

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**OPÇÕES INTERPRETATIVAS NAS *CARTAS CELESTES I* DE ALMEIDA
PRADO: A FLEXIBILIDADE NA REALIZAÇÃO DA NOTAÇÃO**

TRABALHO CONCLUSIVO DE MESTRADO

Taiur Agnoletto Fontana

**Porto Alegre
2012**

**OPÇÕES INTERPRETATIVAS NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA
PRADO: A FLEXIBILIDADE NA REALIZAÇÃO DA NOTAÇÃO**

Taiur Agnoletto Fontana

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Práticas Interpretativas.

**Orientador:
Prof. Dr. Ney Fialkow**

**Porto Alegre
2012**

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, agradeço...

... a Deus.

... aos meus pais, pelo apoio.

... ao professor Ney Fialkow, pelas orientações e aulas de instrumento, por sua paciência e encorajamento.

... aos demais professores do PPGMus da UFRGS com quem tive contato.

... aos colegas, por compartilharem da sua experiência.

... à Capes, pelo apoio financeiro.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é realizar um memorial da construção de uma interpretação das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado, que consiste em um relato das dúvidas interpretativas surgidas durante o processo de preparação da performance e das escolhas de realização, investigando os possíveis fatores que levaram a essas decisões. Como subsídios para a fundamentação das escolhas interpretativas foram utilizadas as informações provenientes de aulas de instrumento e de gravações de outros volumes de *Cartas Celestes*, bem como de outras obras semelhantes de alguma forma às *Cartas Celestes I*. Concluiu-se que, em determinadas passagens, a notação representa de forma aproximada o efeito que se quer. Nessa interpretação da peça, assumo, portanto, a responsabilidade de buscar escolhas possíveis.

Palavras-chave: Opções interpretativas; Almeida Prado; *Cartas Celestes I*.

ABSTRACT

The aim of this work is to report an interpretation process of *Cartas Celestes I*, explaining the interpretative doubts and realization choices, searching for the factors that led to these decisions. The sources for the interpretative choices were the information from the piano lessons and from the recordings of others volumes of *Cartas Celestes*. Somewhat similar works have also been used. It is possible to point out that, in certain passages, specially in the matter of rhythm, the notation is approximate and not the exact way it is notated considering how it may sound. Thus, the performer takes the responsibility to search for possible solutions.

Key-words: interpretative decisions; Almeida Prado; *Cartas Celestes I*.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1. Messiaen, <i>Technique de mon langage musical</i> , p. 27.	24
Exemplo 2. Messiaen, <i>Technique de mon langage musical</i> , p. 27.	24
Exemplo 3. Messiaen, <i>Ille de Feux</i> , compassos iniciais.	25
Exemplo 4. Scriabin, <i>Sonata 5</i> , presto com allegrezza (p. 91).....	27
Exemplo 5. <i>Cartas Celestes I</i> , Pórtico do crepúsculo.....	30
Exemplo 6. Debussy, <i>Feux d'artifice</i> , compassos 1-4.....	32
Exemplo 7. Debussy, <i>Feux d'artifice</i> , compassos 21 e 22.	32
Exemplo 8. <i>Cartas Celestes II</i> , Constelação II - Peixe Austral (p. 11). (4:56).....	33
Exemplo 9. <i>Cartas Celestes II</i> , Pequena Nuvem de Magalhães (p. 23). (18:36).....	34
Exemplo 10. Possível forma de realização de <i>Cartas Celestes II</i> , Pequena Nuvem de Magalhães.....	34
Exemplo 11. <i>Cartas Celestes IV</i> , Sirius e Capella, as estrelas super brilhantes (p. 27). (Cd 2, 15:12).....	36
Exemplo 12. <i>Cartas Celestes IV</i> , Buraco Negro (p. 29). (Cd 2, 16:20)	37
Exemplo 13. Schumann, <i>Dichterliebe</i> n°2, compassos iniciais.....	40
Exemplo 14. <i>Cartas Celestes VI</i> , O Sol (p. 16). (12:22)	41
Exemplo 15. <i>Flashes Sonoros de Jerusalém</i> , Flash n° 8 (p. 20). (Fx. 26, 1:27).....	42
Exemplo 16. <i>Cartas Celestes I</i> , Pórtico do crepúsculo, trechos finais.	43
Exemplo 17. <i>Flashes Sonoros de Jerusalém</i> , Flash n° 2 (p. 6). (Fx. 20, 0:38).....	45
Exemplo 18. <i>Cartas Celestes I</i> , Noite.	47
Exemplo 19. <i>Cartas Celestes V</i> , Constelação III, Ursa Maior (p. 20). (18:42).....	48
Exemplo 20. <i>Cartas Celestes I</i> , Via Láctea, trechos finais.....	49
Exemplo 21. <i>Cartas Celestes I</i> , Nebulosa de Andrômeda.	50
Exemplo 22. <i>Cartas Celestes I</i> , Nebulosa de Andrômeda. Padrões melódicos.....	56
Exemplo 23. <i>Cartas Celestes I</i> , Meteoros (p. 14).....	59
Exemplo 24. <i>Cartas Celestes XII</i> , Constelação de Cassiopéia (p. 20). (Fx. 19, 2:34).....	61
Exemplo 25. Debussy, <i>Feux d'artifice</i> , compassos 63 e 64.	62
Exemplo 26. <i>Cartas Celestes I</i> , Meteoros e Hércules.	62

Exemplo 27. <i>Cartas Celestes I</i> , Hércules e Aglomerado Globular.	63
Exemplo 28. <i>Cartas Celestes I</i> , Hércules. Letras teta, alpha e épsilon.	65
Exemplo 29. <i>Cartas Celestes I</i> , Hércules. Letra Tau.	67
Exemplo 30. <i>Cartas Celestes II</i> , Mercúrio (p. 12). (5:49)	68
Exemplo 31. <i>Cartas Celestes I</i> , Hércules e Aglomerado Globular.	69
Exemplo 32. <i>Cartas Celestes I</i> , Alpha Piscium.	70
Exemplo 33. <i>Cartas Celestes IV</i> , Chamado Extragaláctico I (p. 5). (3:23).....	71
Exemplo 34. <i>Cartas Celestes IV</i> , Luz Zodiacal (p. 25). (Cd 2, 14:13).....	72
Exemplo 35. <i>Cartas Celestes VI</i> , A Terra, o planeta-azul, vista da Lua (p. 7). (3:51).....	73
Exemplo 36. <i>Cartas Celestes XII</i> , Nebulosa NGC 7000, (p. 14). (Fx. 19, 0:58).....	73
Exemplo 37. <i>Cartas Celestes I</i> , diferentes aparições do Aglomerado Globular.....	74
Exemplo 38. <i>Cartas Celestes I</i> , Lyra.	76
Exemplo 39. <i>Cartas Celestes I</i> , Nebulosa NGC 696095.	77
Exemplo 40. <i>Cartas Celestes I</i> , Noite.	77
Exemplo 41. <i>Cartas Celestes I</i> , Scorpio.....	79
Exemplo 42. <i>Cartas Celestes IV</i> , Plutão (p. 19).....	81
Exemplo 43. <i>Cartas Celestes IV</i> , Obscuro - os subterrâneos de Plutão (p. 22).	81
Exemplo 44. <i>Cartas Celestes I</i> , Alpha Piscium e Meteoros.	82
Exemplo 45. Ligeti, <i>Continuum</i> , p. 1.	84
Exemplo 46. Almeida Prado, <i>Marimbondos</i> , compassos 3 -5.	88
Exemplo 47. <i>Cartas Celestes IV</i> , Plutão (p. 18). (Cd 2, fx1, 5:45)	89
Exemplo 48. <i>Rosário de Medjugorje</i> , Mistérios Dolorosos, Flagelação de Nosso Senhor Jesus Cristo, p. 23.....	92
Exemplo 49. <i>Cartas Celestes I</i> , Scorpio, décimo segundo compasso.....	94
Exemplo 50. <i>Cartas Celestes I</i> , Scorpio, compassos 10-13.....	94
Exemplo 51. <i>Cartas Celestes I</i> , p. 10.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O COMPOSITOR E SUA OBRA	13
2 <i>CARTAS CELESTES</i>	16
2.1 <i>Cartas Celestes I</i> (1974)	18
2.1.1 Aspectos morfológicos	19
3 OPÇÕES INTERPRETATIVAS.....	20
4 DÚVIDAS INTERPRETATIVAS NAS <i>CARTAS CELESTES I</i>	23
4.1. Questão 1.....	29
4.1.1 Questão 1a.....	42
4.2 Questão 2.....	43
4.3 Questão 3.....	46
4.4 Questão 4.....	49
4.5 Questão 5.....	50
4.5.1 Questão 5a.....	54
4.6 Questão 6.....	59
4.7 Questão 7.....	62
4.8 Questão 8.....	65
4.9 Questão 9.....	67
4. 10 Questão 10.....	68
4. 11 Questão 11.....	73
4. 12 Questão 12.....	75
4. 13 Questão 13.....	77
4. 14 Questão 14.....	78

5 REPENSANDO ALGUMAS DECISÕES	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS.....	104
ANEXO 1 – Partitura das <i>Cartas Celestes I</i>	105
ANEXO 2 – Gravação das <i>Cartas Celestes I</i>	106

INTRODUÇÃO

As *Cartas Celestes I* para piano solo de Almeida Prado (edição *Tonos* em papel e tinta) foram compostas em 1974, a partir de uma encomenda para o Planetário do Ibirapuera em São Paulo. Retratam constelações, galáxias e demais corpos celestes presentes no céu do Brasil nos meses de agosto e setembro. A notação é bastante precisa em relação aos parâmetros musicais (altura, intensidade, articulação e duração). Com exceção do número de repetição de determinados compassos (embora exista sempre um limite dentro do qual a escolha ocorre), não há aleatoriedade ou acaso fazendo parte da composição.

Apesar de tal grau de precisão, há, em certas passagens, alguma margem de flexibilidade na realização da notação, que possibilita diferentes decisões interpretativas relacionadas, na maioria das vezes, à duração e intensidade. Penso que tais escolhas são de significativa relevância na interpretação da obra.

É possível traçar um paralelo entre as reflexões de um compositor, ao realizar um memorial sobre os fatores e determinantes que conduziram o seu processo composicional em um conjunto de obras, e as reflexões de um intérprete sobre o que o levou a tomar determinadas decisões de execução. Tal como nas pesquisas investigatórias do processo composicional em que o pesquisador é o próprio compositor, aqui o pesquisador é o próprio intérprete que investiga o seu processo. Diante disso, esta pesquisa se justifica por mostrar como o processo de construção da performance acontece, apontando momentos de inexatidão na partitura aparentemente explícita e indicando caminhos interpretativos deliberadamente tomados.

A respeito da notação musical contemporânea e sua realização, Mojola (1990, p.30) afirma que a discussão de problemas que envolvem a notação em geral não é recente, embora a maioria dos textos sobre o assunto se concentre em novos sinais usados por diversos compositores e seus respectivos significados. No entanto, a maior parte das questões que constituem este trabalho trata mais das diferentes escolhas de execução que o significado de determinadas indicações possibilita do que do significado das indicações em si.

Os questionamentos, de natureza analítica, técnica e expressiva, surgem da pequena margem de imprecisão da notação (no sentido de que não determina todas as variantes e possibilidades da execução) que existe em quase toda música notada em partitura e que, nessa peça e no tipo de repertório no qual se enquadra, fica mais evidente, pelo fato de haver determinados efeitos de sonoridade¹ cujo alcance não se dá somente por meio de uma única forma de realização; tampouco penso que há apenas uma forma de representá-los na partitura. Tal margem de imprecisão da notação pode ser percebida em alguns momentos, resultado da abertura, talvez proposital, deixada pelo compositor, visto que “liberdades do intérprete e aberturas deixadas pelo compositor sempre existiram, em menor ou maior grau, nas diferentes épocas da História da Música.” (DEL POZZOLO, 2000, p. 1).

O objetivo geral desta pesquisa, assim contextualizada, é realizar um memorial da construção de uma interpretação das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado, o qual consiste em um relato das dúvidas interpretativas decorrentes do processo de construção da performance e das decisões de realização, investigando os possíveis fatores que as determinam. Para tanto, faz-se necessário determinar o grau de amplitude das escolhas do intérprete na realização das indicações e decidir por alguma forma de realização; estabelecer os fatores que levam às decisões, podendo estes estar relacionados não apenas às sugestões de interpretação provindas de aulas de instrumento, como também às questões acústicas, motoras e descritivas²; conhecer as concepções de outros intérpretes que tenham tocado ou gravado a obra sobre as questões levantadas, utilizando-as como subsídio para o questionamento das decisões interpretativas que tomei e como um guia no caso de tomar novas decisões; apontar, nos demais volumes das *Cartas Celestes* e *Flashes Sonoros de Jerusalém*, passagens que possam dar margem a dúvidas interpretativas, ou que em gravações são realizadas diferentemente da notação, de forma semelhante ao que ocorre em trechos do primeiro volume que serão expostos no decorrer do trabalho.

Visando a alcançar os objetivos traçados, emprego a seguinte metodologia:

¹ A presença desses efeitos é evidenciada, principalmente, por meio de declarações do compositor e de intérpretes, como também por intuição.

² Como a peça descreve corpos celestes, os fatores que determinam as decisões interpretativas podem estar relacionados à tentativa de encontrar uma forma de realização que represente determinado corpo por associação de parâmetros musicais com características do objeto. Ver, por exemplo, questão 3 (p. 46).

- leitura da obra, estudo individual, execuções em aula de instrumento, discussão com o Professor Ney Fialkow (a ser referido como N. F.) para a identificação dos segmentos que geram dúvidas e proporcionam diferentes maneiras de interpretação;
- registro das questões interpretativas surgidas e das decisões de realização;
- busca, nos demais volumes das *Cartas Celestes* e *Flashes Sonoros de Jerusalém*, por passagens semelhantes às de *Cartas Celestes I* sobre as quais se referem as questões abordadas neste trabalho (alguma margem de indeterminação da notação, efeitos de sonoridade cujo alcance não se dá por meio de uma única forma de realização, impossibilidade física do instrumento ou do condicionamento humano na execução exata da notação), nelas identificando as possíveis conexões com o pianismo de *Cartas Celestes I*;
- busca de gravações de tais obras, a fim de verificar como procedem os intérpretes em relação a questões de realização semelhantes às que constituem o trabalho, contribuindo para o processo de reflexão sobre os fatores que levam a tomar as decisões interpretativas, como também para escolher, talvez, outra opção de realização em alguns casos;
- aula, entrevista e diálogo com intérpretes que gravaram a obra e tiveram conexão mais direta com o compositor, algum tipo de contato que não tive, para conhecer suas concepções e, por seu intermédio, as do próprio Almeida Prado, somadas a informações obtidas por outros intérpretes e pesquisadores por meio de entrevistas ou por alguma outra forma de aproximação com o compositor;
- reflexão final sobre as decisões interpretativas para possíveis modificações nas formas de realização, utilizando como subsídio todos os itens acima elencados;
- gravação da peça.

Adoto como referencial teórico-metodológico fundamental a partitura das *Cartas Celestes I*, com base na qual são levantadas as questões que movem este trabalho. Também fazem parte dos fundamentos metodológicos as aulas com os pianistas N. F. e Eduardo Monteiro (a ser referido como E. M.); entrevista com o pianista Luis Senise (a ser referido como L. S.); gravação da obra por este último, à qual tive acesso em um período anterior ao início do processo de preparação da peça; gravações da obra pelos pianistas E. M., Fernando Lopes e pelo próprio Almeida Prado.

Para construir um ideal sonoro a ser buscado na interpretação de uma peça, as aulas com bons intérpretes são fundamentais. Muitas vezes, começa-se a estudar uma obra e não se sabe o resultado sonoro que se quer buscar, principalmente por falta de experiência com

tal tipo de repertório, e é nessa medida que as instruções com intérpretes e exemplos de interpretação são referências indispensáveis. Ainda, fazem parte dos referenciais demais volumes de *Cartas Celestes* e suas gravações, de onde serão extraídos os exemplos de passagens semelhantes às do primeiro volume que permitem diferentes formas de realização, ou que tenham características análogas de notação.

1 O COMPOSITOR E SUA OBRA

A maior parte das informações relativas à biografia e à obra do compositor Almeida Prado provém da entrevista que este concedera à pesquisadora Adriana Lopes da Cunha Moreira (2002), presente na dissertação intitulada *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Servem, igualmente, de fonte os capítulos do referido trabalho reservados ao compositor e à sua obra.

Nascido em Santos, Almeida Prado (1943-2010) estudou com Dinorah Carvalho (piano), Osvaldo Lacerda (harmonia), Camargo Guarnieri (composição), Gilberto Mendes (composição), e, em Paris, com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Dentre outros compositores com quem teve contato, destacam-se Ligeti, Boulez e Stockhausen. Com relação a sua estética, declara em entrevista concedida a Nadai (2007, p. 116-117):

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.

A organização da obra em fases de acordo com as técnicas e tendências composicionais, a ser apresentada a seguir, baseia-se na divisão estabelecida por Almeida Prado em carta respondida a Costa (1998, p. 180), bem como na classificação efetuada por Moreira (2002, p. 43-57) e reconhecida pelo compositor na entrevista que concedera à pesquisadora:

- a) 1952-60 – Infância-juvenil. Obras sem estrutura consciente.
- b) 1960-65 – Período Guarnieriano, nacionalista. Aulas com Guarnieri e Osvaldo Lacerda. Aprendizado dos conceitos estéticos nacionalistas de Mário de Andrade e estudo do folclore. Fase marcada pela predominância do modalismo folclórico. Algumas das principais obras são variações sobre temas folclóricos, *Estudo n°1* para piano (1962) e *Tocata* para piano (1964).

c) 1965-69 – Autoditatismo. Influência da estética da Música Nova e de Gilberto Mendes, seu mestre informal. Descoberta do atonalismo serial. Algumas das principais obras: *Missa da Paz* para coro *a capella* (1965), *6 Momentos – 1º Caderno* (1965); *Sonata nº 1* para piano (1965), *6 Momentos – 2º Caderno* (1969).

Em entrevista concedida a Taffarello (2010, p. 269), o compositor declara:

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

d) 1969-1973 – Aulas com Nádya Boulanger e Messiaen. Aprendizado de base universalista. Contato com a música eletroacústica em Paris. Influência de Stockhausen e Ligeti. Dentre as principais obras, encontra-se a *Sinfonia nº1* (1970).

Na mesma entrevista, Almeida Prado afirma (TAFFARELLO, 2010, p. 269-270):

Eu comecei a ouvir a música de Messiaen através de um amigo meu do Rio de Janeiro. Ele era um padre, Amaro Cavalcanti. Ele era um sacerdote ligado à música... foi uma espécie de “guru”. Quando eu cheguei à Europa, com essa bagagem que eu te falei agora, e fui à Darmstad direto. Lá eu tive aulas com Ligeti, coletivas, com Lucas Foss, com os irmãos Kontarski, aula de rítmica e música de câmara e uma master-classe com Stockhausen... nesse período, eu compus os “VI momentos”, 2º. caderno. Eles foram gravados pelo Roberto Beduin (?). Nessa peça, eu tenho, de certa maneira, uma influência da rítmica dos “Vingt Regards”, não do “Catálogo dos Pássaros”, pois esse eu ainda não conhecia. É essa coisa de extremo agudo, extremo grave. Fazia uma frase trabalhando o ritmo. Isso tem uma sombra de Messiaen. Mas na escuta, você não sente o Messiaen. Tanto que, quando ele me ouviu tocar na classe, ele disse “Ça c’est nouveau”... Eu aprendia com a Nadia harmonia tradicional, tonal, e contraponto tradicional. Além disso, às quartas-feiras ela sempre analisava uma obra clássica, de Beethoven, Mozart etc. E com Messiaen eu tinha, abertamente, aulas sobre a música contemporânea.

e) 1973-83 – Período ecológico, astronômico. Retorno ao Brasil em 1973; domínio das técnicas e linguagens de até então. Concepção do sistema organizado de

ressonâncias (PRADO, 1985). Em uma conferência sobre música eclética na XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea (GUBERNIKOFF, 1996, p. 55), declara:

Na Europa, senti que podia fazer uma fusão da música serial, das técnicas seriais... com a análise de toda a obra de Stravinsky que eu fiz com a Nadia Boulanger, principalmente da obra serial de Stravinsky... Eu quis fazer esta sopa... Usava técnicas seriais para fazer alguns melismas da música folclórica brasileira, diluída num serial que seriam as constantes melódicas e rítmicas de Mário de Andrade, usando a rítmica brasileira em modos rítmicos que Messiaen me ensinou, como trabalhar, independente da harmonia, da polifonia... Foi quando descobri que eu podia fazer uma releitura da música brasileira através da ecologia... Então, fiz a *Exoflora* (1974)... Nessa época surgiram as *Cartas Celestes* (1974), uma obra em que, pela primeira vez, uso o espectralismo [...].

f) 1983-2010 – Pós-moderna. Marcada por releituras e técnicas de colagem; atitude de maior liberdade que nasce com a obra *16 poesilúdios*. As obras dessa fase podem ser agrupadas em temática:

- Religiosa: abrange obras como *O Rosário de Medjugorje* para piano (1987);
- Ecológica: obras como *Savanas* para piano (1983);
- Astronômica: dentre as obras aqui compreendidas, estão os dezoito volumes de *Cartas Celestes*;
- Afro-brasileira: abrange obras como a *Sinfonia dos Orixás* para orquestra (1985-1986);
- Temática livre: obras como o concerto *Fribourgeois* para piano e orquestra de cordas (1985).

2 CARTAS CELESTES

O primeiro volume de *Cartas Celestes* inaugura a fase composicional de Almeida Prado de 1973 a 1983, também denominada Síntese (MOREIRA, 2002, p. 69). Há, nesse período, segundo Yansen (2009, p. 4), uma fusão de técnicas composicionais do século XX com elementos do folclore brasileiro. *Cartas Celestes* faz parte do grupo de suas obras com temática astronômica, a saber: *Tríptico celeste*, para soprano e piano (1983, com texto do compositor e versão para soprano e orquestra de 1991); *Halley, um viajante sonoro*, para piano (1986); *As begônias do quintal celeste*, para piano (1996); e as *Cartas Celestes* (1974-2010). *Cartas* de I a VI, IX e X são para piano; *Cartas VII*, para dois pianos e banda sinfônica; *Cartas VIII*, para violino e orquestra; *Cartas XI*, para vibrafone, marimba e piano. Atualmente, há dezoito volumes, sendo as *Cartas* de XII a XVIII para piano.

No primeiro volume, foram utilizadas as *Cartas* que retratam o céu do Brasil visto nos meses de agosto e setembro; em *Cartas Celestes II*, nos meses de outubro e novembro, e assim sucessivamente até *Cartas Celestes VI*. Almeida Prado afirma que a série representa a tentativa de ordenar a matéria sonora por meio de um posicionamento novo baseado na organização das ressonâncias (PRADO, 1985, p.3), o que seria chamado, posteriormente, por alguns de *transtonalismo*. Em entrevista concedida a Moreira, o compositor afirma (2002, p. 63):

O transtonal é aquilo que parece ser tonal, que tem ares de tonal, mas que não tem as regras do tonal, é o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras. Você os manipula como a uma escultura – eu esculpo o som dentro dessa lembrança de ressonância.

No transtonalismo, desse modo, há uso de alturas da série harmônica mais próximas da fundamental e também de alturas mais distantes, que seriam as invasoras: “qualquer nota estranha ao espectro fixo dos harmônicos é considerada elemento invasor, sons ornamentais” (PRADO, 1985, p. 562). Quando menciona que o som é esculpido, sugere reforçar aqueles harmônicos, os quais quer que sejam mais percebidos, sejam estes os mais próximos da fundamental ou não, escrevendo-os como notas a serem tocadas. Em carta respondida a Costa (1998, p. 178), afirma de maneira mais objetiva que o transtonalismo

“significa ter acesso às ressonâncias de uma tríade maior ou menor, sem a explicitação dos recursos cadenciais, e [sic] nem da sensível com resolução na tônica.”

Na entrevista anterior concedida a Moreira (2002, p. 63), com relação aos acordes-alfabeto de *Cartas Celestes I*, declara:

Os 24 acordes utilizados na Carta Celeste são um material livre. Eu toquei acordes ao piano, contrastando um pouco um com o outro, e anotei os que eu achei que soavam bonito. E a ressonância existe porque o pedal do piano está abaixado. Na Via Láctea há a ressonância com fundamental. E o que é realmente transtornal na Carta Celeste (I) é a Via Láctea, porque há uma insistência no dó-sol e nas suas ressonâncias – é um momento implícito (existem também o explícito, a zona de ressonância múltipla e a zona de não ressonância).

Em sua tese, Almeida Prado apresenta o “mapeamento sonoro” dos 24 acordes utilizados na descrição dos corpos celestes (galáxias, constelações, estrelas, aglomerados globulares, nebulosas), seguidos de suas ressonâncias resultantes, e das impressões do compositor em relação a cada um dos acordes: clareza, luminosidade, transparência e densidade. Quanto à criação dos acordes, o compositor explica (TAFFARELLO, 2010, p. 208):

Eles nasceram puramente da intuição. Eu peguei uma folha de papel com pentagramas e escrevi as letras gregas e me perguntei “o que é que eu vou fazer com esse alfa?” Vou botar duas quintas, si-fá# / dó-sol. E o beta? Absolutamente sem raciocínio... nada astronômico e [sic] nem científico. Poético. Como um pintor que pega a aquarela, aí joga o verde e deixa escorrer. Vermelho com preto. Amarelo. É uma coisa um pouco ao acaso. Depois que fixou, então, da segunda Carta à sexta, eu utilizo os mesmos acordes transpostos. Aí é um ato racional de um uso de um material não racional. Aí eu vou usar.

Sobre os momentos implícitos e explícitos de ressonância, de ressonância múltipla e de não ressonância, no capítulo de sua tese intitulado “Sistema Organizado de Ressonâncias”, Prado (1985, p. 540) começa por explicar o tonalismo no decorrer dos séculos desde o *Tratado de Harmonia* de Rameau, citando exemplos de Bach e Händel, seguidos de exemplos de obras do século XIX nas quais o uso do cromatismo se intensifica (Wagner - *Liebestod*) até chegar a exemplos de *Schöenberg*, explicando o dodecafonismo e a música atonal, que no século XX “não teve a repercussão esperada, nem a compreensão do nível médio do público mundial” (PRADO, 1985, p. 559). Assim, declara que o sistema das ressonâncias é a tentativa de juntar o atonalismo com o uso racional dos harmônicos, criando zonas de percepção das ressonâncias. O resultado seria mais inteligível em

comparação com o dodecafonismo e a música atonal; amplia-se a comunicação com o público.

2.1 *Cartas Celestes I* (1974)

Essa obra foi composta a partir de uma encomenda para um evento no Planetário do Ibirapuera. Segundo o compositor, em entrevista concedida a Moreira (2005, p. 2-3), foi solicitado que compusesse uma música de fundo com duração de 20 minutos, abstrata e que não tivesse uma temática muito nítida, para não distrair as pessoas durante o *show* das estrelas:

Com a finalidade de dar unidade ao show do Planetário, criei livremente 24 acordes atonais, que correspondem a cada letra do alfabeto grego, e que, por sua vez, estão associadas (nos livros de astronomia) a cada estrela, de acordo com sua luminosidade e grandeza. Este material não temático, mas fixo, substituiria um tema, porque a cada vez que aparecesse uma constelação, surgiria o acorde associado a ela (mesmo que quem estivesse ouvindo não percebesse essa relação). Eu quis começar a obra com um “cluster” em movimento. O piano com o pedal abaixado daria um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave, criando uma espécie de poeira cósmica de luminosidade difusa e isso seria acompanhado pelo decrescer da luz no Planetário. Em seguida, apareceriam: o Planeta Vênus, a Via Láctea e as demais constelações, que se sucederiam de acordo com o roteiro que eu havia recebido do Planetário. No final, a luz ia aumentando e o movimento ao piano seria do grave ao agudo.

Em entrevista concedida a Taffarello (2010, p. 281), o compositor declara sobre as *Cartas Celestes I*:

Ela foi tocada no Planetário quatro vezes. Não gostaram. Acharam que estava “pas” de céu. E acontece que, na situação em que eu fiquei... O Planetário não ia usar mais, quando eu cheguei em Genebra, em 1974, onde eu fui dar um recital, eu coloquei as *Cartas Celestes* nesse recital, porque ele estava curto. Foi a peça de maior sucesso. Um sucesso que eu nunca tive com outra obra. E o editor, que se tornou o meu editor na Alemanha, estava assistindo aquele dia. E ele aí pediu para publicá-la. Ele publicou também outras obras minhas. Ele me abriu mil portas. Até hoje! Você vê que a Adriana e o Eduardo Monteiro fizeram um “speech” na Anppom sobre a Carta nº1. Ela é uma obra que dá pano para muita manga.

2.1.1 Aspectos morfológicos

A obra apresenta 22 segmentos divididos em uma estrutura tripartida.

- Primeira parte: o *Pórtico do Crepúsculo* representaria o pôr-do-sol, o escurecer, pelo movimento descendente de *clusters* do registro médio para o grave em um *decrecendo* contínuo; o próximo segmento, *Noite*, é representado por semicolcheias em dinâmica *ppp* no grave, seguida da primeira estrela contemplada ao escurecer, *Vesper (Venus)*; em seguida, a *Via Láctea*, caracterizada pela estabilidade do trêmulo dó-sol. Em comunicação pessoal com Monteiro e Moreira (2007, p. 4), o compositor declara que o trêmulo representa uma espécie de mantra cósmico, por isso a sua constância em todo esse segmento.

- Segunda parte: há as estrelas e constelações – *Galáxia NGC 224 = M31 (Nebulosa de Andrômeda)*; *Meteoros*; *Constelação I (Hércules)*; *Aglomerado Globular Messier 13*; *(Meteoros)*; (9) *Aglomerado Globular Messier 13*; (10) *Constelação II (Lyra Vega)*; (11) *Aglomerado Globular Messier 13*; *Nebulosa NGC 696095*; *Constelação III (Scorpio)*; *Aglomerado Globular Messier 13*; *Nebulosa NGC 696096*; *Meteoros*; *Alpha Piscium*; *Meteoros*.

- Terceira parte: retoma a primeira de maneira invertida – *Via Láctea, Noite – Vesper (Venus)* e o *Pórtico da Aurora*, que seria a transição do final de uma noite para o nascer do sol, o clarear do dia pelo movimento ascendente dos *clusters* iniciais do registro grave para o médio em *crescendo* contínuo; o último segmento, *Amanhecer*, representa “as explosões solares e suas ondas elétricas que se expandem a milhares de quilômetros” (PRADO, 1985, p. 127).

3 OPÇÕES INTERPRETATIVAS

A maior parte das obras em partitura permite variedade de realizações mesmo se a notação e a instrumentação³ forem seguidas literalmente (GODLOVITCH, 1998, p. 95). Assim sendo, entende-se que a notação é limitada em termos de não ser possível especificar absolutamente certas nuances e peculiaridades de uma obra, da mesma forma que não é possível especificar exatamente como será a sua execução. A notação da obra não determina por completo a sua performance. Se determinasse, não haveria muito sentido existirem tantas interpretações diferentes de uma mesma peça.

Segundo Bowen (1993, p. 141), o grau de ênfase que se costuma dar ao texto musical acaba obscurecendo dois fatores importantes para estabelecer a relação da notação com a obra:

1 – Partituras não são as obras musicais. Por meio dos significados da notação, aprende-se a transformar música em símbolos, que, por sua vez, podem ser reconstituídos em música. Esses símbolos, portanto, são a representação espacial da música e não a obra musical em si que se dá no plano temporal.

2 – Até mesmo duas performances que contenham instrumentação e sequência de alturas iguais variam sempre em outros aspectos.

No que se refere à relevância daquilo que é parte da música e que a partitura não contém ou não especifica de forma absoluta, Cook (1990, p. 122) propõe a seguinte situação: um musicólogo Marciano daqui a dez mil anos tentará reconstruir uma performance autêntica do prelúdio em mi menor (Op. 28, nº 4) de Chopin. Supõe-se que ele haverá de dispor da partitura e dos meios para compreender o que a notação significa: cada altura corresponde a uma determinada tecla do piano, as colcheias duram a metade do valor das semínimas que duram a metade do valor das mínimas, e o ponto aumenta a metade da duração da nota. Nessa partitura, o nível de intensidade é o mesmo no decorrer dos oito primeiros compassos. Como a performance desse Marciano soaria?

O autor usa esse exemplo extremo. Porém, não é necessário ir tão longe com relação ao intérprete ou musicólogo; basta eu mesmo (com todos os subsídios de que disponho

³ No caso dos arranjos em que, frequentemente, os limites da partitura são alterados para permitir mais variedade de realizações da mesma obra.

atualmente – gravações, tratados de interpretações, declarações de intérpretes) considerar a partitura como absoluta e tentar executar, precisamente, tudo o que está explícito e descartar qualquer ideia que nela não esteja contida ou explicitada. Procedendo assim, a música não será tocada, pois não consiste, exclusivamente, na realização do que está na partitura.

O que o compositor escuta em sua imaginação musical e coloca no papel não é uma performance real (ELLIOT, 1995, p. 166); assim, o que ele escreve em uma partitura não é o resultado final. Em uma performance real, decisões vão sendo tomadas e completadas (com sucesso ou não) de tal forma que cada detalhe é determinado no seu decorrer. Afirma Elliot que “é somente na performance artística de uma composição musical que todas as coisas que o compositor concebeu são realmente decididas.”

Opções interpretativas dão ao *performer* ainda mais desafios musicais de buscar, resolver e expressar e encorajam o crescimento dinâmico da musicalidade. Executantes competentes, conforme Elliot, não seguem simplesmente o que está na partitura, como também decidem o que uma determinada composição pede ou necessita em relação as suas várias dimensões.

O processo da interpretação de uma obra vai além do que literalmente significam os símbolos ou imagens; inclui o conhecimento do que é comum ou mais plausível em um determinado estilo. De acordo com Howat (1995, p. 3), a tarefa do intérprete é ler o que há por trás das distorções no papel (“read back through”), empregando as potencialidades aurais e visuais, habilidade e sensibilidade. Stravinsky afirmava sobre a *Dança do Sacrifício da Sagração* que conseguia tocar a música ou ouvi-la dentro de sua mente, mas que de início não sabia como escrevê-la (STRAVINSKY; CRAFT, 1981, p. 141). Cook (1990, p. 213) esclarece que isso se dá pelo fato de a peça ser escrita para grande orquestra e não para um único instrumento, constituindo a orquestração elemento essencial formador da identidade da obra. Eis a razão pela qual Stravinsky sempre compunha a instrumentação quando compunha música.

No entanto, é possível interpretar essa declaração de Stravinsky no sentido de que ele não conseguia, inicialmente, representar a música de *Danse Sacrale* em uma forma de notação por outra razão, além da complexidade da orquestração (pois as demais partes da obra apresentam, também, complexidades de orquestração e o compositor faz referência somente a esse movimento): talvez pela dificuldade que causa a necessidade de reduzir a

música em símbolos que a representam não exatamente como a estava concebendo; ou pela dificuldade de encontrar uma única forma específica de notação para representar a música que estava conclusa em sua mente. Novamente, percebe-se a limitação da notação ao representar música.

4 DÚVIDAS INTERPRETATIVAS NAS *CARTAS CELESTES I*

Ao abordar o estudo das obras de vanguarda, Hill (2002, p. 142) afirma:

O trabalho de recriar a partitura em som é fascinante, o quanto alguém explora sutis diferenças de sonoridade. [...] Da mesma forma, se começa a ver ‘técnica’ de uma maneira mais criativa: mais do que usar um padrão ou fórmula, tocar música contemporânea encoraja a buscar a solução que funciona, não importando quão não ortodoxa seja.⁴

Nas *Cartas Celestes I*, por ter pouca experiência na realização desse tipo de peça e repertório, inicialmente, eu estava buscando a execução exata da notação, sem considerar o trabalho de recriar os efeitos escritos por extenso na partitura. Porém, no decorrer das aulas com N. F. e com base em suas sugestões e exemplificações, fui percebendo que o ideal sonoro a ser buscado talvez não fosse o que eu imaginava e que algumas passagens poderiam ser realizadas com maior flexibilidade.

Durante o estudo e a preparação da obra para execução em público, bem como ao longo das aulas e das trocas de ideias com N. F., questões relacionadas à notação e à realização de determinadas indicações foram surgindo. As dúvidas interpretativas são provenientes de quatro principais origens: 1 – do fato de o resultado sonoro em alguns momentos parecer mais apropriado à medida que não se tocam exatamente os ritmos que estão escritos⁵ e de, ao mesmo tempo, ser a notação desses ritmos tão precisa; 2 – da incerteza do significado de alguns símbolos (mais especificamente, um único símbolo); 3 – da margem de flexibilidade na realização da notação que há em qualquer obra; 4 – do fato de a realização literal de algumas passagens não estar de acordo com as possibilidades físicas do condicionamento humano.

A maior parte das dúvidas tem relação com a realização de ritmos: durações, esperas no final de segmentos, polirritmias. A forma como Almeida Prado nota o ritmo, na maioria

⁴ “The work of recreating the score in sound is fascinating, as one explores often super-fine distinctions of sonority. This new awareness of the potential of the instrument undoubtedly influences one’s attitude to sound in classical playing. Similarly, one begins to see ‘technique’ in a more creative light: rather than applying standard formulae, playing contemporary music encourages one to seek the solution that works, no matter how unorthodox.”

⁵ O que pode ser evidenciado por declarações, gravações e interpretações dessa peça e dos demais volumes de *Cartas Celestes I*; demais fontes mencionadas no decorrer do trabalho e por comparação com os demais elementos e efeitos sonoros na própria obra.

das vezes, é como a primeira forma de notação de Messiaen descrita no *Technique de mon langage musical* (1956, p. 27) – ausência de fórmula de compasso, uso das barras de compasso para separar acontecimentos ou ideias musicais distintas e estabelecer um fim para o efeito dos acidentes, como no exemplo a seguir:



Exemplo 1. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, p. 27.

Opta-se pela forma acima, em vez de utilizar a barra de compasso para divisão métrica regular:



Exemplo 2. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, p. 27.

Messiaen afirma que essa forma de notação rítmica (primeiro exemplo) é a melhor para o compositor, tendo em vista ser a expressão exata de sua concepção musical.

Em obras como *Ille de Feux*, é utilizada essa forma de notação:

The image shows a page of musical notation for two sections of a piece. The first section is titled "Presque vif (martelé)" and is marked "PIANO" and "f". It features a complex rhythmic pattern in the bass clef, with dynamic markings of "p", "mf", "f", "mf", and "sff". The second section is titled "Très vif" and is marked "sff" and "f". It also features a complex rhythmic pattern in the bass clef, with dynamic markings of "f" and "sff". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 3. Messiaen, *Ille de Feux*, compassos iniciais.

No que concerne à realização de sua música, Messiaen considera que o intérprete necessita apenas tocar aquilo que está escrito, pois os valores estão notados com bastante exatidão. Logo, não é necessário interpretar a notação que, em sua música, está suficientemente explícita⁶. Ainda assim, acredito que haverá uma margem de flexibilidade na realização da notação de Messiaen.

Já na obra de Almeida Prado, apesar da notação rítmica aparentemente explícita, há momentos de dúvida sobre a realização exata ou não da notação, devido ao que foi explicado anteriormente e, também, porque o compositor nunca declarou algo tão definitivo quanto ao que Messiaen afirma, ao menos até onde se conhece.

A edição de *Cartas Celestes I* tampouco é acompanhada de uma bula como, por vezes, há em obras cuja forma de notação diverge dos padrões tradicionais. Ao consultar a *Cartilha Rítmica* (COHEN; GANDELMAN, 2006) em busca de informação sobre as possibilidades interpretativas da notação, observei que os exercícios nela contidos foram compostos por Almeida Prado na década de 1990, atendendo a uma encomenda da pianista e musicóloga Salomea Gandelman, com a proposta de facilitar o acesso dos estudantes de

⁶ "I add that one Will find in my works and in the examples of this treatise some metrical passages conceived in some meters wich are absolutely independent of my rhythmic system. Moreover – let us repeat it – whether my music is measured or not, the values there are always notated very exactly: *the performer has then only to play the values indicated.*" (MESSIAEN, 1944, p. 29).

piano às complexidades da obra do compositor. Raros são os exercícios que apresentam semelhança com a notação nas *Cartas Celestes I* e com as questões levantadas.

Os questionamentos foram sendo anotados à medida que apareciam. Como a obra havia sido preparada para recital e para uma aula-entrevista com o compositor, foram feitas escolhas de realização⁷ que, posteriormente, somadas às dúvidas interpretativas, seriam objeto de reflexão, uma vez que ocupam lugar significativo na construção da performance.

No processo de reflexão sobre o que motivou as decisões, justifico as escolhas de execução, pelas razões que tentarei expor. No entanto, não há plena certeza se são exclusiva e realmente essas as razões. Em alguns momentos, penso que a escolha tenha sido determinada por certo motivo, enquanto pode ter acontecido por fatores ainda desconhecidos, originados do estudo de variados tipos de repertório, audição de diferentes interpretações de diversas obras em tipos distintos de repertório, aulas com diferentes professores e demais experiências relacionadas. Partindo dessas experiências, aprende-se, por exemplo, por que determinada forma de execução funciona melhor que outra, ou, simplesmente, que determinada forma de execução funciona melhor que outra; assim, tal dado passa a integrar o conjunto de conhecimentos de que um intérprete faz uso ao trabalhar uma obra, como leitura ou movimentos dos membros envolvidos na execução. Estabelecido esse conjunto, nem sempre existe um raciocínio sobre o motivo de executar tal coisa de tal forma, cada vez que se depara com situações semelhantes às já experimentadas, do mesmo modo que não é necessário contar as linhas do pentagrama toda vez que se faz uma leitura, para entender por que determinada altura é tal, por exemplo.

Quando é necessário fazer um raciocínio sobre o motivo de executar tal coisa de tal forma, por vezes, pode-se cometer algum equívoco. O conhecimento de como realizar já estaria construído nesses casos, porém não se tem plena certeza do que foi que o construiu. Nessa perspectiva, no caso de um memorial interpretativo, tenta-se descobrir, com base na memória, os possíveis fatores que poderiam ter ajudado a formar o conhecimento em pauta (forma de realização). Para ilustrar o que afirmo acerca da impossibilidade de conhecer todas as razões que levam a uma escolha, usarei o seguinte exemplo:

⁷ O período de estudo da obra teve início por volta de 22 de maio, indo até finais de novembro de 2010. As decisões interpretativas foram registradas juntamente com algumas anotações sobre o processo de aprendizado. O encontro com Almeida Prado não foi possível devido ao falecimento do compositor em 21/11/2010.

Presto con allegrezza

Exemplo 4. Scriabin, *Sonata 5*, presto con allegrezza (p. 91).

Não tento identificar, exatamente, a razão que me leva a colocar um pedal não indicado se este soar melhor com pedal (no sentido de estar mais bem enquadrado dentro do contexto da obra ou no pianismo⁸ de Scriabin no período em que a obra está inserida). Se fosse necessário raciocinar por que uso o pedal, encontraria justificativas pertinentes: sem nenhum pedal, a passagem soa bastante “seca” e destoa do estilo no qual a peça está inserida; ou, ainda, o fato de não estar indicado um pedal não obriga o desuso, e sim indica a não obrigatoriedade do uso.

É possível que sejam essas as razões, mas poderiam continuar sendo apenas justificativas. Estas explicam a escolha, mas não se sabe se existiam antes de a escolha ser feita, ou se surgiram depois dela, pela necessidade de uma explicação viável da decisão.

⁸ Por pianismo, refiro-me às características da escrita pianística de um determinado compositor.

A razão ou motivo é aquilo que realmente levou à escolha, que é o mais difícil de conhecer, uma vez que, na trajetória interpretativa, se tem várias experiências de aprendizado, das quais se absorvem diferentes conhecimentos, e nem sempre se sabe qual conhecimento específico veio exatamente de qual fonte. No caso do exemplo, será mesmo que, antes de utilizar o pedal, raciocinei “o fato de não estar indicado um pedal não obriga o desuso, e sim indica a não obrigatoriedade do uso”, e somente depois disso toquei a passagem com pedal? Será que as razões não poderiam ser “ouvi, em alguma época, obras de Scriabin nas quais a sonoridade, em alguns momentos, é semelhante ao resultado que se obtém ao tocar essa passagem com pedal”, ou, então, “algum professor demonstrou certa vez algo semelhante e, assim, tento buscar aquele resultado agora, ao usar o pedal nessa passagem”?

Dessa forma, parece não existir total domínio sobre o conhecimento das razões que acabam justificando escolhas (se surgem de uma demonstração do professor em uma aula, de uma gravação ou de uma obra já estudada, enfim, dos diferentes tipos de experiências) nem o seu conhecimento integral (todas as razões que levaram a escolher a maneira de realização). Neste trabalho, o objetivo é refletir sobre as decisões no processo de construção da interpretação, mais do que buscar por razões perfeitamente seguras para justificar as escolhas interpretativas.

Enquanto o levantamento das dúvidas deu-se a partir do estudo e da preparação da obra para o primeiro recital de mestrado, em setembro de 2010, bem como com base em aulas e trocas de ideias com N. F., a realização das escolhas é produto: 1- das concepções de N. F. sobre as quais eu refleti e com as quais concordei; 2 – das concepções de N. F. e das minhas; 3 – de minhas concepções particulares. Apesar de serem minhas, estas podem ter sido influenciadas (acredito que foram, porém não tenho plena certeza se sim ou não, e quais foram e quais não), também, pela interpretação de L. S., à qual tive acesso em período anterior à preparação da performance da obra. A maioria das escolhas deu-se pela segunda forma, quando eu introduzia as ideias, que passavam a ser discutidas em aula, ou quando N. F. as expunha, dava exemplos das diferentes maneiras de realização, demonstrando-as no instrumento, e a partir disso eu decidia a forma de realização.

Após as escolhas de realização, os estudos com N. F. e a execução da obra em recitais, realizei algumas aulas com E. M., busquei gravações de obras similares para verificar

como os intérpretes procedem em casos semelhantes às dúvidas interpretativas a serem discutidas e, por fim, realizei uma entrevista com L. S.

E. M. é um dos intérpretes que gravou as *Cartas Celestes I*. Teve contato direto com o compositor, em conversas após *performances* da obra. Trabalhamos a peça em três aulas durante um curso de férias. Grande parte das suas sugestões de realização são semelhantes às formas de realização que eu estava fazendo.

L. S. teve, igualmente, aproximação direta com o compositor e gravou a obra. Em entrevista por telefone, conversamos sobre as questões interpretativas desse trabalho, quando pude constatar que a maior parte de suas sugestões, também, estão de acordo com as formas de execução pelas quais eu havia decidido.

Os exemplos de realização de trechos semelhantes em gravações consistem nas passagens que permitem diferentes opções interpretativas, ou em passagens que são realizadas diferentemente, em maior ou menor grau, da partitura. As interpretações das *Cartas Celestes* são dos pianistas Fernando Lopes (II, IV e VI) e Sônia Rubinsky (XII), e a interpretação de *Flashes Sonoros de Jerusalém*, do próprio Almeida Prado. Esses exemplos serão mostrados após algumas das questões, assim como serão comentadas as formas de realização dessas passagens, uma vez que estão relacionadas com as possibilidades de realização em *Cartas Celestes I*.

Seguem as questões, as escolhas de realização, as reflexões, as sugestões de N. F., E. M. e L. S. e os exemplos de realização nas gravações.

4.1. Questão 1

No início, de acordo com a indicação de “o mais rápido possível” e pela notação da polirritmia, uma forma de realização seria buscar a maior velocidade, mantendo a proporção rítmica (5:4) entre as mãos. Porém, há o entrave do limite de velocidade da mão esquerda que obriga a mão direita a não trabalhar em todo o seu potencial de rapidez. Ouvir-se-iam as alturas da mão direita com clareza, quase como um fragmento de escala cromática com acompanhamento da mão esquerda. Isso é reforçado, também, pelo registro médio do piano.

Outra forma de realização seria buscar a maior rapidez possível em cada mão, o que levaria a perceber uma fusão de alturas em blocos sonoros, onde as alturas todas formariam uma só entidade, ao contrário de se distinguir cada uma. O resultado é maior mistura do som.

CARTAS CELESTES
para piano

PÓRTICO DO CREPÚSCULO ALMEIDA PRADO

O mais rápido possível

Ped. até o fim deste movimento *(Ped. bis Schluß des Bewegungsteiles liegen lassen)*

Exemplo 5. *Cartas Celestes I*, Pórtico do crepúsculo.

Forma de realização: buscar a maior rapidez possível sem preocupação de manter a polirritmia.

Em sua tese, apenas pelo que Almeida Prado (1985, p. 199) declara com relação a esse segmento, não é possível decidir por uma das formas de execução: “Uma sucessão de 18 acordes-cluster, em rapidíssima e vertiginosa articulação, partindo do mais ff, na região média do piano, descendo, em constante decrescendo de dinâmica, até em pppp atingir o extremo grave.”

Em entrevista concedida a Moreira (2002, p. 60), afirma: “... eu quis começar a obra com um “cluster” em movimento. O piano com o pedal abaixado daria um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave, criando uma espécie de poeira cósmica de luminosidade difusa...”

Já nessa declaração, há a ideia do compositor de como a passagem soaria. A forma de realização escolhida diverge da notação e aproxima-se mais dessa declaração do compositor. Quando se executa a passagem exatamente como está na partitura (5:4), o resultado sonoro

parece demasiado claro ou transparente, uma vez que é um *cluster* representando uma espécie de poeira cósmica com tumulto de harmônicos. Por sua vez, o som obtido da forma de realização escolhida vai mais ao encontro de um *cluster*, por soar como uma mistura de sons, fusão das alturas em blocos sonoros.

Seria possível trabalhar a mão esquerda para atingir maior velocidade com intuito de manter a proporção de 5:4, misturando os sons ao máximo possível? Provavelmente não, pois se trata de uma impossibilidade física do condicionamento humano. A mão esquerda realiza movimentos que exigem um desgaste muscular muito maior em relação à mão direita e que necessitam de maior tempo para acontecerem. Faz, basicamente, dois movimentos alternados: dedos 4, 3 e 2 simultâneos, e polegar tocando duas notas, ao passo que, na direita, os cinco dedos se alternam, e cada um baixa a tecla em seguida do outro, possibilitando menos fadiga muscular e velocidade muito maior.

Se fosse fazer o ritmo exato que está notado (maneira como eu fazia), a passagem seria executada mais lentamente, e assim seria difícil alcançar a intensidade indicada *fff*. Quando se toca dessa forma, tem-se a sensação que a mão esquerda está trabalhando de mais e a direita, de menos; sente-se que a direita não está contribuindo tanto quanto poderia para a passagem soar na intensidade requerida, que pode tocar muito mais notas, repeti-las para gerar maior intensidade, e não o faz, para não transgredir a notação. Já a mão esquerda, chegando ao final do segmento, encontra-se em alto nível de fadiga, que pode ser intensificado se o intérprete resolver contar os quadros em segundos ou duração maior ainda.

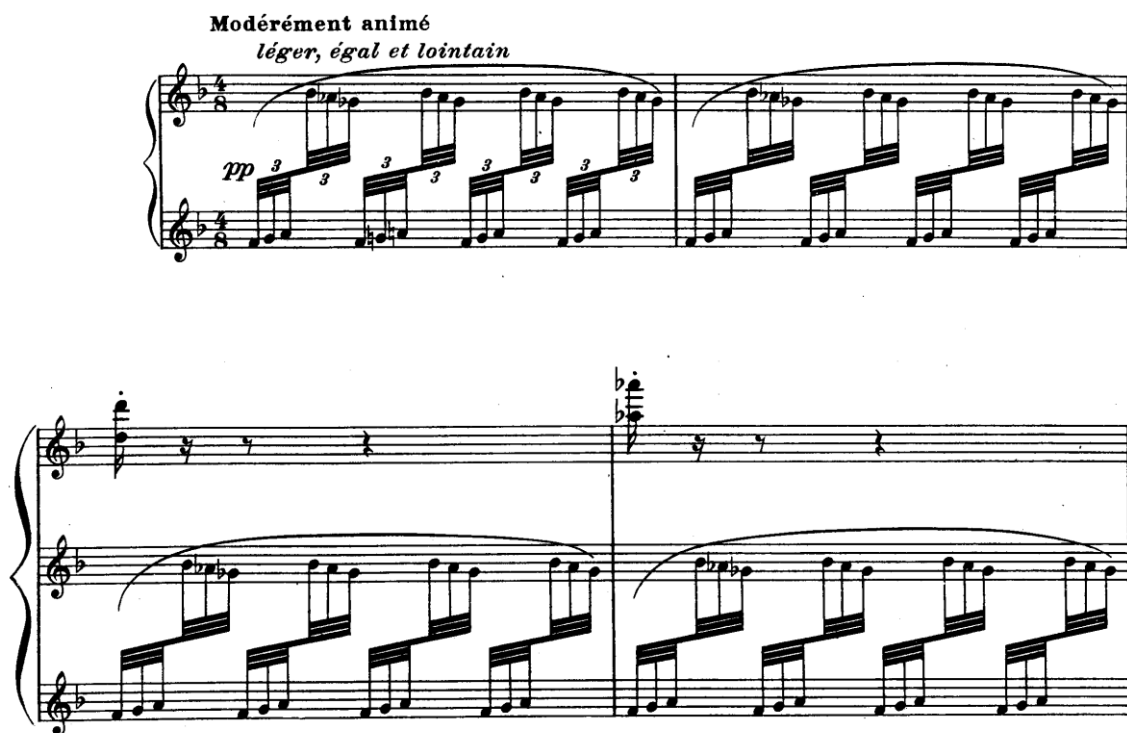
Na minha primeira aula com N. F., essa dúvida interpretativa foi discutida, sendo-me sugerida a busca pela mistura dos sons (note-se que eu havia acabado de tocar exatamente da forma em que está escrita). Quando a passagem foi experimentada por N. F., percebi que o resultado era aquele, diferentemente da maneira como eu fazia, em que o resultado sonoro era bastante nítido, limpo; o contrário de poeira, tumulto de harmônicos.

Penso, então, que a presença de *clusters*, alturas misturadas que viriam a seguir e sua relação com essa passagem, além das declarações do compositor e exemplificações de N. F., levaram-me a concluir que a forma de realização seria tal. A opção interpretativa sugerida por N. F. parecia produzir sonoridade semelhante ou familiar às demais sonoridades que seguiriam.

Quando perguntei a E. M. se era necessário manter a proporção 5:4, respondeu-me que não. Entendi, uma vez mais, que o que se quer é a fusão das alturas em blocos sonoros, tocadas o mais rápido possível.

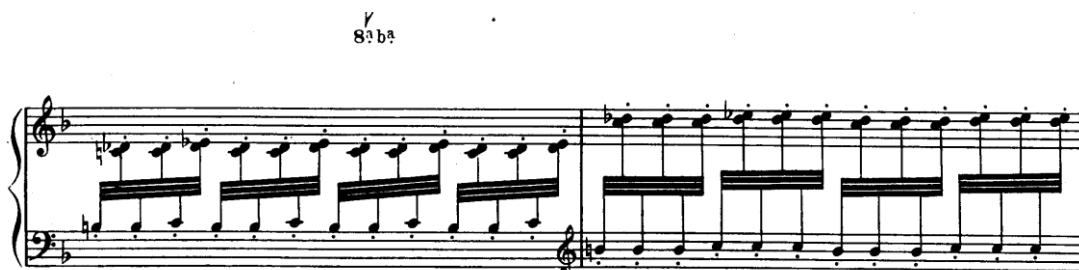
L. S. afirma que segue a indicação de o mais rápido possível sem preocupação com a realização exata da polirritmia, buscando a fusão de alturas em blocos sonoros ou *clusters*. “A escrita sugere o *cluster* que move-se [sic] dentro da imobilidade, semelhante ao que ocorre em *Feux d’Artifice* (Debussy)”, afirma.

Modérément animé
léger, égal et lointain



Exemplo 6. Debussy, *Feux d’artifice*, compassos 1-4.

γ
8^a b^a



Exemplo 7. Debussy, *Feux d’artifice*, compassos 21 e 22.

L. S. não exclui a possibilidade de se fazer a polirritmia exata, mas acredita que o segmento inicial consiste, realmente, em um *cluster* em movimento dentro da imobilidade, ou seja, dentro da sonoridade imóvel, no sentido de que a rearticulação das notas não deve ser ouvida, como se fosse um *cluster* de orquestra: ouve-se o som contínuo e estático (claro que as alturas vão se modificando, porém não se escuta a rearticulação precisa da cada uma das notas, nem a articulação inicial precisa, quando as alturas mudam). A repetição das notas no piano dá-se, exatamente, em razão disto: manter o som (como um trêmulo, por exemplo). Caso fosse tocado o acorde apenas uma vez, obviamente, o som se esvairia logo. “Essa é uma peça de efeito”, diz.

Exemplos relacionados⁹:

A seguinte passagem é tocada com acréscimo de notas. Em breve entrevista com o compositor e pianista Nelson Lin, ex-aluno de Almeida Prado, ele explica: “pode-se repetir mais do que está na partitura, eu creio que as ligaduras nas pausas após as notas pressupõem essas repetições.”

Exemplo 8. *Cartas Celestes II*, Constelação II - Peixe Austral (p. 11). (4:56)

Com relação à polirritmia, pela disposição das notas em registro próximo e pelos ritmos, possivelmente, o que se quer aqui é um trêmulo misturando as alturas, sem tanta preocupação com a precisão exata do ritmo e do número de notas. Realizando ou não o ritmo e colocando ou não o número exato de notas que está na partitura, o resultado sonoro é semelhante, o efeito é obtido; ambas as formas de realização servem para o efeito que se quer, ou seja, o prolongamento dos sons por meio de repetição das alturas (visto que o

⁹ Os números dentro do último parêntese abaixo do trecho em partitura consistem no momento aproximado (em minutos e segundos) em que a passagem é tocada na gravação.

piano é um instrumento que não sustenta o som por muito tempo) com ataques não simultâneos, desencontrados, com intuito de fazer soar algo não totalmente preciso, não totalmente claro.

No próximo trecho, a realização exata da polirritmia implicaria a diminuição do tempo. Ou, então, para conservar o tempo rápido, procura-se alguma forma de realização possível cuja sonoridade resultante seria próxima da execução exata do ritmo.

PEQUENA NUVEM DE MAGALHES Magalhães

Contínuo, amplo, sonoro, luminoso ($\pm \text{♩} = 138$)

Exemplo 9. *Cartas Celestes II*, Pequena Nuvem de Magalhães (p. 23). (18:36)

Sendo importante manter o tempo rápido para que o trêmulo do compasso inicial continue assim, opta-se por adaptar as notas da mão direita. Ao escutar gravação, o que se percebe é algo como:

Exemplo 10. Possível forma de realização de *Cartas Celestes II*, Pequena Nuvem de Magalhães.

Sobre essa questão, Lin afirma que não saberia dizer qual seria a interpretação "correta", se é que há uma, acrescento eu. Na forma como ele estudava a passagem (fazendo o 3 contra 2 lento e subindo a velocidade gradualmente), o efeito que fica é: as

duas primeiras notas da direita ficam soando como uma apoiatura (semelhantemente à segunda forma de realização acima), e a terceira nota é tocada depois da segunda nota da esquerda. Quando apresentou a peça a Almeida Prado, Lin procedeu dessa forma, tendo o próprio compositor lhe indicado essa maneira de praticar. Lin recomenda, ainda, que tocar de forma mais lenta com a mão direita também seria uma boa possibilidade, fazendo o trinado na esquerda e as *tercinas* com mais clareza. No entanto, salienta que essa é a *sua* opinião, e que não saberia o que Almeida diria sobre tal forma de realização.

Na partitura disponível para *download* na página do concurso BNDES¹⁰, a indicação de metrônomo está alterada, consiste em semínima=80, e não 138, como está na partitura a que tive acesso. Se a alteração for do próprio Almeida, talvez ele quisesse a realização do ritmo que está escrito, possibilitada pela diminuição da velocidade. Porém, todo o segmento ficaria mais lento, e, especialmente, o trêmulo soa melhor em tempo rápido, como na gravação.

Nesse exemplo, o efeito que se obtém com a execução rápida da passagem (no metrônomo indicado ou aproximadamente) obriga a não seguir exatamente o ritmo que está escrito. O resultado sonoro parece-me mais convincente dessa forma porque o trêmulo anterior soa melhor quando tocado rapidamente, e o que vem depois soa melhor quando prossegue na velocidade do trêmulo.

Realizando toda a passagem em tempo mais lento, a notação pode ser executada literalmente; no entanto, o efeito é mais vazio. Ouvem-se divisões rítmicas e ataques tentando se encaixar uns nos outros, algo mais controlado. A forma de realização anterior parece, assim, mais espontânea.

No próximo segmento, há a figura inicial de *Pórtico do Crepúsculo* transposta:

¹⁰ III Concurso Internacional BNDES de Piano do Rio de Janeiro - 2012. A ser realizado em novembro. Homenageia Almeida Prado. Disponível em <http://concursopianorio.com/?page_id=2>; acesso em 05 de Maio de 2012.

Exemplo 11. *Cartas Celestes IV, Sirius e Capella, as estrelas super brilhantes* (p. 27). (Cd 2, 15:12)

Pelo que se ouve na gravação, as cinco notas da mão direita são tocadas quase a cada duas semifusas, e não a cada quatro como está na partitura. Escrevo “quase” por ser difícil afirmar, com toda certeza, que é perfeitamente a cada duas. A passagem é rápida e tem

muitas notas, o que dificulta a percepção exata do que está sendo tocado. Ouve-se o efeito e parece que, nesses casos, isso é o mais significativo. Mas escuto isso que descrevi.

No trecho seguinte, o trêmulo dos últimos compassos não acontece no mesmo valor que as figuras anteriores:

Exemplo 12. *Cartas Celestes IV*, Buraco Negro (p. 29). (Cd 2, 16:20)

Ao menos no piano, não é possível conseguir tocar notas repetidas em velocidade tão alta quanto ao tocar notas sucessivas. Nesse exemplo, pela partitura, as notas do trêmulo têm o mesmo valor do que as anteriores. Aquilo que o antecede pode ser realizado em alta velocidade, produzindo um bom efeito, ao passo que, no trêmulo de mesma nota (também no trêmulo de segunda menor que o antecede), não é possível manter essa velocidade, devido à impossibilidade tanto do instrumento como do condicionamento humano. Obviamente, é possível tocar notas sucessivas com os cinco dedos alternados em velocidade muito maior do que uma mesma nota ou, mesmo, duas notas.

Dessa forma, ao iniciar com as 5 (m. esquerda) e 4 (m. direita) notas em maior velocidade possível (o que produz um bom efeito, um resultado sonoro convincente, ouvindo a gravação), cada uma vai ficando um pouco mais longa com a diminuição do seu número, ou vai surgindo maior intervalo entre a articulação destas ou entre as reiteraões do padrão. Tal diminuição torna-se mais clara quando se chega à alternância entre duas notas, e principalmente no trêmulo de mesma nota. A notação rítmica não será exatamente realizada. Se quiser realizá-la absolutamente, o pianista precisará iniciar o trecho na velocidade máxima na qual consegue tocar o trêmulo. O efeito inicial será comprometido; com menos velocidade, haverá menos aglomeração de sons, que serão ouvidos mais separadamente. Assim procedendo, o interesse se perde um pouco; é ouvida certa clareza, som mais puro e menos “sujo”. A “sujeira” está ligada ao transtonalismo e faz parte da música de Almeida Prado em casos como esse: “O transtonal... é o uso livre das ressonâncias com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras... eu esculpo o som dentro dessa lembrança de ressonância.” (MOREIRA, 2002, p. 63). As notas invasoras seriam as “sujeiras” que, por vezes, se aglomeram com outras sonoridades. Poeira cósmica, sonoridades difusas... fazem referência ao início de *Cartas Celestes I*, mas também se aplicam tais atribuições a várias outras passagens, como esta. As características da escrita são semelhantes: repetição de padrões cromáticos ou alturas próximas em figuras curtas e tempo rápido.

Assim, é necessária a execução em velocidade que permita gerar tal efeito sonoro, de maneira tal que as alturas se aglomerem e o ouvido não mais as ouça como notas articuladas uma após a outra, e sim quase como uma simultaneidade não completamente simultânea, mas que vai se formando aos poucos (porque as notas não são tocadas juntas; seria quase como um arpejo) ou se desintegrando aos poucos, dependendo da forma que se interpreta. Não é algo puro, limpo; é algo difuso, esparramado, disseminado, como a luz difusa, onde a claridade não provém de raios de luz diretos (como acontece nos dias nublados), uma sonoridade que não provém de notas específicas e distintas, senão do seu todo, como nuvens (*clusters*) emanando a luz solar nelas incidente.

Respeita-se, então, estritamente a partitura (começa-se mais devagar), sem levar em conta que, assim procedendo, o resultado sonoro pode ser comprometido. Afinal, a notação rítmica, tal como a notação das alturas, é absoluta e aquilo que o compositor imaginou que iria soar ele o exatamente escreveu? Os exemplos até aqui observados dão indícios de que

não é isso que ocorre. Mostram que o intérprete tem liberdade, em determinados momentos, para proceder de uma maneira que pode divergir da notação, à medida que: a) haja algum ganho no resultado sonoro que não pode ser obtido pela realização exata da notação; b) o efeito torna-se mais compatível com a peça e com o contexto dentro do qual a passagem está inserida; c) a forma de realização torna-se mais viável no sentido de que está mais de acordo com as possibilidades físicas de realização e possibilidades de melhor exploração dos limites do instrumento.

O último trêmulo pela partitura deve ser mais rápido do que o anterior, o que não será possível se este já estiver sendo tocado na máxima velocidade que o instrumento permite. No entanto, ao escutar essa passagem, o efeito é que as notas estão sendo subtraídas e a velocidade inicial é conservada. O que muito provavelmente se percebe é o que está na partitura, como se fosse um efeito ilusório. Dunsby (1995, p. 72-74) cita exemplos de ilusão no repertório tonal tradicional:

A questão é se o som da música é ilusório – e eu tenho tentado mostrar que sem dúvida pode ser. Uma ilusão, informalmente definida, é um efeito que nos leva a perceber algo que sabemos que não pode ser o caso, não realmente o caso, que é. E acredito que ilusão está espalhada amplamente em nosso contato com o som da música.¹¹

74 *The Sound of Music*

Ex. 3. Schumann, *Dichterliebe*, No. 2

(a) **Nicht schnell**

pf. *p*

voice *p*

Aus mei - nen Thränen spries - sen

¹¹ "The Question is, is the sound of music illusory – and I have tried to show that without doubt it can be. An illusion, informally defined, is an effect which induces in us an apperception that we know cannot be the case, not really the case, that is. And I believe that illusion is spread widely in our contact with the sound of music."

(b)

voice

Aus mei-nen Thränen spries-sen

pf.

Exemplo 13. Schumann, *Dichterliebe* n°2, compassos iniciais.

Nesse exemplo, o que se ouve, de fato, é a voz formando a linha do baixo (a), abaixo da voz tocada pela mão esquerda do piano. Todavia, o que se percebe, segundo Dunsby, é o que está na partitura (b):

A convenção de a linha do tenor ser escrita uma oitava acima do que fisicamente soa reflete aquilo que realmente acontece em nossa mente aqui e em contextos similares: nós ouvimos a mão esquerda do piano como a linha de baixo embora soe acima da voz.¹²

Trata-se de um exemplo mais discreto, por ser a linha do tenor escrita dessa forma por convenção já há muito tempo. O efeito ilusório, no exemplo de *Cartas Celestes IV*, fica mais perceptível no momento em que se experimenta tocar a passagem, testando tocar as notas sucessivas na velocidade máxima que o trêmulo é capaz de atingir.

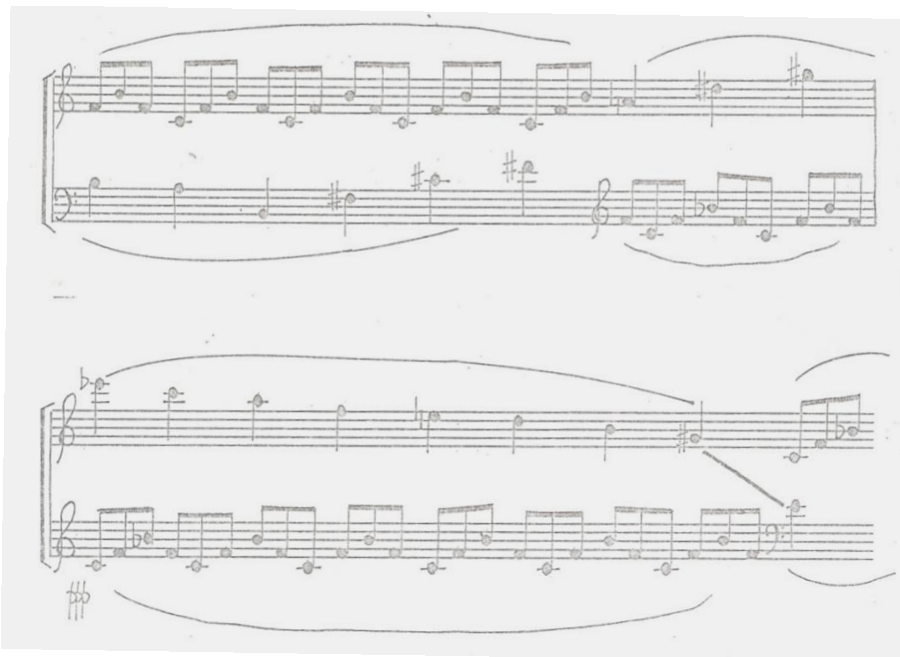
No próximo segmento, as tercinas da mão esquerda não têm a mesma duração do *cluster* de 5 notas da mão direita. O *cluster* é muito rápido e, ao diminuir sua velocidade, o efeito se perde, a sonoridade fica vazia (semelhantemente ao que ocorre no exemplo anterior). Tocar as tercinas em tempo tão rápido quanto o tempo da mão direita, além de representar grande dificuldade, seria desnecessário. As quiálteras são realizadas de maneira mais expressiva e livre; começa-se mais lentamente, para depois acelerar. Pensa-se a mão esquerda independentemente da direita. Não há preocupação com as proporções de 5 para 3. São duas vozes separadas, onde a mão direita parece ser o plano de fundo:

¹² "The convention that a tenor line be printed an octave higher than it physically sounds reflects what does really go on in our minds here and similar contexts: we hear the left hand of the piano as a bass-line even though it sounds above the voice (DUNSBY, 1995, p. 72-74).

Exemplo 14. *Cartas Celestes VI, O Sol* (p. 16). (12:22)

As tercinas são tocadas de maneira mais livre. Por que, então, o ritmo é notado dessa maneira? Talvez seja uma forma de notação próxima daquilo que é para soar. E por não haver essa informação na partitura, surgem as dúvidas interpretativas. Não há na partitura qualquer indício de que o que está escrito possa ser tocado diferentemente da notação rítmica. Porém, ao ir até o instrumento e experimentar, ou ao ouvir uma interpretação, percebe-se que o resultado sonoro não será exatamente o que está notado, e há explicações para isso.

Próximo exemplo:



Exemplo 15. *Flashes Sonoros de Jerusalém*, Flash n° 8 (p. 20). (Fx. 26, 1:27)

No decorrer dessa passagem, as tercinas são executadas de maneira mais livre. Não soam como tercinas; são mais rápidas. Formam um plano de fundo para as semínimas, como se compusessem um tecido de coloração homogênea, sem diferenças na concentração da cor. Se fosse tocado três para um, o acompanhamento ficaria um pouco vazio; o tempo, mais perceptível, mais marcado; e a textura, mais transparente. Dessa maneira, contudo, a mão esquerda preenche mais a textura e dissipa a percepção do tempo, amenizando a sensação de pulsos regulares de semínima. Percebe-se o ritmo mais pelo andar das semínimas e pelas inflexões do seu fraseado do que pela constância de pulsações regulares e hierarquia dessas pulsações.

4.1.1 Questão 1a

No que tange à duração dos *clusters*, supostamente em segundos, ao proceder assim, o interesse se perde, devido à demora demasiada na repetição do mesmo bloco sonoro. De acordo com Monteiro e Moreira (2007, p. 6):

Almeida Prado indica a duração, em segundos, de cada quadro cronométrico. Certamente deve-se manter a proporcionalidade de sua duração através de contagem. Não obstante, acreditamos que a unidade de contagem deve ser mais rápida que um segundo.

Procedendo assim, o segmento parece mais fluido e não tão estagnado, como ocorre no caso de esperar os segundos se passarem. A contagem regular que decidi utilizar foi esperar um pouco mais de meio segundo para cada segundo.

E. M. sugeriu que, na minha execução, a contagem fosse ainda mais rápida. É preciso sentir o momento em que se deve passar de um acorde a outro; pode-se manter uma contagem ou realizar a proporção entre os blocos, mas sem permanecer tanto tempo neles, especialmente os primeiros, mais duradouros. Como uma onda que vem chegando e há o tempo certo para pegá-la. Ao demorar demais, há a sensação que a onda passou e a pessoa ficou para trás.

4.2 Questão 2

Para conseguir atingir os *ppp* na região grave, é necessário aumentar o espaço de articulação entre as alturas, em outras palavras, reduzir um pouco a velocidade; caso contrário, a intensidade indicada não será alcançada. O que priorizar: a velocidade inicial ou a intensidade indicada?

The image displays four musical staves, numbered 15 through 18, illustrating piano passages. Each staff shows two staves of music (treble and bass clef).
 - Staff 15: Marked *ppp* and includes a duration indicator 'ca. 4"'.
 - Staff 16: Includes a duration indicator 'ca. 4"'.
 - Staff 17: Includes a duration indicator 'ca. 4"'.
 - Staff 18: Marked *pppp* and includes a duration indicator 'ca. 3"'.
 A small asterisk symbol is located at the bottom right of the page.

Exemplo 16. *Cartas Celestes I*, Pórtico do crepúsculo, trechos finais.

Forma de realização: priorizar a intensidade.

Retomo, nesta questão, a seguinte declaração do compositor (MOREIRA, 2002, p. 61): “O piano com o pedal abaixado daria um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave, criando uma espécie de poeira cósmica de luminosidade difusa, e isso seria acompanhado pelo decrescer da luz no Planetário.”

Pelo título *Pórtico do Crepúsculo* e considerando o decrescer da luz no Planetário, fica evidente a ideia de escurecer, o que é retratado com o movimento do agudo para o grave e pela diminuição da intensidade. Assim, a diminuição da dinâmica parece indispensável aqui. Sem um *decrescendo*, não parece haver o retrato sonoro de um escurecer; por sua vez, a diminuição da velocidade pode, ainda, realçar essa ideia (o cair da noite provoca quietude, calma, repouso, ao contrário do dia, que remete a movimento, atividade, agitação).

Há limitação do instrumento na região grave, que, com pedal abaixado, não é capaz de produzir sons repetidos em *ppp*, se tocados na mesma velocidade inicial da peça. Somente é possível a diminuição requerida da intensidade com a diminuição da velocidade, esta não indicada na partitura. Ou, então, poderia ser tocado mais lentamente desde o início. No entanto, perder-se ia o efeito obtido na forma de realização por que optei na questão 1.

Com relação a essa passagem Monteiro e Moreira (2007, p. 6) afirmam: “O controle do *decrescendo*, na passagem como um todo, pode ser auxiliado pela diminuição na velocidade da reiteração das fusas a partir, aproximadamente, do sétimo grupo.”

L. S. também ressalta que se pode diminuir a velocidade para alcançar a intensidade que se quer. “O piano não deve emitir nenhuma nota”, ensina. É o mesmo *cluster* estático anterior; o efeito resultante dos blocos sonoros é que deve ser ouvido. Tocando na mesma velocidade inicial, uma ou outra nota acaba destoando, o que não deve acontecer. L. S. chama atenção para o fato de a indicação de *o mais rápido possível* estar no início; até aqui, algum tempo já se passou.

Exemplo relacionado:

No trecho que segue, a quintina em *ppp* é tocada mais lenta do que a da quintina anterior, provavelmente para facilitar a obtenção da intensidade indicada e, talvez, por razões expressivas:

Exemplo 17. *Flashes Sonoros de Jerusalém*, Flash nº 2 (p. 6). (Fx. 20, 0:38)

Farei, aqui, um breve comentário sobre a gravação dos *Flashes Sonoros de Jerusalém* pelo próprio Almeida Prado¹³. De maneira geral, os *Flashes* são executados de forma mais livre do que aquilo que está na partitura. Por vezes, alguns ritmos são tocados diferentemente, algumas notas são omitidas, acrescentadas ou trocadas. Uma forma de interpretar tais fatos é que, em certos casos, a notação permite diferentes possibilidades de execução, desde que sejam obtidos os efeitos que se quer, dentro do caráter de cada peça.

No ano 2000, durante um recital realizado em sua homenagem, Almeida Prado tocara as *Cartas Celestes I*. Conversando com Marcelo Spínola, ex-aluno do compositor, soube que, devido a problemas de visão, ele não pudera estudar a obra; também havia movimentos, durante a execução de determinadas passagens, em que ele se cansava. Por isso, nessa gravação¹⁴, Almeida Prado faz um resumo da peça; procede a alguns cortes e

¹³ PRADO, Almeida. *Microcosmos Sonoros*. Campinas: Clavicorde Records, 2006. 1 CD (64 min.).

¹⁴ PRADO, Almeida. NAZARIO, Lelo. *Cartas Celestes, Cartas Terrestres, 12 Caminhos*. Campinas: Clavicorde Records, 2000. 1 CD.

modifica amplamente boa parte do que está na partitura; soa como se estivesse improvisando com base na notação. Perguntei a Spínola, acerca das liberdades que o compositor toma nessa execução, devido às razões expostas (visão e cansaço), se seria mesmo um grau tão alto de liberdade que ele esperaria nas execuções da peça por outros intérpretes. Spínola me respondeu que não seria; que o compositor não admitia que houvesse redução ou simplificação, cortes e modificações. Por essas modificações entendo as amplas alterações daquilo que está na partitura, tal como se estivesse improvisando com base nesta, semelhantemente ao que se ouve na gravação, e não às decisões interpretativas que a partitura possibilita.

Algumas das alterações que acontecem na gravação dos *Flashes Sonoros de Jerusalém* podem ter se dado por essas razões, visto que é datada de 2006, e já em 2000, segundo Spínola, o compositor passara por limitações na visão e cansaço na execução de certas passagens. Porém, nos exemplos expostos no trabalho, as formas de execução divergentes da notação não parecem acontecer por razões relacionadas às limitações físicas. O que ocorre é que o próprio compositor parece estar explorando as diferentes possibilidades que a sua própria notação permite.

4.3 Questão 3

As apojaturas na mão direita acompanhadas pelo trêmulo em *Venus* são tocadas no valor mais rápido possível, tal como se costuma executar uma apojatura, ou podem ser tocadas menos rápidas? Se tocadas o mais rápido possível, a percepção da distinção das alturas ocorreria com alguma dificuldade, devido à velocidade. Seria mesmo esse o resultado, ou será que, depois de buscar a fusão das alturas nos acordes iniciais, talvez agora fosse o momento de tentar destacá-las e tocá-las sem tanta preocupação com a rapidez?

Exemplo 18. *Cartas Celestes I*, Noite.

Forma de realização: apojeturas mais lentas, buscando maior ênfase de cada nota.

Sendo *Venus* o corpo celeste que depois da lua é o mais brilhante ao anoitecer, tais notas parecem necessitar de maior destaque, maior intensidade (com mudança de timbre em relação ao grave, que é inevitável) e maior espaço entre a articulação, para que cada nota seja percebida, contrastando com a mistura de sons inicial, a qual continua acontecendo na mão esquerda, o céu escuro. Caso fossem executadas como apojeturas, o mais rápido possível, haveria destaque devido ao contraste de registro, mas se escutariam as alturas agrupadas em cada ligadura quase como uma coisa só, agrupamentos de alturas. Assim, *Venus* não se destacaria tanto quanto acontece no escurecer.

E. M. sugeriu-me buscar mais cintilância, pois o tempo das notas da mão direita seria mais lento do que se fossem apojeturas, chamando atenção para o fato de que não há nenhuma nota real aonde chegar. As notas são rápidas em seguida, onde se escreve rápido, portanto, antes, não é rápido. Os sinais nas últimas três notas seriam de fermata. Também chamara atenção para a disposição das figuras na partitura e o espaço entre uma e outra, detalhe que eu não estava considerando até então. Um maior espaçamento entre os grupos de notas indica maior duração entre eles.

L. S. afirma que toca as notas de *Venus* mais lentamente do que as fusas dos trechos anteriores. Não exclui a possibilidade de tocá-las rápidas, contanto que soem convincentes; que sejam ouvidas como aquilo que estão representando – um corpo sonoro brilhante que se destaca no céu da noite. Acredita que o compositor “deixou para o intérprete a possibilidade de recriar uma peça cuja ressonância é enorme, e a energia flui”, sendo possível proceder de maneiras diferentes desde que se alcance um resultado que convença.

Exemplo relacionado:

Constelações III
Ursa Maior

Pedal Móvel
de Re#

♩ = 60

sf *pp* *p* *f*

* não seguir estritamente ♩ = 60
Tocar com bastante liberdade as figuras de fusas
formando acordes, porém os "rés#" sempre com
muita igualdade, impassíveis.

Exemplo 19. *Cartas Celestes V*, Constelação III, Ursa Maior (p. 20). (18:42)

Se não houvesse a observação escrita, ao considerar que a execução do ritmo é absolutamente exata tal como está notado, tocar-se-iam as fusas (letra *Mi* e *Lambda*) como quáteras de seis e onze, assim como está escrito. Não poderiam ter o mesmo valor dos trêmulos, ao considerar que estes, também, seriam tocados exatamente como fusas. No entanto, o compositor escreve uma observação sobre o metrônomo e a execução das demais figuras. É provável que tenha constatado que essa passagem tocada no metrônomo indicado não funciona tão bem, assim como as quáteras de fusas, se tocadas com valor exato; e talvez tenha preferido deixar claro que as fusas devem ser mais livres para contrastar com os trêmulos.

Na gravação, há, ainda, uma espera maior para começar o trêmulo, o qual iniciaria logo depois dos arpejos do acorde. Parece necessário um tempo para o acorde se formar e ser percebido como simultaneidade.

4.4 Questão 4

O “desaparecendo” requerido no final da *Via Láctea* pode ser alcançado pela diminuição gradual da velocidade de ataque da tecla até o ponto de as notas serem tão pouco articuladas, quase “falhando” o toque, como se estivessem se perdendo? Isso poderia ser combinado com diminuição de tempo?



Exemplo 20. *Cartas Celestes I*, *Via Láctea*, trechos finais.

Forma de realização: diminuendo sem ralentar.

A indicação de “desaparecendo” sugere que as notas do trêmulo vão sumindo aos poucos. Parece indicar, além de diminuendo, que cada nota vai deixando de soar, como se o trêmulo fosse terminando, gradualmente, pelo desaparecimento das notas. É como se estivesse se desintegrando, perdendo as notas, passando pelo ponto de soarem notas separadas por maiores intervalos de tempo que ainda aparecem intermitentemente, e por fim, o trêmulo cessa.

A diminuição da velocidade entre a articulação das notas, o *rallentando*, produz um efeito de algo que desaparece rapidamente. Quando o trêmulo está sendo ralentado, não começou a desaparecer, apenas está perdendo velocidade. Então, o desaparecendo ocorre somente quando o *rallentando* termina e o trêmulo não é mais tocado. O resultado é mais repentino, um desaparecer instantâneo (mesmo com *diminuendo*), se comparado com o resultado da forma de realização anterior, mais próxima a um desaparecendo no gerúndio.

N. F. e E. M. sugerem o *desaparecendo* sem *rallentando*. L. S. afirma que se pode fazer *rallentando* que dê a sensação de *diminuendo*. Comenta que, em final de movimentos em diferentes períodos da história da música, frequentemente, há *rallentando*, mesmo que não esteja indicado na partitura. Em um movimento de uma suíte do século XVII, por

exemplo, ralenta-se no final. O fato de não estar especificado não significa que não deve ser feito. “O texto necessita ser interpretado”, completa.

4.5 Questão 5

Tocar os acordes na *Nebulosa de Andrômeda* como apojeturas da filigrana (notas pequenas), já que são cortados por uma linha na diagonal, sinal de apojetura (com momentos de espera antes de atacar o próximo acorde), ou é a filigrana que funcionaria como apojetura por estarem essas notas escritas em menor tamanho? Devido ao *fz* nos acordes, caminhariam em direção a estes? Outra possibilidade de realização seria ausência de espera entre acordes e filigrana.

12 GALÁXIA NGC 224 = M 31 (Nebulosa de Andrômeda)

Exemplo 21. *Cartas Celestes I*, Nebulosa de Andrômeda.

Forma de realização: curta espera entre acorde e filigrana.

Ocorreu-me a ideia de pesquisar sobre o corpo celeste e usar as informações obtidas para decidir por alguma forma de realização. Alguma característica do aspecto físico da galáxia poderia ser associada a alguma forma de realização, ilustrando o objeto celeste ou alguma característica sua em maior ou menor grau, dependendo da opção interpretativa. No entanto, o compositor declara em entrevista concedida a Yansen (2010, p. 198-199):

[...] de repente, faço as Cartas Celestes com um planeta extrassolar, que nem se sabe que existe, e aí, já transcendeu, minha nova obra começa a 13 bilhões de anos atrás, na hora do 'big-bang'. De repente não há nem mais essa estrela, mas porque eu não tinha mais o que fazer, pensei: o que eu ainda não fiz – isso – então vou fazer; qual a nebulosa que ainda não usei – a do caranguejo – então vou fazer. Tudo isso por necessidade poética, de expressão, não astronômica. Claro que me baseei em informações coerentes, não vou inventar NGC 4000, sendo que ela não existe, a que eu nomeio possui até foto, mas ela é poeticamente elaborada... nas Cartas Celestes o fluxo sonoro é que faz com que elas fiquem assim: o pôr-do-sol que vai de um lugar a outro em primeiro lugar, depois é que vai ser analisado como uma descida de harmônicos, isso é bem *a posteriori*. Todos os acordes que elaborei nas Cartas, vinte e quatro acordes diferentes, não foi uma elaboração serial, alguns são seriais, outros não, são objetos sonoros que fui executando ao piano e coloquei: Alfa, Delta... e, quando fiz a segunda e a terceira, fui transpondo. Agora, as últimas possuem um novo alfabeto, para manter a unidade, mas não quer dizer que se é sol, ré, lá, é porque na constelação do caranguejo, a NASA descobriu. É minha concepção, fiz porque foi minha vontade, total liberdade [...].

Entendo que as escolhas composicionais podem ocorrer independentemente de relações com características específicas (ao menos, características específicas reais) dos elementos que estão sendo descritos na música. Penso, também, que semelhantemente pode ocorrer com as decisões interpretativas. Não é necessário, ao menos em casos como este, levar em conta características reais e específicas de corpos celestes para decidir por tal forma de realização. Supondo que existisse alguma relação entre uma forma de realização e determinada característica do corpo celeste ilustrado, por exemplo: vou associar os acordes em *fz* ao poderoso núcleo vermelho-amarelado da galáxia de Andrômeda. Dele partem as espirais, aparentemente conectadas. Não parece haver separação ao observar uma fotografia. Continuando o princípio de imaginação, as espirais seriam a filigrana, e, como estão conectadas ao núcleo, não haveria interrupção entre este e o acorde.



Ilustração. Nebulosa de Andrômeda. Disponível em <<http://tamireslogradoaguiar.blogspot.com.br/2010/08/uma-nebulosa-e-um-corpo-celeste-que-se.html>> Acesso em 24 de abril de 2012.

Essa forma de associação poderia ser uma justificativa para uma escolha. Mas por que os acordes estão associados ao núcleo e não às espirais, e a filigrana às espirais e não ao que há entre as espirais da galáxia, a parte escura com pontos claros? Ou seja, são associações deliberadas onde parece não haver qualquer princípio que me rege ao escolher como objeto de associação tal elemento do corpo celeste e não outro. Em vez de ficar tentando retratar tais coisas, é mais simples e objetivo escolher, diretamente, como tocar determinada passagem (mais forte ou mais fraco, mais articulado ou menos, mais demorado ou mais rápido). O principal é trabalhar o resultado sonoro; penso que isso se justifica por si: a forma de realização tal soa de determinada maneira, que causa certo efeito e por isso foi escolhida. Como afirma Almeida Prado, espontaneamente ou por necessidade poética, escolheu isso e não porque a NASA descobriu. Espontaneamente ou por necessidade poética, o intérprete escolheu a forma de realização que causa tal efeito, sem preocupação de traçar alguma relação com características específicas reais do objeto extramusical.

A forma de realização escolhida – curta espera entre acordes e filigrana, e movimento quase ininterrupto entre filigrana e acorde – deu-se, em parte, por questões acústicas, considerando que o acorde em *fz*, seguido de alturas em *pp* no registro agudo sem nenhuma espera, acabaria por “engolir” as primeiras notas que seguiriam. É possível que tal efeito tenha sido previsto e desejado pelo compositor. Gandelman (1997, p.227) descreve brevemente esse segmento como “reverberação em filigrana *pp*, de acordes em *sfz*.” Levando em conta todas as notas como reverberações do acorde, talvez fizesse mais sentido tocar os acordes seguidos imediatamente por estes.

Essa forma de interpretação é bastante convincente, visto que o segmento inicia com um acorde e o que vem depois seria sua prolongação ou decomposição em notas agudas de dinâmica *pp* (várias notas pequenas tocadas simultaneamente somariam suas intensidades e acabariam compondo os acordes em *fz*). Entretanto, acredito que o movimento dessas notas parece desencadear o acorde, nele desembocar, mesmo que o segmento já comece com o acorde. Parece haver urgência, na medida em que as notas se aproximam dos acordes. Vão subindo até o registro agudo, dando ideia de aumento da tensão pela insistência na afirmação dos padrões¹⁵ e pela sutil intensificação da dinâmica (a partir do terceiro sistema, a dinâmica passa de *pp* para *p*), culminando no acorde. É como se fossem se somando umas às outras até causar as explosões. Penso ser essa a principal razão que explica a escolha de execução.

Quanto à espera entre as notas pequenas e o acorde, assim decidi pelo fato de já ter escolhido um ponto de espera. Aqui, o efeito acústico anterior não ocorre; os acordes não são “engolidos” pelas notas pequenas.

A presença do *fz* nos acordes não sanaria completamente a dúvida de realização. Sendo o *fz* uma indicação tanto de intensidade como de tempo, em relação ao tempo é possível interpretá-lo como um frear onde o *fz* acontece – esperar-se-ia do acorde para a filigrana –; ou um pequeno frear do tempo logo antes de chegar nele; ou, ainda, um segurar do tempo antes e depois. De todo modo, as dúvidas interpretativas permaneceriam, apesar de haver, a princípio, mais sentido em uma espera maior após a indicação.

De acordo com a tese de Almeida Prado (1985, p. 276), nada é determinado com relação às opções de execução comentadas:

Ela (a Nebulosa de Andrômeda) é constituída de acordes-plaquês, atacados *ff* e seguidos de uma série melódica atonal de dinâmica em *ppp*. Os acordes são de grande ressonância, quase acordes-clusters, porém não fazendo parte dos acordes-alfabeto, usados nas constelações.

N. F. sugeriu uma execução quase sem esperas nos pontos que comentei. E. M. não acredita que o acorde seja uma apojatura. Não seria isso que se quer dizer com o sinal

¹⁵ Especialmente a partir do terceiro sistema, os padrões melódicos vão sendo repetidos, transpostos para o registro cada vez mais agudo. Nos sistemas seguintes, ocorrem repetições literais dos padrões, insistência por meio da reiteração, gerando maior tensão, que, por sua vez, pede um novo momento de tensão em maior grau, que é o acorde.

cortado do acorde. Também, não sugere tanta espera entre acorde e filigrana, ponderando que não é necessário ser estrita a realização do ritmo nesse segmento. Sem preocupação de tocar o acorde exatamente em seguida da filigrana, haveria, então, menos espera desta para o acorde do que do acorde para esta. A representação que E. M. sugeriu foi: explosões seguidas de *supernovas*. Desse modo, a explosão demoraria um pouco e depois seguiriam as estrelas.

E. M. apontou como mais importante para a minha execução a busca por mais brilho nos agudos. Eu estava tocando o segmento todo com pouquíssimo som, devido à obediência demasiada às indicações de dinâmica. Dessa forma, perdia-se a noção de cintilância que se remete à passagem, uma vez que representaria estrelas. Assinalou esse aspecto, antes da preocupação com as esperas entre acordes e filigrana.

L. S. acredita em uma espera após os acordes. Como se fossem estouros que pedem um espaço de tempo para se propagar. “O que não significa que a espera seja sempre igual.” Mais próximo do final da Galáxia, há um *accelerando*, agitação, até se transformar em *meteoros*. Nesse ponto, afirma que a espera entre acordes e filigrana seria menor do que anteriormente.

4.5.1 Questão 5a

Outra dúvida interpretativa que eu tinha, no início do estudo da obra sobre esse segmento, era fazer ou não um *accelerando* nos momentos de repetição dos padrões melódicos.

Elliot (1995, p. 81) afirma que nossa consciência da percepção dos sons consiste não em elementos isolados percebidos um por um, mas sim em padrões identificáveis claramente separados e organizados, dentre outras formas, em frases melódicas e ritmos. As forças combinadas da consciência humana constroem o complexo de eventos que experimentamos como padrões sonoros. “Em essência, o ouvir musical envolve transformar ondas acústicas em informação musical, construir padrões musicais coesivos a partir desta informação e fazer comparações entre os padrões musicais.” (ELLIOT, 1995, p. 83).

Nesse segmento, por mais dispersas que estejam as alturas nos registros médio e agudo, haverá a tentativa de organizá-las em padrões, nesse caso pela semelhança intervalar ou de contorno entre um agrupamento e outro.

Por vezes, os padrões de alturas são constituídos por notas de registros contrastantes ao registro da nota inicial do agrupamento, e, em seguida, notas de registro semelhante ao da nota inicial do agrupamento. O ouvido costuma perceber as alturas mais próximas umas das outras em registro como sendo uma espécie de continuidade melódica, quase como uma curta linha ou reminiscência de uma; quando há muitos saltos, a noção de melodia se perde, e o ouvido tentará identificar a altura mais próxima em registro, mesmo que haja outras notas em registro contrastante entre elas.

A percepção de uma possível continuidade melódica nos padrões depende, também, da capacidade do ouvinte de constatar as repetições desses padrões. Como afirmou N. F. em uma das aulas, em certos momentos na narrativa da música não houve repetição suficiente das alturas para configurar um padrão, ou, então, não foi perceptível a repetição. Consequentemente, a continuidade melódica não é percebida.

É possível notar, igualmente, que os padrões que se repetem e sugerem uma continuidade melódica estão em um registro não tão agudo, onde as alturas se prolongam mais do que no agudo. Mesmo segurando somente o valor indicado das notas e ainda que entre elas haja duas ou três notas no registro agudo, as notas do registro não tão agudo parecem se destacar um pouco das demais. O pedal abaixado prolonga-as mais do que as notas mais agudas, na medida em que no registro agudo não há abafadores. Então, o uso do pedal faz muito menos diferença para essas notas que não têm abafadores do que para as do registro não tão agudo que os possuem.

Nem todas as notas localizadas próximas ao registro médio desde os agrupamentos iniciais do segmento poderiam formar continuidade melódica, assim como o que é destacado em vermelho, a seguir. Nesses agrupamentos iniciais, as notas variam, não repetem o suficiente para formar um padrão, ou para formar alguma continuidade melódica. Já nos fragmentos destacados, há mais repetição.

Abaixo, estão marcados os padrões que sugerem alguma continuidade melódica, de acordo com o que eu fui percebendo no decorrer do estudo e repetição dessa passagem. A viabilidade de tal percepção pode variar segundo as condições acústicas do conjunto

instrumento-sala, da velocidade em que a passagem é tocada e da familiaridade com a obra (se já foi ouvida alguma vez; ou, no caso de quem toca, quantas vezes foi repetida):

12 GALÁXIA NGC 224 = M 31 (Nebulosa de Andrômeda)

$\text{♩} = 120, 144$

The musical score consists of five systems of music. The first system begins with a tempo marking of 120-144 and a dynamic of *fz*. The second system features a *pp* dynamic. The third system includes a *sf* dynamic. The fourth system has a *pp* dynamic. The fifth system has a *pp* dynamic. Red boxes and lines highlight specific melodic patterns and intervals across the score.

Exemplo 22. *Cartas Celestes I*, Nebulosa de Andrômeda. Padrões melódicos.

Pode-se desejar ouvir as alturas dispersas em contrastante tessitura, tentando ignorar a relação das notas próximas em registro. Para tanto, porém, é necessário um esforço, e, ainda assim, talvez não seja possível impedir completamente a percepção de

certos padrões, ou de alguma continuidade melódica. Seria como tentar fechar o ouvido para o que foi ensinado a perceber durante todo o processo de treinamento da percepção, no decorrer da trajetória musical. Uma analogia possível é tentar tomar sorvete com passas de uva, confetes, crispies e esforçar-se para não perceber que há no sorvete esses acompanhamentos, ou esforçar-se para não perceber que as passas são macias de mastigar e os confetes são mais crocantes e mais doces ainda, enquanto os crispies são menos doces que os confetes¹⁶. Posso, no entanto, não pensar na relação entre o confete e uma passa de uva enquanto estou tomando sorvete, assim como não é necessário pensar qual a relação intervalar para se perceber alguma continuidade melódica ou padrão. O intuito de quem toma sorvete é saboreá-lo, ou saciar sua vontade, e não descrever as características dos acompanhamentos, assim como o intuito de quem ouve a passagem é contemplar a música, “saborear” a passagem, percebendo a continuidade dos eventos pela relação dos elementos semelhantes. As passas, os confetes e crispies seriam como as notas que formam alguma continuidade melódica.

A relação entre os elementos é percebida pelos sentidos, e tentar ignorá-la seria um esforço contrário à natureza destes. Como exemplo, cito a tentativa de lutar para não notar as alturas em registro próximo se repetindo, formando padrões e induzindo a uma continuidade melódica. Talvez nem seja possível.

Sobre a repetição e a formação de padrões, Almeida Prado declara em entrevista concedida a Tafarello (2010, p. 273):

Eu achava que, na música serial, era tudo muito rápido. Nunca voltava. É a ideia da espiral. Por causa desse não-voltar, eu não podia memorizar. E, para mim, na música deve haver um quê de memória. Eu não posso me lembrar do seu rosto se eu lhe vir apenas rapidamente uma vez e nunca mais o vir de novo. Eu devo olhar um pouco, prestar atenção. A repetição é a base da música tonal. Até na forma. Você tem: tema, uma pequena ponte do tema da Sonata para a Dominante, uma coda e da capo. De novo! Desenvolvimento. Reexposição. Isso quer dizer que está mais do que na cara que é repetição. Com a evolução da música no Romantismo, há uma pequena mudança. Por exemplo, o Brahms sempre vai recapitular variando. Ele já não se contenta mais em fazer xerox. Você tem, então, com o cromatismo de Tristão e Isolda, o começo da destruição hierárquica da música tonal. Ela vai se diluindo. Você não sabe mais onde você está. Você não tem a ideia que você vai sair para passear de carro e vai voltar para a casa. Você não volta

¹⁶ É evidente que a percepção não é necessariamente transformada em palavras, nem mesmo apenas no pensamento. A atividade cerebral de julgar e comparar não ocorre em palavras. Pensar, obviamente, não envolve falar consigo mesmo (ELLIOT, 1995, p. 82). E ainda se pode ter o entendimento de algo que está se ouvindo (relações intervalares, funções harmônicas, fraseologia, motívica...), mas nem sequer se está pensando nisso.

mais. É uma viagem sem volta. É a música de Schoenberg. Não tem ninguém lá no fim igual a como começa. Ela vai continuamente. Isso trouxe, na comunicação do compositor, uma ruptura. Ninguém o toca, ninguém gosta, ninguém entende. Ficou uma coisa tão estranha que foi perdendo o sentido.

Com base nessa declaração, é possível acreditar que, no caso da *Nebulosa de Andrômeda*, o compositor quis a repetição para formar os padrões que poderiam servir como meio de ampliar a sua comunicação em uma linguagem menos acessível, com a qual se está menos familiarizado, como no caso de grande parte do repertório tonal. Ou não. Talvez, os padrões tenham resultado da livre criatividade na escolha das alturas e de suas repetições (os acordes-alfabeto não são utilizados aqui). Talvez, tenha escolhido essa sequência de alturas, simplesmente, porque soa de tal modo que lhe agradou, enfim, segundo critérios mais livres; como diz o compositor na entrevista à Yansen, “necessidade poética”.

Declarações como a que segue podem reforçar essa possibilidade (TAFFARELO, 2010, p.276): “Eu não sou um compositor que acha que se eu puser assim, ‘esse acorde é o anjo da guarda, esse acorde não é’, você seja obrigado a ouvir esse acorde como o anjo da guarda. É um acorde. E pode soar bem ou não.” Planejada ou não, a presença dos padrões é perceptível, assim como a ideia de alguma continuidade melódica nos fragmentos destacados.

Ainda acerca da dúvida interpretativa, devido aos contrastes de registros, alturas espalhadas sem centros de tensão e repouso, pensei em acelerar o tempo cada vez que algum padrão se constituísse, tentando destruir qualquer reminiscência de continuidade melódica. Acredito que estava buscando, com isso, romper com qualquer relação a padrões presentes, de alguma forma, no repertório tradicional. Eu também não havia tido acesso às declarações de Almeida Prado. N. F. chamou atenção para o fato de nada estar marcado na partitura em termos de acelerar o andamento. Como não indica qualquer alteração, provavelmente, o compositor estava ciente de que, não alterando o andamento, seria possível perceber, com maior facilidade, os padrões melódicos que, de certa forma, remeteriam a características do repertório tradicional. N. F. atenta para o fato de que, assim como muitos intérpretes, o compositor teve sua educação musical ancorada no estudo de obras tradicionais, do repertório tonal. É em vista disso que pode não somente ter previsto o resultado, como também o ter desejado.

A partitura é bastante objetiva nesse aspecto. Há *accelerando* marcado em outras partes. Se assim fosse desejado, muito provavelmente, o compositor o teria indicado.

4.6 Questão 6

Nos meteoros, há um espaço de tempo entre os *glissandi* e o *trêmulo*, ou o *glissando* serviria como apoiatura do trêmulo sem espaço de tempo entre eles? Teria o trêmulo um pequeno acento ao ser atacado?

The image shows a musical score for a piece titled "METEOROS". The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system has two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, glissandi, and trills. The first system starts with a forte (f) dynamic and a glissando in the right hand. The second and third systems feature trills in both hands, with some trills marked with a fermata (8) and others with a trill symbol (tr). The score ends with a double bar line and a fermata.

Exemplo 23. *Cartas Celestes I*, Meteoros (p. 14).

Forma de realização: *glissando* como apoiatura do trêmulo, sem espera. Pequeno acento no trêmulo.

Fazer uma espera entre *glissando* e trêmulo, por curta que seja, não causaria tanto interesse quanto ir direto do *glissando* ao trêmulo. Similarmente ao que ocorre na questão 5, onde a filigrana parece desencadear o acorde, o *glissando* parece culminar no trêmulo.

O leve acento no início de cada trêmulo justifica-se por criar maior diferenciação entre o final do *glissando* e o início do trêmulo. Novamente, há fatores acústicos atuando, em maior ou menor grau, a depender do piano e da sala, os quais fariam que os momentos iniciais do trêmulo fossem “engolidos” pelo *glissando*, se não houvesse esse leve acento. Outro fator que parece ter conduzido a essa forma de realização é a ideia do trêmulo como objetivo do *glissando*, como ponto culminante. Por isso, também, o acento.

A intensidade com que se faz o acento varia dependendo das possibilidades acústicas da sala de concerto. E. M. demonstrou que, por vezes, espera menos nos trêmulos; novamente, o interesse se perde caso se espere demais, sobretudo nos trêmulos mais agudos. Mantém a proporção das durações, mas sem exatidão extrema do ritmo das semínimas, mínimas e pontuadas. Sugeriu um *crescendo* em direção à última nota do *glissando* e o trêmulo como reminiscência. O *glissando* é direcionado até a última nota, e a primeira nota do trêmulo não teria acento algum. No último dos trêmulos, o professor sugere uma mudança na distribuição das notas, diz que estou fazendo esforço demasiado e desnecessário. Assim procedendo, percebi que o resultado sonoro é quase o mesmo; a mudança não desmerece a execução. Pelo contrário, consegue-se um melhor *crescendo*. Consiste em tocar simultaneamente sol, lá, si e dó (mão direita), alternando com fá#, sol# e lá# (mão esquerda, também simultaneamente).

No exemplo que segue, devido ao *accelerando* e ao *crescendo* para *ff*, a mão esquerda, após um determinado número de repetições, passa a ajudar no trêmulo que antes apenas a direita vinha fazendo, semelhantemente ao que E. M. havia sugerido:

Exemplo 24. *Cartas Celestes XII*, Constelação de Cassiopeia (p. 20). (Fx. 19, 2:34)

Nesse caso, repetir o compasso 68 várias vezes em *accelerando* seria um meio de ajudar no aumento da intensidade e dramaticidade. Porém, depois de atingir determinada intensidade, não há mais como crescer, mesmo se ficar repetindo e acelerar; e também há um limite de *accelerando* determinado pela exigência da mão esquerda. Então, opta-se por reforçar o trêmulo, fazendo-o com as duas mãos. Parece que somente assim é possível crescer mais, com a ajuda da mão esquerda, que, por um instante, para de tocar o que está escrito. Dessa forma, a dramaticidade é priorizada. Acredito que, justamente, por se ter conseguido a intensidade e dramaticidade que essa passagem sugere, não são feitas muitas repetições na gravação. A intenção (dramaticidade) da passagem é reforçada, aqui, na medida em que é feita uma ínfima modificação, por um curto instante, da notação.

Voltando a *meteoros*, L. S. vê o trêmulo como ponto culminante do *glissando*, assim, haveria pequeno acento no ataque. Cita, novamente, *Feux d'Artifice*, o *glissando* que vai em direção ao acorde com *tenuto*:

Exemplo 25. Debussy, *Feux d'artifice*, compassos 63 e 64.

4.7 Questão 7

Qual seria o espaço de tempo esperado na fermata entre os meteoros e a constelação *Hércules*, considerando que os meteoros, por estarem no registro agudo, dissipam o som com mais rapidez do que as seções que acabam no grave? No caso de ser uma fermata curta, por que, então, há momentos em que, após o som acumulado no grave, não há fermata, e sim pausa de valor relativamente curto?

Exemplo 26. *Cartas Celestes I*, Meteoros e Hércules.

Forma de realização: fermata curta.

O registro mais agudo do piano acumula pouquíssimo som. Uma longa fermata faria o som se extinguir mais ou menos rapidamente dependendo da sala, do piano e do pedal. Há trocas de pedais indicadas, geralmente, no final de um segmento (corte de pedal) para o início de outro (novo pedal), assim como há outros pontos em que é possível trocar – quando há, por exemplo, acordes diferentes aparecendo um logo após o outro – mas não é decisivo se o som anterior ao novo pedal será cortado logo, ou se haverá espera para que se dissipe. Tais indicações podem ser relativizadas de acordo com o *decay* de determinado piano em uma sala. Se o som demora para se esvaír (o que ocorre, especialmente, quando há acúmulo de sons do registro grave), sendo o corte de pedal logo em seguida, talvez seja melhor uma troca parcial do pedal.

Voltando à fermata, sua duração dependerá, pois, do tempo que o som leva para se extinguir, que é curto. Por isso, optei por fazê-la mais curta. Talvez essa questão nem fosse trazida à tona se não houvesse o que vem depois:

AGLOMERADO GLOBULAR Messier 13

Exemplo 27. *Cartas Celestes I*, Hércules e Aglomerado Globular.

Há significativo acúmulo de sons graves. Por que há fermata no segmento anterior e não aqui? Seria mesmo porque o compositor quer dizer que no caso anterior é necessário esperar mais e aqui, menos? Nesse trecho, há uma grande massa sonora em forte

intensidade seguida de novo segmento em *pp*¹⁷. Duraria, então, apenas um curto espaço de tempo? Olhando somente a partitura, sem imaginar o resultado sonoro no instrumento e considerando que isso, por si só, é necessário para encontrar a forma de realização adequada, a resposta poderia ser afirmativa. No entanto, ao simplesmente experimentar a passagem no instrumento, sente-se a necessidade de esperar mais; esse acúmulo leva a uma espera maior que permita o som se dissipar, não totalmente, mas ao menos em parte. Com relação a esse trecho, Monteiro e Moreira (2007, p. 10) afirmam: “A massa sonora produzida por Hércules é de tal ordem que se aconselha uma longa fermata e uma eventual respiração no pedal imediatamente antes do ataque da primeira nota do próximo trecho, Aglomerado Globular Messier 13.”

Parece mais adequado pensar na fermata em final de *meteoros* como uma indicação de separação entre o segmento de transição (*meteoros*) e a constelação que segue mais do que uma indicação do tempo de espera. Assim, acredito que alguns dos sinais de prolongação na partitura não expressam duração exata. Parece que, nesses casos, cabe ao intérprete relativizá-los, conforme as características acústicas da sala e das possibilidades do instrumento. Um piano de cauda inteira, por exemplo, é capaz de manter a sonoridade por um tempo relativamente longo, o que permitiria fermata mais longa nos agudos. No grave, se o instrumento comporta, é possível erguer (não totalmente) e baixar rapidamente o pedal várias vezes (trinados de pedal) para o som decrescer com maior velocidade.

L. S. sugere que seja sem muita espera a fermata no final de *meteoros*. Ressalta, ainda, que tal espera depende da sonoridade que se tem no momento (sala, piano) e que se cria no momento (o quanto de *crescendo* eu consegui naquela ocasião, e o quanto isso me possibilita esperar, sem que o que vem após fique desconectado; e por outro lado, que não venha tão logo).

E. M. enfatiza o gesto que conecta o final dos *meteoros* à constelação, o qual ajudaria a manter a expectativa. Acredito que eu me guiava pelo momento de desaparecimento do som para começar a *Constelação* e ficava o esperando sem preocupação com o gestual; o gesto, aqui, conectaria uma coisa à outra, enquanto o som iria se perdendo no decorrer do movimento dos braços, partindo do registro agudo para o médio. Ao observá-lo

¹⁷ Esse contraste causa efeito de ruptura ou descontinuidade muito brusca, devido à troca do pedal indicada, que faz todo o sentido, na medida em que se está começando algo novo. Se todo o acúmulo de som anterior fosse seguido por outra seção em intensidade semelhante, seria, talvez, viável curta espera entre o final de *Hércules* e início do *Aglomerado Globular*.

demonstrando isso no piano, notei que também é o momento de carregar o gesto como se fosse acrescentado mais peso e força, para começar *Hércules* de forma mais poderosa.

4.8 Questão 8

O *rallentando* em *Hércules*, indicado na letra ômega, termina no momento em que o *accelerando* inicia, ou talvez ainda antes? E o trecho que sucede o *accelerando* permanece no mesmo andamento em que foi atingido, ou retorna ao andamento inicial do segmento?

Exemplo 28. *Cartas Celestes I*, *Hércules*. Letras teta, alpha e épsilon.

Forma de realização: *rallentando* até o primeiro grupo de *lambda*, que é quase onde o *accelerando* inicia; retorno do tempo inicial de *Hércules* após o *accelerando*.

A dúvida interpretativa, dessa vez, não é produto de impossibilidades físicas de realização ou de questões acústicas. Trata-se, unicamente, do resultado da ínfima margem de imprecisão das indicações, que dificilmente é percebida antes do momento de ler e tocar o que está escrito. As indicações estão claras: *rallentando* em ômega e *accelerando* no segundo grupo de notas de *lambda* que vai até o próximo acorde em mínimas. Porém, não há indicação de quando o *rallentando* termina, nem de qual é o tempo a ser assumido após o término do *accelerando* (permanece no tempo atingido pelo *accelerando* ou volta ao tempo inicial do segmento).

Terminaria o *rallentando* após os acordes em pianíssimo, na sua prolongação ao próximo acorde ligado (se assim for, o tempo continuaria ralentar no acorde ligado, havendo um “*rallentando* mental” onde a contagem continua a acontecer na nota longa, ainda que quem ouça não tenha mais a sensação de *rallentando*?)? Seria no fim do primeiro grupo de *lambda*, ou seria onde o *accelerando* inicia? Se fosse onde o *accelerando* inicia, o primeiro grupo de *lambda* continuaria ralentar ou voltaria ao tempo inicial para depois acelerar?

Não há como afirmar com certeza que o compositor teve intenção de deixar tal escolha nas mãos do intérprete, por mais evidente que isso pareça. O fato é que está (assim como grande parte da interpretação ocorre por meio de escolhas, o que, por outro lado, não significa que não existam escolhas que se aproximem mais da concepção do compositor indicada na partitura do que outras); e qualquer opção nesse caso estão de acordo com o que a partitura indica; faria pouca diferença no resultado sonoro a escolha de uma ou de outra. Tomando a primeira questão como exemplo, as diferentes formas de execução levam a resultados sonoros bastante diferenciados. Já nesta questão, não ocorre assim. Apesar disso, acredito que é necessário optar por uma forma de realizar antes de subir no palco.

Decidi ralentar até o final do primeiro grupo de *lambda* por acreditar que as quintinas que seguem representariam um *accelerando* em si, mesmo que não houvesse *accelerando* indicado. Decidi fazer *rallentando*, inclusive na figura de semínima pontuada, que é uma prolongação; um som não articulado que continuaria ralentando. O *accelerando* em seguida começaria na velocidade que o *rallentando* havia atingido e levaria o andamento de volta ao tempo inicial. Ultrapassaria um pouco o tempo do início do segmento durante o *accelerando*, mas retornaria, no seu término, ao andamento do início de *Hércules*.

E. M. afirma que o *rallentando* terminaria imediatamente antes de o *accelerando* começar. Seria em *lambda*. Perguntei-lhe se continuaria acelerado o que vem em seguida, tendo não como resposta. Ele, que também costuma mudar o pedal nos acordes diferentes, sugeriu-me frases mais contínuas, sem seccionar tanto dentro das prolongações por harpejamento de cada acorde.

L. S. diz ser “uma questão de gosto” nesse caso. Entendi, com isso, que ele prefere continuar *rallentando* até o *accelerando* aparecer. Depois deste, permanece agitado; o *accelerando* fortalece a insistência em *epsilon*.

4.9 Questão 9

Há um pequeno *rallentando* nos acentos em *ff*? – Se o gesto é direto quase não se ouve o acorde em *p*. O decrescendo após o *ff* pressuporia um pequeno cedendo no tempo antes de atacar o acorde?

Exemplo 29. *Cartas Celestes I*, Hércules. Letra Tau.

Forma de realização: pequena espera antes de tocar o acorde.

Essa espera duraria o tempo necessário para mover a mão sem demora de um lugar a outro. Além de dificultar o salto, motivo que por si só não justificaria a escolha, o movimento direto do lá para o acorde, novamente, faria que este fosse “engolido” pelo som anterior que cresce até *ff*.

É possível interpretar o *decrescendo* marcado após as notas em *ff* de, ao menos, duas formas: funcionaria como sinal antecipado do *p* em seguida, como se fosse uma placa de trânsito da categoria das que antecipam a indicação, devendo esta, ao ser encontrada logo adiante em outra placa, ser seguida imediatamente. Outra forma é interpretá-lo como um sinal de que o som até então em *ff* deve decrescer, e para que isso ocorra é necessária uma pequena espera antes de tocar o acorde. Para mim, faz mais sentido essa última interpretação, que vai ao encontro da ideia anterior: há uma espera para o som decrescer, toca-se o acorde, e este não é “engolido” pelas notas anteriores.

L. S. pensa essa passagem quase sem espera, nos acentos em *ff*; os faz como anacruse para o acorde. Troca o pedal no último lá e o mantém com a mão esquerda.

Exemplo relacionado:

No trecho abaixo, toma-se um pouco de tempo nos acentos. A próxima nota que sucede não é atacada logo em seguida.


MERCÚRIO (o Planeta mais próximo do Sol)

Luminoso, incandescente (♩ = 104)

ff



Exemplo 30. *Cartas Celestes II*, Mercúrio (p. 12). (5:49)

4. 10 Questão 10

Quanto tempo esperar para começar o primeiro aglomerado globular? Um piano de cauda inteira, por exemplo, é capaz de manter a sonoridade por muito tempo. Espera-se o som se esvair totalmente? As pausas indicadas seriam proporcionais ao acúmulo de som e, assim, ao tempo de espera?

AGLOMERADO GLOBULAR Messier 13

Exemplo 31. *Cartas Celestes I*, Hércules e Aglomerado Globular.

Forma de realização: momentos de espera maiores ou menores, dependendo da velocidade que o som leva para decrescer em determinado piano.

Há momentos em que fica evidente um prosseguimento imediato, independentemente de haver acúmulo de graves, como no final de *Alpha Piscium*:

Exemplo 32. *Cartas Celestes I*, Alpha Piscium.

Na passagem acima, há uma curta fermata na semínima antes da pausa de fusa, no segundo sistema. O grau de tensão não é tão grande, devido ao ritmo descontínuo¹⁸ e aos contrastes de intensidade combinados com contrastes de registro. Os sons estão mais espalhados. A pausa que segue, por ser tão curta, parece consistir numa troca de pedal apenas (apesar de não ser indicada a troca, essa foi minha opção). Como esse segmento é breve, assim como os que o precedem e sucedem, a espera indicada parece ser proporcional. Acredito que não há necessidade de esperar mais.

Já no exemplo abordado na questão 7, as ligaduras prolongadas até a pausa de semínima pontuada sugerem prolongação e consequente dissipação do som (cuja duração parece ser maior do que o tempo de pausa indicado), seja pelo acúmulo maior de sons no registro grave, seja pela tensão gerada pela repetição e pelo movimento rítmico contínuo iniciado no terceiro compasso da letra *tau*, que pede uma explosão. Se tal explosão não ocorre (e não ocorre de fato), se requer uma espera maior para o som se esvaír parcialmente. Portanto, acredito em uma fermata na pausa no final de *Hércules*, como já havia sido mencionado. E. M. também entende que teria uma fermata que deveria estar na partitura.

¹⁸ O acorde aqui é o *alpha*, espalhado em registros extremos e estruturas rítmicas complexas que muito provavelmente funcionam como forma de destruir qualquer sensação de pulsação ou regularidade temporal.

L. S. pensa, igualmente, em uma fermata, dizendo que aguarda o som se extinguir; por vezes, bombeia o pedal. Sugeriu, depois de terminar de tocar a passagem, voltar para os graves e baixar as teclas a fim de manter o som, ao bombear o pedal; assim, torna-se mais seguro ir aliviando o pedal, pois caso seja levantado de modo rápido demais e o som se perca, ao menos algumas notas continuarão soando e um novo pedal poderá pegá-las e prolongar o som por mais um pouco.

Exemplos relacionados:

* Ped. r r r r r

Chamado extragaláctico I

♩ = 88

Exemplo 33. *Cartas Celestes IV*, Chamado Extragaláctico I (p. 5). (3:23)

Nessa passagem, os tempos de pausas são realizados com maior flexibilidade. É tomado mais tempo logo após o ataque dos acordes graves no primeiro compasso; a pausa de semicolcheia acaba ficando mais longa. No segundo compasso, a pausa apresenta mesma duração da anterior, talvez para deixar soarem os graves que se dissipam em maior espaço de tempo.

No próximo trecho, o trêmulo final ocupa espaço de tempo em torno de quatro vezes maior do que a semibreve anterior.

Luz Zodiacal

Exemplo 34. *Cartas Celestes IV*, Luz Zodiacal (p. 25). (Cd 2, 14:13)

Provavelmente, procede-se assim para enfatizar as alterações de intensidade indicadas. O pianista toma muito mais tempo do que a notação indica, e as transformações de dinâmica são percebidas com bastante clareza.

No trecho que segue, o compasso de 7/4, por estar no registro grave e em *ff*, gera acúmulo de som que parece necessitar de uma maior espera, que é realizada após os acordes no agudo.

Tema B

mais do pedal cristalizada

aumentação do Tema B

diminuição do Tema B

A musical score for piano, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *m*, and *ppp*. There are also some performance instructions like *8* and *4* written above the notes.

Exemplo 35. *Cartas Celestes VI*, A Terra, o planeta-azul, vista da Lua (p. 7). (3:51)

Na próxima passagem, após o acúmulo de som, mesmo estando as últimas notas no registro médio, a espera é maior do que três tempos, como indica a pausa:

A handwritten musical score on a single staff in treble clef, 3/8 time signature. The piece is marked *fff* and *sub.*. It features a series of eighth notes with accents. A handwritten number '14' is written above the staff. The score ends with a double bar line and a fermata. There are also some handwritten notes like 'ped.' and '0:58'.

Exemplo 36. *Cartas Celestes XII*, Nebulosa NGC 7000, (p. 14). (Fx. 19, 0:58)

4. 11 Questão 11

Os aglomerados globulares e meteoros, uma vez que sempre aparecem com algumas pequenas diferenças, podem ser tocados de maneira mais aleatória, mais livre, quase que improvisada ritmicamente, seguindo a ideia de *rallentando* escrito? Mas, então, por que a notação é tão precisa nesses trechos? Ou talvez haja erro na edição?

AGLOMERADO GLOBULAR Messier 13

AGLOMERADO GLOBULAR MESSIER 13

MESSIER 13

Exemplo 37. *Cartas Celestes I*, diferentes aparições do Aglomerado Globular.

Forma de realização: seguir a escrita rítmica.

Sendo um *rallentando* escrito, ao seguir o ritmo notado, obviamente o *rallentando* acontece. Somente causa estranheza a antecipação do ponto na última aparição.

Caso se optasse por seguir os valores aproximados sem preocupação de contagem exata de cada semicolcheia, semicolcheia pontuada e colcheia, qual seria o motivo de cada aparição do segmento estar notada com pequenas diferenciações? Talvez porque se quer algum tipo de variação cada vez que se toca a passagem, o que faz até mais sentido do que pensar que se quer o ritmo exato que está notado.

No entanto, optei por tal realização porque acredito que, nessa situação, mais fácil é aprender o mais difícil antes de optar pela maneira mais simples¹⁹. Mais complicado para mim é decorar a contagem e suas variações do que ralentar espontaneamente com base no ritmo notado.

E. M. realiza a segunda aparição do *aglomerado* de forma mais contínua, menos pausada (na partitura, não há pontos de aumento nas semicolcheias), sem preocupação com a contagem do ritmo exato. Falo sobre o fá susenido grave na terceira aparição em vez de ré susenido como nas demais. Eduardo afirma que toca a mesma nota, ré susenido. Na última aparição, com relação às diferenças rítmicas, ele acredita que pode ter ocorrido erro na edição, podendo o ponto ter sido adiantado do ré natural (última semicolcheia) para o fá susenido.

L. S. acredita que possam ser tocados mais livres, mas que é quase indiferente essa questão. As diferentes opções (seguir exatamente o ritmo escrito ou não) não alteram o caráter misterioso da passagem.

4. 12 Questão 12

As apojaturas da constelação *Lyra* são rápidas como costumam ser as apojaturas, ou seguiriam o metrônomo marcado anteriormente no início da constelação *Hércules*?

¹⁹ Uma das etapas pretendidas do trabalho era um encontro com Almeida Prado, durante o qual eu tocava a obra e levava as dúvidas interpretativas. No caso, eu pensava em aprender logo a maneira mais complicada para que, na hipótese de ser sugerida a maneira mais simples, não houvesse perda de tempo em voltar a ler a partitura e decorar a nova forma de realização. Eu teria que apenas estabelecer um livre *rallentando* com base na notação rítmica.

Lyra CONSTELACAO II

The image shows two systems of musical notation for a piano piece titled 'Lyra CONSTELACAO II'. The first system starts with a box containing the Greek letter alpha (α) and includes dynamic markings such as *fff*, *p*, and *Vega*. The second system starts with a box containing the Greek letter gamma (γ) and includes dynamic markings like *ppp* and *pp*. The notation consists of two staves per system, with various musical symbols including notes, rests, and articulation marks.

Exemplo 38. *Cartas Celestes I*, Lyra.

Forma de realização: notas menores mais curtas e as com *tenuto* um pouco mais longas, buscando diferenciá-las para que se percebam duas vozes.

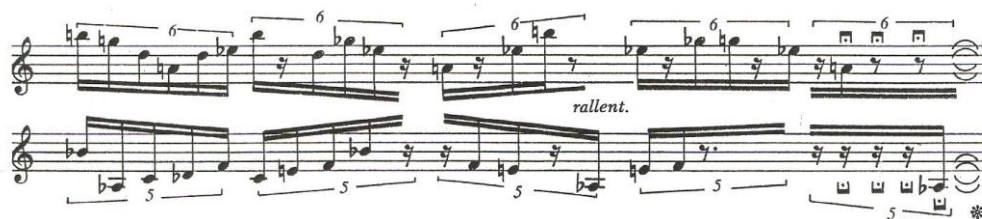
No decorrer do estudo, tive impressão que as notas menores necessitariam ser ainda mais rápidas do que eu estava fazendo. A maneira como eu tocava o segmento estava soando letárgica, monótona.

Se essas fusas teriam o mesmo valor do que as da constelação *Hércules*, a execução parece perder o sentido. O segmento soa muito devagar, sem direção e fragmentado. Não se escuta algo contínuo constituindo uma só ideia. *Alpha* é para soar como uma coisa só; existe um só acorde. Ele está sendo prolongado pelo acréscimo de notas entre aquelas que o constituem. O mesmo ocorre com os outros acordes em *Lyra*. Se as notas curtas são tocadas mais lentas, as longas teriam de demorar mais, e o interesse se perderia.

L. S. acredita que essa constelação é de tempo tranquilo. Tanto faz apressar ou não as notas entre as *tenutas*, desde que não se apressem as com *tenuto*. As notas entre as *tenutas* têm a função de nublar o brilho, borrar a clareza da nota *tenuta*. Como se trata de um borrão, não é preciso ou exato (ao menos ritmicamente). Por isso, pode haver mais flexibilidade na realização das notas entre as *tenutas*.

4. 13 Questão 13

O que significam os sinais no final da primeira aparição da nebulosa NGC? São de articulação ou de tempo? Se forem de articulação, por que estariam em cima das pausas também? Talvez para fazer o movimento de toque nas notas que estariam no lugar das pausas sem abaixar a tecla ou a abaixando de forma que não produza som, já que há uma substituição gradual por pausas das notas que aparecem antes?



Exemplo 39. *Cartas Celestes I*, Nebulosa NGC 696095.

Esses sinais aparecem, anteriormente, em *Venus* (três últimas notas do trecho a seguir); isto tornaria as notas com este sinal mais longas do que as anteriores sendo estes sinais de fermata? Ao decidir fazer as anteriores não tão rápidas como apojeturas, então, estas com a fermata teriam uma proporção de dobro de duração em relação às anteriores, ou indeterminadamente mais longas? E ainda, por que utilizar fusas com fermata?

Exemplo 40. *Cartas Celestes I*, Noite.

Forma de realização: fermata. Sem preocupação de realizar o dobro do valor.

Na *Nebulosa*²⁰, o *rallentando* e a substituição de notas por pausas dão ideia de decomposição da estrutura. As pequenas fermatas, possivelmente, indicam que a pausa não necessita ter o mesmo valor de uma semicolcheia, e sim um valor maior. Por outro lado, não necessitam ter exatamente o dobro do valor.

Em *Noite*, as notas com fermata seriam mais longas do que as anteriores. Todavia, como são fusas, também não seriam muito longas. Se o sinal fosse de articulação, pelo modo gráfico em que está representado, aproximar-se-ia de um *staccato martelato*, que com o pedal abaixado faria pouca ou nenhuma diferença no toque. Nas pausas, nenhuma. Nota-se que há poucos sinais de articulação com exceção de ligaduras de agrupamentos, alguns *tenutos* e acentos.

E. M. sugere para esse segmento (*Nebulosa*) uma sonoridade disforme, sem destaque para qualquer nota. Para isso, um dedilhado contínuo. Eu estava usando passagem de polegar. De acordo com E. M., em conversas que teve com Almeida Prado, esse foi o único segmento em que o compositor pediu para que ele mudasse a forma de execução, que fizesse mais lento.

L. S. afirma que são sinais de fermata. Em *Noite*, na mão direita, seriam sinais de fermata, quase *tenuto*.

4. 14 Questão 14

Na constelação *Scorpio*, podem ser feitos acentos nos *clusters* iniciais de cada agrupamento? No caso de não haver acentos, o que significariam os diferentes agrupamentos? Seria somente algum meio de simplificar a leitura e a contagem? Por que, então, há agrupamentos não só em 4, mas também em 3?

²⁰ A *nebulosa*, antes de representar uma nebulosa, parece representar o *nada*. A sensação que se tem ao tocar é a de que mãos esquerda e direita são ondas sonoras cujas cristas ou picos ocorrem no mesmo ponto, mas em sentido inverso; assim, anulam-se.

Scorpio CONSTELAÇÃO III

♩ = 110 16

simili

ff luminoso, fulgurante

simili

Andante 8

Allegretto 16

Exemplo 41. *Cartas Celestes I*, Scorpio.

Forma de realização: acento no início de cada grupo.

N. F. havia me questionado sobre os acentos que eu vinha fazendo, uma vez que não estavam marcados na partitura. Nessa ocasião, também foi levantada a hipótese de que as fusas agrupadas em 3 poderiam durar o mesmo que as fusas agrupadas em 4, em outras palavras, poderiam ser quáteras. Como não havia nada indicado sobre essa última hipótese, acabei descartando-a. Se tivesse conseguido realizar a entrevista com Almeida Prado, levaria essa questão da possibilidade de quáteras mesmo assim.

A sensação da alternância entre 4, 3, 2 e 1 pulsações fica nítida com um acento no início de cada grupo. Ter a percepção clara dessa alternância parece ser mais significativo à medida que o ciclo é repetido e em cada repetição vão sendo subtraídas pulsações. Acredito ser esse o motivo principal que me levou a acentuar mesmo sem indicações.

Com relação aos agrupamentos, a leitura ficaria complicada se todas as notas de cada compasso fossem escritas em um só grupo. Mas por que as notas no penúltimo compasso do terceiro sistema são agrupadas em três grupos de quatro e um de três, e não em cinco

grupos de três, já que os agrupamentos que precedem e sucedem também são de três? Por que seria notado dessa forma, se não fosse para fazer um pequeno acento no início de cada agrupamento? Sem acento, não haveria importância de notar agrupando em 3 ou 4; seria percebido da mesma maneira, assim poderia ser notado da mesma forma.

Conforme E. M., há gravações em que são tocadas notas diferentes do que está na partitura; até mesmo modificações nas repetições dos acordes. Perguntara a Almeida Prado se era para ser tocado o que está escrito neste trecho, e ele havia dito que sim. E. M. sugere uma forma de tocar mais interna, com menos acentuações, buscando ouvir as harmonias e não o número exato de pulsações. Acentuando cada agrupamento, soaria demasiado didático ao querer explicitar o número de pulsações em cada grupo e suas subtrações. Acredita que os agrupamentos existem aí para facilitar a leitura. Dá o exemplo de uma escala: a notação em agrupamentos de quatro em quatro notas não indica que há acento no início de cada agrupamento. Qualquer que seja a peça, não se toca uma escala com acento em cada primeira nota do agrupamento, a menos que esteja indicado. Sugere a imagem de “surfear” no decorrer das repetições dos acordes.

L. S. indica a possibilidade de oscilar nos agrupamentos, porém, não acentuar. Acredita que estão agrupados os acordes dessa maneira para se pensar nos agrupamentos tal como estão dispostos, permitindo oscilações entre eles. Os agrupamentos em 3 precedidos por agrupamentos em 4 funcionariam como anacruses para os próximos.

Exemplos relacionados:

A seguir, o trecho a partir da fórmula de compasso 55/8 assemelha-se com a *Constelação Scorpio*:

Como um clarão
atômico

Ped.

ff

f

gliss.

55

simili

simili

Exemplo 42. *Cartas Celestes IV, Plutão* (p. 19).

Se não existisse a indicação de que há 55 colcheias, muito possivelmente estariam agrupadas para facilitar a leitura, assim como ocorre em *Scorpio*. No próximo exemplo, também não há agrupamentos:

simili

27.

ff

ff

ff

13

Ped.

*

8

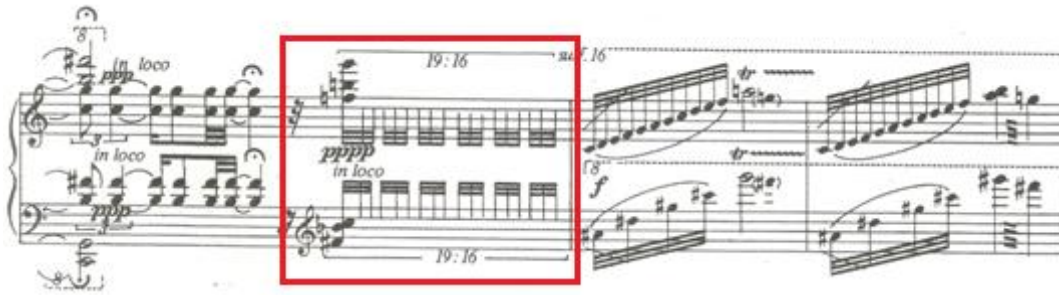
Ped.

bbb

Ped.

Exemplo 43. *Cartas Celestes IV, Obscuro - os subterrâneos de Plutão* (p. 22).

Porém, no primeiro volume, mesmo quando há simplesmente a repetição de um único acorde que não é precedido de outro nem sucedido por outro da forma como ocorre em *Scorpio*, há agrupamentos:



Exemplo 44. *Cartas Celestes I*, Alpha Piscium e Meteoros.

Talvez o compositor apenas opte, sem qualquer motivo, por notar as repetições agrupadas ou por colocar o número de vezes que o acorde é tocado²¹.

²¹ Com relação ao 19:16, é possível que tenha sido um erro de edição. Conversando com a musicóloga Saloméa Gandelman, fui informado que a *Tonos* foi um pouco descuidada com certos aspectos ao editar as obras de Almeida Prado. É bem possível que a pausa faça parte do agrupamento, fechando em 19 (TAFFARELLO, 2010, p. 155).

5 REPENSANDO ALGUMAS DECISÕES

A seguir, exponho uma reflexão diferente sobre algumas questões, explicando a nova forma de realização que escolhi. Dos tópicos que comento agora, com exceção do de número 1, optei por outra maneira de execução em relação às demais.

Questão 1 - *Pórtico do Crepúsculo*

O que foi visto em aula com o pianista E. M. vai ao encontro do que havia trabalhado com N. F. e do que foi declarado por L. S. A forma de realização escolhida aproxima-se mais de um *cluster* do que da forma de realização na qual se toca a polirritmia exata. No entanto, no decorrer da elaboração do projeto do meu trabalho, deparei-me com opiniões opostas. Foi-me sugerido que essa questão não fosse sequer levantada, pois, se o compositor escreve 5:4, o que faz pensar que a passagem poderia ser tocada de alguma outra forma?

Em sua tese de doutorado em música, Taffarello (2010, p. 136) descreve o seguinte:

O *Pórtico do Crepúsculo* é o Elemento Simbólico que abre a série de *Cartas Celestes*. De característico nele, há a utilização de uma notação de tempo metronômica e a sobreposição de quiálteras diversas, novidades em relação aos procedimentos composicionais utilizados nos “Momentos”.

Na mesma tese, Taffarello (2010, p. 139) acrescenta:

Além do uso do trêmulo e do pedal, esse todo textural formado entre o *Pórtico do Crepúsculo* e a *textura da Noite* é também apoiado pelo uso de um ritmo complexo, com a sobreposição de uma quiáltera de 5 fusas sobre uma figura de 4 fusas, o mais rápido possível. Essa sobreposição tem como ritmo resultante uma figura de oito ataques totais, porém embolado pelo pedal. De uma certa maneira, pode se associar esse uso rítmico à micropolifonia desenvolvida por Ligeti e demonstrada por Casnok (2003) no estudo da peça *Continuum* para cravo solo.

De acordo com o que se lê aqui, em momento algum o autor considera a possibilidade de o ritmo não ser tocado dessa maneira (5:4). Faz a contagem dos oito ataques, e isso, lido na tese, parece decisivo.

O *Continuum* de Ligeti é citado e associado ao *Pórtico do Crepúsculo*. Essa obra apresenta notação bastante precisa, e o resultado que se quer é a execução mais exata possível da partitura, diferentemente do trecho inicial das *Cartas Celestes I*:

The image displays a page of musical notation for Ligeti's *Continuum*. The score is written for piano and consists of seven systems, each with two staves. The tempo is marked 'Prestissimo *'. The notation is highly complex, featuring a dense texture of notes with frequent chromaticism and a high density of articulation. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various performance markings such as '8²', '2', '3', '4', '5', and '5', which likely refer to fingerings or specific articulation techniques. The overall appearance is that of a highly technical and precise musical score.

Exemplo 45. Ligeti, *Continuum*, p. 1.

Nessa peça, os ataques são simultâneos. É composta para cravo, e boa parte da obra ocupa o registro médio e agudo. Algo como “mistura” de sons parece inviável de se buscar (o som do cravo não é tão cumulativo quanto o som do piano com pedal abaixado; o ataque,

no primeiro, é o que mais se destaca; e a prolongação do som necessária para misturar as alturas ocorre com pouquíssima intensidade), e, mesmo que fosse viável, não se conhece evidência alguma, seja na partitura, seja na declaração do compositor, de que a notação não necessita ser obedecida o máximo possível (LIGETI²² apud EDWARDS, 2005, p. 42-43):

Eu pensei comigo mesmo, que tal compor uma peça que seria um som paradoxalmente contínuo, algo como *Atmospheres*, mas que precisaria ser constituído de finas e inumeráveis fatias de salame? O teclado de um cravo é bastante leve; ele pode ser tocado bastante rápido, quase tão rápido para alcançar o nível de um som contínuo, mas não totalmente (leva em torno de 18 sons separados por segundo para alcançar o nível em que você não pode mais fazer soar notas individuais e o limite do mecanismo do cravo é em torno de 15 a 16 notas por segundo). Como a corda é pinçada pelo plectro, além da altura você ouve bastante um intenso barulho. O processo inteiro é uma série de impulsos sonoros em rápida sucessão que cria a impressão de um som contínuo.²³

O importante na execução (dentre outros fatores) é, portanto, a precisão mais absoluta possível que produz o som quase contínuo, fatiado em rápidas sucessões de ataques. Isso é permitido pela leveza das teclas de um cravo, se comparada com o peso das teclas do piano. Se não há precisão na execução da notação rítmica, o resultado não será o contínuo desejado. Nesse tipo de peça, o ideal sonoro é terminantemente dependente da realização do ritmo no mais alto grau de exatidão possível, porque se requer a escuta de ataques regulares. Modificações na regularidade rítmica, por ínfimas que fossem, afastariam o resultado sonoro do propósito e do caráter da peça.

Já no segmento inicial das *Cartas Celestes I*, ao ouvir o resultado de tocar o ritmo exato, questiona-se se é isso mesmo que deve soar. Experimenta-se, então, de outra forma, misturando as alturas, fundindo-as, buscando maior velocidade de cada uma das mãos sem preocupação com a sincronização, e percebe-se que tal sonoridade se parece mais com um *cluster* do que da outra forma onde se escuta a polirritmia. E a ideia de um *cluster* está

²² LIGETI, György. *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself*. London: Eulenburg, 1983.

²³ "I thought to myself, what about composing a piece that would be a paradoxically continuous sound, something like *Atmosphères* but that would have to consist of innumerable thin slices of salami? A harpsichord has an easy touch; it can be played very fast, almost fast enough to reach the level of continuum, but not quite (it takes about eighteen separate sounds per second to reach the threshold where you can no longer make out individual notes and the limit set by the mechanism of the harpsichord is about fifteen to sixteen notes a second). As the string is plucked by the plectrum, apart from the tone you also hear quite a loud noise. The entire process is a series of sound impulses in rapid succession which create the impression of continuous sound." (p.22-23).

presente nas declarações do compositor, razão pela qual penso que esse é o ideal sonoro que há; é o resultado sonoro que deve ser buscado. Os exemplos proporcionados por pianistas significativos (Ney Fialkow, Eduardo Monteiro, Fernando Lopes, Luís Senise e pelo próprio Almeida Prado), bem como as suas concepções da obra, reforçam essa afirmação. E também há a questão das possibilidades físicas da execução; as possibilidades do condicionamento humano são exploradas no máximo de seu potencial de velocidade sem que haja extrema fadiga dos membros envolvidos na execução. O compositor era pianista; é bastante possível que tenha levado isso em conta.

A diferenciação de tipos de peça quanto a sua execução da notação é mais bem compreendida quando se vai até o instrumento e se experimenta tocar a passagem. Como afirma Godlovitch (1998, p. 91), obras lidas na partitura não substituem a audição de uma exemplificação da obra ou trecho. Uma obra não executada é sistematicamente incompleta. De que maneira uma performance que acontece somente dentro da mente do indivíduo poderia simular internamente todas as possibilidades acústicas necessárias a ela?

É possível que a divergência de concepções sobre esse tipo de questão se dê porque, talvez, alguns considerem a notação quase como algo absoluto, colocando-a acima do resultado sonoro que está representado na partitura. Contrapondo essa visão, Godlovitch (1998, p. 85) afirma: “performances são eventos delimitados espaço-temporalmente; obras são entidades abstratas... compartilham espaço teórico com padrões, estruturas, desenhos, teorias, esquemas e outras abstrações.”²⁴

É importante frisar que o intérprete vai ao instrumento e experimenta a obra, testa-a, no tempo e no espaço, e com a experiência adquirida no decorrer de sua trajetória interpretativa percebe, por vezes de maneira racional, intuitiva ou pelas duas, o que melhor funciona. Se não o faz, em aulas com outros intérpretes, estes perceberão a forma de execução que funciona melhor e muito provavelmente o levarão a descobrir o ideal sonoro mais adequado à obra. Dentre as fontes pelas quais o ideal sonoro é alimentado, a aula de instrumento é uma das principais.

Também pode haver algo intuitivo, quem sabe impossível de verbalizar, que leva a buscar som diferente do que está notado, sem nem mesmo conhecer indícios, evidências e exemplos de interpretações; ou, então, talvez não haja lembrança de que se conhecem

²⁴ “Performances are spatiotemporally delimited events; works are abstract entities... They share theoretical space with patterns, structures, designs, theories, schemas, and other abstracta.”

exemplos de interpretações, mas tais informações ou referências estão, mesmo assim, armazenadas na memória, o que acaba ajudando na construção do ideal sonoro a ser buscado. Logo que N. F. experimentou misturar as alturas, assim me pareceu mais adequado. No início do estudo, eu não havia cogitado algo que divergisse da partitura, porque o meu ideal sonoro ainda não estava construído. Continuava ainda sem saber qual sonoridade ou efeito queria buscar, possivelmente por ter pouca familiaridade com repertório contemporâneo e com obras semelhantes às *Cartas Celestes*.

Além das instruções em aulas de instrumento, o ideal sonoro necessita ser alimentado com audições de outros exemplos (peças semelhantes em estilo). Logo após essas duas principais fontes, está a prática da interpretação desse tipo de peça. Acredito, por exemplo, que seria mais simples resolver as dúvidas interpretativas e falar sobre fatores e determinantes das decisões de realização se eu já tivesse tocado os próximos cinco volumes.

Em sua tese, Almeida Prado (1985, p. 199) nada declara sobre a execução do segmento com relação à dúvida interpretativa: “Uma sucessão de 18 acordes-cluster, em rapidíssima e vertiginosa articulação, partindo do mais ff, na região média do piano, descendo, em constante decrescendo de dinâmica, até em pppp atingir o extremo grave.”

Na gravação com o compositor tocando, ele faz não como está na partitura, mas semelhantemente ao que se escuta em outras gravações e ao que eu vinha fazendo.

Em conversa informal com o pianista Maurício Zamith²⁵, soube que ele havia falado brevemente com Almeida Prado a respeito da dificuldade de juntar os ritmos no seguinte trecho da peça *Marimbondos*, um dos *VI Episódios de Animais* (1979) para dois pianos:

²⁵ Juntamente com seu irmão Alexandre Zamith, gravou a obra no ano de 1993, por ocasião do Concurso Nacional de Música de Câmara de São Paulo - CD: *V Concurso Nacional de Música de Câmara – São Paulo - Vencedores de 1993*. São Paulo; FASM/CDA, 1993. Intérpretes.

The image displays three systems of musical notation for 'Marimbondos' by Almeida Prado, measures 3-5. The music is in 3/4 time. System 'a' features a complex rhythmic pattern with triplets of eighth notes in both hands, with a '10' above the first measure. System 'b' shows a similar pattern with a '12' above the first measure. System 'c' shows a more complex pattern with a '10' above the first measure and various accents and slurs. The score is written for piano with treble and bass clefs.

Exemplo 46. Almeida Prado, *Marimbondos*, compassos 3 -5.

O encontro deu-se após um recital em homenagem ao compositor na Sala Maria Luiza e Oscar Americano, em São Paulo, em 1993. “Comentamos rapidamente alguma coisa a respeito da dificuldade de juntar os ritmos... ele disse que importava mais o efeito do que a precisão.”

Constata-se, nesses casos, que o compositor escreve de forma mais precisa em comparação com o resultado que é para soar. O próximo exemplo também ilustra essa constatação:

-18-

com a densidade do plutônio

com apestividade

** : como clusters harpejados com os braços*

Exemplo 47. *Cartas Celestes IV, Plutão* (p. 18). (Cd 2, fx1, 5:45)

Ao visualizar a partitura sem a indicação do rodapé, a ideia é de que a passagem será tocada ou como escalas rápidas alternando as mãos, ou como um *glissando*. Entretanto, o

compositor escreve “como *cluster*” e com o braço. Para que as notas soem minimamente separadas, e não todas de uma só vez (o que seria normal, ao colocar o braço no teclado), ele escreve “harpejado”. Assim soaria próximo ao que está notado na partitura.

Se alguma partitura publicada pela Editora *Tonos* não contiver essa informação, muito provavelmente o intérprete que for tocar a passagem irá fazer *glissando* ou escala. Não é comum olhar para uma escala e imaginar que pode ser um *cluster*. A noção que se tem de *cluster* é articulação simultânea (e não sucessiva, geralmente) de várias alturas próximas mais ou menos determinadas pela indicação de retângulos em posição vertical. Por isso é necessário especificar “harpejados”.

Muito provavelmente, o resultado sonoro de *glissando* ou escala não é o que o compositor deseja; ou então ele quis indicar que a realização da passagem pode ser facilitada com uso de *cluster* com o braço. Considerando que o compositor quer, entende-se que deseja esse gesto e esse resultado sonoro. Considerando que ele apenas sugere, é possível entender, ao menos, que ele está mostrando um meio mais simples de alcançar o ideal sonoro.

Em sua tese, no que se refere a essa passagem, o compositor (PRADO, 1985, p. 439) afirma: “uma série de escalas atonais, de ressonâncias múltiplas, leva-nos a uma espiral crescente, até chegar a um paroxismo de clusters harpejados com os braços em sonoridades *ff*.” No manuscrito do volume IV publicado pela Editora *Tonos*, a informação de que é um *cluster* harpejado também existe, assim como outras informações que nos volumes de I a VI (que não são manuscritos, mas foram editados em programa de computador) estão escritas à mão.

As cópias disponíveis no Centro de Documentação de Música Contemporânea da Unicamp (CDMC) e as a que tenho acesso são acompanhadas de anotações à mão no decorrer das páginas. Não obstante, há possibilidade de tais anotações não estarem presentes em uma edição atual publicada pela *Tonos*, sem ser o manuscrito. Em determinadas páginas das cópias editadas em programa de computador, há algumas poucas informações escritas à mão que não estão presentes no manuscrito, publicado provavelmente antes daquelas; e também há em algumas páginas dos manuscritos, indicações que não estão nas edições em programa de computador. Esse fato, somado aos demais, leva ao seguinte raciocínio: as anotações estavam presentes nos manuscritos publicados, mas possivelmente foram omitidas no momento em que as obras foram

editadas em programa de computador, por erro de edição (acredito que não seria omissão proposital do editor), já que o compositor torna a escrever as anotações que estão faltando nessas edições (torna a escrever, tanto é que nestas acrescenta algumas poucas informações que nos manuscritos publicados não estavam presentes; e também deixa de reescrever outras). Mas será que escreveu em todas as edições já publicadas? Será que a Tonos acrescentou tais anotações? Talvez haja possibilidade de as anotações estarem ausentes nas novas edições (em programa de computador).

Partindo da ideia de que não se conhece a indicação do rodapé e a escala ou *glissando* funciona bem, não haveria como imaginar que isso seria um *cluster* harpejado. Já partindo do princípio que se conhece a indicação, a primeira forma de realização que se experimentaria é o *cluster* indicado. Supondo-se que isso não funcionasse bem, o intérprete tentaria algo que funcionasse melhor (escala ou *glissando*)? Ou talvez não tentaria? Utilizar-se-ia da informação, no sentido de que deve tocar a passagem como *cluster* e que o compositor escreveu por querer obrigatoriamente esse resultado? Objetando isso, há o argumento de que está escrito “como *clusters* harpejados com os braços”, e não algo como: devem ser tocados *clusters* harpejados com os braços. Portanto, há a sugestão de forma de realização e, aparentemente, não há obrigatoriedade tal como tocar as notas que estão na partitura.

Seria possível acreditar que a passagem foi notada em escalas de semifusas por esta ser a melhor forma de notação. Como notar um *cluster* harpejado que abrange amplas extensões, ultrapassando oitavas, de maneira que essa forma de notação seja mais clara do que a maneira como ele escreve? Utilizar uma forma de notação que não seja mais clara do que a maneira como está notada não faz sentido, salvo dispense a nota de rodapé. A forma como está notada somente é entendida com a nota de rodapé.

Respondendo à objeção acima, o fato é que há como notar essa passagem de outra forma, mais semelhante à notação de *clusters*. Basta, para tanto, escrever todas as alturas em linhas suplementares, ou fazer uso de um terceiro pentagrama talvez. No *Rosário de Medjugorje*, os *clusters* harpejados são notados assim:

The image displays two systems of handwritten musical notation for harp. The top system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a trill (tr) and a fermata, followed by a cluster of notes marked with a dynamic of *ff* and a tempo marking of *3 sec*. The lower staff shows a complex chordal texture with a *p* dynamic and a *8 Ped.* marking. The bottom system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with a trill and a *3* marking, leading to a *ff* cluster. The lower staff shows a *ff* cluster and a *8 sec.* marking. The text 'cluster harp. avec des bras' is written at the bottom of the first system. The word 'Terrifiant' is written above the first measure of the top system.

Exemplo 48. *Rosário de Medjugorje, Mistérios Dolorosos, Flagelação de Nosso Senhor Jesus Cristo*, p. 23.

Causa estranheza olhar para uma partitura onde as notas são grafadas exatamente como notas articuladas normalmente, e saber que isso são *clusters*. Poderia ter sido utilizada, se não a forma de notação acima, ao menos a notação de *glissandi* como em *meteoros* no primeiro volume, por exemplo. Assim, pela maneira que os *clusters* estão notados, a nota de rodapé é indispensável para a realização da passagem como *clusters* harpejados com os braços.

Independentemente do meio pelo qual se opta para a execução da passagem (*cluster*, *glissando* ou escala), não haverá divergência da notação. Apesar de o resultado sonoro do *cluster* aproximar-se de alturas quase simultâneas de tão rapidamente que as teclas são abaixadas (quase juntas), é compreensível notar e ler isso na partitura como escalas. O que chama atenção é que um *cluster*, na maioria das vezes, é notado de uma maneira muito menos exata ou precisa e que pode haver edições nas quais essa informação não existe. É possível que alguém tente fazer algo que é de grande exigência física (ao realizar escalas em andamento bastante rápido) e desnecessário; isso aconteceria devido à maneira como a passagem é notada e à consideração quase absoluta da notação.

Questão 6 - *Meteoros*

Decidi proceder da maneira como E. M. sugeriu: ter como objetivo o final do *glissando* e ouvir o trêmulo como reminiscência. Eu estava na dúvida sobre o *glissando* ser ou não uma apoiatura das próximas notas. Percebi, pelos comentários de E. M., que não seriam. As notas em *Via Láctea* escritas como apoiaturas não são tocadas como apoiaturas; os *glissandi* cortados por um traço transversal também não necessitam ser tocados assim. Prefiro o efeito de aumentar a intensidade gradualmente até o final de cada *glissando* e ter como ponto culminante o seu fim, e não o início dos trêmulos. Já na maneira como eu fazia, havia um ínfimo espaço de tempo entre o final do *glissando* e o ataque do trêmulo, gerando uma pequena descontinuidade. Procedendo, porém, da última forma de execução que escolhi, o aumento da intensidade no final *glissando* cobre o curto espaço de tempo que há até o momento de começar o trêmulo; e esse é iniciado sem acento, ao contrário, com menos intensidade, como se surgisse de dentro da sonoridade gerada pelo *glissando*.

Questão 11 - *Aglomerados globulares*

Penso-os mais livres, mantendo as proporções, mas sem preocupação com exatidão rítmica. Em sua tese, Almeida Prado (1985, p. 292) declara: “Esta pequena vinheta simboliza o mistério dos aglomerados, e aparece 4 vezes, sendo que, na última vez, o dó suspenso se converte em um trêmulo ultrarrápido.”

Questão 14 - *Scorpio*

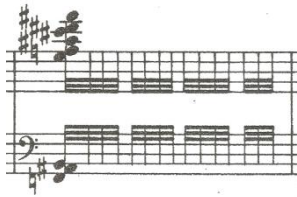
Decidi por não acentuar. Em sua tese, o compositor (PRADO, 1985, p. 41) nada declara sobre acentos nos agrupamentos:

Toda essa constelação se afigura como um elogio a [sic] alta velocidade, à virtuosidade da luminosidade. É a dança feroz das estrelas, com uma agressividade fantástica, exigindo do pianista um deslocamento sucessivo das mãos, devido ao uso constante de mudanças de registro. Com feitura utilizo: a) acordes que se repetem vertiginosamente rápidos, contínuos. b) não há pausa. Uma contínua mudança de registros, com alterações na duração das repetições.

O fato de haver agrupamentos em 3 e 4, quando os de 3 poderiam ser agrupados em 4 e não o são, sugere que pode existir diferenciação na maneira de tocar. Tocar sem os acentos, considerando os agrupamentos apenas para facilitar a leitura, representa a forma como E. M. sugeriu e a forma como N. F. havia sugerido na primeira aula que tive. Eu havia decidido fazer acentos, também, por não conseguir responder por que havia agrupamentos, já que há indícios de que não seriam apenas para facilitar a leitura.

Observando a notação de trechos semelhantes nos demais volumes das *Cartas Celestes*, vi que o compositor escreve o número de pulsações que há quando estas estão todas em um único grupo. Se não houvesse a indicação em números, a leitura seria difícil. Como em *Scorpio* não há essas indicações, as figuras são agrupadas.

Embora essa seja uma conclusão possível, não responde por que há, em momentos como o que segue, três grupos de 4 e um de 3, enquanto poderia haver cinco grupos de 3:



Exemplo 49. *Cartas Celestes I*, *Scorpio*, décimo segundo compasso.

Tanto o compasso que antecede quanto o que segue estão agrupados de 3 em 3 pulsações. Por que mudaria nesse?



Exemplo 50. *Cartas Celestes I*, *Scorpio*, compassos 10-13.

L. S. acredita que estão agrupados os acordes dessa maneira para se pensar nos agrupamentos tal como estão dispostos, permitindo oscilações entre eles, e não necessariamente acentos.

As demais decisões que não retomo aqui não foram repensadas porque vão ao encontro das interpretações, declarações e exemplos, e também porque penso que

continuam fazendo sentido na performance que estou buscando. Portanto, não vejo, nesse momento, necessidade de mudar. Comentarei, agora, duas questões que me ocorreram após as aulas com E. M. e após terminar de reunir os exemplos e colocá-los no trabalho.

Percebi que as notas da série harmônica não necessitam demorar tanto para serem tocadas (na partitura de *Cartas Celestes*, p. 11). Acredito que se deva manter alguma proporção, seguindo os pontos de aumento e tomando cuidado para não demorar muito em cada nota; caso contrário, a relação entre elas se perde, e, conseqüentemente, perde-se o interesse. Muito importante, também, é a questão espacial da disposição das figuras; quanto mais espaço entre elas, mais espera.

Na próxima questão, as sextinas ocupariam o lugar de oito ou quatro fusas? Pelo desenho, tem-se a impressão que são subtraídas duas notas das oito, e aí temos uma sextina. Mas não ficaria mais claro se fossem notadas como semicolcheias em sextina?

The image displays a musical score for a piece titled "Cartas Celestes" on page 11. The score is written for two staves, likely representing a piano and a voice or another instrument. The top staff features a complex rhythmic pattern with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The pattern consists of a series of notes, with some groups of six notes (sextinas) indicated by brackets and the number 6. The bottom staff shows a similar pattern, with some groups of five notes (quintinas) and one group of seven notes (septina) indicated by brackets and the numbers 5 and 7. The word "cresc." (crescendo) is written below the bottom staff, indicating a dynamic increase. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8.

Exemplo 51. *Cartas Celestes I*, p. 10.

Já no caso de as sextinas ocuparem o lugar de apenas quatro fusas, ao chegar às quáterteras de sete, a execução no mesmo andamento não seria possível. As fusas ficariam mais lentas.

O efeito dessa passagem é o crescendo por meio da adição de alturas e sua reiteração cada vez mais intensa. E. M. afirma que o que se quer é mais um *crescendo* do que uma divisão rítmica bem definida.

A forma de realização que fiz até então é interpretando as seis fusas no lugar das oito anteriores, para conseguir incluir as sete que virão no mesmo espaço de tempo das quatro iniciais. Diante de tais reflexões, a minha preocupação rítmica em casos como esse é menor. O efeito, o *crescendo*, deve ser priorizado, em busca da intensificação gradual pelo acréscimo de alturas, na tentativa de não ouvir apenas que estão sendo inclusas mais notas e, por isso, vão ficando cada vez mais rápidas, mas principalmente a fortificação da massa sonora, sua crescente densidade, por mais difícil que seja a obtenção desse resultado no registro médio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas *Cartas Celestes I*, em determinados momentos, a notação representa de forma aproximada o efeito que se quer. Para esses casos, não se faz necessário buscar exatidão na sua realização. Há passagens, tanto no primeiro volume de *Cartas Celestes*, quanto nos demais, em que o compositor escreve de uma maneira muito mais precisa do que julgo ser o resultado sonoro a se alcançar: *clusters* harpejados notados em escalas; *clusters* em movimento notados como polirritmias de relação definida; algumas repetições que podem ser realizadas com maior flexibilidade; momentos de espera que dependem, não raro, das condições acústicas (instrumento-sala), notados como pausas de valor exato que, em muitas situações, não corresponde à duração da espera a ser realizada. E pelo fato de não haver, nesses casos, qualquer indício na partitura de que o que está escrito possa ser tocado diferentemente da notação, surgem as dúvidas interpretativas.

O ideal sonoro consiste, muitas vezes, em efeitos que podem ser alcançados de diferentes maneiras, dentre elas as formas de realização que descrevi. Não há, nesses casos, necessidade de realizar, precisamente, os ritmos e repetições de notas; em alguns momentos, é possível até a substituição de alturas, acréscimo ou diferentes formas de disposição das notas. Não é o mesmo que acontece nas obras de Ligeti ou Messiaen. No Tratado de Messiaen, o próprio compositor afirma que o intérprete deve apenas tocar o que está escrito; que sua execução deve ser sempre fiel à notação (ver p. 25). E ainda assim, acredito que haverá alguma margem de flexibilidade na realização da notação de Messiaen. Já Almeida Prado, de acordo com o que pude conhecer com a realização desta pesquisa, em momento algum declarou algo tão definitivo acerca de toda a sua obra. Há, de fato, a declaração de seu ex-aluno (p. 46). Mesmo assim, as modificações que o compositor não permitia, muito possivelmente, consistem em amplas alterações, tais como as realizadas por ele na gravação citada.

Pelo contato que tive com intérpretes que o conheceram, constatei que há a ideia do efeito que se quer do instrumento, e não a realização precisa da notação como o elemento primordial da execução. Obviamente, isso vale para trechos específicos, havendo passagens

que exigem grande precisão na execução da notação (ver, por exemplo, p. 77, constelação *Scorpio*).

Por outro lado, a execução o mais fiel possível à notação, em certos casos, é capaz, até mesmo, de afastar o resultado sonoro do efeito que se deseja, mais do que aproximá-lo. Por exemplo, em situações em que é para soar algo desencontrado, ao tocar os ritmos precisamente como estão escritos, acaba se obtendo algo organizado demais (caso da questão 1, onde soaria como um fragmento de escala cromática acompanhado pela mão esquerda). Afirmo isso com base nas formas de realização das interpretações dos exemplos musicais que fizeram parte desta pesquisa e interpretações pelo próprio compositor, aulas com pianistas representativos, conversas com outros intérpretes e, também, de acordo com as minhas concepções. Penso que as minhas decisões poderiam até mesmo divergir dos exemplos e informações que fazem parte do trabalho, desde que fossem expostas as justificativas, reflexões contundentes talvez corroboradas por outras fontes.

Fundamentando-me nos depoimentos dos que conheceram Almeida Prado, entendi, ainda, que o compositor deixava escolhas nas mãos do intérprete, para que esse assim o fizesse. Penso que algumas dúvidas interpretativas podem ser enquadradas nas decisões que cabem a estes.

A liberdade que há em determinados momentos para proceder de maneira que diverge da notação se dá à medida que: a) há algum ganho no resultado sonoro que não se consegue com a realização exata da notação; b) o efeito é mais apropriado e melhor se enquadra no contexto dentro do qual a passagem está inserida; c) a forma de realização torna-se mais viável no sentido de que está mais de acordo com as possibilidades do condicionamento humano, possibilidades de melhor exploração dos limites do instrumento e possibilidades acústicas mais convenientes. Observei, na reflexão sobre as decisões interpretativas, que existem esses três pontos (a, b, c), porém nem sempre são simultâneos.

No que se refere às reflexões das decisões, as razões que levam a estas podem ter-se originado de diferentes variantes na experiência interpretativa, e talvez não seja possível conhecer todas elas. Acredito que conduziram as decisões as razões que exponho, não obstante, pode haver outras às quais minha memória até então não teve acesso. Por vezes, decide-se por tal forma de realização sem conhecer o que realmente leva a tal decisão.

Como declara Elliot (p. 21), é na performance que as coisas que o compositor concebeu serão mais precisamente determinadas. Uma obra como esta, cuja notação é

aparentemente explícita, pode trazer inúmeros pontos de dúvidas para o intérprete. Em certos momentos, propositalmente ou não, o compositor deixa em aberto diferentes possibilidades; não determina todas as ínfimas inflexões e nuances possíveis do resultado sonoro. Em uma performance, porém, tais variantes estão determinadas. A forma de realização dessas passagens que permitem diferentes opções interpretativas, em uma determinada execução, é única; portanto, nessa performance, a forma de realização está decidida. Mesmo que as decisões interpretativas do pianista em sua próxima execução sejam outras.

REFERÊNCIAS

LIVROS, TESES E DISSERTAÇÕES:

BOWEN, Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. In: *The Journal of Musicology*. Vol. 11, N° 2, p. 139-173. California: University of California Press, 1993.

COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea. *Cartilha Rítmica Para Piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2006.

COOK, Nicholas. *Music, Imagination and Culture*. New York: Oxford University Press, 1990.

COSTA, Regis Gomide. Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 1998. Dissertação (Mestrado).

DEL POZZO, Maria Helena; RUVIARO, Bruno e PASCOAL, Maria Lúcia. O Intérprete e a Indeterminação. *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*. Belo Horizonte: Fausto Borém e André Cavazotti editores. Abril, 2000.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Clarendon Press - Oxford, 1995.

EDWARDS, Peter. *The Music of György Ligeti and his Violin Concerto: A Study in Analysis, Reception and the Listening Experience*. University of Oslo, Department of Musicology, 2005. Tese.

ELLIOT, David J. *Music Matters*. New York: Oxford University Press, 1995.

GANDELMANN, Salomea: *36 Compositores Brasileiros: obras para piano*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

GODLOVITCH, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. London: Routledge, 1998.

GUBERNIKOFF, Carole, org. *Encontros/ desencontros: encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Uni-Rio, 1996.

HILL, Peter. From the Score to Sound. In: RINK, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HOWAT, Roy. What do we perform? In: RINK, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 3-20.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Alphonse Leduc editions Musicales, 1944. Volume 1 e 2.

MOJOLA, Celso. O Processo Composicional e a Notação da Música Contemporânea – um Relacionamento de Informação e Criatividade. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. -Ano 2, n. 2 (1990). – Porto Alegre : ANPPOM, 1989.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre performance e análise musical. XVII CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo 2007. *Anais*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007.

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

_____. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Ano 11, n. 11 (2005). - Campinas: ANPPOM, 2005.

NADAI, Robson Alexandre de. *Sonata para Trombone e Piano de Almeida Prado: Uma Análise Interpretativa*. Campinas: Universidade Federal de Campinas, Instituto de Artes, 2007. Dissertação (Mestrado).

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

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Expositions and Developments*. Berkeley and Los Angeles: 1981.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. *O Percurso da Intersecção Olivier Messiaen – Almeida Prado: Momentos, La Fauvette de Jardins e Cartas Celestes*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010. Dissertação (Mestrado).

MENSAGENS VIA E-MAIL:

LIN, Nelson. *Partituras*. Mensagem recebida por <taiur.fontana@hotmail.com> em 06 de fevereiro de 2012.

SPÍNOLA, Marcelo. *Cds*. Mensagem recebida por <taiur.fontana@hotmail.com> em 17 de abril de 2012.

ZAMITH, Maurício. *Almeida Prado*. Mensagem recebida por <taiur.fontana@homtail.com> em 07 de fevereiro de 2012.

PARTITURAS:

DEBUSSY, Claude. *Preludes book 2*. Durand & cia, 1913. 1 partitura (79 p.). Piano. Disponível em < [http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_\(Book_2\)_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9ludes_(Book_2)_(Debussy,_Claude))>. Acesso em 09 de Maio de 2012.

LIGETI, György. *Continuum*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1970. 1 partitura (7 p.). Piano.

MESSIAEN, Olivier. *Ile de Feu*. Paris: Editions Durand, 1950. 1 partitura (4 p.). Piano.

PRADO, Almeida. *Cartas Celestes para piano*. Tonos International, Darmstadt. Vol. I, 1975. 1 partitura (24 p.) Piano.

_____. *Cartas Celestes para piano*. Tonos International, Darmstadt. Vol. II, 1981. 1 partitura (24 p.) Piano.

_____. *Cartas Celestes para piano*. Tonos International, Darmstadt. Vol. IV, 1981. 1 partitura (31 p.) Piano.

_____. *Cartas Celestes para piano*. Tonos International, Darmstadt. Vol. VI, 1982. 1 partitura (29 p.) Piano.

_____. *Cartas Celestes 12: díptico cósmico*. Campinas, 2000. 1 partitura (44 p.) Piano.

_____. 15 flashes sonoros de Jerusalém. Jerusalém, 1989. 1 partitura (40 p.). Piano.

_____. *Rosário de Medjgorje*. (S.l.), 1987. 1 partitura (54 p.). Piano.

SCRIABIN, Alexander. *Complete Piano Sonatas*. Dover Publications, Inc., New York. 1988. 1 partitura (239 p.) Piano.

GRAVAÇÕES:

PRADO, Almeida. *Gravuras Sonoras a D. João VI; Cartas Celestes 9, 12 e 14*. Campinas: Clavicorde Records, 2008. 1 CD (68 min.).

_____. *Microcosmos Sonoros*. Campinas: Clavicorde Records, 2006. 1 CD (64 min.).

_____. NAZARIO, Lelo. *Cartas Celestes, Cartas Terrestres, 12 Caminhos*. Campinas: Clavicorde Records, 2000. 1 CD.

_____. *Cartas Celestes 1-6*. Campinas: Estúdio Eldorado, 1982. 2 CDs.

_____. *Almeida Prado: obras para piano e piano e violino*. Rio de Janeiro: Rioarte. 1 CD (70 min.).

_____. MONTEIRO, Eduardo. *Cartas Celestes I*. Boston: Jordan Hall, 2001. 16 min.

ANEXOS

ANEXO 1 – Partitura das *Cartas Celestes I*.

ANEXO 2 – Gravação das *Cartas Celestes I*.

Intérprete: Taiur Agnoletto Fontana.

Local: Auditório Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS.

Gravação estéreo.