos específicos de cada instrumento, revelando a intenção do compositor em explorar os efeitos timbrísticos e de ampliação das ressonâncias. Esses aspectos contribuem para uma compreensão aprofundada do texto musical e sua interpretação através da performance.

Escrita em 1980, a primeira sonata encontra-se ainda sob o vigor moderno experimental, da busca pelo novo, de ampliar as possibilidades sonoras da combinação violino-piano ao explorar a fusão timbrística dos instrumentos. Dedicada ao *virtuose* Natan Schwartzman, não se impõem limites de dificuldades técnicas, explorando com liberdade diversos recursos expressivos do violino. Efeitos como *glissandi* de harmônicos em cordas duplas e trêmulo *sul ponticello*, interpolados a recursos composicionais diversos como transtonalismo, serialismo e modulação métrica, constituem um discurso complexo – elaborado ora através de um diálogo entre os instrumentos, ora pela sua sobreposição – cuja inteligibilidade é garantida pela estruturação formal clara, que revela um domínio absoluto do *metier*. A grande diversidade de materiais sonoros e as sugestivas indicações metafóricas são um convite para a exploração das possibilidades timbrísticas do piano e do violino.

A estratificação da sonoridade em diversos planos amplia a ocupação do espaço sonoro e possibilita uma simultaneidade de eventos que constroem os diversos blocos sonoros da obra. Enquanto as ressonâncias do piano são exploradas por meio de *clusters*, arpejos rápidos e repetição de ostinatos, no violino, o uso das cordas soltas em acordes, arpejos e apogiaturas revela a preocupação e a criatividade do compositor ao utilizar recursos de maior ressonância nesse instrumento.

Na Sonata nº 1, a linguagem musical não se submete às restrições da notação nem sacrifica a espontaneidade do gesto criativo ao transcrevê-lo, revelando a proeminência do timbre na elaboração das concepções musicais do compositor. Sua escrita musical não é prescritiva, dando liberdade ao intérprete para decidir acerca das especificidades pontuais de dinâmica e articulação – indicando apenas num âmbito geral as intenções do compositor. As indicações metafóricas se tornam um importante veículo de comunicação, transmitindo peculiaridades de um imaginário sonoro que transcende a notação musical. Para Almeida Prado,

a metáfora torna-se um recurso expressivo que desperta a imaginação do intérprete para além do que vê e do que ouve na partitura. Revela algo semelhante à poesia – que é outro recurso de inspiração frequentemente utilizado pelo compositor, presente na epígrafe da Sonata nº 3 –, que não é uma descrição precisa da realidade, mas sugestiva de sensações físicas que o intérprete incorpora nos seus gestos geradores de som. Ao utilizá-la, o compositor coloca-se lado a lado ao intérprete na formulação da sua interpretação da obra, numa linguagem que lhe é tão familiar: a da metáfora.

Na primeira sonata, a metáfora aparece de forma inerente à execução musical, tanto nos movimentos que o intérprete realiza para tocar quanto na sensação física que se percebe no contato com o instrumento. A indicação *Granítico* no primeiro movimento está atrelada ao gesto físico de tocar o material temático em *fortíssimo*, com acentos, no registro mais grave do instrumento, produzindo um som metaforicamente “denso”, “pesado” e “frio”. O peso e a dureza do granito se tornam concretos no contato do arco com a corda que, por ser a mais grave e mais espessa, apresenta maior inércia e requer o uso de maior peso do braço. *Como cristais transparentes* retrata a fragilidade do material e a delicadeza no seu manuseio, caracterizando a natureza do contato do arco com a corda nessa seção da obra – leve e delicado, sugerindo a retirada de peso do arco.

Assim, a metáfora revela a inspiração criativa do compositor, estimula o imaginário do intérprete e instiga a busca por uma variedade de timbres que enriquece a performance e a paleta sonora do instrumentista. Segundo Cox (2011), a metáfora provoca uma sensação física que modifica a qualidade do movimento corporal empregado ao tocar e, portanto, do resultado sonoro. Ao mesmo tempo, a percepção do próprio som produzido ao tocar pode gerar outras imagens e sensações que influenciam a compreensão do discurso musical. Logo, o processo de elaboração da performance transcorre numa via de mão dupla, influenciando e sendo influenciado pelas concepções metafóricas a ela associadas. Assim, a performance se torna tanto o resultado quanto o caminho para a construção de uma interpretação.

Na Sonata nº 2, escrita em 1984, o compositor explora elementos rítmicos como a síncope e acentuações deslocadas – elementos também presentes em várias de suas obras do mesmo período. No primeiro tema, notas longas sustentadas pelo violino se sobrepõem aos blocos sonoros criados pelo piano por meio de acordes superpostos, figurações arpejadas e pela constante repetição de ostinatos. A linha do violino não é uma melodia propriamente, constituída por fragmentos com grandes saltos intervalares. No segundo tema, o violino se torna proeminente, apresentando a melodia principal com grande lirismo sobre o acompanhamento

contrapontístico do piano. Assim, cada instrumento desenvolve uma função específica que, quando sobrepostas, criam uma poética de força e exuberância ímpar.

No desenvolvimento, a expansão do segundo tema, mais lírico e de andamento moderado contrasta com a intensidade rítmica do primeiro tema e proporcionalmente equilibra a forma. Assim, a narrativa é estruturada num único movimento em forma sonata, contendo em si mesmo os elementos de oposição e de unidade de modo coerente e conciso.

A parte do violino apresenta uma escrita mais tradicional do que a da primeira sonata – não há efeitos como harmônicos em cordas duplas nem trinado com *glissando*. A principal dificuldade técnica consiste em realizar os grandes saltos intervalares, acordes e passagens rápidas com afinação precisa e com uma sonoridade refinada, que revele uma extensa gama de matizes no tratamento dos diversos motivos temáticos e que mantenha a intensidade do som ao longo das seções da obra.

As Sonatas nº 1 e 2 demonstram a influência da linguagem transtonal das *Cartas Celestes I*, mas em contextos diferentes. A primeira sonata explora efeitos não usuais, como *glissando* de harmônicos naturais em cordas duplas, trinados em *glissando*, trêmulo *sul ponticello*, além de empregar uma variedade de recursos composicionais, num exercício experimental complexo cuja inteligibilidade é garantida pela estruturação formal. A primeira sonata apresenta um discurso musical mais ousado que a Sonata nº 2, cuja escrita sobrepõe texturas transtonais a uma nítida organização do discurso em torno da polarização entre dominante e tônica – o que, somado à economia de materiais temáticos desenvolvidos em um único movimento revela a direção pós-moderna que o compositor toma em meados da década de 80.

A Sonata nº 3 desvela ainda mais características desta postura estética através do uso de colagens e citações e da elaboração de um discurso musical mais conciso. Demonstra o amadurecimento do compositor ao explorar este gênero, ao apresentar uma maior integração entre os instrumentos e um tratamento livre da forma sonata. A colagem de diferentes materiais, característica do pós-modernismo, produz uma alternância de ambientações sonoras – ora mais calmo e lânguido, ora mais movido e articulado – que se torna um dos principais elementos de polarização da obra. A continuidade da narrativa depende da articulação entre esses diversos eventos, a fim de construir uma sequência lógica e compreensível para o ouvinte.

O discurso musical é criado a partir da colaboração de ambos os instrumentos, cujas partes aparecem entrelaçadas, como no gesto responsivo do piano no tema principal. Nas duas primeiras sonatas, a narrativa aparecia, por vezes, fragmentada e dividida entre os instrumentos,

através de uma escrita responsorial ou pela sobreposição de texturas diferentes. Na primeira sonata, por exemplo, é bastante frequente que apenas um dos instrumentos toque por vez, enquanto o outro se cala, como num debate. A terceira sonata difere da fragmentação narrativa das anteriores; nela, as partes se complementam na construção do texto musical. No entanto, ainda é possível perceber a primazia da parte do piano em relação à parte do violino nos interlúdios pianísticos que fazem a transição entre as grandes seções da obra e em momentos onde o violino duplica algumas das notas da figuração do piano.

Neste clima de consenso e colaboração, predomina o lirismo, as frases longas e a articulação legato, como no tema inicial. É a única, dentre as quatro sonatas para violino e piano, cujo tema principal é de carácter calmo. Sua serenidade se estende à citação de *O desenho de Constancinha*, cuja escrita em 5/8 e o contorno da linha do acompanhamento incute uma movimentação lúdica à singela melodia. As seções contrastantes, de carácter mais movido, acontecem mais pela sucessão de notas rápidas – como sequências de semicolcheias e ostinatos – do que por elaborações rítmicas variadas. Uma aparente ausência de conflito – vide a ausência de um segundo tema – não limita a variedade no discurso sonoro, estabelecida pela polarização entre tempo liso e estriado, assim como pelo contraste entre as seções melodiosas e rítmicas, a partir do qual a obra é estruturada.

Nessa sonata, a questão da metáfora surge a partir da epígrafe – um poema que aborda temas fundamentais na obra de Almeida Prado, que são a literatura, a religiosidade e a natureza. Ao tratar da amendoeira que floresce, sugere a maneira como o tema melódico principal se desenvolve: sutil e gradativamente como o desabrochar de uma flor.

Na seção central, a indicação *Iluminado* sugere uma sonoridade brilhante e luminosa, cuja imaterialidade se reflete na exploração não do som direto, emitido logo após o ataque da nota, mas indiretamente, através da sua ressonância. É a esta sonoridade que o violino se funde. Assim, a concepção sonora da metáfora complementa a ideia expressa pela escrita musical, permitindo uma especificidade que supera a linguagem puramente técnica.

Assim como nas demais sonatas, a notação musical não é demasiadamente detalhada nem prescritiva. Exceto por indicações ocasionais de acento, não há indicações detalhadas de articulação como *staccato*, *tenuto* ou *legato*. Cabe ao performer compreender através dos gestos musicais utilizados pelo compositor e das indicações textuais o carácter proposto e decidir quais as articulações, arcadas, dedilhados e sonoridades específicas são mais adequados ao discurso musical.

Na sonata nº 4, os diferentes materiais sonoros aparecem decantados, como fibras entremeadas que formam o tecido musical único, numa síntese característica das obras do compositor a partir de meados dos anos 90. Incorpora tanto elementos da música tonal, como o uso de acordes triádicos, figurações escalares e arpejadas e a forma sonata de maneira mais tradicional, quanto aspectos da linguagem pessoal do compositor, como o transtonalismo e a exploração das ressonâncias de acordes e ritmos sobrepostos. Prevalece nesta sonata a linguagem harmônica baseada no tonalismo livre, onde existe uma certa liberdade no encadeamento dos acordes.

Esta obra apresenta intensa dramaticidade e pleno equilíbrio formal. Ao tocar os temas dessa sonata, tem-se a sensação física semelhante à de executar melodias românticas: articulação *legato*, intervalos diatônicos simples, com predominância de segundas e terças. Não há grandes saltos (maiores que 9ª), como encontrados nas sonatas anteriores. Assim, pode-se dizer que esta, dentre as quatro sonatas para violino e piano, é a mais idiomática e a mais acessível, tanto do ponto de vista técnico quanto musical.

Na quarta sonata, a predominância do pensamento horizontal do compositor ao contrapor as linhas melódicas dos instrumentos se torna mais evidente do que nas anteriores, nas quais a intensão de criar ressonâncias pela sobreposição vertical tinha primazia. Ao entrelaçar as partes dos instrumentos, que se complementam na apresentação do discurso musical, o compositor atinge uma integração entre as partes ainda maior do que aquela alcançada na Sonata nº 3.

O violino assume um papel preponderante, enquanto que o piano lhe dá suporte. Se na terceira sonata interlúdios do piano faziam a transição entre as seções da obra, nesta última esses momentos se resumem a apenas três acordes que funcionam como pivô modulatório e preparam a entrada do violino, que apresenta os temas principais da obra.

Se na sonata tradicional a polarização era estabelecida a partir de relações funcionais, a partir do século XX os mecanismos de oposição e contraste podem ser de diversas ordens. Almeida Prado contrapõe transtonalismo e serialismo na Sonata nº 1; sonoridades transtonais criadas pela repetição de ostinatos e puro lirismo melódico na Sonata nº 2; tempo pulsado e tempo amorfo na Sonata nº 3; e a liberdade tonal, estabelecendo relações inesperadas entre tonalidades distantes como Fá menor e Ré maior, dentro da forma sonata tradicional num discurso conciso que desenvolve na sua quarta e última sonata.

A progressiva simplificação do discurso musical reflete a mudança estética em direção à *poiésis* pós-moderna. A primeira sonata, escrita em 1980, encontra-se ainda sob o vigor

experimental, da busca pelo novo, de ampliar as possibilidades sonoras da combinação violino-piano ao criar blocos sonoros. A segunda sonata, de 1984, apresenta referências tonais de maneira mais evidente e uma construção melódica mais linear, indícios de uma releitura de elementos tradicionais sob a ótica pós-moderna, que se torna ainda mais notável na Sonata nº 3. O compositor demonstra uma depuração ainda maior da sua linguagem musical na última sonata, através do retorno à forma tradicional e das construções primordialmente melódicas, permeadas por referências sutis ao seu estilo pessoal.

A partir da segunda sonata, o uso da tonalidade de forma livre revela não um compositor que nega o sistema tonal ao evitá-lo completamente, mas que o transforma e o utiliza com habilidade e maestria da maneira que melhor convém para a expressão de sua música. É através da sobreposição de elementos tonais ao modalismo, serialismo, transtonalismo, harmonias quartais, *clusters* e da exploração de ressonâncias que Almeida Prado elabora um discurso eclético característico da era pós-moderna.

Nas suas sonatas, Almeida Prado privilegia o aspecto lírico do violino e sua capacidade de sustentação sonora, criando longas linhas melódicas em *legato* sobre a linha mais movimentada do piano. No piano, o som tende a se extinguir logo após o ataque e através do uso do pedal pode-se criar a ilusão do *legato*. Tendo em vista que nos instrumentos de cordas esse efeito é produzido com certa facilidade, o compositor explora amplamente este recurso sonoro na elaboração textural.

O uso das ressonâncias, característico da sua escrita para piano, se revela no violino pela utilização frequente de cordas soltas em acordes e arpejos, o que resulta na vibração dessas cordas por mais tempo, criando um efeito de ressonância semelhante ao produzido pela suspensão dos abafadores pelo acionamento do pedal direito do piano.

As quatro sonatas apresentam níveis distintos de dificuldade técnica e musical, sendo a primeira a mais desafiadora. Ao compor para pessoas que lhe são caras, o compositor demonstra sua sensibilidade ao adequar sua escrita às características do intérprete a quem foram dedicadas. A colaboração com violinistas de alto nível, como Natan Schwartzman, Valeska Hadelich e, posteriormente, com a filha Constança de Almeida Prado, favoreceu a exploração e o conhecimento das possibilidades sonoras do violino e motivaram o compositor a escrever um repertório significativo para esse instrumento.

Através do estudo aprofundado dessas sonatas, pude perceber que o processo de elaboração de uma interpretação musical a partir do modelo sugerido por Correia (2007) não acontece necessariamente de forma linear, mas num fluxo contínuo como o da pesquisa-ação

descrito por Davidson (2015) e Gandelman (2001). Ao investigar a própria prática, o pesquisador-intérprete toca, analisa o resultado sonoro e propõe modificações num processo circular onde o próprio gesto pode elucidar metáforas e significados não estabelecidos *a priori*. A sensação física do contato com o instrumento ao executar a obra pode suscitar questões contextuais complementares, demandando novas pesquisas e permitindo tecer relações com outras obras – ou seja, a investigação contextual não se limita ao estágio inicial da pesquisa.

Um dos resultados práticos desta pesquisa foi a gravação em vídeo da performance da Sonata nº 3, realizada no Auditório da Casa Thomas Jefferson, cujo *link* se encontra anexo a este trabalho. Além disso, a realização do recital-palestra intitulado “Almeida Prado: Sonata para violino e piano nº 3” no dia 19 de março de 2019 no Auditório do Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), possibilitou uma apresentação integrada dos referenciais teóricos deste trabalho, suas aplicações na análise interpretativa da Sonata nº 3, seguidos pela performance da obra, concretizando um dos objetivos iniciais dessa pesquisa: promover a performance da música de compositores brasileiros, instigando seu conhecimento e sua prática.

Sendo a exploração das ressonâncias um dos aspectos mais relevantes da terceira sonata, a experiência de tocá-la em espaços diferentes e utilizando instrumentos distintos tornou clara a influência desses elementos na performance. No primeiro caso, a acústica propícia à música de câmara, favorecendo a reverberação dos instrumentos, e a utilização de um piano de cauda inteira produziram ressonâncias mais intensas e duradouras, o que permitiu um tempo maior para dissipá-las. Uma situação distinta do ambiente onde foi realizado o recital-palestra, no qual o auditório semi-aberto e o piano de meia-cauda resultaram numa sonoridade menos robusta e um menor tempo de decaimento sonoro. A resposta sonora do instrumento e do ambiente acústico utilizados se tornam fatores determinantes para algumas das escolhas interpretativas que são feitas no momento da performance, transformando a execução e seu resultado audível.

Segundo Rosen, “depois de Beethoven, a sonata foi o veículo do sublime” (ROSEN, 1988, p. 366, tradução nossa)⁸¹. As sonatas para violino e piano de Almeida Prado são prova disso. Este repertório merece a atenção e o interesse de performers, professores e estudantes pela enriquecedora experiência estética que propõe, uma vez que trabalha com linguagens musicais diversas e instiga uma pesquisa sonora por timbres e cores inusitados que sugere tanto pela escrita musical quanto pelo uso da metáfora, estimulando o desenvolvimento técnico e expressivo do artista

⁸¹ “After Beethoven, the sonata was the vehicle of the sublime”.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Sonata nº 1 para violino e piano**. 1980. ms.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Sonata nº 2 para violino e piano**. 1984a. ms.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Sonatina nº 1 para violino e piano**. Alemanha: Tonos, 1984b. 1 partitura. Violino e piano.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais**. 1985. Tese (doutorado). Instituto de Artes: Unicamp, Campinas, 1985.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Noturno nº 13 para violino e piano**. 1991. ms.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Improviso sobre um tema de Osvaldo Lacerda**. 1997. ms.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Série trajetórias**. Palestra. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999. Disponível em: <http://abmusica.org.br/downloads/Almeida%20Prado.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2019.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Os cinco encontros com Almeida Prado**. Palestra. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2001. Disponível em: http://abmusica.org.br/downloads/Encontros%20com%20Almeida%20Prado_vfinal.pdf. Acesso em: 24 fev. 2019.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Música Contemporânea Brasileira**. Constança de Almeida Prado, violino; Achile Picchi e Helenice Audi, piano. Centro Cultural São Paulo (ed.). São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006a. 110 f. + 1 CD + 1 partitura.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Sonata para violino e piano nº 3**. 1 partitura (violino e piano), 1 parte (violino). Centro Cultural São Paulo (ed.), 2006b. Disponível em: http://musicabrasilis.com/sites/default/files/ap_sonata_n3.pdf. Acesso em: 05 maio 2019.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Sonata nº 4 para violino e piano**. 2007. ms.
- ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Catálogo de obras**. Valéria Peixoto (org). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.
- ANSATE, Walter F. **As quatro estações para violino solo de Almeida Prado**. 2009. 163f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- ASSIS, Ana Cláudia de. **O timbre de Ilhas e Savanas de Almeida Prado – uma contribuição às práticas interpretativas**. 1997. 177f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

BARANCOSKI, Ingrid. A música de câmara de Almeida Prado. **Revista Brasileira**, n. 21, p. 12-18, 2005.

BISPO, A.A.. “A história da música contemporânea na Europa após a Primeira Guerra nas suas implicações para o Brasil em diálogos com Paulo Affonso de Moura Ferreira. Momentos das reflexões no congresso pelo centenário de Villa-Lobos (1887-1959)”. **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira**, v. 4, n. 169/18, 2017. Disponível em http://revista.brasil-europa.eu/169/Paulo_Affonso_e_Bispo.html. Acesso em: 25 abr. 2019.

BITTENCOURT, Maria Cristina F. Algumas palavras sobre metáfora e interpretação musical. **Em pauta**, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 76-99, jan./dez. 2008.

BORÉM, Fausto. O ensino da performance musical na universidade brasileira. In: X ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1997, Goiânia. **Anais...** Goiânia, 1997. p. 72-85. Disponível em: http://www.academia.edu/3807803/1997_-_BOREM_Ensino_Performance_ANPPOM. Acesso em: 15 jun. 2017.

BORÉM, Fausto; RAY, Sônia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2012. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012. p.122-168.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas L. de Barros. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BRAHMS, J. **Danças Húngaras nº 1**. Joseph Joachim, arranjo. Domínio público. Disponível em: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=11040>. Acesso em: 1 maio 2019.

CAVAZOTTI, André. As sonatas brasileiras para violino e piano: Classificação dos elementos técnico-violinísticos. In: XIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2001, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPPOM, 2001a. p. 50-55.

CAVAZOTTI, André. Panorama das sonatas brasileiras para violino e piano. **Música Hodie**, Goiânia, v. 1, p. 30-36, 2001b.

COELHO, João Marcos. Um músico erudito desce da torre. **Jornal Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=6634&keyword=Almeida%2CPrado&anchor=4246265&origem=busca&pd=a212ecf8ca38a25b028e74ea5873dde9>. Acesso em: 28 fev. 2019.

COOK, Nicholas. Between process and product: music and/as performance. **Music theory online**, v. 7, n. 2, apr. 2001. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>. Acesso em: 20 jun. 2017.

COOK, Nicholas. Making music together, or improvisation and its others. In: COOK, Nicholas. **Music, performance, meaning: selected essays**. Burlington, VT: Ashgate, 2007.

COOK, Nicholas. **Beyond the score: music as performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. A técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: XV ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 318-323.

CORREIA, Jorge S. Um modelo explicativo do trabalho do intérprete. In: MONTEIRO, F.; MARTIGO, A. (Ed.). **Interpretação Musical: Teoria e Praxis**. Lisboa: Colibri, 2007. p. 63-107.

CORVISIER, Fernando. **The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style**. 2000. 174f. Tese (Doutorado), University of Houston, Houston, 2000.

CORVISIER, Fernando. Aspectos da linguagem pianística de Almeida Prado. I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO. **Anais...** Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo, 2003, v. 1, p. 3-13.

CORVISIER, Fernando. **A voz do performer: considerações interpretativas nos Noturnos para piano de Almeida Prado**. 2017. 182f. Tese (Livre docência), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

COSTA, Thiago de Freitas C. **A edição crítica e revisada dos Noturnos para piano de Almeida Prado**. 2011. 328f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

COX, Arnie. Embodying music: principles of the mimetic hypothesis. **Music theory online**, v. 17, n. 2, July 2011. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html>. Acesso em: 19 jun. 2017.

DAVIDSON, Jane. Making a reflexive turn: practical music-making becomes conventional research. In: DAVIDSON, Jane. **The music practitioner: research for the music performer, teacher and listener**. Aldershot, England: Ashgate, 2004. p. 133-147.

DAVIDSON, Jane. Practice-based music research: lessons from a researcher's personal history. In: DOĞANTAN-DACK, M. **Artistic practice as research in music**. New York: Ashgate, 2015. p. 93-106.

DOĞANTAN-DACK, Mine. In the beginning was gesture: piano touch and the phenomenology of the performing body. In: GRITTEN, A; KING, E. (Ed.). **New perspectives on music and gesture**. Burlington, VT: Ashgate, 2011. p. 243-265.

DOĞANTAN-DACK, Mine. The role of the musical instrument in performance as research: the piano as a research tool. In: DOĞANTAN-DACK, Mine. (Ed.). **Artistic practice as research in music**. New York: Ashgate, 2015. p.169-202.

DUNSBY, Jonathan. Guest editorial: performance and analysis of music. **Music analysis**, v. 8, n. 1/2, p. 5-20, 1989.

DUNSBY, Jonathan. **Performing music: shared concerns**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

DUO ALMEIDA PRADO. **Partituras**. Rio de Janeiro: TV Brasil, 03 de junho, 2018. Programa de TV. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/partituras/2018/05/duo-almeida-prado>. Acesso em: 16 abr. 2019.

DUO HADELICH SALGADO. **Brazilian composers: Villa-Lobos, Prado, Santoro, Mahle, Antunes**. Valeska Hadelich, violino; Ney Salgado, piano. Alemanha: On Vox Classics, 1998. 1 CD.

DUPRAT, Régis. Homenagem a Almeida Prado (1943-2010). **Revista Brasileira de Música**, n. 2, p. 403-406, 2011.

FERRAZ, Maria H. **An overview of Almeida Prado's "Transtonal" System in his Cartas Celestes, first six volumes, for piano solo**. 2009. 1 v. 133f. Tese (Doutorado em Música), The University of Arizona, Tucson, 2009. Disponível em: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/194305>. Acesso em: 23 jun. 2017.

FERREIRA, Aurélio B.H. **Novo Dicionário Aurélio**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLESCHE, Carl. **The art of violin playing**. Translated by Eric Rosenblith. New York: Carl Fischer, 2000.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1985.

GANDELMAN, Salomea. A relação análise musical/performance e a pesquisa em práticas interpretativas no Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio. In: XIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2001. p. 489-495. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anppom_2001_2.pdf. Acesso em: 15 jun. 2017.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. A Cartilha Ritmica para piano, de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. **Décimo quinto Congresso Nacional da ANPPOM**, 2005.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. **Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado**. Rio de Janeiro, 2006.

GAZZANEI, Paulo Ricardo. **Trio Marítimo de Almeida Prado: subsídios para interpretação**. 2011. 222f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GUIGUE, Didier, PINHEIRO, F. Dos *momentos* e do tempo – estratégias de articulação formal nos *Momentos* de Almeida Prado. **Debates**, n. 6, p. 61-88, 2002.

GUBERNIKOFF, C. A Missa de São Nicolau, de Almeida Prado, na Confluência das Opções Estéticas dos Anos 80. **Revista Música**, v. 10, p. 183-209, 6 dez. 1999.

HILL, Peter. From score to sound. In RINK, John (ed.). **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 129-143.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, scores, performances, meanings. **Music theory online**, v. 18, n. 1, apr. 2012. Disponível em: <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php>. Acesso em: 20 jun. 2017.

LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen. Heuristics for expressive performance. In: FABIAN, D. et all. (Ed.). **Expressiveness in music performance: empirical approaches across styles and cultures**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 34-57.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

LEVY, Clayton. Amazônia leva música de Almeida Prado ao Carnegie Hall. **Jornal da Unicamp**, São Paulo (Campinas), n. 332, p. 7-13, ago. 2006. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html. Acesso em: 29 mar. 2019.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MCCALLA, James. **Twentieth-century chambre music**. 2.ed. New York: Routledge, 2003.

MEDEIROS, Swã. Constança de Almeida Prado e o legado musical de seu pai. **Revista Leiajá**. 12 jun. 2013. Disponível em: <http://www.leiaja.com/cultura/2013/06/12/constanca-de-almeida-prado-e-o-legado-musical-de-seu-pai/>. Acesso em: 22 abr. 2019.

MEIRELLES NETO, Paulo Pereira. **Noturno para Piano nº 12 de Almeida Prado: reflexão sobre a execução das indicações metafóricas**. 2012. 86f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

MENEZES, Antônio. **Suítas Brasileiras**. (CD). Brasil: Independentes, 2018.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: Análise musical**. 2002. 2v. 402f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

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

NADAI, Robson Alexandre. **Sonata para trombone e Piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa**. 2007. 198f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.

NIETO, Albert. **El gesto expressivo del pianista**. Barcelona: Editorial de Música Boileal, 2016.

OLIVEIRA, Rafael Cesário. **A sonata para violoncelo e piano de Almeida Prado: análise técnico/interpretativo**. 2015. 116f. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.27.2015.tde-13112015-101808. Acesso em: 25 mar. 2019.

PAULINYI, Z. Panorama da Contribuição do Brasil em Composições para Violino, Viola e Viola Pomposa. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.12 - n.1, 2012, p. 56-73.

PINHEIRO, Fabiola de Oliveira Fernandes. **Elementos de religiosidade católica na música para piano de Almeida Prado**. 2016. 101f. Tese (Doutorado em Música). 2016. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RINK, John. Book review: Musical structure and performance by Wallace Berry. **Music analysis**, v. 9, n. 3, p. 319-339, 1990.

RINK, John. Analysis and/or performance. In: RINK, John (ed.). **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35-58.

RINK, John. The state of play in performance studies. In: DAVIDSON, J. **The music practitioner: research for the music performer, teacher and listener**. Aldershot, England: Ashgate, 2004. p. 37-51.

RINK, John. The [f]utility of performer's analysis. In: DOĞANTAN-DACK, M. **Artistic practice as research in music**. New York: Ashgate, p. 27-147, 2015.

RINK, John. The work of the performer. In: DE ASSIS, Paulo. **Virtual works, actual things: essays in musical ontology**. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 89-114.

ROCHA, Júnia Canton. Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de *Poesilúdios...* **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 11, p. 130-136, 2005.

RODRIGUES, Lutero. As obras para violino e piano de Almeida Prado. In: ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de. **Música Brasileira Contemporânea**. Constança de Almeida Prado (violino), Achile Picchi e Helenice Audi (piano). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006. 110 f. + 1 CD + 1 partitura.

ROSEN, Charles. **Sonata forms**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1988.

SALLES, Mariana I. **Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil – proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco**. 2 ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANT'ANA, Edson H. Almeida Prado: Aspectos Contextuais Relevantes à Ruptura e à Direcionalidade Estética nas Fases Subsequentes. **Música em Contexto**, v. 1, p. 97-120, dez. 2012.

SANTOS, Eduardo Luiz Bello dos. **Considerações interpretativas da obra *Le Livre Magique de Xangô* de Almeida Prado**. 2017. 133f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Trad. Eduardo Seicman. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performing and listening. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1998.

TACUCHIAN, Ricardo. Sistema-T e pós-modernidade. **Revista Brasileira de Música**, n. 2, p. 381-397, 2011.

YAMPOLSKY, I. M. **The principles of violin fingering**. Translated by Alan Lumsden. London: Oxford University Press, 1971.

WHITNEY, Kathryn. Following performance across the research frontier. In: DOĞANTAN-DACK, M. **Artistic practice as research in music**. New York: Ashgate, 2015. p. 107-126.

ANEXO

Gravação em vídeo da Sonata nº 3 para violino e piano de Almeida Prado realizada no dia 15 de março de 2019 no Auditório da Casa Thomas Jefferson em Brasília, DF. Luciana Caixeta, violino; Jonathan Moyer, piano.

<https://www.youtube.com/watch?v=2IawQXiT4JI&t=31s>