

ROBSON ALEXANDRE DE NADAI

SONATA PARA TROMBONE E PIANO DE ALMEIDA PRADO:
UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA

CAMPINAS
2007

ROBSON ALEXANDRE DE NADAI

SONATA PARA TROMBONE E PIANO DE ALMEIDA PRADO:
UMA ANÁLISE INTERPRETATIVA

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música, do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do título
de Mestre em Música.
Orientador: Prof. Dr. Roberto
Cesar Pires.

CAMPINAS
2007

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

N121s Nadai, Robson Alexandre de.
Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: uma análise interpretativa. / Robson Alexandre de Nadai. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Roberto Cesar Pires.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Almeida Prado. 2. Sonata(Musica). 3. Análise musical.
I. Pires, Roberto César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “Sonata for Trombone and Piano by Almeida Prado: An interpretative analysis”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Almeida Prado – Sonata(Music) – Musical analysis

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Cesar Pires

Prof Dr. Carlos Fernando Fiorini

Prof Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Prof Dr. Mauricy Matos Martin

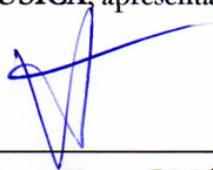
Prof. Dr. Joel Luis da Silva Barbosa

Data da defesa: 02 de Março de 2007

Programa de Pós-Graduação: Música

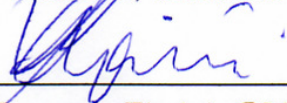
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Robson Alexandre de Nadai** - RA 861176, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



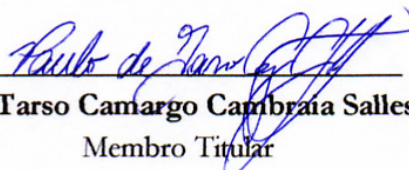
Prof. Dr. Roberto Cesar Pires - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular



Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles - IA - UNESP

Membro Titular

Dedicatória

Para meu pai, Moacyr de Nadai,
(*in memorian*).

Agradecimentos

A **Deus** por ter me dado saúde e condições para a realização dos trabalhos.

Ao compositor **José Antonio Rezende de Almeida Prado**, pela gentileza e disposição com que contribuiu para a realização deste trabalho, desde seu plano até a sua finalização.

Ao professor **Roberto Cesar Pires**, por sua orientação construtiva e por sua amizade encorajadora.

À minha professora de análise **Rita Yansen**, por sua orientação durante a realização desta dissertação, como também por seu estímulo e generosidade, me oferecendo os subsídios necessários para a realização de um bom trabalho.

Aos professores **Carlos Fiorini** e **Paulo Justi**, pelas orientações, tão válidas e pertinentes, por ocasião de meu exame de qualificação.

Aos professores do IA – Instituto de Artes da UNICAMP – **Acy, Helena, Eduardo, Emerson, Ricardo** – pelas aulas tão proveitosas.

Ao CDMC – Centro de Documentação de Música Contemporânea, na pessoa do compositor **Cristiano Melli**, pela sua disponibilidade e cortesia na aquisição das partituras.

À minha esposa **Sirlane**, participante deste projeto quando era apenas uma idéia, e a minha filha **Maria Fernanda**, seu nascimento me trouxe mais entusiasmo para continuar neste caminho.

À minha mãe e as minhas irmãs que me ensinaram todos os valores que trago comigo.

Ao **Carlos, Lucimar e Priscila**, que me auxiliaram na finalização deste trabalho.

Aos meus grandes amigos **Fernando Hehl, Welligton Ronqui e Fransoel Decarli** que estiveram ao meu lado participando das aulas e sendo grandes incentivadores em todos os momentos deste projeto.

Ao grupo Metallunfonia – **Paulinho, Isac, Wilson e Jeff**, pela solicitude e companheirismo. Por todos os momentos Almeida Prado desses três anos de crescimento profissional.

Ao **professor Samir**, pelas valiosas aulas de Inglês que me auxiliaram antes e durante o mestrado.

Resumo

Esta dissertação de mestrado refere-se à *Sonata para Trombone e Piano* de Almeida Prado. Essa obra foi extraída da *Sonata nº 3 para Piano solo* do mesmo compositor. A peça é contextualizada através de informações obtidas com o próprio Almeida Prado, por meio de entrevista. Foram realizados dois tipos de análise: análise de material da *Sonata para Trombone e Piano* e análise comparativa entre a *Sonata para Trombone e Piano* e a *Sonata nº 3 para Piano*. A primeira mostra a macroestrutura da peça, os elementos que a compõem e faz uma abordagem pormenorizada de material, assim como um estudo da forma fazendo uma analogia entre a estrutura da *Sonata para Trombone e Piano* e a da sonata clássica, evidenciando os elementos que elas compartilham. A segunda mostra as semelhanças e diferenças entre as peças bem como uma explanação sobre o processo de permutação utilizado pelo compositor na elaboração da *Sonata para Trombone e Piano*. O resultado das análises mostrou que as peças são distintas apesar de utilizarem o mesmo material. A dissertação é concluída com um capítulo destinado aos trombonistas, com exercícios técnicos e sugestões para a interpretação da *Sonata para Trombone e Piano*.

Abstract

This master's degree dissertation refers to the *Sonata for Trombone and Piano* by Almeida Prado. This piece was taken from *Sonata no.3 for Piano solo* by the same composer. The piece is contextualized through information obtained with the Almeida Prado, through interview. Two types of analysis were performed: analysis of material from *Sonata for Trombone and Piano* and comparative analysis between the *Sonata for Trombone and Piano* and the *Sonata no. 3 for Piano*. The first one shows the macro structures of the piece, the elements that constitute it and detailed approach of material, as well as a study of the form making an analogy between the structure of the *Sonata for Trombone and Piano* and the classic sonata, evidencing the elements they share. The second analysis shows the likenesses and differences between both pieces as well as an explanation about the permutation process used by the composer in the elaboration of the *Sonata for Trombone and Piano*. The result of the analyses showed that the pieces are distinct in spite of utilizing the same material. The dissertation is concluded with a chapter destined for trombonists, with technical exercises and suggestions for the interpretation of the *Sonata for Trombone and Piano*.

Lista de Abreviaturas

c.	Compasso
Cap.	Capítulo
Ed.	Edição
p.	página
pp.	páginas
v.	ver
vol.	Volume

Lista de Exemplos

Exemplo 1 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 1-2, bloco sonoro.	10
Exemplo 2 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 3-8.....	14
Exemplo 3 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 1-2.....	15
Exemplo 4 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 3-8.....	16
Exemplo 5 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 9-10.....	17
Exemplo 6 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 11-13.....	18
Exemplo 7 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 14-15.....	19
Exemplo 8 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 16-20.....	20
Exemplo 9 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 21/c. 26.	21
Exemplo 10 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 27-28.....	21
Exemplo 11 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 27-28.....	22
Exemplo 12 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 31-32.....	23

Exemplo 13 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> , c. 33.	24
Exemplo 14 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 35-36.	24
Exemplo 15 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> – c. 1-5/c. 14-18. .	26
Exemplo 16 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c.1-3.....	27
Exemplo 17 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> – c. 10-13/c. 19-23.	28
Exemplo 18 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 30-31.....	29
Exemplo 19 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - apresentação do II Tema.	30
Exemplo 20 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - ocorrências do II Tema na Exposição.	32
Exemplo 21 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 40-47.....	33
Exemplo 22 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> – c. 76/c. 80.	34
Exemplo 23 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - ocorrência dos materiais com dimensão horizontal e vertical.....	35
Exemplo 24 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - Desenvolvimento - polarização através dos intervalos de quarta aumentada.	36
Exemplo 25 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 99-101.....	37
Exemplo 26 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 102-107/c. 114- 115.	38
Exemplo 27 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 103-107/c. 109- 113.	39
Exemplo 28 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 123-126.....	40

Exemplo 29 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> – c. 127-131/c. 154–156.	41
Exemplo 30 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 133-137.....	42
Exemplo 31 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 147-149.....	43
Exemplo 32 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 154-156.....	44
Exemplo 33 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 164-165/c. 169.	44
Exemplo 34 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c.170-173.....	45
Exemplo 35 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 184-186.....	46
Exemplo 36 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - conclusão da peça nas alturas <i>ré</i> e <i>dó#</i>	47
Exemplo 37 – célula original e célula com permutação de alturas.....	49
Exemplo 38 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 11-13. <i>Sonata nº 3 para Piano</i> - c. 21-22/c. 11.....	50
Exemplo 39 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 76. <i>Sonata nº 3 para Piano</i> - c. 68/c. 71.	51
Exemplo 40 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 187-188/c. 16-20. <i>Sonata nº 3 para Piano</i> – c. 14-18.	52
Exemplo 41 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 135-138. <i>Sonata nº 3 para Piano</i> - c. 151-154.	54
Exemplo 42 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Elaboração da parte do Trombone.....	56

Exemplo 43 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Ocorrência de permutação – Seção A.....	59
Exemplo 44 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Ocorrência de permutação – Seção A’.....	61
Exemplo 45 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Ocorrência de permutação – Seção A’’.....	62
Exemplo 46 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Ocorrência de permutação - Exposição.....	68
Exemplo 47 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Ocorrência de permutação – Desenvolvimento.....	70
Exemplo 48 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> – c. 121-124. <i>Sonata nº 3 para Piano</i> - c. 116-119.	71
Exemplo 49 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Ocorrência de permutação - Reexposição.	76
Exemplo 50 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> . Ocorrência de permutação - Coda.	79
Exemplo 51 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 9-12/c. 31-32.	83
Exemplo 52 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 42-47/c. 135- 141/c. 114-115.	84
Exemplo 53 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 42-52/c. 65-71.	85
Exemplo 54 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> , - c. 170-172.	86

Exemplo 55 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> , Trombone - c. 170-172.....	87
Exemplo 56 – Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - c. 127-131.....	89

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Almeida Prado, <i>Sonata para Trombone e Piano</i> - Estrutura do Primeiro Movimento.....	13
Tabela 2 – Ocorrência de permutação – Desenvolvimento.....	69

Lista de Estudos Técnicos para Trombone

Estudo nº 1	94
Estudo nº 2.....	96
Estudo nº 3.....	96
Estudo nº 4.....	96
Estudo nº 5.....	97
Estudo nº 6.....	97
Estudo nº 7.....	97
Estudo nº 8.....	98
Estudo nº 9.....	99
Estudo nº 10.....	101
Estudo nº 11.....	101

SUMÁRIO

Agradecimentos	ix
Resumo	xi
Abstract	xiii
Lista de Abreviaturas.....	xv
Lista de Exemplos	xv
Lista de Tabelas	xix
Lista de Estudos Técnicos para Trombone	xix
Introdução	1
 Capítulo I – CONTEXTUALIZAÇÃO	 5
 Capítulo II – ANÁLISE DA OBRA	 13
2.1 Primeiro Movimento – Considerações.....	13
2.2 Primeiro Movimento – Análise.....	15
2.3 Segundo Movimento – Considerações.....	25
2.4 Segundo Movimento – Análise	27
2.4.1 Exposição	27
2.4.2 Desenvolvimento	34
2.4.3 Reexposição	41
2.4.4 Coda	45

Capítulo III – **SONATA PARA TROMBONE E PIANO E SONATA Nº 3 PARA**

PIANO – ANÁLISE COMPARATIVA..... 49

3.1 Considerações.49

3.2 Primeiro Movimento.....57

3.3 Segundo Movimento63

3.3.1 Exposição 63

3.3.2 Desenvolvimento69

3.3.3 Reexposição.72

3.3.4 Coda 77

Capítulo IV – **SUGESTÕES INTERPRETATIVAS** 81

4.1 Considerações 81

4.2 Aspectos da Técnica 82

4.3 Comentários sobre a Instrumentação..... 86

4.4 Importância da Análise no Processo de Performance da *Sonata para Trombone e Piano*..... 88

4.5 Sugestões de Exercícios Técnicos Elaborados para a Performance da *Sonata para Trombone e Piano* 91

Conclusão 103

Bibliografia..... 107

Anexos

Anexo 1 – Entrevista com o Compositor – Almeida Prado	109
Anexo 2 – Partitura Digitalizada – <i>Sonata para Trombone e Piano</i>	118
Anexo 3 – Partitura Digitalizada – <i>Sonata nº 3 para Piano</i>	141
Anexo 4 – Partitura Manuscrita – <i>Sonata para Trombone e Piano</i>	160
Anexo 5 - Partitura Manuscrita - <i>Sonata nº 3 para Piano</i>	183

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado trata da obra “*Sonata para Trombone e Piano*” de Almeida Prado, composta em 1998. Essa peça foi extraída da *Sonata nº 3 para Piano solo* do mesmo compositor.

O trabalho direciona-se aos estudantes e profissionais de música que desejam entender o processo que vai desde a composição da *Sonata para Trombone e Piano*, até a execução da obra, sendo um referencial teórico.

José Antonio Rezende de Almeida Prado é um dos compositores em evidência no cenário musical nacional e internacional. Sua destacada carreira o colocou no mesmo patamar de compositores como Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Além disso, é um dos compositores mais estudados academicamente, com mais de vinte e cinco teses entre mestrado e doutorado.

Esta pesquisa abordará assuntos referentes a compositor e obra altamente conceituados. Com ela estaremos não só divulgando a obra de Almeida Prado, mas também ampliando o material de análise de música pós-tonal brasileira. Outra relevância é o fato da obra abordada ser considerada uma referência no repertório camerístico do Trombone.

O primeiro capítulo contextualiza a obra. Contém informações sobre a peça e o compositor que não constam em sua biografia. Almeida Prado explica a respeito do processo composicional utilizado na elaboração da *Sonata para Trombone e Piano* e faz deferências relacionadas à análise. Apresenta também

considerações extramusicais, as quais somente puderam ser adquiridas sob a orientação do próprio compositor.

O Segundo capítulo refere-se à análise da *Sonata para Trombone e Piano*. Apresenta a macro estrutura, os elementos que estruturam a peça e uma análise pormenorizada de material. Faz considerações sobre a forma bem como uma analogia entre a estrutura desta sonata e a da sonata clássica evidenciando a utilização dos mesmos elementos em ambas.

O terceiro capítulo é uma análise comparativa entre a *Sonata para Trombone e Piano* e a *Sonata nº 3 para Piano*. Aborda a técnica de permutação e todos os resultados inerentes a este processo. Este tópico foi sugerido pelo próprio Almeida Prado e tem a finalidade de demonstrar que as obras são distintas, apesar de o compositor utilizar na *Sonata para Trombone*, o mesmo material ocorrente na *Sonata nº 3 para Piano*. A singularidade deste capítulo concentra-se em mostrar que a permutação não origina duas peças diferenciadas unicamente pela reorganização de um mesmo material, mas também pela genialidade de se compor algo novo.

A dissertação é concluída com uma abordagem sobre técnicas específicas do Trombone com sugestões para estudo e interpretação da *Sonata para Trombone e Piano*. Este capítulo mostra apenas estudos elaborados com base nos aspectos técnicos para a performance desta obra bem como a importância da análise para a realização da mesma.

É um trabalho acadêmico singular, uma vez que não há nenhuma pesquisa sobre o tema – análise, música de câmara contemporânea para Trombone - nesta universidade. A dissertação será uma fonte de pesquisa para novos estudantes de música, visto que há muito pouco material disponível sobre compositores brasileiros contemporâneos.

A dissertação pretende também despertar o interesse dos estudantes de Trombone para a música contemporânea, divulgando a obra e incentivando-os a incluírem em seu repertório.

Capítulo I - CONTEXTUALIZAÇÃO

José Antonio Rezende de Almeida Prado nasceu em Santos no ano de 1943. Segundo o musicólogo Vasco Mariz¹, muitas apresentações de suas obras têm ocorrido em Paris, Londres, Suíça e Estados Unidos nos últimos dez anos. Um compositor com uma produção abundante e muito qualificada.

Em 2005 foi compositor convidado do 36º Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, tendo composto a obra *Variações Sinfônicas* especialmente para este evento.

Em 2006 a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP – executou uma cantata para Coro infantil e Orquestra intitulada "*Salmo 23 - O Senhor é Meu Pastor*" (1ª Audição mundial) que foi composta no final dos anos 90, em Jerusalém, durante a estadia do compositor em Israel, a convite da Rubin Academy of Music. Segundo Almeida Prado, a composição é dedicada ao amigo e intérprete John Neschling.

Também em 2006 aconteceu a estréia mundial de *Caminhos e Paisagens* para Banda Sinfônica.

Em 2007, ocorrerá no Carnegie Hall, a estréia mundial de sua peça mais recente, *Hiléia, Um Mural da Amazônia*².

¹ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 391.

² http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2006/ju332pag4-5.html. Acessado em 04/10/2006.

De acordo com o CDMC – Centro de Documentação de Música Contemporânea, UNICAMP - constam em seu catálogo as seguintes obras para instrumentos de metais:

- *Metalosfera* – do Grego Metallon + esfera - que significa o núcleo central dos planetas. Composição para três trompetes, três trompas e três trombones;

- *Rosário de Medjugórije* - versão para órgão e Quinteto de Metais dos Mistérios gozosos;

- *Nhá Eufrasina, flor de maracujá* – peça para Trompete e Piano;

- *Balada para Trompa e Piano*;

- *Sonata para Tuba e Piano* – *OMULU* que é o orixá da morte e do renascimento - peça extraída da *Sonata nº 5 para Piano*.

Almeida Prado, em novembro de 1997 foi acometido por uma infecção agravada pelo fato de ser diabético que o colocou em um delicado estado de saúde. Em 1998, ainda por conta dessa infecção, entrou com pedido de licença saúde ausentando-se da Universidade de Campinas, onde atuava como professor de composição.

Para não enlouquecer e não ficar somente pensando em doença, precisava ocupar meu tempo. Foi então que iniciei um trabalho de colagem e revisitação com uma série de obras para piano, apenas para ver qual seria o resultado. Neste contexto foi elaborada a Sonata para Trombone e Piano³.

³ PRADO, Almeida. Informação pessoal. Entrevista em 21/02/2006.

Este trabalho, realizado com as obras para piano solo, foi feito através de uma revisitação, cujo objetivo era transformar essas peças em música de câmara. Ao visitar a *Sonata nº 3 para Piano*, Almeida Prado considerou que a mesma, pelo tipo de técnica pianística que apresentava – utilização dos registros graves, intensificação de textura, contrastes de dinâmica - soaria bem em um Trombone. O mesmo processo ocorreu com outras peças: a *Sonata nº 5 para Piano*, “*Omulu*”, foi reescrita para Tuba e Piano; *Nhá Eufrosina, flor de maracujá*, reelaborada para Trompete e Piano; *Variações para Piano*, transformadas em *Variações para Xangô Fagote e Piano*, tendo sido esta última gravada.

O compositor ressalta que, ao fazer essas revisitações, não pretendia elaborar apenas um arranjo para determinado instrumento e Piano, uma vez que algumas dessas obras já haviam sido gravadas, como é o caso da *Sonata nº 3*, gravada pelo selo UNICAMP pelo próprio Almeida Prado e dedicada ao pianista e professor Fernando Lopes.

O que ocorre é que estas reescritas, não impedem que as obras originais continuem sendo executadas para piano solo.

Quando Beethoven escreveu o maravilhoso concerto para violino e orquestra, ele mesmo fez uma versão para piano e orquestra. Ele pianizou o violino e esta obra ficou maravilhosa. Se a Sonata para Trombone e Piano é maravilhosa, eu não sei, mas ela existe. E isso não me impede de que no futuro eu faça uma composição diretamente para Trombone e Piano⁴.

⁴ PRADO, Almeida. Informação pessoal. Entrevista em 21/02/2006.

A *Sonata para Trombone e Piano* surgiu em 1998. Esta peça foi extraída da *Sonata nº 3 para Piano*, composta em 1984. O compositor já teve a oportunidade de ouvir a peça e afirma que a mesma o agradou, considerando desta forma, a importância desta dissertação. Comenta ainda que o Piano apresenta um aspecto “*de cobre, plúmbeo*”, ou seja, enquadra-se melhor em um Trombone que em outro instrumento.

Esta obra segue o modelo de algumas sonatas dípticas de Beethoven, ou seja, constituídas de dois movimentos. A elaboração desta sonata com apenas dois Movimentos, ocorre não por falta de inspiração para fazer um terceiro, mas sim porque com apenas dois movimentos o compositor conclui o seu discurso musical. A *sonata nº 11*, por exemplo, possui um único Movimento.

A peça baseia-se em um poema de Sylvia Plath que, como grande parte das composições de Almeida Prado, traz como referência aspectos da fauna ou da flora. Neste caso, especificamente, remete à paisagem do deserto do Arizona:

“This is the light of the mind, cold and planetary

The trees of the mind are black.

*The light is blue”.*⁵

⁵ Tradução: Esta é a luz da mente, fria e planetária. As árvores da mente são negras. A luz é azul.

Você pode falar que quando Almeida Prado leu esse poema da Silvia Plath, essas árvores, representadas pelos blocos sonoros, eram cactos escuros, e que os intervalos, simbolizados pelas segundas maiores e menores, são as flores dos cactos que florescem e morrem ao amanhecer uma vez ao ano. Você deve dizer que os três blocos sonoros representam a síntese de todo o material: do cacto floresce a segunda maior e a segunda menor. São as flores intervalares, que é uma coisa poética e verdadeira. No fundo eu imaginei esta sonata uma paisagem do Arizona, uma paisagem dos desertos de cactos. É árido, é coisa do Cânion, é árido e desolado. É o poema da Silvia Plath⁶.

Segundo Almeida Prado, seu discurso como compositor não é tonal - Beethoven e nem serial - Schoenberg. Ele se diz uma fusão desses dois sistemas. Utiliza as melodias e o ritmo para transmitir emoção. Trabalha com mecanismos intervalares e não se subordina às regras de qualquer sistema.

O que me emociona ao compor *dó-mib* ou *dó- réb* é a expressividade intervalar. Os intervalos não são propriedade do tonal ou do atonal. Nesse sentido eu posso ser tudo, porque sou livre para fazer uma melodia tonal e em seguida uma atonal. Eu não estou em nome de Tônica e Dominante. Estou em nome de uma expressividade dos intervalos ou do ritmo. Isso te auxilia muito na análise. Um intervalo de terça não é igual a uma segunda no Trombone. Neste instrumento o intervalo de oitava é imenso. No piano é comum. É perto. Na voz você sente o esforço. A terça é sempre uma consonância. A segunda não, tanto a maior quanto a menor. São como cores e expressão diferentes. Uma quinta não é igual a uma quarta aumentada. No vocal você sente uma cor de mudança. É a cor intervalar. É a expressividade intervalar⁷.

⁶ PRADO, Almeida. Informação pessoal. Entrevista em 21/02/2006.

⁷ _____. Informação pessoal. Entrevista em 21/02/2006.

O Primeiro Movimento – *Arioso com molta fantasia* - é uma introdução e apresenta elementos temáticos que preparam o Segundo Movimento, à semelhança de algumas introduções lentas das sinfonias de Haydn. Segundo Almeida Prado, os blocos sonoros que abrem as seções representam uma planta - o cacto - a qual floresce uma vez ao ano e morre ao amanhecer. Esta flor é representada pelos intervalos de segunda que ocorrem na estrutura do bloco sonoro. Observe o exemplo 1.

The image shows a musical score for Piano, specifically a section labeled 'Bloco sonoro'. The score is written for the right hand (RH) and left hand (LH) in 3/2 time. The RH part features a series of chords, with the first chord marked 'fff' (fortissimo). The LH part has a single note, marked 'ped' (pedal). The 'Bloco sonoro' is defined by a box containing the text: 'As alturas da esquerda representam o cacto' (The heights on the left represent the cactus) and 'As alturas da direita representam a flor' (The heights on the right represent the flower). The RH part is marked '8vb' (octave below) and has a dashed line indicating the continuation of the block.

Exemplo 1 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 1-2, bloco sonoro.

O Segundo movimento - *Allegro com anima* - é uma forma sonata: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição. Os dois Movimentos serão analisados separadamente e terão uma abordagem pormenorizada no capítulo 2.

Quanto à técnica utilizada na estruturação da *Sonata para Trombone e Piano*, ocorre um processo de permutação que a torna uma peça independente da partitura original, embora sejam empregados os mesmos elementos da *Sonata nº 3 para Piano*, conforme será mostrado no capítulo 3.

Almeida Prado exemplifica a permutação fazendo uma analogia entre a *Sonata para Trombone e Piano* e uma sala cujos móveis são trocados de lugar. A sala e os móveis são os mesmos, no entanto a disposição mudou a fim de sugerir uma nova decoração. Na sonata, ocorre uma troca de ordem dos compassos, onde o objetivo do compositor era a de tornar a *Sonata para Trombone e Piano* e a *Sonata nº 3 para Piano* obras independentes, apesar de semelhantes. Sobre isto, Almeida Prado afirma:

“São obras semelhantes, mas não iguais. Assim, é como eu gostaria que a Sonata para Trombone e Piano fosse tratada. É uma obra independente que foi digitalizada e consta em meu catálogo⁸”.

Após ter feito várias versões de suas obras durante o ano de 1997, Almeida Prado não voltou mais a fazer música acrescentando um novo instrumento em suas peças. Foi apenas um momento com novas experiências. Não houve mudança de estética, mas somente no procedimento de composição.

⁸ PRADO, Almeida. Informação pessoal. Entrevista em 21/02/2006.

Independentemente da técnica utilizada é possível verificar, através do estilo, que determinada produção musical é atribuída a determinado compositor.

Isso foi uma fase, um momento em que eu quis fazer esse tipo de experimento. Da mesma maneira que um compositor como Camargo Guarnieri, que era modal, passou um ano fazendo atonal serial, voltando ser o que era depois de um tempo. Não se pode dizer que ele mudou a estética, mas que ele quis experimentar um outro prato, outra culinária. Foi o que eu fiz, e o resultado foi bom, (...) porque elas soaram muito bem.⁹

O Compositor sugere que neste trabalho, a *Sonata para Trombone e Piano* seja abordada nos seguintes aspectos:

- demonstrar que a *Sonata para Trombone e Piano* e a *Sonata nº 3 para Piano* são duas obras distintas, ou seja, a *Sonata para Trombone e Piano* é uma obra nova, reestruturada através de um processo de composição embasado na técnica de permutação;
- constar na partitura digitalizada que esta foi extraída da *Sonata nº 3 para Piano*;

Ao fazer a revisão e a digitalização da *Sonata para Trombone e Piano*, algumas alterações foram necessárias. Todas as modificações entre as partituras manuscrita e digitalizada contaram com a anuência do compositor. As mudanças ocorreram de forma a contribuir para uma maior clareza na execução da peça.

⁹ PRADO, Almeida. Informação pessoal. Entrevista em 21/02/2006.

Capítulo II - ANÁLISE DA OBRA

2.1 – Primeiro Movimento - Considerações

O primeiro movimento, “*Arioso, com molta fantasia*”, é uma introdução ao II Movimento.

Este se divide em três Seções, conforme mostra a tabela 1.

Seção A	Seção A'	Seção A''
c. 1 - 13	c. 14 - 28	c. 29 - 36

Tabela 1 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - Estrutura do Primeiro Movimento

Cada Seção é delimitada por blocos sonoros¹⁰ formados predominantemente por intervalos de segunda. As alturas de registro mais grave de cada bloco sonoro iniciam um *ostinato* que se expande cromaticamente, sobre o qual são inseridos fragmentos dos Temas que são apresentados no Segundo Movimento.

Todo o material que estrutura este movimento, se organizado de forma linear, resulta em coleções cromáticas¹¹, ou seja, a peça é composta basicamente

¹⁰ KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999. Cap. 3.

¹¹ O material cromático abordado no texto referente à análise da peça não ocorre nos blocos sonoros, uma vez que os mesmos, conforme é mostrado neste trabalho, apresentam intervalos de segunda maior e terça menor.

em intervalos de segunda menor. Em algumas dessas coleções, há alturas ocultas¹², fazendo com que ocorram intervalos de segunda maior.

Para se estabelecer o âmbito das coleções cromáticas, considerou-se sempre a seqüência que parte da primeira altura ocorrente na linha do baixo. Assim sendo, as diferentes coleções cromáticas determinam os vários trechos na peça.

A ocorrência das coleções cromáticas dá-se nos compassos 3-8; 9-10; 11-13; 16-20; 21-28; 31-36.

O exemplo 2 mostra a coleção cromática que estrutura os compassos 3-8.

Tbn. 3
deixar ressoar bastante *pp*

Pno. 3
p *pp* ped. *pp*

Primeira altura ocorrente na linha do baixo.

4
Alturas ocultas – notas que não ocorrem neste trecho.

Exemplo 2 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 3-8.

¹² Alturas ocultas: neste trabalho, consideram-se como alturas ocultas as notas que estão inseridas em uma coleção cromática, mas que não aparecem em determinados trechos da peça.

2.2 – Primeiro Movimento - Análise

Seção A

A seção A inicia-se no piano com uma oitava e um intervalo de segunda menor e este é seguido por um bloco sonoro, cujo âmbito vai de *sol* 0 a *fá* 3¹³, conforme mostra o exemplo 3.

The image shows a musical score for Piano, measures 1-2. The time signature is 3/2. The score begins with a piano (p) dynamic, followed by a fortissimo (fff) dynamic. A pedal (ped) is indicated. A 'Bloco sonoro' (sonic block) is highlighted, consisting of a dense cluster of notes. A circled note in measure 2 is labeled 'Alturas que iniciarão o estinato.' (Melodies that will start the estinato).

Exemplo 3 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 1-2.

¹³ Considerou-se como *fá* 3 a altura correspondente à nota *fá*, clave de sol, primeiro espaço do pentagrama.

O piano - compassos 3-8 - inicia um *ostinato* formado pelo intervalo de segunda menor, o qual expande-se em um bloco sonoro.

O piano voz superior - compassos 4-8 - e o Trombone - compasso 5 - apresentam o material que estrutura o I Tema do Segundo Movimento, como mostra o exemplo 4.

Material que estrutura o I Tema do Segundo Movimento.

The musical score is for measures 3 through 8 of a piece for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.). The piano part features a continuous ostinato in the left hand, marked 'Início do *ostinato*.' in measure 3. The right hand of the piano and the trombone part introduce the thematic material starting in measure 4. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are indicated. Pedal points ('ped.') are used in the piano's right hand in measures 4, 5, and 6. A box highlights the initial interval of the ostinato in measure 3, and an asterisk (*) marks a specific measure in measure 8.

Exemplo 4 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 3-8.

O exemplo 5 mostra - compassos 9-10 - intervalo de segunda menor (*ré-mib*) na voz inferior do piano, expandindo-se em um bloco sonoro com centro em *ré* e o Trombone apresentando um material cromático descendente com as mesmas alturas.

The image displays a musical score for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) for measures 9 and 10. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 9 begins with a piano pedal ('ped') and a minor second interval ('Segunda menor') in the bass clef, consisting of D4 and E-flat4. This interval expands into a sonority block centered on D4. The piano part features a descending chromatic line in the bass clef, while the right hand has a whole note chord. The trombone part plays a descending chromatic line in the bass clef, mirroring the piano's bass line. Annotations include 'Sonoro, pungente!' above the trombone staff, 'Trombone apresentando o mesmo material do bloco sonoro.' with an arrow pointing to the trombone staff, and 'M.E' below the piano staff.

Exemplo 5 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 9-10.

A Transição para a seção A' ocorre nos compassos 11-13 e estrutura-se em um material horizontal, o qual é embasado em uma coleção cromática, conforme mostra o exemplo 6.

The musical score for Example 6 is divided into three sections. The top section shows measures 11-13 for the Piano (Pno.) and Trombone (Tbn.). The Piano part features a complex texture with multiple voices and fingerings (e.g., 1 3 5 6 8, 9 11 1 2 4, 10, 11, 10 11 1 3). The Trombone part includes a trill in measure 12 and a chromatic line in measure 13. The middle section shows measures 12-13 for the Piano part, with fingerings like 6 5 11 4, 8, 10, 8, 9, 11, 10, 11, 1, 3. The bottom section shows a chromatic scale from 1 to 12.

Exemplo 6 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 11-13.

Seção A'

A seção A', tal como a Seção A, inicia-se no piano com uma oitava, a qual é seguida por um intervalo de segunda e por um bloco sonoro, cujo âmbito é *dó# 1 – fá# 3*. Observe o exemplo 7.

The image displays a musical score for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) for measures 14 and 15. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. Measure 14 begins with a piano introduction marked *ff* and *ped.* (pedal). The piano part features a descending eighth-note scale. Measure 15 contains a "Bloco sonoro" (sound block) marked *ff*, consisting of a dense cluster of notes. A circular inset highlights the notes that will begin the "ostinato" (repeating pattern).

Exemplo 7 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 14-15.

O exemplo 8 mostra - compassos 16-20 - um *ostinato* na voz inferior do Piano, formado pelas alturas *ré* e *mi b*. Piano voz superior e Trombone apresentam, em uníssono, fragmentos do material que estrutura o I Tema do Segundo Movimento.

Fragmentos do I Tema do Segundo Movimento

The musical score is presented in three staves. The top staff is for the Trombone (Tbn.), the middle for the Piano's upper register (Pno.), and the bottom for the Piano's lower register (Pno.). Measures 16-20 are shown. The Piano's lower register features a repeating eighth-note pattern in the bass line, labeled 'ostinato' and 'pp'. The upper parts of the Piano and the Trombone play a melody in unison, marked 'p'.

Exemplo 8 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 16-20.

A repetição da mesma idéia acontece nos compassos 21-26, desta vez com centro em *sol*, conforme mostra o exemplo 9.

Example 9 shows two measures of music for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.). Measure 21 is marked "Cantante, pungente!" and "p". The Trombone part has a melodic line starting on G2, moving up stepwise to Bb2, A2, and G2. The Piano part has a bass line starting on G1, moving up stepwise to Bb1, A1, and G1. A box is drawn around the first four notes of the Piano part in measure 21, with the label "centro em *sol*" below it. Measure 26 is a repeat of the same musical idea, with the Trombone part starting on G2 and the Piano part starting on G1.

Exemplo 9 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 21/c. 26.

A Transição para a seção A'' ocorre nos compassos 27-28 com centro em *ré*. Observe o exemplo 10.

Example 10 shows two measures of music for Piano (Pno.). Measure 27 is marked with a box around the first four notes of the piano part, with the label "centro em *ré*" below it. The piano part has a bass line starting on D2, moving up stepwise to F#2, E2, and D2. The right hand has a melodic line starting on D4, moving up stepwise to F#4, E4, and D4. Measure 28 is a continuation of the same musical idea, with the piano part having a triplet of eighth notes (D2, E2, F#2) and the right hand having a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4).

Exemplo 10 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 27-28.

Seção A''

A seção A'', assim como as Seções A e A', inicia-se no piano com uma oitava seguida por um intervalo de segunda maior e um bloco sonoro, cujo âmbito é *lá 1 – mi 4*, conforme mostra o exemplo 11.

The musical score for piano (Pno.) shows measures 27 and 28. Measure 27 begins with a piano (p) dynamic, followed by a forte (ff) dynamic. A pedal (ped) is indicated. A 'Bloco Sonoro' (sonorous block) is highlighted in a box, consisting of a chord of G4 and E5. A circled note in measure 28 is labeled 'Notas que iniciarão o ostinato.' (Notes that will start the ostinato.) and has a forte (fff) dynamic.

Exemplo 11 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 27-28.

Nos compassos 31-32, as alturas apresentadas no registro mais grave - compasso 30 (*sol* e *láb*) - caminham para um bloco sonoro, o qual expande-se em direção ao baixo nos compassos 31-32.

O Trombone - compassos 31-32 - apresenta um fragmento do II Tema, Segundo Movimento. Observe o exemplo 12.

Fragmento do II Tema

Tbn. 31 *pp*

Pno. 31 *p* ped

Início do bloco sonoro

Expansão do bloco sonoro em movimentação descendente

Exemplo 12 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 31-32.

O bloco sonoro faz uma expansão em movimento ascendente - compasso 33 - conforme mostra o exemplo 13.

Bloco sonoro expandindo-se em movimentação ascendente

Pno.

ped

ppp

Exemplo 13 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*, c. 33.

A conclusão da Seção A'' dá-se nos compassos 35-36, com o piano apresentando o II Tema do Segundo Movimento. Observe o exemplo 14.

Pno.

pp

ppp

ped

Exemplo 14 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 35-36.

2.3 – Segundo Movimento - Considerações

O Segundo Movimento, “*Allegro com Anima*”, apresenta-se na forma Sonata.

A Exposição que ocorre dos compassos 1-74 é bitemática, ou seja, verifica-se a ocorrência de dois Temas.

O I Tema - compassos 1-31 - tem centro em *ré*.

O II Tema – compassos 32-74 - tem centro em *lá*.

Esta polarização *ré-lá* pode ser comparada à relação tônica-dominante da sonata clássica.

O Desenvolvimento – compassos 75-126 – apresenta elementos novos como acordes de quartas sobrepostas com segundas acrescentadas, arpejos estruturados em intervalos de segundas e quartas, bem como elementos do II Tema modificados.

Na Reexposição - compassos 127-169 - o II Tema com centro em *ré* ocorre antes do I Tema.

A Coda final - compassos 127-169 - expõe fragmentos dos dois temas.

O material utilizado na estruturação de todas as Seções do Segundo Movimento tem por base coleções cromáticas. As alturas que formam estas coleções passam por um processo de dispersão, resultando nos intervalos predominantes, conforme mostra o exemplo 15.

The image displays a musical score for three instruments: Piano, Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The score is organized into three systems. The first system features the Piano part with a chromatic scale in the right hand and a chromatic scale in the left hand. The second system shows the Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) parts. The third system shows a chromatic scale in the bass clef.

System 1: Piano

Right Hand: 1 3 6 5 2 12 11 8 10 9 7

Left Hand: 1 3 6 5 2 12 11 8 10 9 7

System 2: Tbn. and Pno.

Tbn.: 14 10 11 12 1 2

Pno. (Right Hand): 14 10 9 8 7

Pno. (Left Hand): 14 6 12 5 4 1 2 3

System 3: Chromatic Scale

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Exemplo 15 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* – c. 1-5/c. 14-18.

2.4 – Segundo Movimento - Análise

2.4.1 - Exposição

I Tema

O I Tema, rítmico, é apresentado nos compassos 1-3 pelo piano. Observa-se que nas alturas ascendentes ocorrem intervalos de segunda maior e terça menor. Nas alturas descendentes os intervalos aparecem na ordem contrária, portanto espelhados. Nota-se ainda que as alturas ascendentes formam um cromatismo dispersado com as alturas descendentes. Veja o exemplo 16.

The image shows a musical staff in bass clef with a 4/8 time signature. The melody consists of the following notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (half). Brackets above the staff indicate intervals: 'segunda maior' between G2 and A2, 'terça menor' between A2 and B2, 'terça menor' between B2 and A2, and 'segunda maior' between A2 and G2. A dashed line labeled 'cromatismo dispersado' connects the G2 note to the D2 note, passing under the F#2 and E2 notes.

Exemplo 16 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c.1-3.

Após a ocorrência do I Tema no piano – compassos 1-3 - o mesmo aparece modificado dos compassos 4-29, apresentando-se fragmentado e com variações de intervalo, altura, ritmo e textura. A entrada do Trombone dá-se no compasso 11 e segue trabalhando variações do I Tema, conforme mostra o exemplo 17.

c. 11 – entrada do Trombone

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 10-13, and the second system covers measures 19-23. The Trombone (Tbn.) part is in the upper staff, and the Piano (Pno.) part is in the lower staff. The Piano part is divided into two staves. The first system shows the Trombone entering with a forte (fff) dynamic. The Piano part is also marked with fff. The second system shows the Piano playing a fragment of the theme with a piano (pp) dynamic, while the Trombone continues with variations. Pedal points are indicated in the Piano part at measures 19-23.

Exemplo 17 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* – c. 10-13/c. 19-23.

A Transição do I Tema para o II Tema dá-se nos compassos 30-31. O Trombone apresenta um cromatismo descendente, enquanto o piano faz uma movimentação contrária em intervalos de quarta. Nota-se a ocorrência de todas as alturas que estruturam a coleção cromática em ré. Observe o exemplo 18.

The musical score for measures 30-31 of Almeida Prado's *Sonata para Trombone e Piano* is presented. The score is in 8/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked **Lento**. The Trombone (Tbn.) part begins at measure 30 with a descending chromatic line: D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. This line is marked *in loco* and *Lento*. The Piano (Pno.) part also begins at measure 30 with a chromatic line in the right hand: D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, and a corresponding line in the left hand: D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2. The piano part is marked *pp* and *rall*. At measure 31, the piano part transitions to a new theme, marked *p* **Sonoro**, with the text **Início do II Tema** below it. The Trombone part continues its descending chromatic line into measure 31.

Exemplo 18 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 30-31.

II Tema

O II Tema é apresentado em dois formatos, aqui denominados II Tema *a* e II Tema *b*. O II Tema *a* apresenta-se em blocos sonoros e o II Tema *b* tem estrutura linear e é rítmico. Verifica-se nesta primeira exposição a ocorrência dos intervalos de segunda, quarta aumentada e quinta aumentada. Observe o exemplo 19.

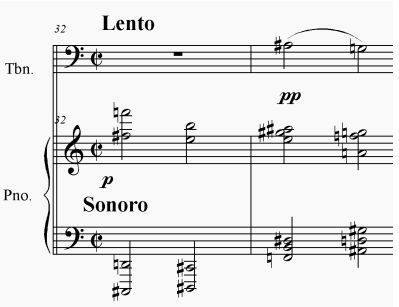
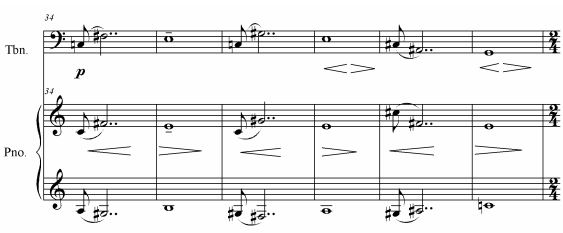
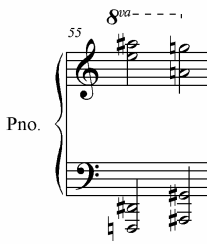
The image displays a musical score for Example 19, illustrating the presentation of the II Theme in two formats, II Tema *a* and II Tema *b*, for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.).

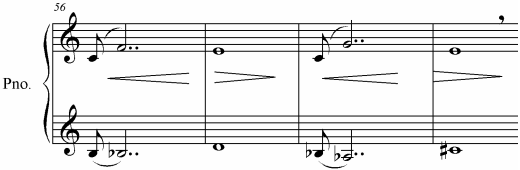
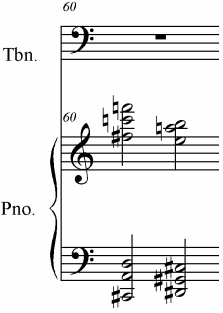
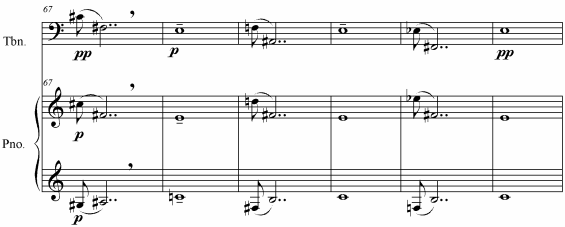
II Tema *a*: This section is characterized by block-like sonorities. It begins at measure 32. The Trombone part features a half note chord (F#4, A4) followed by a half note chord (B4, D5), with the interval labeled "segunda" (second) and marked *pp*. The Piano part features a half note chord (F#4, A4) followed by a half note chord (B4, D5), with the interval labeled "segunda" and marked *p*.

II Tema *b*: This section is characterized by a linear and rhythmic structure. It begins at measure 33. The Trombone part features a half note chord (F#4, A4) followed by a half note chord (B4, D5), with the interval labeled "quarta aumentada" (augmented fourth) and marked *p*. The Piano part features a half note chord (F#4, A4) followed by a half note chord (B4, D5), with the interval labeled "quinta aumentada" (augmented fifth) and marked *p*. The Piano part also includes a half note chord (F#4, A4) followed by a half note chord (B4, D5), with the interval labeled "quinta aumentada" and marked *p*.

Exemplo 19 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - apresentação do II Tema.

O exemplo 20 mostra as ocorrências do II Tema *a* e do II Tema *b*. Nota-se que, nos compassos 55-60, há uma reorganização: o compositor fragmenta o II Tema *a* em duas partes e insere o II Tema *b* entre ambas.

Compassos	II Tema <i>a</i>	II Tema <i>b</i>
32-33		
34-39		
48-51		
55	 II Tema <i>a</i> - fragmentado	

56-59		 II Tema <i>b</i> – inserido entre fragmentos do II Tema <i>a</i>
60	 II Tema <i>a</i> - fragmentado	
65-66		
67-72		

Exemplo 20 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - ocorrências do II Tema na Exposição.

O piano - compassos 40-47 – apresenta uma inserção¹⁴, na qual há um cromatismo em movimentação contrária e uma intensificação da textura através de acumulação rítmica. Esta figura origina um *ostinato* nos compassos 41-46. O Trombone - compassos 42-47 - apresenta um material cromático cujo centro é a altura *lá*, conforme mostra o exemplo 21.

The image displays a musical score for Example 21, spanning measures 40 to 47. It includes staves for Piano (Pno.) and Trombone (Tbn.). The piano part (measures 40-47) shows a complex rhythmic pattern with triplets and a crescendo. The trombone part (measures 42-47) features a chromatic line with triplets and a final measure marked 'fff' with a note labeled 'Centro em lá'.

Exemplo 21 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 40-47.

Essa mudança momentânea de centro que converge o II Tema para a altura *lá*, faz uma referência à sonata clássica, uma vez que na mesma o I Tema é apresentado na tônica e o II Tema, predominantemente, na dominante. Desta forma, o compositor utiliza a relação intervalar de quinta (*ré- lá*) para polarizar o centro *ré*.

¹⁴O termo inserção se refere a fragmentos que foram inseridos entre dois trechos de funções distintas e que, por esta razão, tem a sua função anterior descaracterizada. Este termo foi sugerido pelo próprio compositor.

2.4.2 - Desenvolvimento

O Desenvolvimento ocorre nos compassos 75-126 com dois materiais em cuja estrutura verifica-se o predomínio de intervalos de segundas e quartas. O primeiro material apresenta-se horizontalmente. O segundo, verticalmente e utiliza acordes de quartas sobrepostas com segundas acrescentadas. Observe o exemplo 22.

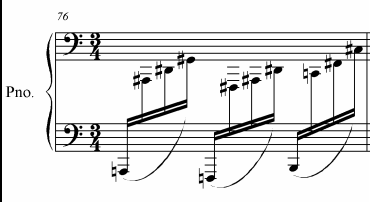
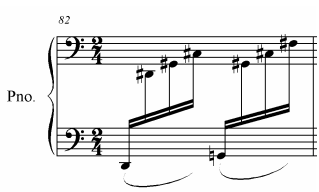
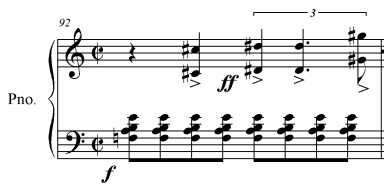
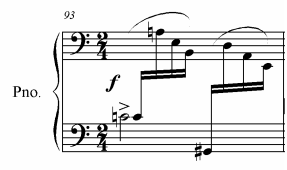
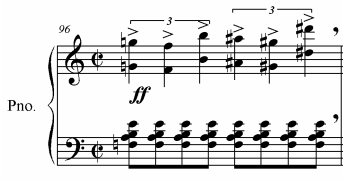
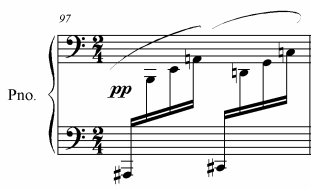
Material horizontal

Material Vertical

Acordes de quartas sobrepostas com segundas acrescentadas

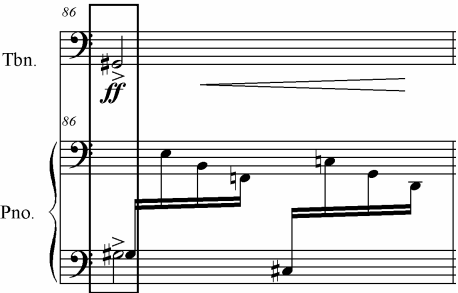
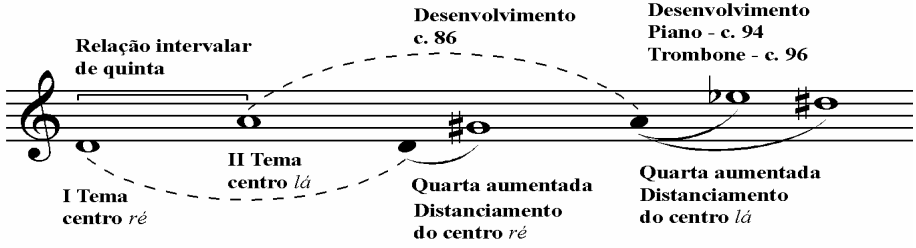
Exemplo 22 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* – c. 76/c. 80.

Nota-se, portanto, a incidência dos mesmos intervalos que estruturam o II Tema *b*. O exemplo 23 mostra as ocorrências desses materiais.

Dimensão Horizontal		Dimensão Vertical	
c. 75-79		c. 80-81	
c. 82-91		c. 92	
c. 93-95		c. 96	
c. 97-98			

Exemplo 23 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - ocorrência dos materiais com dimensão horizontal e vertical

Na sonata clássica o desenvolvimento caracteriza-se, entre outros fatores, pelo distanciamento da tônica. Nesta peça o compositor trabalha este distanciamento através da utilização de intervalos de quinta. Estes centros, evidenciados pela utilização dos intervalos de quinta, são polarizados pelo uso de intervalos de quartas aumentadas. Desta forma, conclui-se que há uma coerência e unidade dentro deste movimento, conforme mostra o exemplo 24.

 I Tema – centro em ré	 Desenvolvimento – c. 86 – mudança momentânea de centro para sol#
 II Tema – centro em lá	 Desenvolvimento – c. 94 – mudança momentânea de centro para mib
 Relação intervalar de quinta I Tema centro ré II Tema centro lá Desenvolvimento c. 86 Quarta aumentada Distanciamento do centro ré Desenvolvimento Piano - c. 94 Trombone - c. 96 Quarta aumentada Distanciamento do centro lá	

Exemplo 24 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - Desenvolvimento - polarização através dos intervalos de quarta aumentada.

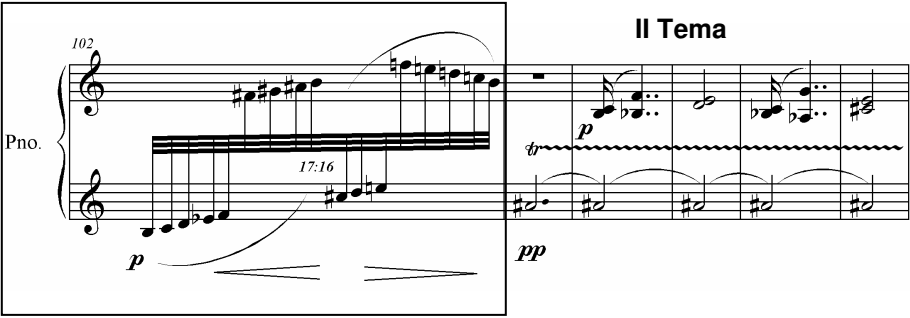
Nos compassos 99-101 ocorre uma Transição, que leva a uma apresentação do II Tema dentro do Desenvolvimento, estruturada em intervalos de segundas e quintas, apresentando elementos do II Tema *b*, conforme mostra o exemplo 25.

The image displays a musical score for piano (Pno.) spanning measures 99 to 101. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 99 is marked with a box around it, and the text "Intervalos de quinta" (Intervals of fifth) is written below it. The music in measure 99 features a triplet of eighth notes in the bass clef and a triplet of sixteenth notes in the treble clef. Measures 100 and 101 continue the melodic line with various intervals and rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

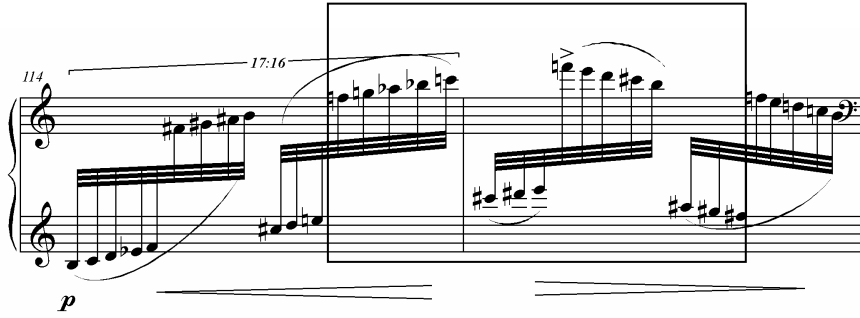
Exemplo 25 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 99-101.

Nos compassos 102 e 108 ocorre uma inserção, na qual o compositor utiliza o mesmo material do Primeiro Movimento, compasso 11, desta vez iniciando pela altura *si*. Nos compassos 114-115 esta inserção aparece expandida. Estes materiais antecedem a apresentação do II Tema *b* dentro do Desenvolvimento. Observe o exemplo 26.

inserção



Expansão



Exemplo 26 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 102-107/c. 114-115.

Verifica-se a reapresentação do II Tema nos compassos 103-107/ 109-113/ 116/119. Ocorrem variações nos intervalos de quartas e quintas. Isto é associado à ambigüidade que ocorre na forma sonata ortodoxa através da mudança de modo maior-menor/menor-maior, conforme mostra o exemplo 27.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '103' and 'Pno.', shows a piano part with a treble and bass staff. The treble staff has two boxed intervals: a fourth labeled '(do- fá) - quarta justa' and a fifth labeled '(do-sol) - quinta justa'. The bass staff has a wavy line and a *pp* dynamic marking. The second system, labeled '109' and 'Tbn.', shows a trombone part with a single staff. It has two boxed intervals: a fourth labeled '(do-fá#) - quarta aumentada' and a fifth labeled '(do-sol#) - quinta aumentada'. Below this is another piano part, labeled '109' and 'Pno.', with a treble and bass staff. The treble staff has two boxed intervals: a fourth labeled '(do-fá#) - quarta aumentada' and a fifth labeled '(do-sol#) - quinta aumentada'. The bass staff has a wavy line and a *pp* dynamic marking.

Exemplo 27 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 103-107/c. 109-113.

A preparação para a Reexposição dá-se nos compassos 123-126 e apresenta elementos do II Tema. Há uma intensificação da textura e da dinâmica conforme mostra o exemplo 28.

The image displays a musical score for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) from measures 123 to 126. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Trombone part (top staff) begins with a rest in measure 123, followed by a series of eighth and sixteenth notes in measures 124 and 125, and a final note in measure 126. The Piano part (bottom two staves) features a complex texture with multiple voices. The right hand (treble clef) plays a series of chords and moving lines, while the left hand (bass clef) provides a rhythmic foundation with eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *8vb* (octave below). There are also articulation marks like accents and slurs, and some specific rhythmic notations like *3:2* and *3* (triplets).

Exemplo 28 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 123-126.

2.4.3 - Reexposição

A Reexposição - compassos 127-169 - apresenta, diferentemente da sonata clássica, o II Tema antes do I Tema: o II Tema ocorre no compasso 127 enquanto o I Tema é apresentado no compasso 154. Observe o exemplo 29.

The image displays two staves of musical notation for a Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) duo. The top staff is for the Trombone, and the bottom staff is for the Piano. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system covers measures 127 to 131. The second system covers measures 154 to 156. In the first system, the Trombone part begins at measure 127 with a half note G#4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Piano part begins at measure 127 with a half note G#4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The second system begins at measure 154. The Trombone part begins at measure 154 with a half note G#4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Piano part begins at measure 154 with a half note G#4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fff*, and articulation marks like accents and slurs. The bottom staff of the second system has a *fff* marking. The score is labeled 'Exemplo 29 - Almeida Prado, Sonata para Trombone e Piano – c. 127-131/c. 154–156.'

Exemplo 29 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* – c. 127-131/c. 154–156.

Na sonata clássica, a Reexposição do II Tema ocorre na tonalidade principal, ou seja, na Tônica. Semelhantemente, os compassos 133-137 mostram que o II Tema converge para o centro *ré*, conforme mostra o exemplo 30.

Coleção cromática com centro em *ré*.

The musical score is for measures 133-137 of Almeida Prado's *Sonata para Trombone e Piano*. It is in 3/8 time and one sharp (F#) key signature. The tempo is *Lento*. The score is for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.). The Trombone part has a melodic line starting on D. The Piano part features a dense chromatic texture in both hands, marked with *ff* (fortissimo). The score is divided into measures 133, 134, 135, 136, and 137. An arrow points to measure 137, labeled "II Tema".

Exemplo 30 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 133-137.

O exemplo 31 mostra – compassos 147-153 - Trombone e piano apresentando fragmentos do I Tema iniciando assim a preparação para a Reexposição do mesmo.

147

Tbn.

147

Pno.

p *ff*

8vb

Exemplo 31 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 147-149.

A Reexposição do I Tema acontece no compasso 154, com centro em *ré*.
 Nota-se que o mesmo apresenta-se com segundas acrescentadas, o que proporciona um efeito timbrístico, conforme mostra o exemplo 32.

Exemplo 32 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 154-156.

O I Tema apresenta-se modificado nos compassos 164-169. Observe o exemplo 33.

Exemplo 33 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 164-165/c. 169.

2.4.4 - Coda

A Coda - compassos 170-186 - representa o material ocorrente nos dois Temas. Observe o exemplo 34.

The musical score for measures 170-173 of Almeida Prado's *Sonata para Trombone e Piano* is presented. The score is in 3/8 time and features two themes, I Tema and II Tema. The Trombone part (Tbn.) starts at measure 170 with a half note G#4, followed by a quarter note A#4, and then a half note Bb4. The Piano part (Pno.) starts at measure 170 with a half note G#3, followed by a quarter note A#3, and then a half note Bb3. The score includes dynamic markings (pp, fff) and articulation marks (8vb).

Exemplo 34 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c.170-173.

Os três compassos finais da Coda mostram uma intensificação na textura. Os dois Temas são reapresentados, e a conclusão dá-se na altura *ré b* em lugar de *ré*, como ocorre na partitura original.

Essa mudança justifica-se pela intenção de continuidade do movimento, a qual se dá através da ampliação da Coda na *Sonata para Trombone e Piano*, conforme mostra o exemplo 35.

The image displays a musical score for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) for measures 184 to 186. The score is written in 3/2 time. The Trombone part features two themes: 'I Tema' (measures 184-185) and 'II Tema' (measures 186-187). The Piano part includes a section marked 'Repetir 4 vezes crescendo muito' (measures 184-185) and a section marked 'fff' (measures 186-187). The final measure (188) is marked 'ppp' and 'seco', with a note labeled 'ré b'.

Exemplo 35 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 184-186.

O diferencial deste movimento é a ampliação da Coda, sugerindo dois centros: *ré* e *dó#*. Essa ambigüidade sintetiza a idéia central dessa análise, ou seja, o emprego de intervalos de segunda menor, que formam coleções cromáticas, em toda a estrutura da peça. Observe o exemplo 36.

Almeida Prado
Campinas 23/09/98

22

Exemplo 36 - Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - conclusão da peça nas alturas *ré* e *dó#*.

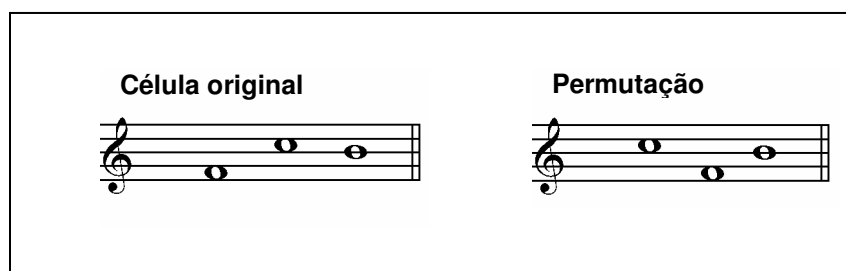
Capítulo III - SONATA PARA TROMBONE E PIANO E SONATA Nº 3 PARA PIANO – ANÁLISE COMPARATIVA

3.1 – Considerações

O objetivo da análise comparativa é mostrar o processo utilizado pelo compositor ao elaborar a *Sonata para Trombone e Piano*. Esta peça foi extraída da *Sonata nº 3 para Piano solo*, composta em 1984.

Nesta peça, o compositor utiliza permutação.

Segundo o teórico Ralph Turek este processo consiste em alterar a ordem de ocorrência das alturas de uma célula¹⁵, conforme mostra o exemplo 37.



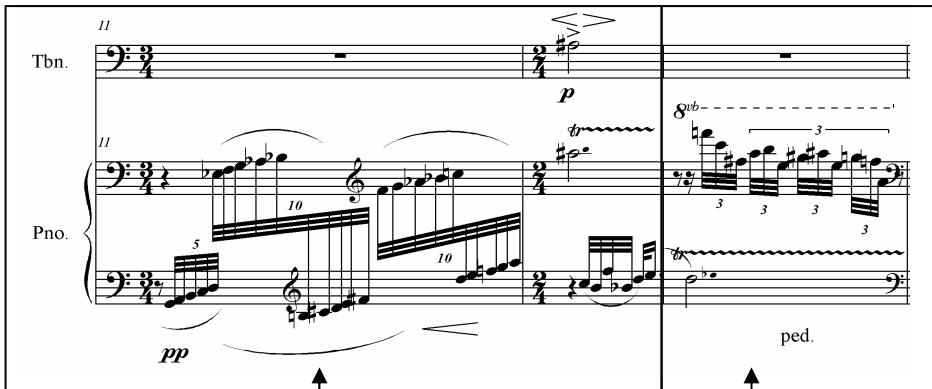
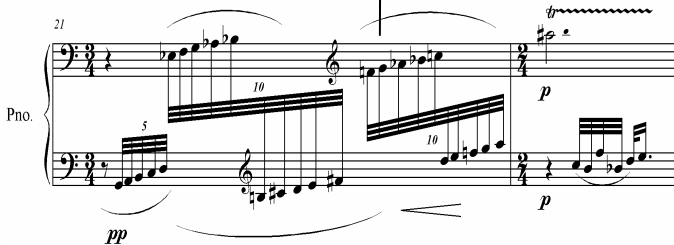
Exemplo 37 – célula original e célula com permutação de alturas

Na estruturação da *Sonata para Trombone e Piano*, o compositor Almeida Prado emprega o mesmo material da *Sonata nº 3* fazendo uso do processo de permutação de maneira diferente: em lugar de reorganizar alturas, reorganiza compassos.

¹⁵ TUREK, Ralph. *The Elements of Music*. New York: McGraw-Hill, 1996. p. 373.

A permutação é realizada através da alteração na ordem de ocorrência de vários compassos ou de um compasso fragmentado. Observe os exemplos 38 e 39.

Exemplo 38

Alteração na ordem dos compassos	
Sonata para Trombone e Piano - c. 11-13 	
Sonata nº 3 para Piano – c. 21-22 	Sonata nº 3 para Piano c. 11 

Exemplo 38 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 11-13. *Sonata nº 3 para Piano* - c. 21-22/c. 11.

Exemplo 39

Fragmentação e reorganização do compasso

Sonata para Trombone e Piano – c. 76

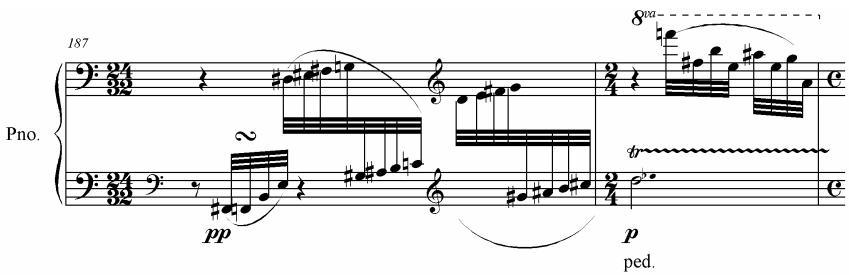
Sonata nº 3 para Piano- c. 68 – 1º tempo

Sonata nº 3 para Piano- c. 71

Exemplo 39 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 76. *Sonata nº 3 para Piano* - c. 68/c. 71.

Este tipo de Permutação resulta em:

- troca de função - um determinado trecho que tinha a função, por exemplo, de transição passa a ter a função de Coda;
- reorganização dentro da Seção - o material permutado apenas é trocado de lugar sem mudança de função. Veja o exemplo 40.

Troca de função	
Sonata para Trombone e Piano – c. 187-188, trecho da Coda	Sonata nº 3 para Piano - c. 9-10, início da Transição para a seção A'
	
Reorganização de Material dentro da mesma Seção	
Sonata para Trombone e Piano – c. 16-20  Sonata nº 3 para Piano- c. 14-18 	

Exemplo 40 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 187-188/c. 16-20. *Sonata nº 3 para Piano* – c. 14-18.

Nota-se que essa reorganização de material não é aleatória, portanto não altera a forma. Em ambas as peças, o Primeiro Movimento está estruturado na forma ternária e o Segundo Movimento na forma sonata. Portanto, as alterações consistem em mudança de função ou de ordem de ocorrência, e não na mudança da forma.

Ao fazer a análise comparativa, notam-se algumas mudanças significativas:

- Na reexposição o II Tema é apresentado antes do I Tema, e esse ocorre primeiramente com variações;
- Na Sonata para Piano, a Coda é um fugato livre que utiliza uma variação do I Tema. Na *Sonata para Trombone* este ocorre dispersado e como modificações do I Tema;
- O início do fugato, compassos 172-175, não ocorre na *Sonata para Trombone e Piano*;
- Os dois compassos finais da *Sonata para Trombone e Piano* não fazem parte da *Sonata nº 3 para Piano*, tendo sido compostos para concluir a peça;

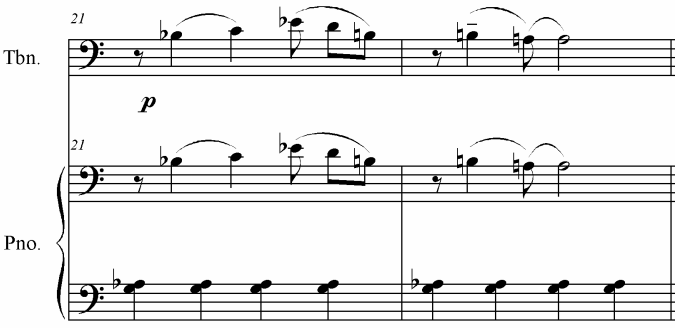
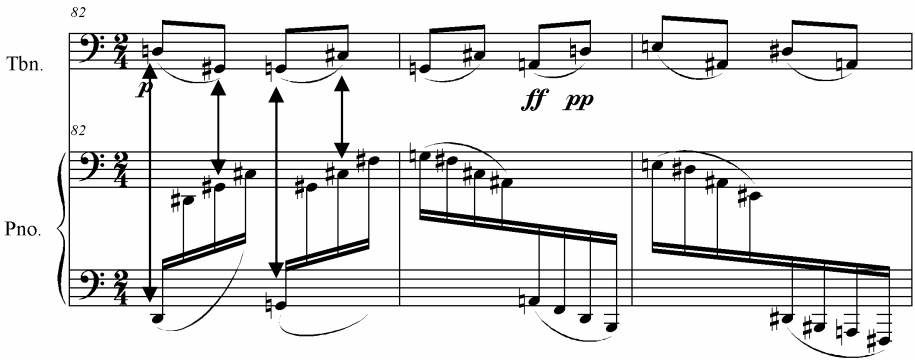
- Verifica-se em alguns trechos da *Sonata para Trombone e Piano* a ocorrência de ligaduras que não fazem parte da *Sonata nº 3*. Optou-se por não considerar a articulação na análise comparativa pois esta não altera o material entre ambas e faz referência apenas à interpretação da obra.

Observe o exemplo 41.

Sonata para Trombone e Piano	
Tbn.	
Pno.	
Sonata nº 3 para Piano	
Pno.	

Exemplo 41 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 135-138. *Sonata nº 3 para Piano* - c. 151-154.

- Quanto à elaboração da parte do Trombone, notam-se três aspectos predominantes: dobramento da parte do Piano, repetição das alturas apresentadas pelo Piano com variação de ritmo e registro e utilização de alturas das coleções cromáticas, conforme mostra o exemplo 42.

Dobramento da parte do Piano	
Cantante, pungente! 	
Repetição das alturas apresentadas pelo Piano com variação de ritmo e registro	
	

Exemplo 42 – continuação

Alturas das coleções cromáticas	
	Sonoro! Sonoro, pungente! Tbn. Pno.

Exemplo 42 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*. Elaboração da parte do Trombone

3.2 – Primeiro Movimento

Considerando que a análise comparativa abordará os aspectos referentes à permutação, optou-se por apresentá-la através de exemplos.

Esses exemplos, que utilizam a partitura da *Sonata para Trombone e Piano*, são apresentados por Seções e organizam-se da seguinte forma:

- indicação dos compassos onde ocorre o mesmo material nas duas peças;
- indicação das alterações de função dos mesmos ou do processo de reorganização sem mudança de função dentro de uma mesma Seção;
- indicação de um mesmo material caminhando para funções diferentes.

Neste caso, optou-se por exemplificar utilizando as duas partituras.

Desta forma torna-se claro o processo de permutação utilizado pelo compositor.

Seção A

Exemplo 43

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 1-8 – início da Seção	c. 1-8 – início da Seção
Arioso, con molta fantasia Lento ♩ = 44 Almeida Prado Campinas, Setembro/98 Trombone Piano ped 8vb deixar ressoar bastante pp pp ped. 5 Tbn. pp 5 Pno. pp ped. pp *	
c. 9-10 – material que conclui a Seção A	c. 19-20 – material que conclui a Seção A'
Sonoro, pungente! Tbn. 9 Pno. 9 ped M.E	

Exemplo 43 - continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 11-12 – Início da Transição para a seção A'	c. 21-22 – início da Transição para a seção A''

Exemplo 43 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*. Ocorrência de permutação – Seção A.

Seção A'

Exemplo 44

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 13 – final da Transição da Seção A c. 14-15 - início da Seção A'	c. 11 – final da Seção A c. 12-13 - início da Seção A'
c. 16-17 – trecho da Seção A'	c. 17-18 - trecho da Seção A'
c. 18-20 - trecho da Seção A'	c. 14-16 - trecho da Seção A'

Exemplo 44 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 21-23 - trecho da Seção A'	c. 30-32 – trecho da Seção A''
c. 24-26 – trecho da Seção A'	c. 27-29 – trecho da Seção A''

Exemplo 44 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* . Ocorrência de permutação – Seção A'.

Seção A''

Exemplo 45

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 27-28 – Transição para a Seção A'' c. 29-30 - início da Seção A''	c. 23-24 – Transição para a Seção A'' c. 25-26 - início da Seção A''
c. 31-36 – conclusão da Seção A''	c. 33-39 – conclusão da Seção A''

Exemplo 45 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*. Ocorrência de permutação – Seção A''.

3.3 – Segundo Movimento

3.3.1 - Exposição – Exemplo 46

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 1-5 – início da Exposição	c. 1-5 – início da Exposição
c. 6-9 – trecho da Exposição do I Tema	c. 10-13 - trecho da Exposição do I Tema
c. 10-13 - trecho da Exposição do I Tema	c. 6-9 - trecho da Exposição do I Tema

Exemplo 46 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 14-18 - inserção ¹⁶	c. 25-29 - início da Transição para o II Tema
c. 19-23 – trecho da Exposição do I Tema	c. 20-24 - trecho da Exposição do I Tema

¹⁶ Conforme foi colocado no capítulo 2, o termo inserção se refere a fragmentos que foram inseridos entre dois trechos de funções distintas e que, por esta razão, tem a sua função anterior descaracterizada. Este termo foi sugerido pelo próprio compositor.

Exemplo 46 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 24-26 – trecho da Exposição do I Tema	c. 17-19 - trecho da Exposição do I Tema
c. 27-29 – trecho da Exposição do I Tema	c. 14-16 - trecho da Exposição do I Tema

Exemplo 46– continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 30-31 - Transição do I para II Tema c. 32 - início do II Tema	c. 38-39 – final da Transição para o II Tema c. 40 - início do II Tema
c. 33-39 – trecho da Exposição do II Tema	c. 47-53 – trecho da Exposição do II Tema

Exemplo 46 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 40-47 – inserção que polariza o II Tema para o centro <i>lá</i>	c. 30-37 - Transição do I para o II Tema
c. 48-52 – trecho da Exposição do II Tema c. 53-54 – inserção de dois compassos	c. 54-58 - trecho da Exposição do II Tema c. 59-60 – início da Codeta

Exemplo 46 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 55-60 – trecho da Exposição do II Tema	c. 41-46 - trecho da Exposição do II Tema
c. 61-64 - inserção	c. 61-64 – trecho da Codeta
c. 65-72 – trecho da Exposição do II Tema	c. 165-172 - trecho da Reexposição do II Tema

Exemplo 46 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*. Ocorrência de permutação - Exposição.

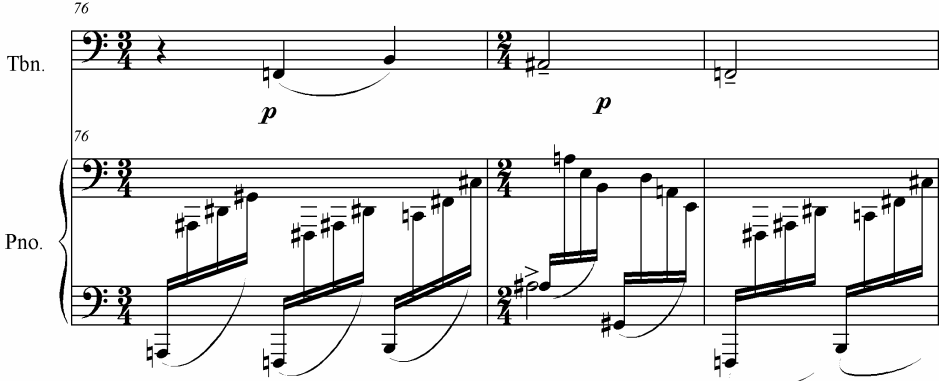
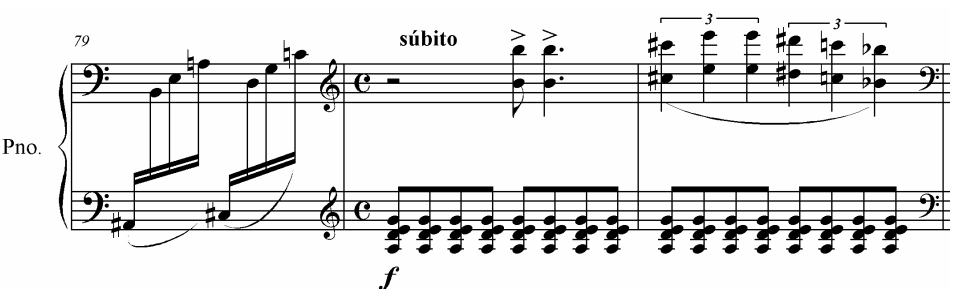
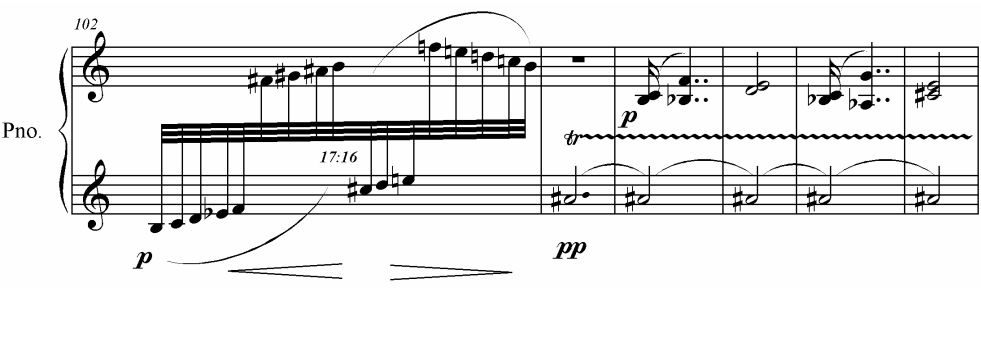
3.3.2 - Desenvolvimento

Nos compassos 75-120 do Desenvolvimento, *Sonata para Trombone e Piano*, o compositor trabalha permutação alterando a ordem de ocorrência dos compassos sem que haja alteração na função, como se vê na tabela abaixo.

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 75	c. 67
c. 76-78	c. 68 – 1º tempo c. 71-73
c. 79-81	c. 88-90
c. 82-84	c. 68-70
c. 85-90	c. 82-87
c. 91-92	c. 77-78
c. 93-95	c. 74-76
c. 96-98	c. 79-80
c. 99-101	c. 92 - 3º e 4º tempos c. 93 -94
c. 102-120	c. 97-115

Tabela 2 – Ocorrência de permutação – Desenvolvimento.

O exemplo 47 mostra algumas dessas alterações.

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 76-78 – material horizontal	c. 68 – 1º tempo c. 71-73
	
c. 79-81 – material horizontal e vertical do Desenvolvimento	c. 88-90 – material horizontal e vertical do Desenvolvimento
	
c. 102-107 - presença do II Tema no Desenvolvimento	c. 97-102 – presença do II Tema no Desenvolvimento
	

Exemplo 47 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*. Ocorrência de permutação – Desenvolvimento

Nos compassos 121-126 - Sonata para Trombone e Piano – ocorre a preparação para a Reexposição.

Nota-se que o mesmo material inicia a preparação em ambas as peças, caminhando para funções diferentes: Reexposição do II Tema na *Sonata para Trombone e Piano* e Reexposição do I Tema na *Sonata nº 3 para Piano*. Observe o exemplo 48.

Sonata para Trombone e Piano	
c. 121 – início da preparação para a Reexposição do II Tema	
Tbn.	
Pno.	
Sonata nº 3 para Piano	
c. 116 – início da preparação para a Reexposição do I Tema	
Pno.	

Exemplo 48 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* – c. 121-124. *Sonata nº 3 para Piano* - c. 116-119.

3.3.3 – Reexposição – Exemplo 49

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 127-131 – II Tema apresentado no início da Reexposição	c. 158-162 – II Tema

Lento $\text{♩} = 84$

Tbn.

Pno.

c. 132-133 – inserção c. 134 – fragmento do II Tema	c. 155-156 – Transição c. 157 - primeiro compasso do II Tema
--	---

Pno.

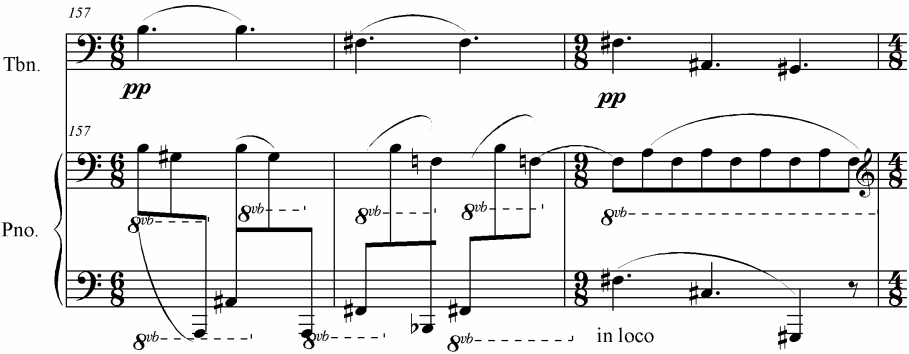
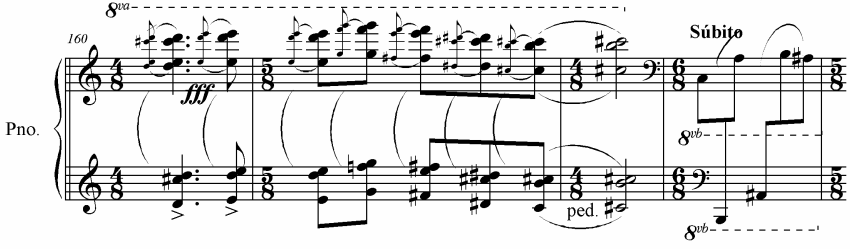
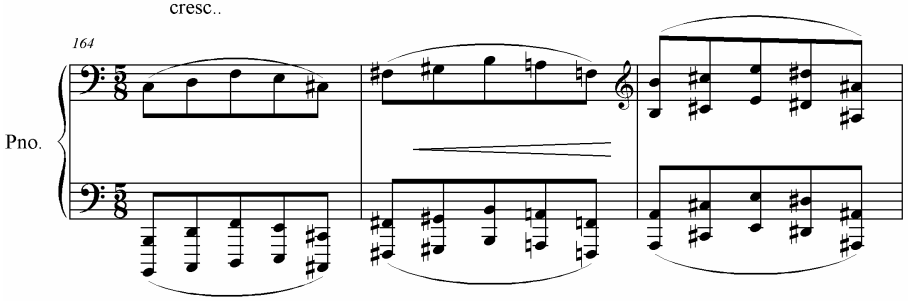
Exemplo 49 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 135-138 – Transição – II para I Tema	c. 151-154 – Transição – I para II Tema
c. 139-142 - Transição – II para I Tema	c. 147-150 - Transição – I para II Tema
c. 143-146 – Transição apresentando fragmentos do I Tema	c. 143- (7º ao 13º tempo) – final da Reexposição do I Tema c. 144-146 – início da Transição para o II Tema

Exemplo 49 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 147-150 - Transição	c. 117-120 - preparação para a Reexposição do I Tema
c. 151-153 – final da Transição para a Reexposição do I Tema	c. 182-183/c. 184 – 9 primeiros tempos – Coda - fragmento do <i>fugato</i> livre
c. 154-156 – início da Reexposição do I Tema	c. 134-136 – trecho da Reexposição do I Tema
Tempo primo, Allegro ♩ = 116	

Exemplo 49 – continuação

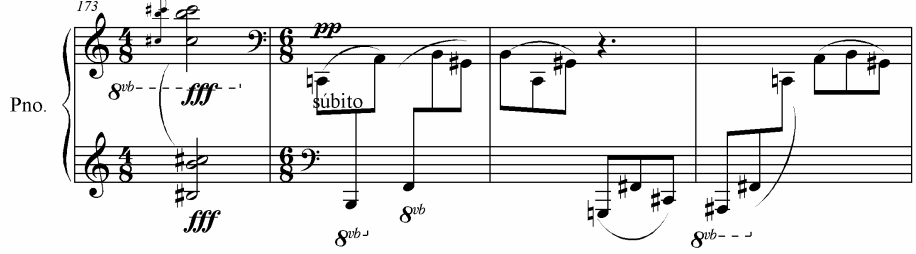
Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 157-159 – fragmento da Reexposição do I Tema	c. 131-133 - fragmento da Reexposição do I Tema
 157 Tbn. <i>pp</i> Pno. <i>pp</i> 8^{va} in loco	
c. 160-163 - fragmento da Reexposição do I Tema	c. 127-130 - fragmento da Reexposição do I Tema
 160 Pno. <i>fff</i> Súbito ped.	
c. 164-166 – fragmento do I Tema	c. 121-123 – preparação para a Reexposição do I Tema
 164 Pno. cresc..	

Exemplo 49 - continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 167-169 - fragmento da Reexposição do I Tema	c. 124-126 - preparação para a Reexposição do I Tema

Exemplo 49 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* . Ocorrência de permutação - Reexposição.

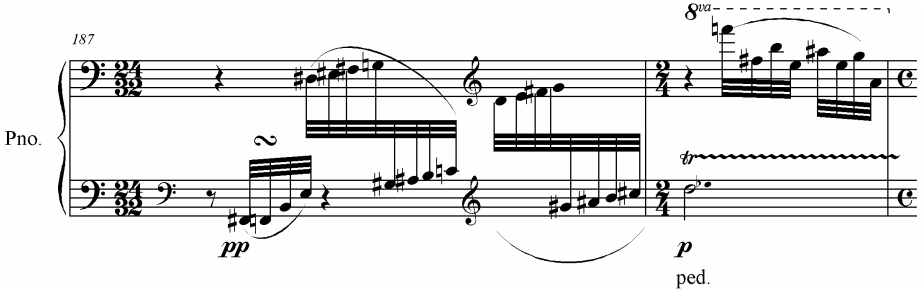
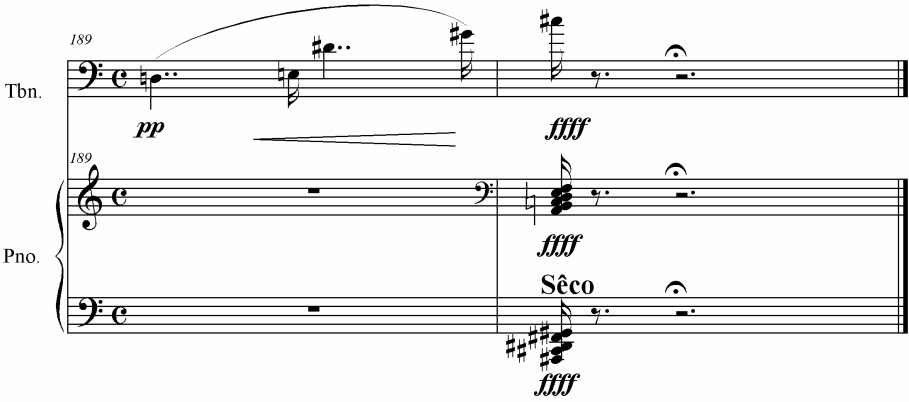
3.3.4 – Coda – Exemplo 50

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 170-172 – início da Coda	c. 141-142/c. 143 (1º, 2º e 3º tempos) fragmento da Reexposição do I Tema
	
c. 173-176 – trecho da Coda	c. 137-140 - fragmento da Reexposição do I Tema
	
c. 177-179 – trecho da Coda	c. 180-182 - Coda – fragmento do fugato livre
	

Exemplo 50 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 180-182 – trecho da Coda	c. 176-178 Coda – fragmento do <i>fugato</i> livre
	
c. 183-186 – trecho da Coda	c. 184 (10º, 11º, 12º e 13º tempos) c. 185-186/c. 187 – com alteração cromática Conclusão da peça
	

Exemplo 50 – continuação

Sonata para Trombone e Piano	Sonata nº 3 para Piano
c. 187-188 – trecho da Coda	c. 9-10 – Primeiro Movimento – Transição da Seção A para a Seção A'
	
c. 189-190 – conclusão da Peça	- não ocorre na partitura original
	

Exemplo 50 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*. Ocorrência de permutação - Coda.

Capítulo IV - SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

4.1 - Considerações

Neste tópico que conterá sugestões técnico-interpretativas, optou-se por tratar especificamente da parte do Trombone, visto que o autor deste trabalho atua como Trombonista e professor do instrumento.

Para uma maior clareza e organização deste capítulo, serão considerados os seguintes pontos:

- aspectos da técnica do Trombone relacionados à preparação do instrumentista para a execução adequada e considerações sobre articulação;
- comentários sobre a instrumentação;
- importância da análise no processo de performance da *Sonata para Trombone e Piano*.

Alguns termos como coleção cromática e material horizontal são aqui substituídos por escala cromática e escala, uma vez que este tópico destina-se especificamente aos Trombonistas.

4.2 - Aspectos da Técnica

Na *Sonata para Trombone e Piano* de Almeida Prado são utilizados predominantemente três aspectos técnicos: notas longas, escalas e intervalos.

Verifica-se que os três pontos citados devem constar no estudo regular de qualquer Trombonista, associados a outros estudos específicos do instrumento. Neste capítulo serão tratados somente os pontos colocados acima por serem essas dificuldades as mais ocorrentes na obra em questão.

Constam no subitem 4.5¹⁷, sugestões de exercícios técnicos, elaborados pelo autor desta dissertação, que abordam estas dificuldades. Tais estudos contribuem para a execução da obra.

Segue-se uma amostra dos três tópicos apresentados.

¹⁷ Subitem 4.5 – pp. 88-98.

Notas longas - são utilizadas basicamente no Primeiro Movimento. Esse tipo de estudo é indispensável na formação técnica do Trombonista. A prática diária de exercícios com notas longas resulta em uma melhora na emissão do som e firmeza na embocadura. Aprimorando esta técnica, o instrumentista corrige os problemas referentes à sustentação do som. Este procedimento também pode ser empregado na etapa do aquecimento. Na *Sonata para Trombone e Piano* as notas longas aparecem com diferença de dinâmica. Observe o exemplo 51.

9 Sonoro! Sonoro, pungente!  <i>f</i> <i>p</i> Notas longas sustentadas com dinâmica em forte
31  <i>pp</i> Notas longas sustentadas em pianíssimo

Exemplo 51 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 9-12/c. 31-32.

Escalas – por se tratar de uma peça elaborada com coleções cromáticas, as escalas estruturam grande parte do material apresentado pelo trombone. Elas aparecem em dois formatos:

- somente com intervalo de segunda menor;
- alternando intervalos de segunda menor e maior. Veja o exemplo 52.

42

3

3

3

5:4

fff

Escala cromática

135

139

Escala cromática

114

5

6

Segundas maiores

segundas menores

Exemplo 52 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 42-47/c. 135-141/c. 114-115.

Quanto à articulação, nota-se a ocorrência de trechos em legato, o que resulta em uma sonoridade cheia. Portanto um som é conectado ao seguinte sem que haja interrupção.

Intervalos – Verifica-se na *Sonata para Trombone e Piano*, a formação de uma gama diversificada de intervalos. Isto ocorre pelo fato da obra ter sido elaborada com cromatismos dispersados. Esses cromatismos dispersados resultam em saltos que vão desde uma terça menor até uma décima quarta. Predominantemente, os intervallos estão relacionados ao II Tema.

Para o compositor Almeida Prado, os intervallos representam cores e emoções diferentes. Conferem expressividade à sua música. Os intervallos de maior dificuldade para a execução aparecem com dinâmica em pianíssimo. Observe o exemplo 53.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, marked with measure number 49 and a *pp* dynamic, features a melodic line with a slur over measures 49 and 50. A box highlights the interval between the notes in measure 50, labeled 'décima quarta'. The bottom staff, marked with measure number 65 and a *ppp* dynamic, shows a more complex melodic line with slurs and accents. Dynamic markings *pp* and *p* are present in measures 66 and 67 respectively.

Exemplo 53 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 42-52/c. 65-71.

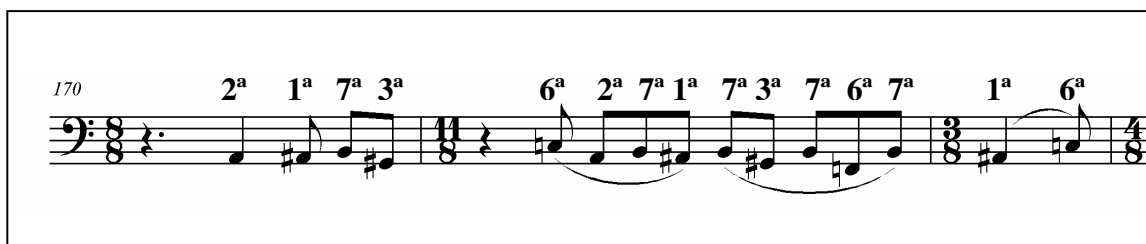
Sugere-se aos interpretes que pratiquem cada intervalo separadamente de modo a obter um som livre de harmônicos intermediários.

4.3 – Comentários sobre a Instrumentação

A *Sonata para Trombone e Piano* de Almeida Prado foi elaborada para ser executada em um Trombone Tenor. Este se apresenta com duas formas de afinação:

- somente com a afinação em *sib*;
- com a dupla afinação - *sib* e *fá*¹⁸.

A fim de facilitar a execução, sugere-se que o Trombone utilizado tenha as duas afinações – *sib/fá*. A justificativa para tal sugestão é a de que ocorrem trechos com seqüências de notas que utilizam sexta e sétima posições, alternando com primeira ou segunda. Veja o exemplo 54.



Exemplo 54 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*, - c. 170-172.

Por se tratar de um trecho com andamento rápido, dinâmica em pianíssimo e ligaduras, essas alternâncias de posições, por utilizarem grandes distâncias na vara do instrumento dificultam a execução da peça.

¹⁸ A afinação em *fá* é utilizada também para aumentar a extensão do instrumento. As alturas entre o *sib* 1 e o *mi* 2 não fazem parte da tessitura do Trombone Tenor com a afinação somente em *sib*. Como nesta afinação - em *fá* - não é possível obter-se a altura *si*, sugere-se que o mesmo seja afinado meio tom abaixo por meio da abertura da válvula, a fim de que se obtenha esta nota.

Com a utilização da afinação em *fá*, as notas que seriam executadas na sexta e sétima posições transferem-se para a primeira e segunda posições, o que torna a execução com movimentos menores, mais próximos e portanto facilitando o manejo no instrumento. Observe o exemplo 55.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three measures. Measure 170 starts with a quarter rest, followed by a quarter note F# (labeled 2^a), an eighth note G# (labeled 1^a), and an eighth note A (labeled 2^a). Measure 171 contains a half note B (labeled 3^a), a quarter rest, a quarter note C (labeled 1^a), an eighth note D (labeled 2^a), an eighth note E (labeled 2^a), a quarter note F# (labeled 1^a), an eighth note G# (labeled 2^a), and an eighth note A (labeled 3^a). Measure 172 contains a quarter note B (labeled 2^a), an eighth note C (labeled 1^a), an eighth note D (labeled 2^a), a quarter note E (labeled 1^a), an eighth note F# (labeled 2^a), an eighth note G# (labeled 1^a), and a quarter note A (labeled 2^a). The notes C, D, E, and F# in measures 171 and 172 are underlined. Measure 173 begins with a quarter rest, followed by a quarter note B (labeled 1^a), an eighth note C (labeled 1^a), and an eighth note D (labeled 1^a).

170

2^a 1^a 2^a 3^a 1^a 2^a 2^a 1^a 2^a 3^a 2^a 1^a 2^a 1^a 1^a

As posições sublinhadas foram as transferidas para a afinação em *fá*.

Exemplo 55 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano*, Trombone - c. 170-172.

4.4 - Importância da Análise no Processo de Performance da *Sonata para Trombone e Piano*

Primeiro Movimento

O primeiro aspecto abordado na análise é a divisão deste movimento em três seções. Através desta constatação foi possível trabalhar o processo de performance de forma a mostrar ao ouvinte onde se inicia e termina cada uma delas.

A análise apontou que o Primeiro Movimento possui vários elementos que serão desenvolvidos posteriormente. Assim, é necessário destacar todo esse material com um nível de dinâmica controlado, ou seja, do *pianíssimo* ao *mezzo forte*, por se tratar apenas de uma introdução.

Segundo Movimento

Através da análise verificou-se que este movimento está escrito na forma sonata. Assim, o primeiro procedimento é determinar Exposição, Desenvolvimento e Reexposição. O segundo procedimento consiste em analisar quais as características específicas de cada uma dessas seções, como por exemplo, a ocorrência do II Tema antes do I Tema na Reexposição. Um outro aspecto é o fato de o II Tema apresentar-se em dois formatos: coral e rítmico, exigindo pois duas formas diferentes de execução.

Verificadas tais especificidades por meio do processo de análise, cabe ao interprete buscar subsídios através da dinâmica e da articulação de modo a mostrar as mesmas no processo de execução.

Para cada elemento da peça foi determinada uma dinâmica, a fim de fazer com que o ouvinte identifique cada um dos mesmos. Quando há uma intenção de chamar a atenção do ouvinte ou de provocar uma surpresa, esta dinâmica é alterada. Observe o exemplo 56, que mostra o II Tema, o qual sempre apareceu em piano, desta vez em fortíssimo.

The image displays a musical score for Trombone (Tbn.) and Piano (Pno.) from measure 127 to 131. The Trombone part is written in bass clef, and the Piano part consists of three staves (treble and two bass clefs). The score begins with a measure number of 127. The Trombone part starts with a half note G2, followed by a half note F#2, and then a half note E2. The Piano part starts with a half note G#2, followed by a half note F#2, and then a half note E2. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) for both parts. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 56 – Almeida Prado, *Sonata para Trombone e Piano* - c. 127-131.

Sem a análise da peça, haveria dificuldade em compreender e demonstrar aspectos do discurso musical - embora a sua execução fosse possível - e o processo de performance tornar-se-ia menos racional.

Houve uma diferença considerável entre a primeira leitura da obra e sua execução após o processo de análise. Isto confirma a importância deste processo teórico bem como sua contribuição na performance.

4.5 – Sugestões de Exercícios Técnicos Elaborados para a Performance da Sonata para Trombone e Piano

Segue-se um texto explicativo sobre os estudos técnicos.

Estudo nº 1 – trata-se de um estudo de notas longas que utiliza os cinco primeiros graus da escala diatônica Maior. Pode-se realizar o mesmo exercício na escala menor. Por apresentar notas longas e uma tessitura que não exige esforço da embocadura, o mesmo pode ser usado para o aquecimento. O fato de repetir as notas explica-se pelo objetivo de conectar todas as alturas. Sugere-se um andamento lento ($\text{♩} = 60$), o qual também favorecerá um trabalho de respiração.

Estudo nº 2 – é um estudo de notas longas que utiliza três harmônicos da série (2-3-4). Este exercício deve ser executado em andamento lento, de tal maneira que as notas de maior valor tenham longa duração. Sugere-se que o interprete execute este estudo pensando em prolongar tais notas até o término do ar.

Estudo nº 3 – segue o mesmo modelo do estudo anterior em movimentação descendente.

Estudo nº 4 – tem como base o estudo nº 2 com o acréscimo do harmônico 5, o qual deve ser sustentado.

Estudo nº 5 – corresponde ao estudo nº 4 em movimentação descendente apresentando o harmônico 2 da afinação em fá.

Estudo nº 6 - tem como base o estudo nº 4 com o acréscimo do harmônico 6, o qual deve ser sustentado.

Estudo nº 7 - corresponde ao estudo nº 6 em movimentação descendente acrescentado do harmônico 1.

Estudo nº 8 – este estudo tem como base a escala de fá Maior e deve ser executado em todas as tonalidades. Trabalha com graus conjuntos que se expandem ascendente e descendentemente. Quanto ao andamento, sugere-se que o interprete utilize o mesmo pulso dobrando os valores, ou seja, colcheia e semicolcheia.

Estudo nº 9 – segue o mesmo modelo do estudo nº 8 utilizando as alturas da escala cromática.

Estudo nº 10 – este estudo apresenta como primeira altura *fá*, e o mesmo modelo deve ser iniciado em todas as alturas, portanto transposto cromaticamente. Esta primeira altura funciona como um pivô, a partir do qual formam-se todos os intervalos contidos em uma escala cromática que são trabalhados na tessitura de

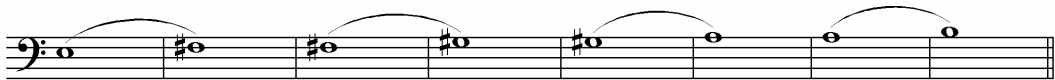
duas oitavas em movimentação ascendente concluindo com o retorno à nota base através de movimentação descendente.

Estudo nº 11 – segue o modelo do estudo 10, expandindo uma oitava ascendente e uma oitava descendente.

Estudo nº1

Trombone

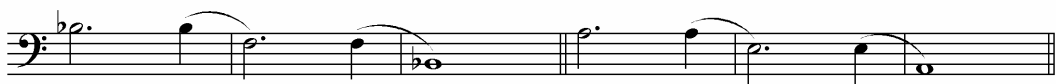
Estudo nº1



Estudo nº 2



Estudo nº 3



Estudo nº 4



Estudo nº 5



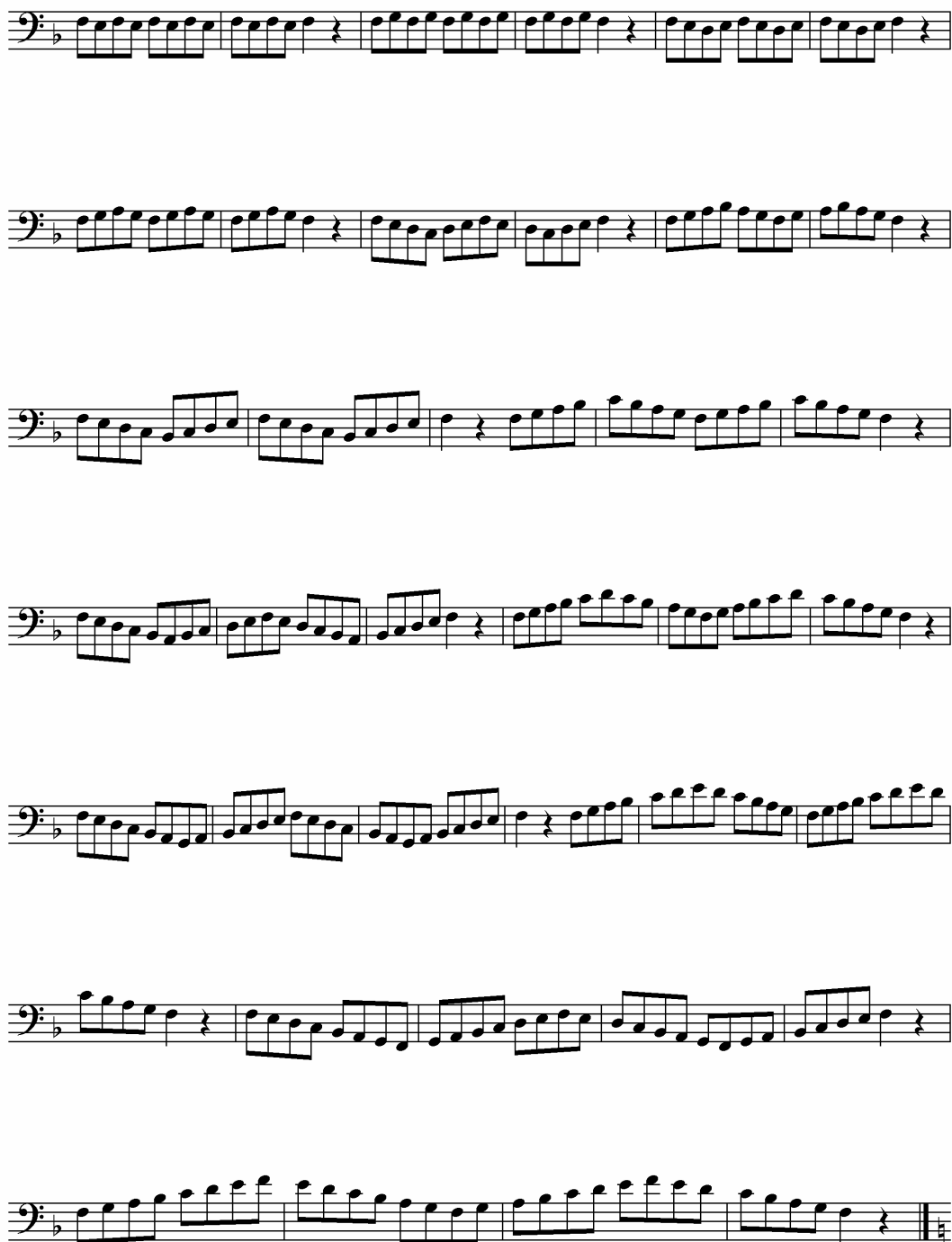
Estudo nº 6



Estudo nº 7



Estudo n° 8



Estudo nº 9





Estudo nº 10



Estudo nº 11 - apenas o modelo - executar como o estudo nº 10



CONCLUSÃO

A análise da *Sonata para Trombone e Piano* foi elaborada a partir de um estudo pormenorizado de material. O Primeiro Movimento apresenta-se na forma ternária – A, A', A''- e é uma introdução ao Segundo Movimento, o qual se apresenta na forma sonata e por isso optou-se por fazer uma analogia entre a estrutura dessa peça e a da sonata clássica.

A peça é atonal livre.

Quanto ao Segundo Movimento, a Exposição é Bitemática e os dois Temas são polarizados, respectivamente, pelos centros *ré-lá*, o que pode ser comparado à relação tônica-dominante da sonata clássica.

No Desenvolvimento verifica-se o distanciamento dos centros, *ré-lá*, através da ocorrência de intervalos de quartas aumentadas, *ré-sol#* e *lá-ré#*. Há a apresentação de elementos novos como acordes de quartas sobrepostas com segundas acrescentadas, arpejos estruturados em intervalos de segundas e quartas, bem como elementos do II Tema modificados.

Na Reexposição, embora o II Tema se apresente antes do I Tema, o centro é *ré*. Foram efetuadas algumas alterações quanto ao compasso no qual ocorrem indicações de andamento entre as partituras digitalizada e manuscrita as quais se embasaram na análise da obra.

A Coda expõe fragmentos dos dois temas.

No Primeiro Movimento ocorrem predominantemente segundas. O Segundo Movimento apresenta intercorrências de outros intervalos: terças, quartas e

quintas. Estes intervalos, organizados em formato linear, resultam em um material cromático que aparece dispersado, tal como no Primeiro Movimento.

Isto aponta que, embora ocorram diferentes tipos de material, todos se originam no mesmo germe, qual seja, as coleções cromáticas, que estabelecem a unidade e coerência da peça.

A análise comparativa demonstrou que na estruturação da *Sonata para Trombone e Piano*, o compositor Almeida Prado utilizou o mesmo material da *Sonata nº 3* e fez uso do processo de permutação reorganizando compassos ou fragmentos destes em lugar de alturas. Isto resultou em troca de função ou reorganização de material dentro de uma mesma seção.

Como a reorganização de material não é aleatória, não altera a forma.

Em ambas as peças, o Primeiro Movimento está estruturado na forma ternária e o Segundo Movimento na forma sonata.

A análise comparativa fez notar algumas mudanças significativas, tais como a recapitulação do II Tema antes do I; os compassos 172-175 não ocorrem na *Sonata para Trombone e Piano*; os dois compassos finais da *Sonata para Trombone e Piano* foram compostos exclusivamente para a desta peça.

A elaboração da parte do Trombone dá-se por dobramento da parte do Piano, repetição das alturas apresentadas pelo Piano com variação de ritmo e registro e utilização de alturas das coleções cromáticas. Abordam três aspectos da técnica do Trombone: notas longas, escalas e intervalos.

Através da análise comparativa concluiu-se que as peças são distintas apesar de utilizarem o mesmo material.

Com o capítulo das sugestões interpretativas, destinado especificamente aos Trombonistas, mostra-se a importância da elaboração de estudos com base nas dificuldades técnicas encontradas nas peças. Muitas vezes, o instrumentista se depara com problemas técnicos que não são trabalhados em sua rotina de estudos, o que se torna um obstáculo para a performance. Saber identificar, elaborar estudos e praticá-los com um nível elevado de dificuldade, é uma conduta importante que auxilia o músico na preparação e na execução de obras.

O final deste trabalho mostrou que por meio do processo de análise foi possível realizar uma interpretação mais consciente da obra, aprimorando a execução da mesma.

BIBLIOGRAFIA

- BLAZHEVVICH, Vladislav. *Clef Studies for Trombone*. New York: MCA, 1945.
- COLIN, Charles - *Advanced Lip Flexibilities*. New York: C. Colin, 1980
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GROUT, Donald. PALISCA, Claude. (2Ed.). *História da Música Ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria Lisboa: Editora Gradiva, 2001.
- GROVE'S, *Dictionary of Musicians and Instruments*. Ed. Stanley Sadie: New York, 1993.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Technics of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 4ª Ed. 1994.
- MUELLER, Robert . *Technical Studies*. New York: International Music Company, 1972.
- RHOCHUT, Joannes. *Melodious Etudes for Trombone, selected from the Vocalises of Marco Bordogni* . New York: Carl Fisher, 1974.
- RONQUI, Paulo A. *Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas*. Dissertação de mestrado. Centro de Letras e Artes: UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2002.

SADIE, Stanley (2 Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

London: McMillan, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo:

Edusp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*, Editora, UNESP, São Paulo 1999.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf.

São Paulo: Editora UNESP, 2001.

THURMOND, James M. *Note Grouping*. Lauderdale: Meredith, 1991.

TUREK, Ralph. *The Elements of Music*. New York: McGraw-Hill, 1996

Anexo 1 – Entrevista com o Compositor – Almeida Prado
realizada em 21/02/2006

A OBRA PELO COMPOSITOR

Robson Alexandre de Nadai: Almeida Prado: Na dissertação de Mestrado sobre a *Sonata para Trombone e Piano* há um capítulo intitulado “*Sonata para Trombone e Piano - Contextualização*”. Gostaria que o senhor discorresse a respeito da obra e de tudo que considerar pertinente no que se refere à mesma, uma vez que não se dispõe de nenhuma informação sobre a peça.

Almeida Prado: Em novembro de 1997, tive uma infecção gravíssima decorrente de minha diabetes e arrisco dizer que morri e voltei. Em 1998, ainda por conta desta infecção, entrei com pedido de licença saúde e neste ano elaborei a Sonata para Trombone e Piano.

Para não enlouquecer e não ficar somente pensando em doença precisava ocupar meu tempo. Foi então que iniciei um trabalho de colagem e revisitação com uma série de obras para piano, apenas para ver qual seria o resultado.

Este trabalho de revisitação com as obras para piano foi feito assim: ao rever a Sonata nº 3 para Piano, verifiquei que, pelo tipo de pianismo, soaria bem em um Trombone. O piano é um piano de cobre, plúmbeo e ele pede um Trombone, não uma flauta. A Sonata nº 3 não caberia em uma clarineta ou qualquer outro instrumento, pois ao tocá-la eu pensava no som do Trombone.

Ao visitar a Sonata nº 5 para Piano, chamada Omulu, reescrevi para Piano e Tuba. A peça para Piano Nhá Eufrásia flor de maracujá, fiz para

Trompete e piano. Depois peguei umas variações para piano e fiz para Xangô Fagote e Piano, e esta foi até gravada.

Contudo ao elaborar estas reescritas eu não pretendia tapear, ou fazer apenas um arranjo dizendo Sonata para Trombone e Piano, ignorando que a Sonata n° 3, obra de que gosto muito, já fora gravada pelo selo Unicamp e dedicada ao pianista e professor Fernando Lopes.

O que acaba acontecendo é que esta versão, intitulada após a reescrita Sonata n° 3 para Trombone e Piano, não impede que a Sonata n° 3 continue sendo tocada para piano solo.

Quando Beethoven escreveu o maravilhoso concerto para violino e orquestra, ele mesmo fez uma versão para piano e orquestra. Ele pianizou o violino, e a obra ficou maravilhosa. Se a Sonata para Trombone e Piano é maravilhosa eu não sei , mas ela existe. E isso não me impede de que no futuro eu venha a compor uma peça diretamente para Trombone e Piano.

A Sonata para Trombone e Piano, que é a tese em questão, tem algumas mudanças no seu decorrer: uma permutação que a transforma em uma peça distinta da original.

Recentemente eu ouvi Sonata para Trombone e Piano em São Paulo, na sala Maria Antonia do Mackenzie e gostei muito. Portanto eu considero válido fazer a tese, visto que eu gostei da peça, caso contrário pediria para que a mesma não fosse executada.

Esta é uma sonata que segue o modelo de Beethoven - dúplica - que quer dizer dois movimentos, mas não por falta de inspiração para fazer o terceiro e quarto movimentos e sim porque eu quis apenas dois.

Quando Beethoven colocava apenas dois movimentos, não precisava de um terceiro. Veja por exemplo a Sonata em Fá# Maior op. 78, escrita por ele. Para que ter o scherzo? Na sinfonia inacabada, Schubert copiou Beethoven: apenas dois movimentos e não precisou fazer mais nenhum. Como eu tenho a Sonata nº 11 para piano com apenas um movimento. Também não precisou mais nada, não tinha mais nada a dizer.

Na Sonata para Trombone e Piano existe uma introdução onde os elementos temáticos preparam o segundo movimento, ou seja, o primeiro movimento prepara o segundo. É como Haydn, ao fazer as introduções lentas das sinfonias. Nestas, geralmente prenuncia o que acontecerá nos próximos movimentos. Como se fosse um trailer do cinema.

O Primeiro Movimento é a síntese do material que irá se expandir. Você tem os clusters que são como colunas. Eles são três e sobre estes nasce o intervalo de segunda, como uma flor. A imagem que eu tive, quando estava nos Estados Unidos, foi a de um cacto imenso. Do cacto sai a flor. São os cactos da mente.

Você pode falar que quando Almeida Prado leu esse poema da Sylvia Plath, essas árvores, representadas pelos blocos sonoros, eram cactos escuros, e que os intervalos, simbolizados pelas segundas maiores e menores, são as flores dos cactos que florescem e morrem ao amanhecer uma vez ao ano. Você deve dizer

que os três blocos sonoros representam a síntese de todo o material: do cacto floresce a segunda maior e a segunda menor. São as flores intervalares, que é uma coisa poética e verdadeira. No fundo eu imaginei esta sonata uma paisagem do Arizona, uma paisagem dos desertos de cactos. É árido, é coisa do Cânion, é árido e desolado. É o poema da Silvia Plath.

O segundo movimento - Allegro com Anima - da Sonata para Trombone e Piano é uma forma sonata: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição.

A Exposição é bitemática com I Tema ,Transição, II Tema e da capo. O Desenvolvimento, com a ocorrência do II Tema. Entretanto na Reexposição, o II Tema é apresentado antes do I Tema diferentemente da Sonata Clássica.

O II Tema é como uma moeda, tem duas caras. Beethoven em suas composições costumava fazer isso, colocar no II Tema dois gestos temáticos, o que não significa um III Tema, apenas gesto A e gesto B. Um é coral e o outro é diálogo.

Nesta obra eu não coloquei uma cadência porque senti que a mesma não comportava, visto que o movimento é contínuo, denso. Quanto à performance, esta fica a cargo do intérprete e da acústica do seu instrumento.

Eu coloco a altura dó# no final da peça para sugerir uma ambigüidade. Na Sonata nº 3 a conclusão se dá na altura ré, e na Sonata para Trombone e Piano eu optei por dó#. Não foi por acaso. As duas peças são escritas em torno de ré. Não como uma tonalidade, mas como um pivô, uma ancora, um pólo no atonal livre. Eu utilizo um complexo cromático, mas dispersado.

Comparando a Sonata nº 3 e a Sonata para Trombone e Piano, existe uma permutação que foi elaborada para que as Sonatas não ficassem iguais. Na Sonata nº 3 a Reexposição começa com o I Tema enquanto na Sonata para Trombone e Piano, como já foi dito antes, começa com o II Tema.

Um capítulo interessante para sua Tese, será a descrição sobre o processo de permutação, uma vez que ele pode esclarecer como foi composta a peça para Trombone e Piano.

Por que o Almeida Prado permutou? Eu não sei. Gostaria que você colocasse na Tese em questão o que foi mudado, que os temas foram permutados para que ficasse outra obra, e bom seria que tudo trouxesse discussão. Mas por que Almeida Prado fez isso? Talvez por capricho ou porque a obra é minha e eu tenho autonomia para fazê-lo.

Para exemplificar o que seria essa permutação, imagine uma mesa com objetos colocados de diversas maneiras, e esses mesmos objetos sendo colocados de maneira diferente nesta mesma mesa. Você permutou os objetos. Eu fiz isso, mudei a ordem dos compassos. Uma colagem como fazia Picasso, arte contemporânea, como mudar o verbo para fazer uma mistura, algo que não era permitido na época de Beethoven, e o resultado soa muito bem.

O processo de permutação pode também ser comparado à mudança de objetos dentro de uma casa. A casa não muda, o tamanho dos cômodos não muda, o que acontece é um reposicionamento dos objetos.

Eu mudei a ordem das cores. Imagine a decoração de uma casa em que a disposição dos móveis foi mudada: a cadeira foi retirada e onde estava o vaso foi

colocado outro objeto, para ficar outra decoração. Isto foi o que eu fiz, mudei para ficar outra obra, para ficar prima irmã, não irmã gêmea.

Depois de ter feito várias versões das minhas composições durante o ano de 1997, não voltei mais a fazer música desta maneira, ou seja, acrescentando um novo instrumento em uma obra. Isso foi uma fase, um momento em que eu quis fazer esse tipo de experimento. Da mesma maneira que um compositor como Camargo Guarnieri, que era modal, passou um ano fazendo atonal serial, voltando ser o que era depois de um tempo. Não se pode dizer que ele mudou a estética, mas que ele quis experimentar um outro prato, outra culinária. Foi o que eu fiz, e o resultado foi bom, pois se no final essas obras não soassem bem, eu as jogaria fora, mas não foi o caso, porque elas soaram muito bem.

Quando Villa-Lobos foi convidado para escrever a trilha sonora do filme "A Flor que não Morreu", ele recebeu o script, leu e fez uma imensa obra. Nesta haveria a participação de Bidu Sayão. Uma obra de mais de uma hora, um mural sonoro. Ao enviar a partitura para Hollywood, esta teve toda sua ordem alterada: o que era incêndio virou outra cena; o que Bidu Sayão cantava, fora cantado por outra pessoa. Villa-Lobos ficou muito bravo e queria processar Hollywood. Descontente, ele acabou compondo "A Floresta do Amazonas", para soprano, coro masculino e orquestra a fim de para restaurar suas intenções originais. Quando Villa-Lobos morreu, deixou duas obras – A Floresta do Amazonas - que está na academia para alugar e pagar Royalty; e a música de Hollywood, que ficou de Hollywood.

Suponha que alguém toque, de Almeida Prado, a Sonata nº 3 para Piano solo. Em outra ocasião, um trombonista toca a Sonata para Trombone e Piano. É outra obra, apesar de ter o mesmo material. É outro Royalty, não é simplesmente um arranjo.

Quando você encara uma tese, você encara a verdade. Tudo na tese deve ser verdadeiro. Em uma tese você não pode mentir a idade de uma pessoa, porque ela a tese é justamente para provar uma coisa que existe.

Para que outro trombonista não pense que a Sonata para Trombone e Piano seja igual à Sonata nº 3, é necessário que conste na partitura digitalizada – Sonata para Trombone e Piano - obra extraída (take from) da Sonata nº 3 para Piano. Isso é honesto. Ela não é simplesmente a inclusão do Trombone. É uma obra nova, retrabalhada com permutação.

Em sua tese será mostrado que no compasso x , eu alterei a ordem. São obras semelhantes, mas não iguais. Assim é como eu gostaria que a Sonata para Trombone e Piano fosse tratada. Uma obra independente que foi digitalizada e consta em meu catálogo.

Ao digitalizar esta obra você realiza o trabalho de um compositor. Como você toca o instrumento Trombone e o compositor não, você tem uma visão diferenciada daquela que o compositor tem. Portanto você pode sugerir: esta nota não fica bem, poderemos substituir por uma outra. Se você considerar que cabe um glissando, pode colocar. Eu acredito que uma obra só fica viva quando ela é muito tocada e para tanto se faz necessária uma revisão de um trombonista, no caso específico desta peça. Eu autorizo todas as mudanças que se façam

necessárias na partitura. Você está organizando a partitura através das correções. Isto contribuirá para uma maior clareza na leitura e interpretação da peça.

Na partitura constará seu nome e quando esta for publicada deve estar assim: digitalização e revisão de Robson Alexandre de Nadai. Além do mais existe seu texto na tese, e ele é a sua revisão da obra. Como o professor Carlos Fiorini fez com a Sinfonia dos Orixás. Efetuou correções, digitalizou e analisou.

Existe limite para se analisar uma obra. Evite colocar coisas suas onde não existe. Procure tirar partido das coisas ambíguas.

O meu discurso como compositor não é tonal como Beethoven e nem serial como Schoenberg. Eu sou uma fusão disso. O que me interessa nas melodias e no ritmo é o que eles passam de emoção. Eu trabalho com mecanismos intervalares para substituir o tonal e o atonal. O que me emociona ao compor *dó-mib* ou *dó- réb* é a expressividade intervalar. Os intervalos não são propriedade do tonal ou do atonal. Nesse sentido eu posso ser tudo, porque sou livre para fazer uma melodia tonal e em seguida uma atonal. Eu não estou em nome de Tônica e Dominante. Estou em nome de uma expressividade dos intervalos ou do ritmo. Isso te auxilia muito na análise.

Um intervalo de terça não é igual a uma segunda no Trombone. Neste instrumento o intervalo de oitava é imenso. No piano é comum. É perto. Na voz você sente o esforço. A terça é sempre uma consonância. A segunda não, tanto a maior quanto a menor. São como cores e expressões diferentes. Uma quinta não é igual a uma quarta aumentada. No vocal você sente uma cor de mudança. É a cor intervalar. É a expressividade intervalar.

Anexo 2 – Partitura Digitalizada
Sonata para Trombone e Piano –
Almeida Prado

Universidade Estadual de Campinas

- Almeida Prado –

Sonata para Trombone e Piano

Obra extraída da Sonata nº 3 para Piano – Almeida Prado

I – Arioso com molta fantasia

II – Allegro com anima

“This is the light of the mind, cold and planetary

The trees of the mind are black.

The light is blue”.

Sylvia Plath

Campinas, 23/09/1998

**Mestrado – Robson Alexandre de Nadai
Orientador – Prof. Dr. Roberto Cesar Pires**

SONATA PARA TROMBONE E PIANO

Arioso, con molta fantasia

Almeida Prado
Campinas, Setembro/98

Lento $\text{♩} = 44$

Trombone

Piano

ped

fff

pp

deixar ressoar bastante

ped.

5

Tbn.

pp

Pno.

pp

ped.

pp

9

Tbn.

Sonoro!

Sonoro, pungente!

Pno.

ped

M.D

M.E

*

* tocar as duas notas com o cotovelo
e o resto do cluster com o braço

Digitalização - Robson Alexandre de Nadai

11

Tbn.

$\text{♩} = 76$

Pno.

pp

p

ped.

13

Tbn.

Pno.

ff

ff

ped.

16

Tbn.

p

Cantante

Pno.

18

Tbn.

18

$\text{♩} = 44$

Pno.

pp

* ped * ped.

Cantante, pungente!

21

Tbn.

p

21

Pno.

*ped. * ped. * ped.

24

Tbn.

p

24

$\text{♩} = 44$

Pno.

pp

*ped. * ped. * ped.

04

27

Tbn.

Pno.

27

tr

ff

ff

fff

31

Tbn.

pp

31

Pno.

p

ped

33

Tbn.

33

Pno.

ppp

pp

pp

ped ped ped

05

Detailed description of the musical score: The score is for a Tuba (Tbn.) and Piano (Pno.) duo. It spans measures 27 to 33.
 - Measure 27: Tbn. has a whole rest. Pno. has a treble clef with a half note G#4 and a bass clef with a half note G#2. A tremolo (tr) is marked above the treble staff.
 - Measure 28: Tbn. has a whole rest. Pno. continues with a half note G#4 in the treble and a half note G#2 in the bass.
 - Measure 29: Tbn. has a whole rest. Pno. has a half note G#4 in the treble and a half note G#2 in the bass.
 - Measure 30: Tbn. has a whole rest. Pno. has a half note G#4 in the treble and a half note G#2 in the bass.
 - Measure 31: Tbn. has a half note G#2. Pno. has a half note G#2 in the bass.
 - Measure 32: Tbn. has a whole rest. Pno. has a half note G#2 in the bass.
 - Measure 33: Tbn. has a whole rest. Pno. has a half note G#2 in the bass.
 Dynamics: *pp* (pianissimo) is marked in measures 31 and 33. *ff* (fortissimo) is marked in measures 27 and 28. *fff* (fortississimo) is marked in measure 29. *p* (piano) is marked in measure 31. *ppp* (pianississimo) is marked in measures 32 and 33.
 Articulation: *tr* (tremolo) is marked in measure 27. *ped* (pedal) is marked in measures 31, 32, and 33.
 A crescendo hairpin is present in measure 31, starting from the piano part and extending to the tuba part.

II Movimento

$\bullet = 116$
 in loco

Piano

ff
 pp
 8^{va}
 8^{vb}
 pp

6

Pno.

pp
 8^{va}
 8^{vb}
 ped.

10

Tbn.

fff
 8^{va}
 fff

Pno.

fff
 8^{va}
 8^{vb}
 fff

14

Tbn.

pp *pp*

Pno.

pp

ped. cresc.

19

Tbn.

Pno.

pp

ped. ped. ped. ped.

24

Tbn.

Pno.

24

07

8^{va}-----

27

Pno.

p

30

Tbn.

in loco

Lento $\text{♩} = 84$

ped.

8^{vb}-----

Sonoro

30

Pno.

pp

pp

pp

p

p

p

33

Tbn.

pp

p

33

Pno.

p

40

Pno.

p

3.2

3.2

p

42

Tbn.

3

3

3

5:4

fff

42

Pno.

48

Tbn.

pp

pp

48

Pno.

pp

pp

pp

p

55 *8va* ----- ,

Pno.

61

Tbn.

pp *f*

Pno.

65

Tbn.

ppp *pp* *p* *pp*

8va ----- ,

Pno.

ppp *p* *p*

82

Tbn.

p *ff* *pp*

82

Pno.

The image shows a musical score for Tbn. (Trombone) and Pno. (Piano). The Tbn. part is on a single staff with a bass clef. The Pno. part is on a grand staff with two staves, both with bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 85. The Tbn. part features a melodic line with a crescendo and decrescendo dynamic marking. The Pno. part features a rhythmic accompaniment with a crescendo and decrescendo dynamic marking.

[illegible]

91

Tbn.

3 3 *ff*

91

Pno.

ff **Súbito** 3

f

93

Pno.

f

96

Tbn.

ff 3 3 *pp* *ff*

96

Pno.

ff *pp* **súbito** *pp*

99

Pno.

3 6 6 3

102

Pno.

p *pp*

17:16

108

Tbn.

p

108

Pno.

pp

17:16

114

Tbn.

p *fff*

114

Pno.

p

5 6

17:16

Lento $\text{♩} = 84$

127

Tbn.

127

Pno.

127

127

8^{vb}-----

8^{vb}-----

8^{vb}-----

132

Pno.

132

132

8^{va}-----

8^{vb}-----

135

Tbn.

Pno.

139

Tbn.

Pno.

ff

cresc

pp

p

143

Tbn.

Pno.

ppp

8vb

147

Tbn.

p *ff*

Pno.

8vb

151

Tbn.

p *f*

Pno.

p *f*

Tempo primo, Allegro ♩ = 116

154

Tbn.

ff *fff*

Pno.

fff

8va

167

Tbn.

f

Pno.

170

Tbn.

pp *pp* *pp*

ped.

Pno.

8vb - - - - -

8vb - - - - -

173

Súbito

pp

Pno.

8vb - - - - -

fff

8vb - - - - -

8vb - - - - -

8vb - - - - -

177

Tbn.

177

Pno.

p *p* *f*

p *f* *f*

Detailed description: This system contains measures 177 to 179. The Tbn. part (top staff) begins at measure 177 with a half note G2, followed by a half note A2 in measure 178, and a half note B2 in measure 179. The Pno. part (bottom grand staff) also begins at measure 177. The right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand plays a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Dynamics are indicated as *p* (piano) for measures 177 and 178, and *f* (forte) for measure 179.

180

Tbn.

180

Pno.

p

Detailed description: This system contains measures 180 to 182. The Tbn. part (top staff) begins at measure 180 with a half note G2, followed by a half note A2 in measure 181, and a half note B2 in measure 182. The Pno. part (bottom grand staff) also begins at measure 180. The right hand plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand plays a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Dynamics are indicated as *p* (piano) for measure 180.

183

Tbn.

Pno.

183

fff

fff

Repetir 4 vezes
— crescendo muito —

ppp
sêco

♩ = 76

187

Pno.

pp

p
ped.

8^{va}

189

Tbn.

pp

fff

189

Pno.

fff

Sêco

fff

Almeida Prado
Campinas 23/09/98

Anexo 3 – Partitura Digitalizada

Sonata nº 3 para Piano
Almeida Prado

Universidade Estadual de Campinas

- Almeida Prado –

Sonata nº 3 para Piano

I – Arioso com molta fantasia

II – Allegro com anima

“This is the light of the mind, cold and planetary

The trees of the mind are black.

The light is blue”.

Sylvia Plath

Ao Fernando Lopes

Bloomington - 1984

Sonata n° 3

em torno de Ré

Ao Fernando Lopes

Almeida Prado

Campinas 26/12/83

Bloomington 28/01/84

I Movimento

Arioso, con molta fantasia

Lento ♩ = 44

Piano

ped 8^{va} deixar ressoar bastante pp * ped *

Pno.

pp ped pp *

Pno.

pp p ped 8^{va}

* Tocar as duas notas com o cotovelo e o resto do cluster com o braço.

Digitalização - Robson Alexandre de Nadai

II Movimento

Allegro con anima ♩ = 116

in loco

Piano

ff

pp

ff

pp

8^{va}

8^{vb}

ped.

6

Pno.

fff

fff

8^{va}

8^{vb}

ped.

10

Pno.

pp

pp

8^{va}

8^{vb}

ped.

p

05

8^{va}-----

Pno.

14

8^{va}-----

14

p

Pno.

17

17

Pno.

20

pp

20

ped. ped. ped. ped.

25

Pno.

pp

ped. *pp*

30

Pno.

p

p

3:2

in loco

32

Pno.

ff

ped.

38

Pno.

pp rall

pp rall...

p Sonoro

Lento ♩ = 84

41 *8va-----*

Pno.

47

Pno.

54

Pno.

61

Pno.

Tempo primo, Allegro poco piu

♩ = 138

Pno.

65 *ff* *ff* *ff* *pp*

8^{vb}

Pno.

68

Pno.

71 *p*

74

Pno.

f

77

Pno.

súbito

ff

f

79

Pno.

súbito

pp

pp

82

Pno.

85 *f*

Pno.

88 *Súbito ff*

Pno.

91

Pno.

93

Pno.

95

Pno.

M.E. *ff*

f

8^{vb} *ff*

M.D

97

Pno.

17:16

p

pp

103

Pno.

17:16

pp

109 *p* 17:16

Pno.

111 *ff* *p* *Súbito* *mf*

Pno.

117 *8vb*

Pno.

121 *cresc.*

Pno.

Pno.

124

pp

Tempo primo, Allegro ♩ = 116

Pno.

127

8^{va}

fff

in loco

Súbito

pp

8^{vb}

8^{vb}

Pno.

131

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

8^{vb}

in loco

Pno.

134

8^{va}

8^{vb}

fff

137 *8va*-----
Pno. *fff* *Súbito* *pp*
fff *8vb* *8vb* *8vb*-----
ped. *pp*

141
Pno. *8vb*----- *8vb*-----

143
Pno. *pp* *ppp*
pp *8vb*-----

147
Pno. *cresc.*

151

Pno.

Lento $\text{♩} = 84$

153

Pno.

8^{va}

ff

ff

155

155

8^{vb}

Pno.

158

8^{va} - - - - -

8^{vb} - - - - -

Pno.

163

ppp

8^{vb} - - - - -

Pno.

Allegro, Tempo primo

171

♩ = 116 (fugato libre)

8^{vb} - - - - -

8^{vb} - - - - -

8^{vb} - - - - -

176

Pno.

179

Pno.

p *f*

182

Pno.

p *f* *p*

185

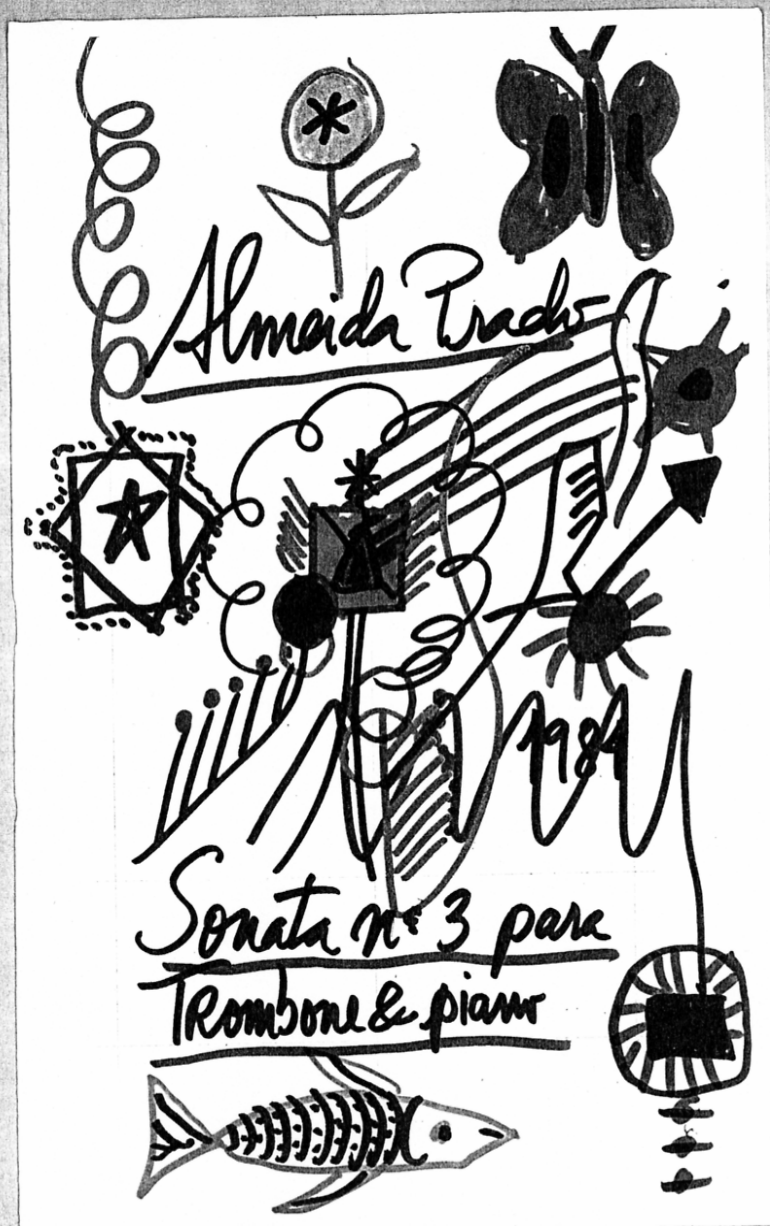
Pno.

fff *fff* *fff* *fff* sêco

Repetir 4 vezes crescendo muito

Anexo 4 – Partitura Manuscrita

Sonata para Trombone e Piano -
Almeida Prado



Arquêdo amigo e intérprete Potem, a amizade e
admiração do Almeida Prado
São Paulo 21/02/2006

Sonata para Trombone

e piano

Arioso, con molta fantasia

Campinas, Setembro 98

Lento 44

[Trbn] *deixar restar bastante* *Taut*

Sonoro! *Sonoro, pungente!*

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *ped.*. There are also handwritten annotations like "10:8" and "10" above some notes.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *ff* and *ped.*. There are also handwritten annotations like "8", "3", and "4" above some notes.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 76$. The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *Cantante p* and *ff*. There are also handwritten annotations like "8", "3", and "4" above some notes.

$\text{♩} = 44$

pp

p

** ped * ped.*

Cantante, pungente!

p

Tacet *[Trbn]*

$\text{♩} = 44$

pp

p

** ped. * ped. * ped.*

Handwritten musical score for piano, featuring a wavy line labeled "Tr" (trill) above the first staff. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *ped.* (pedal). The notation is complex, with many notes and accidentals, and includes a section with a diagonal line through it, possibly indicating a deletion or a specific performance instruction.

Handwritten musical score for piano, featuring a section with a wavy line labeled "Tr" (trill) above the first staff. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), and *ped.* (pedal). The notation is complex, with many notes and accidentals, and includes a section with a diagonal line through it, possibly indicating a deletion or a specific performance instruction.

$J = J$

"in loco"

 g^a

ff,

PA

pp

8.

2. P

PP

fff

ff. 9

ff

1. 1. 1.

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves. The top staff is in 5/8 time, the middle in 2/4, and the bottom in 2/4. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). Pedal markings (*ped.*) are present under the bottom staff.

Handwritten musical score for the second system, continuing the musical notation. It includes dynamic markings like *pp* and *cresc.*, and pedal instructions such as *ped.* and ** ped.* (pedal off).

Handwritten musical score for the third system, showing complex musical notation with multiple staves. It includes various notes, rests, and dynamic markings, continuing the musical piece.

8^a

Handwritten musical score for the first system, measures 66-72. The notation includes triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *Sonoro*. A tempo change to *Lento* is indicated at measure 72, with a metronome marking of $\text{♩} = 84$.

66

Handwritten musical score for the second system, measures 73-78. The notation continues with various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *p*.

Handwritten musical score, measures 73-74. The score is written on two staves. Above the first staff, there is a dynamic marking *p* and a tempo/rhythm marking $3:2$. Above the second staff, there is a dynamic marking *p* and a tempo/rhythm marking $3:2$. The music consists of continuous eighth-note patterns.

Handwritten musical score, measures 75-76. The score is written on two staves. Above the first staff, there is a dynamic marking *p* and a tempo/rhythm marking $3:2$. Above the second staff, there is a dynamic marking *fff* and a tempo/rhythm marking $5:4$. The music consists of continuous eighth-note patterns.

Handwritten musical score, measures 77-78. The score is written on a single staff. Above the staff, there is a dynamic marking *pp* and a tempo/rhythm marking $3:2$. The music consists of continuous eighth-note patterns.

Handwritten musical score, measures 79-80. The score is written on two staves. Above the first staff, there is a dynamic marking *pp* and a tempo/rhythm marking $3:2$. Above the second staff, there is a dynamic marking *pp* and a tempo/rhythm marking $3:2$. The music consists of continuous eighth-note patterns.

Handwritten musical score, measures 81-84. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 81 has a handwritten '8' above the treble staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. There are also handwritten annotations like '1.' and '2.' below the notes.

Handwritten musical score, measures 85-88. The score is written on two staves. Measure 85 has a handwritten '94' above the treble staff. The notation includes triplets (marked '3') and dynamic markings like *pp* and *f*. There are also handwritten annotations like '1.' and '2.' below the notes.

Handwritten musical score, measures 89-92. The score is written on two staves. Measure 89 has a handwritten '13' above the treble staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like *ppp* and *p*. There are also handwritten annotations like '1.' and '2.' below the notes.

Handwritten musical score for 'L'Allegretto' by Beethoven, measures 106-108. The score is for piano (p) and includes dynamic markings like 'ff' and 'p'. It features a tempo change to 'Tempo primo, Allegro poco più' and a key signature change to B-flat major. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music is written in a simple, handwritten style. The first staff contains the melody, starting with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second staff contains the bass line, starting with a quarter note G3, followed by a half note F3, and then a quarter note E3. The music is written in a simple, handwritten style.

Handwritten musical score for a piece. The score is written on two staves. The first staff is in bass clef and the second staff is in treble clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score begins with a 'Tacet' marking. The first staff has a '58' written below it. The second staff has a '4' written below it. The score then transitions to a 'Subito' marking. The first staff has a 'ff' (fortissimo) marking. The second staff has a '4' written below it. The score ends with a double bar line.

116

119

122

125

ff

Subito

f

3:2

127

130

ff

Subito

pp

ff

pp

Tacet

Tacet

Tacet

133

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings *p* and *pp*, and a *Tra* (trapezoid) marking. A bracket labeled "17:16" spans the first two measures of the top staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings *p* and *pp*, and a *Tra* (trapezoid) marking. A bracket labeled "17:16" spans the first two measures of the top staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings *p*, *f*, and *fff*. A bracket labeled "17:16" spans the first two measures of the top staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score, first system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff begins with a *p* (piano) dynamic, followed by a *pp* (pianissimo) dynamic. The second staff begins with a *f* (forte) dynamic, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The word *subito* is written above the second staff. The bottom staff has a *Tr* (trill) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score, second system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff begins with a *p* (piano) dynamic, followed by a *f* (forte) dynamic. The second staff begins with a *ff* (fortissimo) dynamic, followed by a *3:2* (triple) marking. The word *subito* is written above the second staff. The bottom staff has a *Tr* (trill) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score, third system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The first staff begins with a *f* (forte) dynamic, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic. The second staff begins with a *f* (forte) dynamic, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic. The bottom staff has a *Tr* (trill) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 1-5. The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The third staff is a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features various chords, including triads and dyads, and some melodic lines. There are dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The notation includes many accidentals and ties.

Tacet

Lento $\text{♩} = 84$

Handwritten musical score for a piano piece, measures 6-10. The score is written on five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The third staff is a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features various chords, including triads and dyads, and some melodic lines. There are dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The notation includes many accidentals and ties.

pp

pp

cresc

ff

pp

cresc

p

ppp

8.

Handwritten musical score, first system. The music is written on three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The key signature is one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking *p* (piano) and a crescendo hairpin leading to *ff* (fortissimo). The second and third staves have a dynamic marking *8* at the beginning of the first measure.

Handwritten musical score, second system. The music is written on three staves. The first staff has a dynamic marking *p* and a crescendo hairpin leading to *ff*. The second and third staves have a dynamic marking *8* at the beginning of the first measure. The key signature changes to one flat (Bb) in the second measure.

Handwritten musical score, third system. The music is written on three staves. The first staff has a dynamic marking *ff* and a crescendo hairpin leading to *fff*. The second and third staves have a dynamic marking *fff* at the beginning of the first measure. The key signature changes to one flat (Bb) in the second measure.

pp pp pp in loco *

Tempo primo, Allegro 4/6 subito subito in loco mod.

Tacet
cresc

cresc. cresc. cresc. cresc.

// *Tacet* //



ff

ppp

fff

ppp

Repetir 4 vezes
crescendo muito

fff

ppp

seco

pp

p

pp

p

Tocar as duas notas com
o cotovelo e o resto do cluster
com o braço.

Vivo!

pp

fff

Piano

fff

seco

Almeida Neto
Campinas 23/09/98

Anexo 5 – Partitura Manuscrita

Sonata nº 3 para Piano
Almeida Prado

6130

Almeida Prado

Sonata n.º 3

Para Piano

Bloomington — 1984

Ao Fernando Lopes

Esta Sonata foi gravada em LP, Seillonica, pelo compositor
em 1986.

TONOS

3-

Sonata n.º 3

em Tomo de Ré

Ao Fernando Lopes

Almeida Prado

Campinas 26/12/83

Bloomington 28/01/84

I

Arioso, con molta fantasia

Lento $\text{♩} = 44$

Handwritten musical score for the first system of Sonata No. 3, I. The score is written for piano and includes a 3/32 time signature, a forte (fff) dynamic, and a piano (pp) dynamic. The score includes a cluster of notes and a pedaling instruction.

deixar
ressonar
bastante

Handwritten musical score for the second system of Sonata No. 3, I. The score is written for piano and includes a 3/4 time signature, a piano (pp) dynamic, and a pedaling instruction. The score includes a cluster of notes and a pedaling instruction.

Tocar as duas notas com
o cotovelo e o resto do cluster
com o braço.

TONOS Musikverlag
Musiksortiment
6100 DARMSTADT - Alster, 5+9 - Tel. 312347

P. Rosenthal

Handwritten musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns, featuring piano and celesta parts. The score is divided into measures 13, 14, 15, and 16.

Measure 13: Piano introduction with a tempo of quarter note = 44. The piano part is in 3/4 time, and the celesta part is in 3/4 time. Dynamics include *pp* and *ff*. Performance instructions include *ped.* and *ff*.

Measure 14: Continuation of the piano part. Dynamics include *pp* and *ff*. Performance instructions include *ped.* and *ff*.

Measure 15: Continuation of the piano part. Dynamics include *pp* and *ff*. Performance instructions include *ped.* and *ff*.

Measure 16: Continuation of the piano part. Dynamics include *pp* and *ff*. Performance instructions include *ped.* and *ff*.

II

Allegro con anima $\text{♩} = 116$

in loco

ff

8^a

pp

pp

ff

ped.

8^a

8

ff

8^a

pp

pp

ped.

10

8

8^a

pp

pp

ped.

P

14 8^a

Handwritten musical score for measures 14-16. Measure 14 has a treble clef and a bass clef with a 11. Measure 15 has a treble clef and a bass clef with a 8. Measure 16 has a treble clef and a bass clef with a 9/8 time signature and a p dynamic marking.

17

Handwritten musical score for measures 17-19. Measure 17 has a treble clef and a bass clef with a 7. Measure 18 has a treble clef and a bass clef with a 6/8 time signature. Measure 19 has a treble clef and a bass clef with a 6/8 time signature.

20

Handwritten musical score for measures 20-24. Measure 20 has a treble clef and a bass clef with a 5/8 time signature. Measure 21 has a treble clef and a bass clef with a 5/8 time signature and a pp dynamic marking. Measure 22 has a treble clef and a bass clef with a 5/8 time signature and a pp dynamic marking. Measure 23 has a treble clef and a bass clef with a 5/8 time signature and a pp dynamic marking. Measure 24 has a treble clef and a bass clef with a 5/8 time signature and a pp dynamic marking. Pedal markings are present below the bass staff.

25

Handwritten musical score for measures 25-29. Measure 25 has a treble clef and a bass clef with a 2/4 time signature. Measure 26 has a treble clef and a bass clef with a 2/4 time signature. Measure 27 has a treble clef and a bass clef with a 2/4 time signature and a pp dynamic marking. Measure 28 has a treble clef and a bass clef with a 2/4 time signature and a pp dynamic marking. Measure 29 has a treble clef and a bass clef with a 2/4 time signature and a pp dynamic marking. A pedal marking is present below the bass staff.

30 *p* 3:2 8-

32

38 *pp* *rall* 8 *Sonoro*

41 8

47

P
Pizzicato

- 9 -

Handwritten musical score on page 9, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings.

The score includes the following elements:

- Staff 1:** Measures 54-60. Dynamic markings: *pp*, *p*.
- Staff 2:** Measures 61-64. Dynamic marking: *f*.
- Staff 3:** Measures 65-70. Dynamic markings: *ff*, *pp*. Includes the instruction: *Tempo primo, Allegro molto più*.
- Staff 4:** Measures 71-74. Dynamic markings: *ff*, *pp*. Includes the instruction: *Súbito*.
- Staff 5:** Measures 75-78. Dynamic marking: *p*.
- Staff 6:** Measures 79-82. Dynamic marking: *p*.

The score is written in a handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for 'Sobito' by J. S. Bach, measures 74-85. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Sobito' (Sudden). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'pp' (pianissimo). The handwriting is in ink on aged paper.

Measures 74-75: First system, two staves. Measure 74 has a forte 'f' dynamic. Measure 75 has a 'Sobito' marking.

Measures 76-77: Second system, two staves. Measure 76 has a forte 'f' dynamic. Measure 77 has a 'Sobito' marking.

Measures 78-79: Third system, two staves. Measure 78 has a 'Sobito' marking. Measure 79 has a 'pp' (pianissimo) dynamic.

Measures 80-81: Fourth system, two staves. Measure 80 has a 'pp' (pianissimo) dynamic. Measure 81 has a 'Sobito' marking.

Measures 82-83: Fifth system, two staves. Measure 82 has a 'pp' (pianissimo) dynamic. Measure 83 has a 'Sobito' marking.

Measures 84-85: Sixth system, two staves. Measure 84 has a 'pp' (pianissimo) dynamic. Measure 85 has a 'Sobito' marking.

Subito -11-

This is a handwritten musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is complex, featuring various musical symbols and markings:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a triplet of eighth notes, a slur over a group of notes, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The staff ends with a double bar line.
- Staff 2:** Continues the melody with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f* (forte).
- Staff 3:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*.
- Staff 4:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*.
- Staff 5:** Features a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*.

The score is written in a fluid, handwritten style, with various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings. The overall structure suggests a single melodic line with complex rhythmic patterns.

17:16 -12- *p*

17:16 *p*

17:16

Subito *mf* *p* *ff* *p*

117

cresc

-13-

Handwritten musical score for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 5/8 time. The first staff has a handwritten "cresc. 12:" above it. A handwritten "cresc" is written above the first staff. A handwritten "13-" is written above the first staff.

Handwritten musical score for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 5/8 time. The first staff has a handwritten "cresc. 12:" above it. A handwritten "cresc" is written above the first staff. A handwritten "13-" is written above the first staff.

Handwritten musical score for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 5/8 time. The first staff has a handwritten "cresc. 12:" above it. A handwritten "cresc" is written above the first staff. A handwritten "13-" is written above the first staff.

Handwritten musical score for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 5/8 time. The first staff has a handwritten "cresc. 12:" above it. A handwritten "cresc" is written above the first staff. A handwritten "13-" is written above the first staff.

Handwritten musical score for two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 5/8 time. The first staff has a handwritten "cresc. 12:" above it. A handwritten "cresc" is written above the first staff. A handwritten "13-" is written above the first staff.

Handwritten musical score for 'Schi Tö' by Schubert, measures 14-18. The score is written on five systems of staves. The first system (measures 14-15) includes a treble and bass staff with a piano (p) dynamic and a 'subito' marking. The second system (measures 16-17) continues the melody and accompaniment. The third system (measure 18) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 19-20) features a 'cresc' (crescendo) marking. The fifth system (measures 21-22) continues the musical development. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

- 15 -

Lento $\text{♩} = 84$

155

158

163

ppp

p

ppp

1.

$$J. = 116$$

Personal
1-2 12 1-18-61