



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Igara Cynara Cabral de Paiva

**Oriano de Almeida (1921 - 2004): um estudo analítico-interpretativo e uma
edição de quatro *Prelúdios Potiguares***

**João Pessoa
Setembro / 2011**

**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

Igara Cynara Cabral de Paiva

**Oriano de Almeida (1921 - 2004): um estudo analítico-interpretativo e uma
edição de quatro *Prelúdios Potiguares***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Música (PPGM) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música na área de Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique Martins.

**João Pessoa
Setembro / 2011**

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

P1490 Paiva, Igara Cynara Cabral de.
Oriano de Almeida (1921-2004) : um estudo
analítico-interpretativo e uma edição de quatro
Prelúdios Potiguares / Igara Cynara Cabral de Paiva. -
João Pessoa, 2021.
151 f. : il.

Orientação: José Henrique Martins.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Piano. 2. Almeida, Oriano de, 1921-2004. 3.
Prelúdios Potiguares. I. Martins, José Henrique. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 780.616.432(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Título da Dissertação: “**Oriano de Almeida (1921-2004): um estudo analítico-interpretativo e uma edição de quatro *Prelúdios Potiguares***”.

Mestrando(a): **IGARA CYNARA CABRAL DE PAIVA**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. José Henrique Martins
Orientador/UFPB

Dr.ª Luciana Noda
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Durval da Nóbrega Cesetti
Membro Externo ao Programa/UFRN

João Pessoa, 28 de Setembro de 2011

À minha avó Gizelia (*in memoriam*)

[...]talvez seja um criador versátil, que não se prende ao tempo nem ao espaço. Assim, não poderia ser chamado de um compositor regionalista.[...] Entretanto, nos Prelúdios Potiguares, sua criatividade sonora identifica-se com o colorido das praias, o sussurro do vento, o embalo das redes, a nostalgia romântica da alma nordestina. [...].

(Mozart de Almeida Romano, sobre Oriano de Almeida)

RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo analítico-interpretativo acerca de quatro peças da série intitulada *Prelúdios Potiguares* escrita pelo pianista Oriano de Almeida (1921 - 2004) e de uma edição das peças analisadas. Para tanto, o trabalho se dividiu em três etapas metodológicas principais: o levantamento de dados sobre Oriano de Almeida e os *Prelúdios Potiguares* e de bibliografias relacionadas aos assuntos abordados durante a pesquisa; a análise formal, fraseológica e melódica das peças a partir de um referencial teórico específico; e a elaboração de uma edição dos prelúdios analisados. O cumprimento das etapas resultou no conhecimento das estruturas formais e fraseológicas adotadas pelo compositor bem como das escalas, modos e ritmos aplicados; na identificação das divergências e erros encontrados na análise comparativa das fontes adotadas como referência para o trabalho e, por fim, na elaboração da edição dos prelúdios *No caminho do Sertão, Sequilhos e Alfinins, O Alvissareiro da Torre da Matriz* e *Comprai Juá Jucá*. Concluiu-se que o estilo composicional de Oriano de Almeida apresentado nos *Prelúdios Potiguares* é essencialmente improvisativo e que o emprego de ritmos como o baião e o maxixe, bem como dos modos nordestinos, conferiram às obras a sonoridade tipicamente associada ao universo da música popular nordestina. Procura-se, com esta pesquisa, evidenciar a questão da precariedade das edições de música brasileira além de incentivar outros pesquisadores a contribuírem com o aperfeiçoamento desses materiais.

Palavras-chave: Literatura pianística norte-rio-grandense. Oriano de Almeida. *Prelúdios Potiguares*.

ABSTRACT

This research is an analytical and interpretative study about four pieces from *Prelúdios Potiguares* series written by pianist Oriano de Almeida (1921 - 2004) and an edition proposal of such pieces. The research was divided into three main methodological steps: data collection on Oriano de Almeida and *Prelúdios Potiguares* and bibliography related to the issues raised during the research; formal, phraseological and melodic analysis of the chosen preludes; and the elaboration of an edition of the preludes analyzed. These steps clarified the formal and phraseological structures adopted by the composer, as well as scales, modes and rhythms used; it also pointed discrepancies and errors observed in the comparative analysis of the sources taken as reference for this study and finally, the edition of preludes *No Caminho do Sertão*, *Sequinhos e Alfinins*, *O Alvissareiro da Torre da Matriz* and *Comprai Juá Jucá*. It was concluded that the compositional style of Oriano de Almeida presented in *Prelúdios Potiguares* is essentially improvisational and that the use of rhythms such as baião and maxixe, as well as the northeastern modes, gave the works the sound typically associated with the universe of northeastern popular music. This research intended to bring up problems related to editions of Brazilian music, as well as encourage other researchers to contribute on improving these materials. We sought to collaborate with the publication of piano works by Oriano de Almeida, in awakening interest to Brazilian music, and to incite the performance of piano works written by composers known only locally or regionally.

Keywords: Piano Literature from Rio Grande do Norte. Oriano de Almeida. *Prelúdios Potiguares*.

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 4

FIGURA 1 – Modos nordestinos 36

CAPÍTULO 5

FIGURA 2 – I modo real nordestino em Fá 39

FIGURA 3 – *No Caminho do Sertão* (c. 1 a 4) 40

FIGURA 4 – *No Caminho do Sertão* (c. 9 a 12) 41

FIGURA 5 – *No Caminho do Sertão*, padrão rítmico do acompanhamento da seção A 41

FIGURA 6 – II modo real nordestino em Mi bemol 42

FIGURA 7 – *No Caminho do Sertão* (c. 16 a 20) 42

FIGURA 8 – *No Caminho do Sertão* (c. 24 a 28) 42

FIGURA 9 – *No Caminho do Sertão* (c. 36 a 40) 43

FIGURA 10 – *No Caminho do Sertão* (c. 1 a 4 e 36 a 39) 44

FIGURA 11 – *No Caminho do Sertão* (c. 88 a 91) 44

FIGURA 12 – *No Caminho do Sertão* (c. 95 e 96) 44

FIGURA 13 – Demonstração do baixo sincopado característico do maxixe para piano 46

FIGURA 14 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 1 e 2) 47

FIGURA 15 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 1 a 12) 47

FIGURA 16 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 21 a 24) 48

FIGURA 17 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 41 a 44) 48

FIGURA 18 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 69 a 72) 49

FIGURA 19 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 73 a 75) 49

FIGURA 20 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 75 a 77) 50

FIGURA 21 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 78 a 79. EDFJA, 2001) 50

FIGURA 22 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 73 a 77) 50

FIGURA 23 – *Sequinhos e Alfinins* (c. 78 a 80) 51

FIGURA 24 – II modo derivado nordestino em Lá menor	53
FIGURA 25 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 1 a 4)	53
FIGURA 26 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 9 a 12)	54
FIGURA 27 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 16 a 20)	54
FIGURA 28 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 25 a 28)	55
FIGURA 29 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 36 a 38. EDFJA, 2001)	55
FIGURA 30 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 39 a 41. EDFJA, 2001, v. 15, p.6)	55
FIGURA 31 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 36 a 40)	56
FIGURA 32 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 45 a 48)	56
FIGURA 33 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 48 a 50. EDFJA, 2001, v. 15, p. 7)	57
FIGURA 34 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 48 a 50)	57
FIGURA 35 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 53 a 56. EDFJA, 2001, v. 15, p. 7)	57
FIGURA 36 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 53 a 56); transcrição do motivo de acompanhamento realizado pelo compositor	58
FIGURA 37 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 61 a 65)	58
FIGURA 38 – <i>O Alvissareiro da Torre da Matriz</i> (c. 70 a 73)	59
FIGURA 39 – Escala de Fá sustenido Maior sem o quarto grau	60
FIGURA 40 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 1 e 2)	61
FIGURA 41 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 7 a 10)	61
FIGURA 42 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 10 a 14)	61
FIGURA 43 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 14 a 18)	62
FIGURA 44 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 18 a 22)	62
FIGURA 45 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 22 a 24)	62

FIGURA 46 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 30). À esquerda, o erro encontrado na partitura da EDFJA; à direita, a correção como disposta na partitura proposta neste trabalho	63
FIGURA 47 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c.39 a 41). Omissão da frase a³ (EDFJA, 2001, v.17, p. 6)	63
FIGURA 48 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 39 a 42)	64
FIGURA 49 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 52 a 56)	64
FIGURA 50 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 56 a 58)	64
FIGURA 51 – <i>Comprai Juá Jucá</i> (c. 59 a 62)	65
ANEXOS	
FIGURA 52 – Programa do primeiro recital solo, em Recife, no dia 19 de março de 1934	134
FIGURA 53 – Programa do primeiro recital solo em Natal, no dia 2 de abril de 1936	135
FIGURA 54 – Cartaz de recital de câmara do Trio Orianne – Santoro – Parisot realizado em 28 de dezembro de 1940, no Rio de Janeiro	136
FIGURA 55 – Programa de concerto com a Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1942	137
FIGURA 56 – Ingresso de recital realizado em Paris	138
FIGURA 57 – Cartaz de concerto realizado em Roma no ano de 1947	138
FIGURA 58 – Programa de recital nos EUA em 1954	139
FIGURA 59 - Oriano de Almeida e Íris Bianchi	140
FIGURA 60 – Capa do programa do recital do duo Íris Bianchi – Oriano de Almeida, apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a 12 de abril de 1956	141
FIGURA 61 – Cartaz do Curso Oriano de Almeida, ministrado na cidade de São Paulo em 1957	142
FIGURA 62 – Ingresso de Recital Chopin apresentado no Teatro Municipal de São Paulo em 1958	143

FIGURA 63 – Programa do Recital Chopin apresentado na Polônia em 1972	144
FIGURA 64 – Cartaz do Ciclo Chopin apresentado na Suíça	145
FIGURA 65 – Programa do recital de música brasileira apresentado na Polônia em 1972	146
FIGURA 66 – Recorte de matéria publicada em jornal polonês em 1959	147
FIGURA 67 – Oriano de Almeida	148
FIGURA 68 – Capa do livro <i>A Música através dos tempos</i> (ALMEIDA, 1991)	149
FIGURA 69 – Capa do livro <i>Paris nos tempos de Debussy</i> (ALMEIDA, 1997)	150
FIGURA 70 – Capa do livro <i>Um pianista fala de música</i> (ALMEIDA, 1996)	151
FIGURA 71 – Capa do livro <i>Magdalena, dona Magdalena</i> (ALMEIDA, 1993)	152

LISTA DE QUADROS E TABELAS

CAPÍTULO 3

QUADRO 1 – Lista dos *Prelúdios Potiguares* de Oriano de Almeida

24

CAPÍTULO 5

TABELA 1 – *No Caminho do Sertão*, estrutura formal

39

TABELA 2 – *Sequinhos e Alfinins*, estrutura formal

46

TABELA 3 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz*, estrutura formal

52

TABELA 4 – *Comprai Juá Jucá*, estrutura formal

60

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. ORIANO DE ALMEIDA	16
3. O PRELÚDIO COMO GÊNERO PIANÍSTICO	21
3.1. Os <i>Prelúdios Potiguares</i>	24
4. DEFINIÇÕES E CONCEITOS	30
4.1. Interpretação e Análise Musical	30
4.2. Morfologia e Fraseologia musical	31
4.2.1. Forma e Motivo	32
4.2.2. Membro de Frase, Frase e Período	34
4.3. Modalismo, Modernismo e Nacionalismo	35
5. ESTUDO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO	39
5.1. No <i>Caminho do Sertão</i>	39
5.1.1. Sugestões Interpretativas	45
5.2. <i>Sequinhos e Alfinins</i>	46
5.2.1. Sugestões Interpretativas	51
5.3. O <i>Alvissareiro da Torre da Matriz</i>	52
5.3.1. Sugestões Interpretativas	59
5.4. <i>Comprai Juá Jucá</i>	60
5.4.1. Sugestões Interpretativas	65
6. EDIÇÃO DOS <i>PRELÚDIOS POTIGUARES</i>	67
6.1. No <i>Caminho do Sertão</i>	68
6.2. <i>Sequinhos e Alfinins</i>	74
6.3. O <i>Alvissareiro da Torre da Matriz</i>	79
6.4. <i>Comprai Juá Jucá</i>	84
7. CONCLUSÃO	88
8. REFERÊNCIAS	90
9. ANEXOS	
9.1. Partituras dos <i>Prelúdios Potiguares</i> publicadas pela Editora da Fundação José Augusto (EDFJA)	94
9.2. Transcrições das entrevistas	119
9.3. Recitais, concertos e fotografias de Oriano de Almeida	133

1 - INTRODUÇÃO

Este trabalho compõe-se de um estudo analítico - interpretativo e uma edição de quatro peças da série intitulada *Prelúdios Potiguares* escrita pelo pianista Oriano de Almeida (1921 - 2004). O interesse pelo tema surgiu, primeiramente, pela ligação entre a cidade de Natal-RN e o referido compositor. Uma pesquisa mais detalhada revelou que 11 dos 20 Prelúdios que compõem a série foram escritos em Natal-RN e, mais especificamente, 10 foram concebidos no ano de 1982. Dentre eles, quatro foram escolhidos como objeto de estudo desta pesquisa: *No Caminho do Sertão*, *Sequinhos e Alfinins*, *O Alvissareiro da Torre da Matriz* e *Comprai Juá Jucá*. A seleção dessas obras se baseou em dois critérios principais: a identificação auditiva de elementos rítmicos e melódicos característicos da música nordestina e as divergências encontradas entre as fontes adotadas como referência para o estudo analítico - interpretativo dos prelúdios.

O projeto inicial desta pesquisa não contemplava a confecção da edição dos prelúdios em questão. Antes, se pretendia apenas realizar um estudo que abrangesse os aspectos formais, melódicos e interpretativos das quatro peças. No entanto, foram encontradas divergências no decorrer do processo de análise comparativa das fontes adotadas como referência para o trabalho: a gravação em áudio dos *Prelúdios Potiguares* realizada por Oriano de Almeida em 1982 pelo Projeto Memória¹ da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e a edição comemorativa publicada pela Editora da Fundação José Augusto (EDFJA)² em 2001, em homenagem aos 80 anos do compositor. A partir dessa constatação, surgiu a intenção de elaborar uma nova edição das peças. Portanto, a delimitação desta pesquisa baseou-se não somente na identificação auditiva de elementos da música nordestina, mas também na percepção das divergências encontradas no processo comparativo das duas fontes analisadas.

O trabalho dividiu-se em três etapas metodológicas principais: inicialmente, foi feito um levantamento de dados sobre Oriano de Almeida e os *Prelúdios Potiguares* e de bibliografia relacionada aos assuntos abordados durante o processo de estudo analítico; foram realizadas entrevistas com amigos e familiares do compositor com o

¹Projeto realizado pela UFRN que consistiu na gravação de diversos discos com repertório de compositores locais e interpretados por professores vinculados à Instituição.

²Criada em 1963 através da Lei n° 2.885 de 08/04/1963 e regulamentada pelo Decreto nº. 4.068 de 29/05/1963, é o órgão responsável pela política cultural no Estado do Rio Grande do Norte. Tem como atribuições o estímulo, o desenvolvimento, a difusão e a documentação das atividades culturais do Estado bem como das manifestações de cultura popular.

intuito de complementar e enriquecer o conteúdo do trabalho. Em um segundo momento, foi efetuada a análise formal, fraseológica e melódica dos prelúdios escolhidos a partir de um referencial teórico específico, cujos conteúdos se basearam principalmente nos conceitos de Schoenberg (1996), Scliar (1982) e Siqueira (1981). A partir das análises, foi possível conhecer as estruturas formais e fraseológicas aplicadas em cada peça, assim como os ritmos e estruturas escalares adotadas. Tais informações forneceram dados essenciais para a fundamentação das sugestões interpretativas apresentadas no trabalho, bem como o conhecimento de características do estilo composicional adotado por Oriano de Almeida. A terceira e última etapa resultou na elaboração da edição dos prelúdios, e consistiu em dois procedimentos principais: a identificação dos trechos que apresentaram diferenças de notas, ritmos e demais elementos estruturais e a correção dos mesmos, tendo como referência a já citada gravação de 1982 (p.14); em seguida, foi realizada a digitalização das peças corrigidas por meio da utilização do *software* de edição de partituras *Finale* versão 2011.

Ao final deste volume foram anexados alguns materiais relacionados à Oriano de Almeida, tais como: fotografias, programas de recitais e de concertos, além de imagens de seus livros publicados; também foram disponibilizadas as transcrições das entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa, e as partituras publicadas pela EDFJA em 2001, utilizadas como fonte de referência para este trabalho.

Seguindo a crescente tendência da pesquisa em música no Brasil em priorizar a investigação de aspectos relacionados à música de nosso país, esta pesquisa pretende, através da divulgação de seus resultados, expor à comunidade acadêmica em geral uma parte da música para piano de Oriano de Almeida. Pretendeu-se, ainda, contribuir para a preservação e a divulgação de seu acervo musical bem como incentivar a realização de estudos relacionados à temática da música brasileira e a interpretação do repertório pianístico nacional.

2 - ORIANO DE ALMEIDA (1921 - 2004)

A relação entre Oriano³ de Almeida e a cidade de Natal - RN começou ainda muito cedo. Nascido em Belém-PA no ano de 1921, demonstrou, desde pequeno, interesse e aptidão para a música e uma inclinação natural pelo instrumento de sua mãe, o piano. Com ela, aprendeu as primeiras lições musicais. Sua formação teve continuidade no Instituto de Música do RN situado na capital potiguar, onde estudou Teoria e Solfejo e Piano com Waldemar de Almeida⁴ (1904 - 1975) e História da Música com Luís da Câmara Cascudo⁵ (1898 - 1986). Seu primeiro recital solo se deu aos 13 anos de idade no Salão do Clube Internacional do Recife-PE (1934), incluindo no programa obras de Bach, Chopin, Debussy, Albeniz, Moszkowski e Liszt (GALVÃO, 2010). Seu rápido progresso o levou a prosseguir os estudos no Curso de Interpretação e Alta Virtuosidade ministrado por Magdalena Tagliaferro⁶ (1893 - 1986) no Rio de Janeiro. A partir dessa experiência, várias oportunidades profissionais significativas se abriram para a carreira do jovem pianista.

Os acontecimentos de maior relevância da trajetória de Oriano de Almeida envolvem a música de Chopin (1810 - 1849), compositor que ocupou um lugar especial em seu repertório. Dentre esses fatos, destacam-se a participação no Concurso Internacional de Piano Frederic Chopin em Varsóvia (1949), no programa televisivo *O Céu é o Limite* (1958) e a elaboração do Ciclo Chopin (1960). O concurso, realizado na capital polonesa, por ocasião do centenário da morte do compositor, conferiu a Oriano de Almeida o Diploma de Distinção, juntamente com a pianista capixaba Carmen Vitis Adnet (1929-), também selecionada entre os candidatos do Brasil. O sucesso na competição trouxe consequente reconhecimento nacional e internacional, visto que a mesma permanece até os dias atuais como uma das mais importantes premiações de piano do mundo. A participação em *O Céu é o Limite* - programa semanal de perguntas e respostas de grande audiência na década de 50 - rendeu a Oriano de Almeida o maior prêmio da história do semanal. Durante sua atuação, Oriano de Almeida respondeu

³Seu nome de batismo era Orianne, tendo sido alterado, posteriormente, para Oriano.

⁴Pianista e compositor nascido em Macau – RN. Foi, além de professor, primo e padrinho de Oriano. Estudou no Rio de Janeiro (RJ) e aperfeiçoou-se, posteriormente, em Berlim - GER e Paris - FR. Fundador do Instituto de Música do RN.

⁵Nascido em Natal – RN, estudou Antropologia, História, Jornalismo e Direito, mas é conhecido, sobretudo, por suas pesquisas acerca do Folclore brasileiro.

⁶Pianista e professora de piano nascida em Petrópolis - RJ. Desenvolveu intensa carreira no Brasil e no exterior. Fundadora da Escola Magda Tagliaferro e, posteriormente, da Fundação Magda Tagliaferro. É considerada uma das grandes pianistas do século XX.

sobre a vida e a obra do compositor assim como executou diversas peças ao piano. Em *Magdalena, Dona Magdalena*, o pianista relembra este fato marcante de sua carreira:

Em certo período de minha vida, de repente, sem esperar, vi-me envolvido pela fama, endeusado em São Paulo com medalhas, diplomas, comendas, aplausos e... até pétalas de rosa caindo sobre minha cabeça no palco do Teatro Municipal. Toda responsabilidade terá sido dos milhares de telespectadores que, durante meses não desviaram olhos e ouvidos da TV⁷ Tupi, nos minutos em que eu aparecia no vídeo respondendo sobre a vida e obra de Chopin, no famoso programa ‘O céu é o limite’, produzido por Túlio de Lemos e apresentado por Aurélio Campos (ALMEIDA, 1993, p. 115-116).

Em *Arte do Piano*, Lago (2007, p. 372, grifo do autor) comenta a respeito da fase áurea do pianista brasileiro: “E foi graças aos seus conhecimentos *chopinianos* que se tornou, durante algum tempo, o pianista brasileiro mais conhecido em todo o país, ao participar de programa de televisão em que era inquirido sobre a vida e a obra do compositor polonês.”

Além do prêmio em dinheiro, a participação no programa suscitou muitos convites para realizar recitais e palestras sobre Chopin. Em uma dessas apresentações temáticas, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, a bilheteria registrou recorde de público e críticas positivas sobre a performance do pianista, como atesta a matéria publicada no jornal *A Gazeta*, de São Paulo (SP), em 17 de dezembro de 1958:

Recordista na cifra obtida com as suas exatas respostas na TV sobre Chopin, o pianista Oriano de Almeida provou-se em seguida também recordista na atração de público à sala de concertos e um prodigioso movimentador do êxito de bilheteria. O Teatro Municipal lotou-se completamente anteontem à noite no recital do artista tão singularmente e minunciosamente [sic] versado acerca da obra e da personalidade do célebre compositor polonês (GALVÃO, 2010, p. 182).

Já o Ciclo Chopin (1960) consistiu em uma série de 44 programas gravados por Oriano de Almeida e transmitidos pela Rádio Ministério da Educação (MEC) do RJ acerca de Chopin e sua obra. Em cada episódio, o pianista abordou aspectos da vida e da obra do compositor, sempre obedecendo à ordem cronológica das composições e executando-as a título de ilustração. Ao final do trabalho, Oriano de Almeida havia gravado a obra completa de Chopin para piano, tendo, posteriormente, transformado o conteúdo dos programas em uma série de artigos, publicados em *O Diário de Notícias*

⁷Televisão (TV).

entre 1960 e 1961. Lamentavelmente, apenas uma parte do material fonográfico resultante dessa atividade ainda está disponível nos arquivos da Rádio Música, Educação e Cultura (RÁDIO MEC).

A dedicação de Oriano de Almeida ao repertório de Chopin se refletiu nos inúmeros convites que recebeu ao longo de sua carreira para participar de eventos relacionados ao assunto. No Brasil, realizou recitais e palestras nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Distrito Federal, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Maranhão, Sergipe, Alagoas, Amazonas, Pará e Amapá, visitando um total de 65 cidades brasileiras (informação verbal)^{8/9}. Seu trabalho alcançou também o prestígio em outros continentes, tendo ministrado cursos e se apresentado em países como Espanha, Suíça, Estados Unidos, Polônia, França e Itália. Tocou em importantes salas de concerto de sua época, como a *Salle Chopin - Pleyel* (Paris), o *Town Hall* (Nova York), o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Teatro Municipal de São Paulo (GALVÃO, 2010).

As numerosas viagens profissionais empreendidas por Oriano de Almeida possibilitaram o contato com diversas personalidades importantes do cenário musical brasileiro e internacional do qual surgiram muitas parcerias e amizades duradouras. Foi em uma viagem à Manaus que Oriano de Almeida conheceu o violinista e compositor Claudio Santoro (1919 - 1989), com quem formaria, juntamente com o violoncelista Aldo Parisot (1921 -), um trio de câmara. Sua parceria com Claudio Santoro incluiu também a participação no movimento Música Viva¹⁰ como intérprete de obras do compositor amazonense. A esse respeito, Oriano de Almeida afirma que Cláudio Santoro era uma pessoa de grande importância nesse grupo do Koellreutter¹¹. Acrescentou que havia realizado as primeiras audições das peças dele na Rádio Roquete Pinto do RJ. Relata, ainda, que se lembra, perfeitamente, de uma audição ao vivo no Auditório da Rádio Roquete Pinto (informação verbal)^{12/13}.

⁸Informação verbal fornecida por Oriano de Almeida durante entrevista concedida ao professor de piano Tarcísio Gomes Filho, no Hotel Sol, em Natal – RN, em julho de 2002.

⁹A informação verbal foi editada a fim de conferir uma melhor comprehensibilidade aos seus conteúdos, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

¹⁰Movimento que introduziu técnicas contemporâneas da música europeia no Brasil, em especial, o dodecafônismo (KOELLREUTTER, 1994).

¹¹Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005).

¹²Informação verbal fornecida por Oriano de Almeida durante entrevista concedida ao professor de piano Tarcísio Gomes Filho, no Hotel Sol, em Natal – RN, em julho de 2002.

¹³A informação verbal foi editada a fim de conferir uma melhor comprehensibilidade aos seus conteúdos, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

Sua experiência como camerista incluiu ainda recitais com as sopranos Celina Sampaio (1909 - 1974) e Maria Helena Coelho Cardoso¹⁴, além do duo pianístico com Íris Bianchi (1920 - 2011), sua esposa.

Em entrevista, concedida em 23 de julho de 2002, Oriano de Almeida menciona alguns nomes e relata a amizade com o compositor Camargo Guarnieri ao afirmar que este havia dedicado uma peça a ele, a Valsa n. 5, a *Tocatta* mais importante, talvez, para piano... Complementou que, Camargo Guarnieri havia dado a partitura a ele antes de fazer a dedicatória (informação verbal)^{15/16}. Outros compositores citados na entrevista foram Frutuoso Viana (1896 - 1976), Francisco Mignone (1897 - 1986) e os maestros José Siqueira (1907 -1985), Souza Lima (1898 - 1982) e Eleazar de Carvalho (1914 - 1996) com quem teve oportunidade de se apresentar como solista à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira em 1955.

Além da carreira pianística, Oriano de Almeida dedicou-se, igualmente, ao ensino do piano: integrou o corpo docente da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN) na década de 80, ministrando cursos de Extensão bem como percorreu algumas cidades do país com o Curso Oriano de Almeida, nos moldes daquele ministrado por Tagliaferro. Foi também escritor, tendo publicado os livros: *Música Através dos Tempos do Século XVIII ao Século XX* (ALMEIDA, 1991), *Magdalena, Dona Magdalena* (ALMEIDA, 1993), *Um Pianista Fala de Música* (ALMEIDA, 1996) e *Paris...: nos tempos de Debussy* (ALMEIDA, 1997a). Permanecem inéditos ainda outros 6 títulos: *Do Inverno ao Outono; Cenas Infantis; Contos, Apenas Contos; Primeiros, Únicos e Últimos Poemas; Pingos e Respingos e Ciclo Chopin*.

Sua discografia inclui: *Oriano de Almeida Interpreta Chopin* (CHOPIN, p1958), *Oriano de Almeida Interpreta as suas Melodias* (ALMEIDA, p1964), *Realejo* (ALMEIDA, p1969), *Oriano Interpreta Oriano – v. 1, 2 e 3* (ALMEIDA, p1982a, p1982b, p1982c) e *Canções e Solos de Piano* (ALMEIDA, 1997b) - em parceria com Maria Helena Coelho Cardoso.

¹⁴Cantora lírica paraense. As datas relativas a seu nascimento e morte não foram encontradas.

¹⁵Informação verbal fornecida por Oriano de Almeida durante entrevista concedida ao professor de piano Tarcísio Gomes Filho, no Hotel Sol, em Natal – RN, em julho de 2002. A edição das Valsas 1 a 5 de Guarnieri publicadas pela Ricordi Brasileira (BR-2640) traz a Valsa 3 dedicada a Oriano de Almeida e a Valsa 5 dedicada a Nellie Braga.

¹⁶A informação verbal foi editada a fim de conferir uma melhor compreensibilidade aos seus conteúdos, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

Oriano de Almeida realizou seu último recital em 1984 e, a partir de então, voltou-se à elaboração de seus livros e ao ensino da música. As palavras de Negreiros¹⁷ (2010, p. 14) ilustram bem essa fase da vida do artista:

Quem assistiu sua caminhada pelos becos e ruas, estreitas e pobres, da Cidade Alta, bairro primevo de Natal, no passo de cadência silenciosa, passo de quase levitação, não imaginaria nunca que aquele ser anônimo foi, em certa época de sua vida, um dos mais importantes pianistas do século, deus tributário da arte, como o mais consagrado intérprete de Chopin.

Diversas homenagens e agradecimentos foram prestados à Oriano de Almeida por sua contribuição para a Cultura do Brasil. Em 1982, recebeu o título de Cidadão Natalense através do decreto legislativo nº. 160/82 (GALVÃO, 2010, p.273). Foi inaugurado, em 2001, o Memorial Oriano de Almeida. As homenagens a ele direcionadas não cessaram com a sua morte, em maio de 2004. Em 2005, foi lançado o *Compact Disc* (CD) Oriano de Almeida: tributo *in memoriam* (CHOPIN et al, p2005), em um evento que reuniu músicos, amigos e familiares no Auditório da EMUFRN. Nesse mesmo local, deu-se a entrega do título de Doutor *Honoris Causa* à Oriano de Almeida em 2010. Também nesse ano, foi lançada a biografia *O Céu Era o Limite* (GALVÃO, 2010), escrita pelo professor e historiador potiguar Cláudio Galvão (1937*). A Obra é resultado de entrevistas com Oriano de Almeida, amigos e familiares do pianista; da análise dos arquivos da Rádio MEC no RJ, onde ele trabalhou; de exemplares de jornais da época, de álbuns fotográficos e de diversos materiais que faziam parte do acervo particular do artista. Assim, criou-se um volume repleto de histórias e dados marcantes sobre a vida e a carreira do pianista, compositor, escritor e professor Oriano de Almeida, que segundo Galvão (2010, p. 16): “[...] dedicou o melhor de sua vida à arte e o maior de seu afeto à terra que o adotou” e cuja trajetória marcou para sempre o cenário musical e pianístico da cidade de Natal.

¹⁷ NEGREIROS, Sanderson. Oriano ou a sinfonia aprisionada. **Tribuna do Norte**, Natal, RN, ano 60, n. 125, p. 14, 15 ago. 2010.

3 - O PRELÚDIO COMO GÊNERO PIANÍSTICO

Em linhas gerais, pode-se definir o gênero Prelúdio como uma obra instrumental de estrutura formal livre, destinada a preceder uma obra de maior dimensão ou um conjunto de peças (LEDBETTER; FERGUSON, 2001, v. 20, tradução nossa). Os mais remotos exemplares datados do século XV evidenciam o caráter improvisatório do gênero, cuja justificativa encontra-se em sua própria funcionalidade: atrair a atenção do ouvinte, estabelecer a afinação do instrumento e a tonalidade ou modo de uma peça ou de um conjunto de peças a serem exibidas em seguida. Como afirma Moroney (2001, v. 20, tradução nossa), o elemento improvisatório é, particularmente, evidente nos *Préludes non mesures*¹⁸ do século XVII, utilizados, frequentemente, como introdução das suítes francesas e que encontram seus melhores exemplares na obra de Loius Couperin (1626 - 1661) e Denis Gaultier (1603 - 1672).

Embora tenha sido pouco utilizado no Classicismo, o Prelúdio foi retomado por muitos compositores do período Romântico, como Mendelssohn (1809 - 1847), Brahms (1833 - 1897), Frank (1822 - 1890), Reger (1873 - 1916) e Liszt (1811 - 1886). Tornaram-se típicas desse período as séries de Prelúdios para Piano, compostas de peças de curta duração que podem ser definidas como miniaturas evocativas para piano hermeticamente construídas e livres que se desenvolvem a partir de pequenos fragmentos melódicos e rítmicos (PRELUDE, 1999, tradução nossa).

Dentre a vasta literatura existente, merece especial atenção o conjunto de 24 *Prelúdios para Piano - Opus 28* de Chopin, escritos entre 1836 e 1839. Segundo Wolff (1990, p. 240, tradução nossa), ao compor os *Prelúdios - Opus 28*, Chopin procurou imitar, parcialmente, a série de peças para teclado mais famosa de todas: *O Cravo Bem Temperado*, de Bach. Tanto é que as organizou seguindo a mesma ordem adotada por Bach em suas invenções e sinfonias: o ciclo das quintas e suas relativas menores. É compreensível, portanto, que os *Prelúdios - Opus 28* tenham se tornado uma das obras preferidas pelos intérpretes de Chopin, pois eles contêm toda a essência de seu estilo composicional (WOLFF, 1990, tradução nossa).

No prefácio do livro *Preludes - Opus 28*, Higgins (c1973, p. VII, tradução nossa) afirma que as grandes séries de Prelúdios para Piano foram escritas nos últimos três

¹⁸“De origem francesa, os *Préludes non mesures* se caracterizam pelo agrupamento irregular das notas e a ausência de divisões rítmicas, cuja realização ficava a cargo do intérprete” (MORONEY, 2001, v. 20, p. 294, tradução nossa).

séculos passados, respectivamente por Bach, Chopin e Debussy, tendo os dois últimos, criado suas séries em homenagem a seus antecessores. Os dois livros de Prelúdios para Piano de Debussy (1862 - 1918), compostos entre 1909 e 1913, são considerados um marco na literatura do instrumento tanto devido às inovações estéticas quanto à mudança do tratamento sonoro dado ao instrumento. Debussy inaugura uma nova era na estética musical do século XX, voltada, principalmente, para o timbre e o som (LESURE; HOWAT, 2001, v. 7, tradução nossa). O paralelismo, a bitonalidade e o emprego das escalas pentatônica e de tons inteiros são alguns dos procedimentos utilizados por Debussy que contribuíram para a expansão harmônica e melódica de sua obra, e a rebuscada utilização dos pedais do instrumento e a exploração de sutilezas de toque e de sonoridade tornaram seus Prelúdios peças de extrema importância para o repertório pianístico.

O piano ocupa um lugar de destaque também na música de Rachmaninoff (1873 -1943), tanto no repertório solo quanto no camerístico. Suas habilidades de pianista lhe favoreceram a explorar plenamente as possibilidades expressivas do instrumento. Rachmaninoff compôs duas séries de prelúdios: a primeira, *Opus 23*, possui 10 peças e foi escrita no ano de 1903, e a segunda, *Opus 32*, em 1910, contendo 13 Prelúdios. Pianisticamente, tais peças exigem do intérprete tanto agilidade e precisão técnica quanto maturidade emocional e interpretativa. Apesar de variados, todos os prelúdios têm uma característica comum na medida em que demonstram a capacidade de Rachmaninoff em descrever perfeitamente o humor ou sentimento particular de cada um. Eles são, como afirma Norris (1980, v. 20, tradução nossa), poemas sinfônicos de pequeno porte.

Scriabin (1872 - 1915) também se destaca pela produção de prelúdios para piano. De acordo com Powell (2001, v. 23, tradução nossa), ele é considerado único entre os compositores não só por sua obsessão pela Filosofia e o Misticismo, mas também pela natureza global de sua compreensão musical. Seu interesse em assuntos como a Sinestesia e a Metafísica se refletiu, especialmente, em suas obras mais tardias, onde prevaleceu uma estética, cada vez mais distante, do tonalismo. Suas composições para piano contribuíram, notavelmente, para o repertório do instrumento. O ciclo de 10 sonatas (POWELL, 2001, v. 23, tradução nossa) é considerado o de mais alta qualidade desde as sonatas de Beethoven e possibilitou, a um grande número de pianistas, extraordinárias performances. Em termos quantitativos, sua maior colaboração para a literatura pianística se deu através dos mais de 90 prelúdios escritos (POWELL, 2001,

v. 23, tradução nossa) ao longo de quase duas décadas, distribuídos entre o *Opus 2* (POWELL, 2001, v. 23, tradução nossa) e o *Opus 74* (POWELL, 2001, v. 23, tradução nossa) de seu catálogo de composições.

Voltando o olhar para a música brasileira, encontramos diversos compositores do país que se dedicaram à composição de prelúdios para piano: Camargo Guarnieri (1907 -1993) compôs uma série de 50 prelúdios denominados *Ponteios* (SILVA, 2001) entre os anos de 1930 e 1959. O termo Ponteio deriva do verbo pontear, que significa preludiar (SILVA, 2001, p. 402, grifo do autor). A palavra faz menção ao costume dos tocadores de dedilharem sua viola ou violão antes de iniciar uma execução. As peças são miniaturas escritas sob uma estrutura formal livre, na maioria das vezes monatemática, sendo perceptível em todos eles uma profunda característica da música brasileira. Ao lado da marcação metronômica, os *Ponteios* trazem a indicação de seu caráter, que também lhes serve de título, como bem descreve Mendonça (2001, *apud* SILVA, 2001, p. 404-405):

São quadros significativos, que reproduzem imagens da maneira de ser do povo brasileiro. [...] alguns dos ponteos apresentam o ritmo vibrante do batuque, outros lembram o maxixe e o lundu; nuns a moda de viola faz-se presente, nouros [sic] sente-se a dança rural vivaz e nervosa; mais adiante, deparamos com ritmos martelados sugerindo instrumentos populares de percussão ou uma melodia singela de modinha tratada polifonicamente. A maior parte deles, entretanto, exprime melancolia, quase um queixume - é o drama do sertanejo, cheio de resignação [...]

Claudio Santoro (1919 - 1989) compôs 34 prelúdios para piano entre os anos de 1946 e 1989, os quais foram distribuídos em duas séries: a primeira é composta dos cinco primeiros prelúdios, escritos entre os anos de 1946 e 1950; a segunda corresponde aos 29 seguintes, compostos de 1957 à 1989. Segundo Lívero (2003), os prelúdios de Santoro apresentam diversas tendências composicionais características da música do século XX, como o dodecafônico, o atonalismo, o modalismo, a polirritmia, o uso de recursos cromáticos e de acordes sem função tonal, entre outras; além disso, se caracterizam também pela exploração das ressonâncias do piano e de seus inúmeros recursos timbrísticos.

Merece destaque também a contribuição de César Guerra-Peixe (1914 - 1993), autor da série de 10 peças intitulada *Prelúdios Tropicais*, escrita nos anos de 1979, 1980 e 1988. Seus títulos sugerem a inspiração no universo folclórico e popular, como se pode observar em *Reza de Defunto*, *Ponteado de Viola* e *Cantiga de Folia de Reis*

(SERRÃO, 2007). Segundo Serrão (2007), os *Prelúdios Tropicais* são mais que um retrato de nossa cultura: eles resumem a vivência musical do compositor e refletem, especialmente, o período em que ele viveu no Recife-PE.

Por sua vez, Oriano de Almeida presenteou a literatura pianística norte-rio-grandense com os *Prelúdios Potiguares* (ALMEIDA, c2001a), unindo-se a tantos compositores brasileiros que se dedicaram à criação de prelúdios para piano.

3.1 Os *Prelúdios Potiguares*

Os *Prelúdios Potiguares* de Oriano de Almeida, apresentam uma equilibrada mistura entre as influências herdadas dos grandes mestres românticos e as sonoridades típicas dos temas folclóricos e populares da música nordestina. A respeito da obra, Guerra (2001) afirma: “[...] O romantismo está sempre presente e a facilidade ou exatidão para expressar determinadas situações leva o ouvinte a visualizar de uma maneira muito bela o quadro que ele tenta demonstrar”¹⁹. A coletânea consiste em 20 pequenas peças para piano, compostas entre os anos de 1947 e 1982 em diversas cidades do país e do mundo:

Quadro 1 – Lista dos *Prelúdios Potiguares* de Oriano de Almeida

TÍTULO	LOCAL	ANO DE COMPOSIÇÃO
No Caminho do Sertão (n. 1)	Natal – RN	(1982)
Lenda do Carreiro (n. 2)	Belém – PA	(1966)
Toada Ingênua (n. 3)	Belém – PA	(1966)
À Sombra da Velha Jaqueira (n. 4)	Natal – RN	(1982)
Flor de Cactus (n. 5)	Natal – RN	(1982)
Chorinho de Guarapes (n. 6)	RJ	(1967)
Sequinhos e Alfinins (n. 7)	Natal – RN	(1982)
Caiçara do Rio dos Ventos (n. 8)	Natal – RN	(1982)
Sertanejo Cantador (n. 9)	RJ	(1948)

¹⁹Documento não paginado.

(cont.) Quadro 1 – Lista dos *Prelúdios Potiguares* de Oriano de Almeida

TÍTULO	LOCAL	ANO DE COMPOSIÇÃO
Os Negros do Rosário (n. 10)	Natal – RN	(1982)
Polytheama (n. 11)	Paris – FR	(1950)
Saudades do Potengi (n. 12)	RJ	(1980)
O Galinho de Santo Antônio (n. 13)	Natal – RN	(1982)
Xarias e Canguleiros (n. 14)	Paris – FR	(1947)
O Alvissareiro da Torre da Matriz (n. 15)	Natal – RN	(1982)
Sarau na Rua da Conceição (n. 16)	Natal – RN	(1982)
Comprai Juá Jucá (n. 17)	Natal – RN	(1982)
Lamento da Senzala (n. 18)	Paris – FR	(1950)
Natal (n. 19)	RJ	(1951)
As Imburanas da Pedra Grande (n. 20)	Natal – RN	(1948)

Fonte: Almeida (c2001a).

Como se pode observar, metade dos prelúdios foram escritos em Natal – RN, em 1982, período em que Oriano de Almeida retornou, definitivamente, para a cidade. Durante este período, dedicou-se com afinco à composição, tendo escrito muitas obras nesta época. Segundo sua prima, a pianista Marluze Romano (1941 -), essas Peças seriam as mais inspiradas, dentre as tantas outras, por ele escritas, visto que ele se encontrava, de fato, inserido no ambiente sobre o qual escrevia (informação verbal)²⁰. Os fatores que contribuíram para a escolha das peças abordadas neste trabalho foram a presença de elementos rítmicos e melódicos que remetem à sonoridade da música nordestina assim como as divergências encontradas entre a partitura adotada para análise e a interpretação do compositor. A partir destas premissas, foram selecionados os seguintes prelúdios: *No Caminho do Sertão* (n. 1), *Sequinhos e Alfinins* (n. 7), *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (n. 15) e *Comprai Juá Jucá* (n. 17).

O primeiro prelúdio da série, *No Caminho do Sertão* (n. 1), foi dedicado ao pianista mineiro Nelson Freire (1944 -). O termo sertão indica região agreste, distante das povoações ou de terras cultivadas, ou ainda, zona pouco povoada do interior do

²⁰Informação verbal fornecida por Marluze Romano durante entrevista concedida à autora desta Dissertação, na residência da entrevistada, em Natal – RN, em fevereiro de 2011. Tal informação foi editada a fim de conferir uma maior compreensão quanto a transmissão de conteúdo, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

Brasil, em especial do interior semiárido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e na qual perduram tradições e costumes antigos (SERTÃO..., 2001), como é o caso do interior de grande parte do RN. Segundo Galvão, a imagem que inspirou a composição do primeiro *Prelúdio Potiguar* foi a de um cavalo trotando pela estrada poeirenta (GALVÃO, 2010, p. 335). De fato, a associação da peça com uma cavalgada é bastante plausível, sobretudo, pela ênfase rítmica do motivo de acompanhamento. A ambientação da peça se dá tanto pelo aspecto rítmico quanto melódico visto o notório uso de elementos modais na construção dos dois temas principais.

O sétimo prelúdio, *Sequinhos e Alfinins* é uma peça extremamente rítmica e foi dedicada à Nilda Guerra Cunha Lima²¹ (19--?). Ao descrevê-la, Marluze Romano afirma que a mesma “[...] tem dedos elétricos [...]” (informação verbal)²² e que, por isso, a ligação entre a peça e a pessoa para a qual foi escrita é extremamente compreensível, tendo em vista o andamento rápido e a escrita frenética da obra. Os dois substantivos masculinos que compõem o título da peça são iguarias doces cujo consumo ocorre, geralmente, acompanhado de café, leite ou chá. Não se sabe se Oriano de Almeida utilizou os nomes sequinhos e alfinins por se tratar de doces apreciados pela aluna a quem ele dedicou à obra ou se ele os empregou de maneira aleatória.

O Alvissareiro da Torre da Matriz foi dedicado a Majú Vital²³, diretora da Sociedade de Cultura Musical de Salvador-BA durante o auge da carreira pianística de Oriano de Almeida. Alvissareiro é aquele que anuncia a chegada de um navio à barra e ia pedir ao dono da embarcação as alvíssaras (ALVISSAREIRO..., 1999), isto é, uma espécie de prêmio ou recompensa. De acordo com a descrição do próprio Oriano de Almeida, a peça retrata a figura do mensageiro da torre da Igreja de Nossa Senhora da Apresentação, matriz de Natal - RN, cuja função era a de anunciar os navios que chegavam à cidade (GALVÃO, 2010).

O prelúdio *Comprai Juá Jucá*, o décimo sétimo da série, foi dedicado a Mário Tavares (1928 - 2003). Segundo Galvão (2010, p. 336), o título refere-se ao pregão da

²¹ Pianista e Professora aposentada da Escola de Música da UFRN. Não tivemos acesso à sua data de nascimento.

²² Informação verbal fornecida por Marluze Romano durante entrevista concedida à autora desta Dissertação, na residência da entrevistada, em Natal – RN, em fevereiro de 2011. Tal informação foi editada a fim de conferir uma maior compreensão quanto a transmissão de conteúdo, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

²³ Pianista e professora de piano baiana. Não foram encontradas as datas relativas a seu nascimento e morte.

velhinha vendedora de ervas que, provavelmente, percorria as ruas do centro da cidade oferecendo seus produtos, muito embora não se saiba em que época Oriano de Almeida presenciou tais eventos, se quando criança ou em idade mais avançada, visto que o mesmo residiu nesta localidade em ambos os períodos. O termo pregão deriva do verbo apregoar, que significa proclamar em voz alta. Em geral, os pregões dos vendedores de rua envolvem um motivo melódico de ritmo livre, bastante próximo do recitativo musical, com o qual os vendedores ambulantes anunciam suas mercadorias (PREGÃO..., 1999). Juá é fruto do juazeiro - uma árvore típica da caatinga nordestina – e geralmente é utilizado como sabão ou como produto para limpar os dentes. A palavra Jucá, provavelmente, foi aplicada em um sentido genérico, visto que o seu significado diz respeito àquele que pertence a um povo indígena que habitava à margem direita do Rio Jaguaribe, no Ceará (JUCÁ..., 1999).

Segundo Oriano de Almeida, os *Prelúdios Potiguares* não foram pensados, inicialmente, como um conjunto. Ele não tinha o propósito de escrever uma série de prelúdios que apresentasse coesão tonal ou temática, mas tinha a intenção de criar músicas evocativas do Nordeste brasileiro. A sua música, como não tinha compromisso nem de época nem de espaço, não se pode dizer que seja brasileira ou francesa, ou inglesa, se é moderna ou se é antiga. Contudo, Oriano de Almeida fez um disco²⁴, especialmente nordestino, de música brasileira, sobretudo, local, com temas locais e os títulos todos daqui (informação verbal)²⁵.

A referência ao Nordeste não se restringe apenas aos títulos das peças. Percebe-se, em algumas delas, o uso de escalas modais e de células rítmicas comuns à música desta região; em outras, porém, a escrita se mostra bastante tradicional em seus aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos. A este respeito, José Valdécio da Silva²⁶ afirma que em sua formação musical, Oriano de Almeida não se aprofundou nos estudos de composição e harmonia, e que suas composições eram concebidas de maneira espontânea. Seu conhecimento advinha, indubitavelmente, de sua própria experiência como intérprete e de seus estudos individuais: ele debruçava-se sobre uma obra e ia dissecando-a e, a partir deste processo, adquiria consciência de seus elementos

²⁴Referência à gravação do disco Oriano interpreta Oriano (ALMEIDA, p1982, v. 2), lançado pelo Projeto Memória, cujo conteúdo é justamente os *Prelúdios Potiguares* (ALMEIDA, C2001).

²⁵Informação verbal fornecida por Oriano de Almeida durante entrevista concedida ao professor de piano Tarésio Gomes Filho, no Hotel Sol, em Natal – RN, em julho de 2002. Tal informação foi editada a fim de conferir uma maior compreensão quanto a transmissão de conteúdo, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

²⁶José Valdécio da Silva (1945 -); professor aposentado do Departamento de Engenharia Civil da UFRN e amigo de Oriano de Almeida.

constituintes. Certamente, esta foi a sua verdadeira escola de composição (informação verbal)²⁷.

A respeito de seus métodos compositionais, Oriano de Almeida relata:

“[...] eu compunha sempre, sem ser compositor, inventor de melodias, como eu digo [...]. Fazia uma composição, esquecia, fazia outra... [...] eu tinha o improviso [...] de compositor. [...] acho que compus umas 500 músicas, mas só sobraram 100, e dessas 100 estão escritas 40 [...]” (informação verbal)²⁸.

O pianista afirma que nunca tocou suas músicas em concertos. Indagado sobre o porquê de tal opção, Oriano de Almeida responde:

Porque eu não era compositor, aquilo era um *hobby*, um talento inato que eu não prestei atenção [...]. Não tinha tempo de pensar que era... [compositor] porque a minha carreira toda era dedicada a ser concertista e aos concertos, [...]” (informação verbal)²⁹.

Guerra (2001) considera a Obra para piano de Oriano de Almeida otimista: [...] sente-se a felicidade, ou melhor, tudo é feliz e risonho, romântico e alegre, as músicas mais lentas são românticas e belas, elas não são tristes, aliás, Oriano não gosta de tristeza, nem de falar nem de expressar através da música (GUERRA, 2001)³⁰.

Além dos *Prelúdios Potiguares*, Oriano de Almeida escreveu outras 42 peças para piano solo, incluindo três valsas e duas suítes. Também compôs 19 canções para canto e piano, das quais duas são versões letradas de dois prelúdios: *Caiçara do Rio dos Ventos*, cuja letra foi escrita por Nara de Oliveira, e a *Canção para Natal*, que corresponde ao prelúdio *Natal* (n. 19). Esta última, possui duas versões com letras distintas, a primeira de autoria de Waldemar Henrique e a segunda de Diógenes da Cunha Lima (TAVARES, 2010)³¹. Apesar de todo o esforço, apenas três obras foram publicadas: *Canção de Lílian*, em 1959, pela Seresta Edições Musicais, em SP

²⁷Informação verbal fornecida por José Valdécio da Silva durante entrevista concedida a autora desta Dissertação, na residência do entrevistado, em Natal – RN, em fevereiro de 2011. Tal informação foi editada a fim de conferir uma maior compreensão quanto a transmissão de conteúdo, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

²⁸Informação verbal fornecida por Oriano de Almeida durante entrevista concedida ao professor de piano Tarésio Gomes Filho, no Hotel Sol, em Natal – RN, em julho de 2002. Tal informação foi editada a fim de conferir uma maior compreensão quanto a transmissão de conteúdo, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

²⁹Informação verbal fornecida por Oriano de Almeida durante entrevista concedida ao professor de piano Tarésio Gomes Filho, no Hotel Sol, em Natal – RN, em julho de 2002. Tal informação foi editada a fim de conferir uma maior compreensão quanto a transmissão de conteúdo, entretanto, a transcrição completa da entrevista está disponível no Anexo.

³⁰Documento não paginado.

³¹Documento online não paginado.

(BRAGA, 2011)³²; *Valsa de Paris*, no mesmo ano e cidade, porém pela Editora Ricordi (BRAGA, 2011)³³ e os 20 *Prelúdios Potiguares* pela EDFJA, em Natal–RN.

³²Documento *online* não paginado.

³³Documento *online* não paginado.

4 - DEFINIÇÕES E CONCEITOS

Esta seção apresentará as definições e conceitos dos principais termos empregados no Capítulo 5, destinado ao estudo analítico-interpretativo dos quatro prelúdios selecionados: *No caminho do Sertão* (n. 1), *Sequinhos e Alfinins* (n. 7), *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (n. 15) e *Comprai Juá Jucá* (n. 17). Foram abordados conteúdos relacionados à morfologia, à fraseologia e à interpretação musical, tendo como referencial a bibliografia adotada para esta pesquisa.

4.1 Interpretação e análise musical

Segundo Davies (1994), o termo interpretação musical é o resultado da associação entre notação, enquanto registro escrito da música, e execução, ou seja, a realização da decodificação dos símbolos de uma partitura. Pode-se também empregá-lo na compreensão de uma determinada obra. Essa compreensão, por sua vez, é influenciada, diretamente, pela maneira como a peça é executada. Partindo desta premissa, depara-se com o papel crucial do intérprete enquanto participante do processo de compreensão de uma obra musical, visto que a música necessita dele para ser transmitida. Em *Musica y lenguaje en la estética contemporánea*, Fubini (1994) relata o ponto de vista da musicóloga francesa Gisèle Brelet, que afirma que uma partitura é apenas um conjunto de símbolos que não se configura como música até que o intérprete lhe dê vida: a música necessita da figura do intérprete para existir (BRELET, 1960, *apud* FUBINI, 1994, p. 119). Tal afirmação evidencia a responsabilidade do intérprete ao ser o sujeito que toma as decisões no que concerne ao modo como uma obra será tocada e que, a partir destas escolhas, elabora-se a sua interpretação. A interpretação apresenta, portanto, a sua visão de uma obra, e servirá de referência para a percepção e a compreensão que o ouvinte terá da peça que lhe é apresentada. Esta influência se aplica não somente no que diz respeito às sutilezas de toque, de fraseado e de dinâmica, mas também no que se refere à concepção da peça como um todo, às suas características expressivas e à compreensão estilística da obra. Portanto, não cabe ao intérprete apenas repetir ou traduzir o que se encontra escrito em uma partitura, por meio da voz ou de um instrumento musical.

Isto posto, vemos que o intérprete necessita de um profundo conhecimento da obra que está executando para assim, desempenhar bem a sua função. Este saber diz

respeito aos mais diversos aspectos da peça, inclusive à sua estrutura formal e fraseológica, que lhe servirá de norte para a criação de sua concepção interpretativa. Por isto, o estudo da análise é de fundamental importância no processo criativo da interpretação, pois fornece ao executante a visão geral da estrutura de uma obra, a partir da qual ele poderá aplicar os recursos interpretativos e expressivos adequados, em cada ocasião.

De um modo geral, existe o consenso de que a análise musical consiste no desmembramento da estrutura musical em seus elementos constituintes bem como na investigação do papel destes elementos na estrutura (BENT; POPLE, 1980). Como explica Corrêa (2006), esse fracionamento tem como objetivo o estudo em separado dos elementos constituintes, possibilitando entender quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. O centro da análise é, portanto, a busca pela identidade, para que então, seja possível a identificação das diferenças ou das semelhanças entre os materiais em questão. Essa operação norteia os três aspectos fundamentais do processo de construção musical: o contraste, a recorrência e a variação (BENT; POPLE, 1980). A identificação das diferenças e similaridades fornece ao intérprete, material fundamental para a criação de sua interpretação, norteando as escolhas relacionadas à dinâmica, fraseado e agógica no sentido de que sejam definidas em conformidade à estrutura global da peça a ser tocada.

Sabe-se que a análise musical engloba muitos métodos e classificações diferentes. Este Trabalho procurou investigar a estrutura dos prelúdios selecionados concentrando-se, principalmente, na análise formal e fraseológica, tendo como base as definições e conceitos adotados por Arnold Schoenberg (1874-1951) em Fundamentos da composição musical (SCHOENBERG, 1996) e Esther Scliar (1926-1978) em Fraseologia Musical (SCLIAR, 1982).

4.2 Morfologia e fraseologia musical

Devido à diferença de significado do termo frase apresentada por Schoenberg (1996), optou-se por expor apenas os conceitos de forma e motivo apresentados pelo autor, baseando a definição de membro de frase, frase e período no conteúdo presente em Scliar (1982).

4.2.1 Forma e motivo

Para Schoenberg (1996), o conceito de forma pode ser empregado em diversos sentidos: primeiramente, para determinar o número de partes que constituem uma peça, como, por exemplo, as formas binária, ternária e rondó; em um segundo sentido, pode ser usado para definir o nível de complexidade de suas partes constituintes, como no caso da forma-sonata; em um terceiro sentido, a palavra forma define características relacionadas à métrica, rítmica e andamento, como no caso do *scherzo*, do minueto e de outras formas de dança.

Esteticamente, o termo forma diz respeito à organização de uma peça ou à maneira como suas partes são dispostas. Esta organização é o fator que lhe confere comprehensibilidade, elemento tão essencial em um discurso musical quanto à pontuação em um texto literário. Tal compreensão baseia-se nos princípios da lógica e da coerência, princípios estes que são alcançados mediante a apresentação das ideias musicais e do desenvolvimento e conexão entre elas. Para Schoenberg (1996), a subdivisão apropriada das partes que constituem a forma de uma obra musical é fundamental inclusive no sentido de facilitar a sua memorização.

Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma (SCHOENBERG, 1996, p. 28).

Para Schoenberg (1996), o motivo é o cerne da ideia musical que, em geral, aparece logo no início da peça e é repetido ao longo de seu decorrer. Afirma também que qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver uma diversidade muito grande de elementos (SCHOENBERG, 1996, p. 36). Na maioria das vezes, ele é formado por poucos intervalos. Schoenberg (1996) diz ainda que o uso repetido de um motivo não deve gerar monotonia. Para tanto, se faz uso do processo de variação. Utilizado sob estas condições, o motivo irá conferir unidade, coerência e tornará o discurso musical fluente.

O processo de variação de um motivo exige a mudança de alguns dos elementos constituintes em contraposição à manutenção de outros. Em geral, o elemento rítmico é preservado enquanto pequenas variações melódicas e de intervalo se desenvolvem. O processo de variação motívica implica, portanto, na repetição, que pode se realizar de duas formas: através das repetições literais que, como o próprio nome sugere, ocorrem

quando todos os elementos e as relações intervalares são preservadas; e também por meio de repetições modificadas, quando são produzidos novos materiais através do motivo original (SCHOENBERG, 1996).

Scliar (1982) expõe, inicialmente, que o estudo da fraseologia musical pode ser definido através de uma comparação: assim como no discurso verbal, onde as palavras se conectam originando as frases, os sons se agrupam em pequenas estruturas, denominadas agrupamentos fraseológicos. Estes irão se conectar uns aos outros, formando frases, que por sua vez originarão períodos.

Para Cooper e Meyer, o agrupamento fraseológico é o produto da semelhança, diferença, proximidade ou separação dos sons percebidos pelo ouvido e organizados pela mente (COOPER; MEYER, 1960, *apud* SCLIAR, 1982, p. 9). Considerando esta definição, pode-se concluir que, quanto maior for a semelhança entre os componentes estruturais, maior será a coesão entre eles, da mesma forma que quanto maior for a diferença, maior será a separação entre os mesmos.

Scliar (1982) afirma que, em geral, os fatores que determinam a coesão ou a sua ausência estão ligados às alturas e às durações dos sons: em relação às alturas, o movimento unidirecional das notas, ou seja, o deslocamento descente ou ascendente das mesmas e a homogeneidade de gênero, harmonia, configuração e textura são fatores determinantes de coesão fraseológica; já no que diz respeito às durações dos sons, as configurações homogêneas de ritmo e as emissões isócronas – as notas de curta duração tendem a se unir com a próxima bem como as de longa duração tendem a se desconectar da seguinte – são os principais elementos que contribuem para a coesão fraseológica de um agrupamento.

As pausas possuem um papel fundamental na delimitação das cesuras existentes entre as estruturas fraseológicas do discurso musical. Genericamente, pode-se dizer que, quanto maior for a sua duração, maior será a separação entre os agrupamentos em questão. As cadências denotam resolução, sendo também um importante elemento de separação de agrupamentos num contexto de música tonal ou modal.

Scliar (1982) frisa que além das pausas e cadências, a suspensão de uma ideia musical pode ser manifestada quando a terminação de um agrupamento é interrompida pelo aparecimento de novo material.

4.2.2 Membro de frase, frase e período

Scliar (1982) classifica os elementos fraseológicos quanto às suas quantidades e qualidades. Começando pelo membro de frase, afirma que é quantitativamente constituído de dois ou três motivos, podendo ser denominado binário ou ternário. Os fatores que determinam a união dos membros de frase são a coesão, a complementação e a redundância. A coesão é determinada pela proximidade entre as notas e pela homogeneidade dos registros; já a complementação é delimitada pela clareza rítmica, pela concatenação da linha melódica e pela finalização harmônica; por último, o fator redundância é identificado pela unidade do discurso (SCLiar, 1982). Quanto às suas qualidades, os membros de frases se classificam como afirmativos e contrastantes: no primeiro caso, verifica-se a presença de motivos iguais ou semelhantes; no segundo, os motivos são diferentes. No caso dos membros de frase ternários, mesmo que haja semelhança entre dois motivos, basta que um deles seja diferente para que o membro seja considerado contrastante (SCLiar, 1982).

De acordo com Scliar (1982), a frase se caracteriza por sua estrutura extensa e finalizada sempre com cadência. Apesar de um membro de frase também poder conter cadência, seu caráter é diferenciado, pois, geralmente, sua linha melódica se apresenta incompleta e sua duração é mais curta do que na frase. Em geral, a frase é formada por dois ou três membros de frase e é classificada como binária ou ternária. Assim, como o membro de frase, as frases podem ser afirmativas, – quando os membros de frase são iguais ou parecidos – contrastantes, – quando são formadas por membros de frase diferentes – e irregulares, – quando apresentam membros de frase com tamanhos diferentes. Há ainda casos em que as frases assumem características especiais, não sendo, portanto, classificadas segundo os critérios supracitados. É o caso, por exemplo, da frase isolada, que consiste em uma estrutura autônoma, isto é, que não se vincula aos outros agrupamentos e, consequentemente, possui caráter de transição, introdução ou finalização.

O período é, para Scliar, o agrupamento mais completo da fraseologia (SCLiar, 1982, p. 45). Schoenberg (1996) o define genericamente como uma seção temática e harmonicamente completa de uma obra musical, que consiste em duas frases equilibradas, chamadas de antecedente e consequente, e que começam com o mesmo motivo (BENT; DRABKIN, 1987, p. 126). No entanto, o período pode ser classificado como binário, quando apresenta duas frases; ternário, quando possui três frases; ou duplo, quando é constituído por dois períodos. Em relação à qualidade, pode ser

classificado como afirmativo, quando suas frases apresentam um perfil homogêneo; contrastante, quando formado por frases de perfis heterogêneos; e irregulares, que se caracterizam pela presença de frases de tamanhos diferentes (SCLiar, 1982).

Scliar (1982) destaca ainda o papel das cadências, que possuem grande importância no que diz respeito aos períodos, visto que denotam os perfis suspensivos (quando terminam em acordes que diferem da tônica) ou afirmativos (quando estabelecem a tônica) de cada frase e assim, corroboram na definição do início e do fim dos períodos.

4.3 Modalismo, Modernismo e Nacionalismo

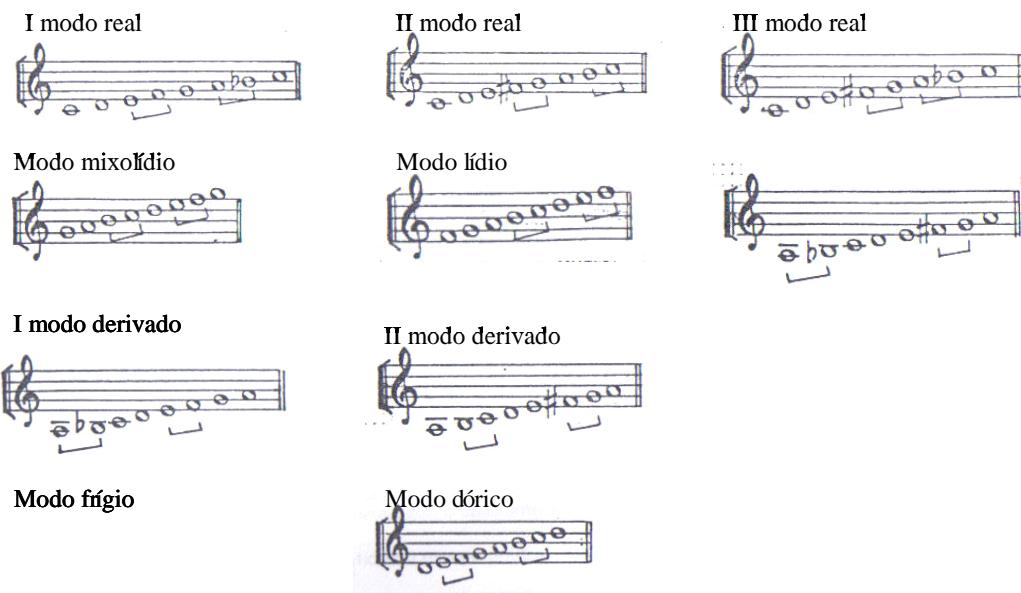
A ocorrência de escalas modais em alguns dos prelúdios analisados neste trabalho suscitou a adoção de bibliografia referente ao assunto. Para tanto, foram escolhidos os trabalhos publicados por Siqueira (1981) – *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* e Paz (2002) – *O Modalismo na Música Brasileira*.

Do latim *modus*, a palavra modo significa medida, padrão, maneira, jeito. Na teoria da música ocidental, ela compreende três aplicações distintas: a relação entre os valores *longa* e *brevis*, na notação do final da Idade Média; intervalo, também na primitiva teoria medieval; e por último, um conceito envolvendo tipo escalar e melódico (SADIE, 1994, p. 612), que se aplica ao presente trabalho.

José Siqueira (1907 - 1985), após muitas pesquisas no campo da música folclórica do Nordeste do Brasil, define a existência de seis estruturas escalares de características modais de uso recorrente nessa região. Tais estruturas foram denominadas Modos Nordestinos: três foram chamados reais e possuem, cada qual, o seu modo derivado correspondente, situado uma terça menor abaixo (SIQUEIRA, 1981).

Siqueira (1981) percebeu que, estas escalas modais apresentavam a mesma estrutura intervalar de alguns dos modos eclesiásticos, muito embora fossem empregadas em um contexto rítmico e cultural totalmente diverso. A Figura 1 demonstra a estrutura dos modos reais nordestinos e derivados e os compara aos modos eclesiásticos correspondentes:

Figura 1 - Modos nordestinos



Fonte: SIQUEIRA (1981, p. 3-6).

Paz (2002) apresenta uma vasta pesquisa acerca do repertório de música modal brasileira tanto na esfera folclórica e popular quanto no universo erudito e religioso. Para tanto, preocupou-se também em registrar exemplos das mais variadas escalas modais empregadas neste repertório, demonstrando que a utilização destas estruturas vai além dos três modos estabelecido por Siqueira (1981). Inclusive, a principal característica do sistema modal é a multiplicidade de escalas, de configurações sonoras resultantes da distribuição dos tons e semitons no contexto escalar (PAZ, 2002).

A presença dos modos na música brasileira atingiu não somente o âmbito da música folclórica, litúrgica e popular. Sua utilização inclui o âmbito da música erudita onde, muitas vezes, outros recursos aparecem entrelaçados aos elementos musicais, como lendas e crendices populares. Na maioria das vezes, o uso do modalismo na música erudita não se apresenta por meio de uma estrutura musical simplificada, como ocorre na música folclórica, por exemplo. No caso dos compositores eruditos, é muito comum perceber a mistura de elementos modais com os da linguagem contemporânea, como fez o compositor pernambucano Marlos Nobre (1939 -) em *Cantiga de Cego*, do 3º Ciclo Nordestino Opus 22, na qual o idioma modal divide o espaço com recursos da música contemporânea, como os *clusters*. Essa manipulação das escalas modais resulta, em alguns casos, no obscurecimento dos modos devido à utilização de técnicas compostionais complexas, como o Serialismo. Os modos assumem, portanto, uma utilização muito livre, sendo, por vezes, alterados e modificados em sua estrutura.

original. De qualquer forma, o fato é que muitos compositores brasileiros escreveram música modal, muito embora nem sempre fazendo uso de temas modais: em certos casos, verifica-se o emprego de um modalismo mais universal e, em outros casos, o que se ouve é somente uma insinuação do modo.

O emprego do modalismo foi um dos frutos das transformações vivenciadas pela música brasileira no século XIX. A independência estético-musical do Brasil da influência exercida pela música europeia começou com a utilização da temática nacional, em *A Sertaneja* de Brasílio Itiberê (1848-1913), muito embora o conteúdo musical e os processos composicionais fossem todos ainda pautados na música europeia. Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi considerado, por muitos, como o pioneiro do movimento nacionalista no Brasil ao introduzir o uso do português como idioma de suas canções. Despontava, então, o Nacionalismo musical brasileiro, movimento musical do início do século XIX que defendia a incorporação à música de elementos nacionais característicos (NACIONALISMO, 1994). Seu propósito era o de criar uma tentativa mais consciente de afirmação da tradição nacional em relação àquilo que já havia sido realizado por compositores nacionalistas, como por exemplo, Smetana, Dvorak e Bartók. Mas foi a partir do posicionamento estético de Andrade (1972) em seu livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* que o Modernismo Nacionalista Brasileiro despontou como proposta principal para a arte musical do país.

Andrade pretendia obter dos músicos uma consciência profunda capaz de fazer coincidirem expressão individual e expressão nacional (ANDRADE, 1972, *apud* TRAVASSOS, 2000, p. 9). A Semana de Arte Moderna de 1922 inaugurou, simbolicamente, o Modernismo Nacionalista Brasileiro, tendo como figura principal o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959). A partir de então, os compositores brasileiros começaram a escrever música genuinamente do Brasil: as escalas típicas da música nordestina, os temas folclóricos e ritmos desta região passaram a ser amplamente utilizados. O Modernismo procurou uma nova maneira de relacionamento entre a alta cultura e as culturas populares. Compositores como Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e José Siqueira abraçaram a causa e escreveram diversas obras nesse período.

Porém, como bem lembra Travassos (2000) em *Modernismo e Música Brasileira*, o período modernista não inventou o nacionalismo musical, visto que este já vinha sendo trabalhado desde meados do século anterior por precursores, como por exemplo, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy (1864-1892) e Brasílio Itiberê. O problema reside no fato de que, apesar de estes compositores utilizarem títulos

evocativos da cultura popular e de citações de canções representativas, suas obras não apresentavam, concretamente, a influência das melodias e ritmos brasileiros: faltava a intimidade necessária com a música brasileira. E esse era o objetivo do modernismo nacionalista: fazer com que os compositores expressassem o idioma musical do Brasil como quem fala sua língua materna (TRAVASSOS, 2000, p. 38). Esta, provavelmente, foi a intenção de Oriano de Almeida ao procurar imprimir nos prelúdios *No Caminho do Sertão*, *Sequinhos e Alfinins*, *O Alvissareiro da Torre da Matriz* e *Comprai Juá Jucá* a sonoridade autêntica da música do nordeste do Brasil.

5 - ESTUDO ANALÍTICO-INTERPRETATIVO

As análises que serão exibidas a seguir foram realizadas mediante o suporte do referencial teórico apresentado no Capítulo 4 e da análise comparativa entre as partituras de Almeida (c2001a) e a gravação onde Oriano de Almeida interpreta os *Prelúdios Potiguares* (p1982, v. 1, v. 2, v. 3). Ao final de cada subseção, foram incluídas sugestões interpretativas acerca de cada prelúdio analisado, as quais apresentam propostas formuladas pela autora desta dissertação bem como a descrição de algumas escolhas interpretativas de Oriano de Almeida.

5.1 No Caminho do Sertão

O prelúdio *No caminho do Sertão* foi escrito em Fá Maior e em compasso binário. Sua estrutura se encaixa no modelo da forma Rondó Simples ou Pequena Forma - Rondó, que se caracteriza pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes (SCHOENBERG, 1996, p. 229). O esquema geral da peça é A B A B A, conforme mostra a Tabela 1 a seguir:

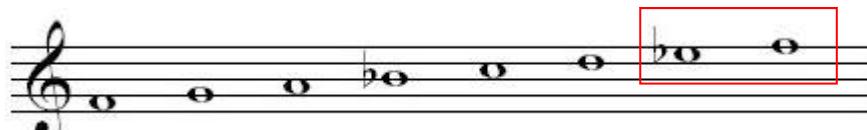
Tabela 1 - No Caminho do Sertão, estrutura formal

A		B		f. is.	A'		B'		f. is.	A''		Coda
A	a ¹	B	b ¹		a ²	a ³	b	b ¹		a	a	
1 - 8	9 - 16	16 - 24	24 - 32	32 - 36	36 - 44	45 - 52	52 - 60	60 - 68	68 - 72	73 - 80	81-88	88 - 96

Fonte: A autora (2011).

Do ponto de vista melódico, a seção A apresenta o emprego recorrente do 7º grau abaixado em um semitom, característico do I modo real nordestino:

Figura 2 - I modo real nordestino em Fá



Fonte: A autora (2011).

Fraseologicamente, a seção A (c.³⁴ 1-16) é formada por dois períodos binários afirmativos, a e a¹, cada qual apresentando duas frases afirmativas. O tema de a é constituído de modo semelhante a uma embolada³⁵, em semicolcheias repetidas sob um padrão melódico similar, onde a primeira nota de cada grupo de quatro semicolcheias corresponde a uma das notas do arpejo de Fá; já o tema de a¹ é formado pelo arpejo ascendente de Fá com o sétimo grau abaixado, a partir do qual se desenvolve uma escala descendente que finaliza na tônica. Por meio de pequenos deslocamentos rítmicos, a frase apresenta variação na acentuação da melodia, de modo que a cada repetição do motivo temos notas diferentes iniciando os compassos. A harmonia de toda a seção A se resume a um pedal harmônico em Fá Maior, com exceção do compasso 4, que passa rapidamente pelo acorde de Dó menor na 1^a inversão.

A Figura 3 a seguir destaca a primeira frase do período a, onde foram marcadas as notas do acorde de Fá que iniciam cada grupo de semicolcheias. Também foi grifado o sétimo grau abaixado (Mi bemol) na mão esquerda (compasso 4), responsável pela cadência no quinto grau menor (Dó menor) apresentada no final da primeira frase do período:

Figura 3 - No caminho do Sertão (c. 1-4): seção A, período a



Fonte: A autora (2011).

A Figura 4 exibe a primeira frase do período a¹, onde foi destacada a estrutura melódica baseada no arpejo de Fá com o sétimo grau abaixado seguido por uma seqüência de graus conjuntos descendentes:

³⁴ Compasso (c.).

³⁵ Processo rítmico-melódico de construir estrofes usado pelos repentistas e cantadores nordestinos. Não é uma forma musical, e sim uma prática. Consiste numa linha de andamento rápido onde predominam as notas rebatidas, geralmente escritas em semicolcheias e em compassos 2/4 (ANDRADE, 1989, p. 199).

Figura 4 - *No caminho do Sertão* (c. 9-12): seção A, período a¹



Fonte: A autora (2011).

O acompanhamento da seção A apresenta um padrão rítmico de colcheia pontuada e semicolcheia seguido por duas colcheias, dispostas em intervalos de 5^a justa ascendente. Essa célula rítmica é característica do baião, ritmo típico do Nordeste brasileiro popularizado por Luiz Gonzaga (1912-1989), cujas características principais são a escrita sincopada em andamento rápido e compasso binário simples (RAYMUNDO, 1999). Na Figura 5 a seguir, vê-se a transcrição rítmica do motivo de acompanhamento de A:

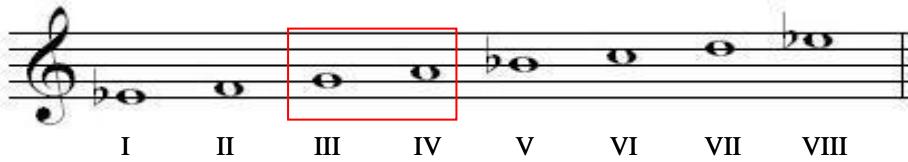
Figura 5 - *No Caminho do Sertão*: padrão rítmico do acompanhamento da seção A



Fonte: A autora (2011).

Ainda conforme Raymundo (1999, p. 3), as melodias típicas do baião são escritas predominantemente sobre os modos mixolídio e lídio, que correspondem respectivamente ao I e II modos reais nordestinos empregados neste prelúdio.

A Seção B (c. 16-32) é formada por 2 períodos binários contrastantes, b e b¹, cada qual apresentando duas frases afirmativas. No período b, Almeida empregou tanto o I quanto o II modo real nordestino, cuja estrutura se caracteriza pelo quarto grau elevado em um semitom. Neste caso, a alteração corresponde à nota Lá natural (FIGURA 6):

Figura 6 - II modo real nordestino em Mi bemol

Fonte: A autora (2011).

Pode-se verificar o emprego do modo no período b na Figura 7 a seguir:

Figura 7 - *No caminho do Sertão* (c. 16-20): seção B, período b

16

p

Fonte: A autora (2011).

Já em b¹, o sétimo grau abaixado foi usado tanto como nota melódica como na harmonia (FIGURA 8):

Figura 8 - *No caminho do Sertão* (c. 24-28): seção B, período b¹

24

VII - I VII - I

f

Fonte: A autora (2011).

Após a conclusão de B, seguem-se 4 compassos constituídos da repetição do motivo de acompanhamento da mão esquerda. De acordo com Scliar (1982, p. 44), esta ocorrência é denominada de frase isolada, agrupamento que não está vinculado aos demais e que, em decorrência disso, apresenta função de introdução, *coda* ou transição.

A análise comparativa entre a partitura deste Prelúdio editada pela EDFJA (ALMEIDA, c2001a) e a gravação dos *Prelúdios Potiguares* realizada por Oriano de Almeida (ALMEIDA, p1982, v. 1, v. 2, v. 3), revelou divergências: a partir do compasso 36, a execução do intérprete apresenta 36 compassos a mais em relação à partitura. A Figura 9 exibe a diferença entre os materiais: o pentagrama superior mostra o conteúdo apresentado pela partitura de Almeida (c2001a) a partir do compasso 36; já no pentagrama inferior, temos a transcrição do que Almeida (p1982, v. 1, v. 2, v. 3) executou no trecho que tem início no compasso 36:

Figura 9 - *No caminho do Sertão*: comparação entre a partitura de Almeida (c2001b, n. 1) e a gravação de Oriano de Almeida (c. 36-40) (ALMEIDA, p1982, v. 1, v. 2, v. 3)

Fonte: Almeida (p1982, v.1, v. 2, v. 3); Almeida (c2001b, n. 1).

Observando-se ainda a Figura 9, nota-se que Almeida (p1982, v. 1, v. 2, v. 3) recorreu ao processo de variação também do motivo de acompanhamento da mão esquerda, que se apresenta sob desenho rítmico diferente do que foi empregado na primeira exibição de a.

A partir do compasso 36 ocorre a primeira repetição de A, denominada A' (c. 36-52). O período a² (c. 36-44) apresenta variação melódica ocasionada pelo processo da aumentação, que consiste na dilatação dos valores de um tema (SCLiar, 1982, p. 71-73). Sua consequência é o deslocamento métrico da melodia: neste caso, ao invés

dos grupos de semicolcheias iniciados com as notas do arpejo de Fá apresentados em a (c. 1-8), Oriano de Almeida optou por escrever o tema em colcheias (FIGURA 10):

Figura 10 - *No caminho do Sertão* (c. 1-4 e c. 36-39): comparação



Fonte: A autora (2011).

Em seguida, ocorre a repetição da seção B e a segunda repetição variada de A, chamada A'' (c. 73-88): a variação apresentada, desta vez, consiste na substituição do período a¹ pela repetição do período a. Segue-se a *coda* (c. 88-96), que apresenta material semelhante ao empregado na frase isolada (FIGURA 11):

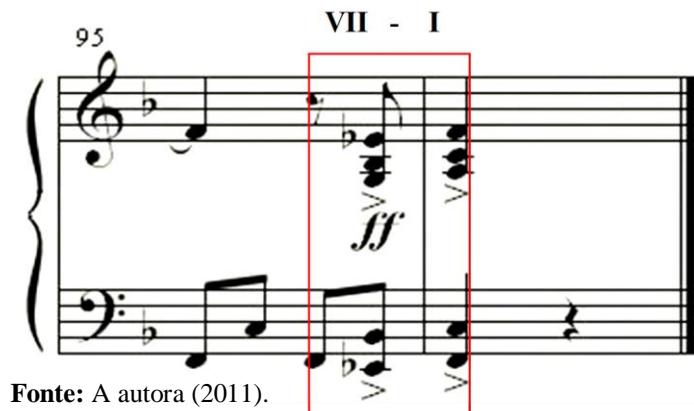
Figura 11 - *No caminho do Sertão* (c. 88-91)



Fonte: A autora (2011).

A peça é finalizada com o motivo de b¹ (FIGURA 12):

Figura 12 - *No Caminho do Sertão* (c. 95-96): *coda*.



Fonte: A autora (2011).

5.1.2 Sugestões interpretativas

A escrita do prelúdio *No Caminho do Sertão* (ALMEIDA, p1982, v. 1, v. 2, v. 3), sugere o uso comedido do pedal de sustentação, uma digitação precisa, rica variação de acentuação e de dinâmica. O acompanhamento da mão esquerda pode receber acentuações diferentes de acordo com o motivo utilizado: em A, por exemplo, propomos que, a cada compasso, o primeiro intervalo de 5^a justa seja *legato* e o segundo, desligado.

Na seção B (c. 16-32), o uso do pedal de sustentação e do *una corda*, além da mudança súbita de dinâmica de *mf* para *pp*, podem imprimir um novo caráter ao período b (c. 16-24). Em b¹ (c. 24-32), no entanto, a dinâmica subitamente pode mudar para *f* e o caráter cadencial do período sugere que o mesmo seja tocado com ímpeto e sem pedal. A frase isolada (c. 32-35) pode ser executada em decrescendo, preparando a exibição da seção A' (c. 36-52). Na segunda aparição de B (c. 52-68), o contraste súbito de dinâmica pode ser substituído por um crescendo que se inicia no segundo tempo do compasso 52 e que culmina em um *f* no compasso 60.

Em A'' (c. 73-88), a repetição do período a sugere a necessidade de variação de intensidade, que pode ser alcançada com a primeira execução em *mf* e a segunda em *p*. O início da *coda* pode ser evidenciado com o ataque em *f* súbito da tônica no compasso 88, seguido por um decrescendo gradativo que começa com a mudança dinâmica para *mf* no compasso 92 e se estende até o primeiro tempo do compasso 95. Segundo Romano (2011), Oriano de Almeida costumava indicar duas opções quanto à finalização deste prelúdio: a primeira sugestão consiste em, a partir do compasso 88, realizar gradativo decrescendo, no intuito de simular o distanciamento do cavaleiro e o consequente término de sua viagem. Ao se optar por esta intenção, a cadência final deve ser tocada de maneira suave e menos afirmativa; uma segunda versão recomendada pelo compositor sugere a manutenção do ímpeto e da dinâmica forte desde o início da *coda*, seguida pelo término em fortíssimo súbito alcançado nos 2 últimos acordes.

5.2 *Sequinhos e Alfinins*

A estrutura formal do prelúdio *Sequinhos e Alfinins* é estrófica e segue o seguinte esquema:

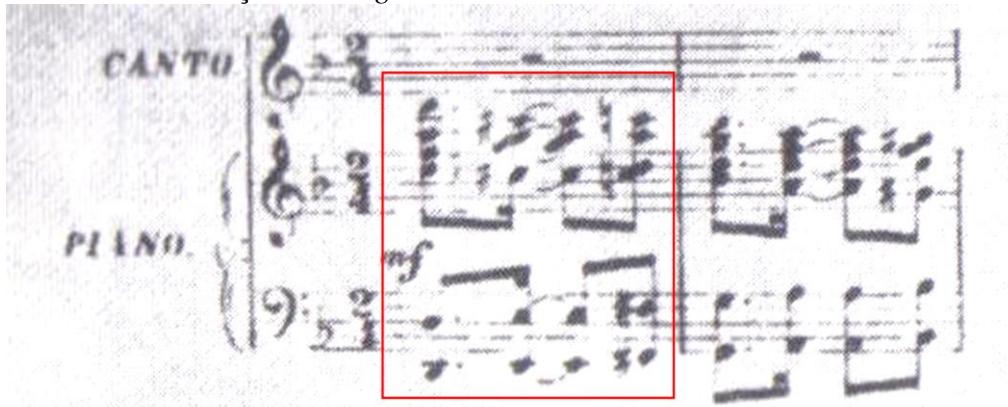
Tabela 2 - *Sequinhos e Alfinins*, estrutura formal

A			A'			A''					A			A'''			Coda
a ¹	a ²	a ³	a ¹	a ²	a ⁴ e a ⁵	a ¹	a ²	a ³	a ⁴ e a ⁵	a ¹	a ²	a ³	a ¹	a ²	a ⁶		
1- 4	5- 8	9- 12	13- 16	17- 20	21- 28	29- 32	33- 36	37- 40	41- 48	49- 52	53- 56	57- 60	61- 64	65- 68	69- 72	73- 80	

Fonte: A autora (2011).

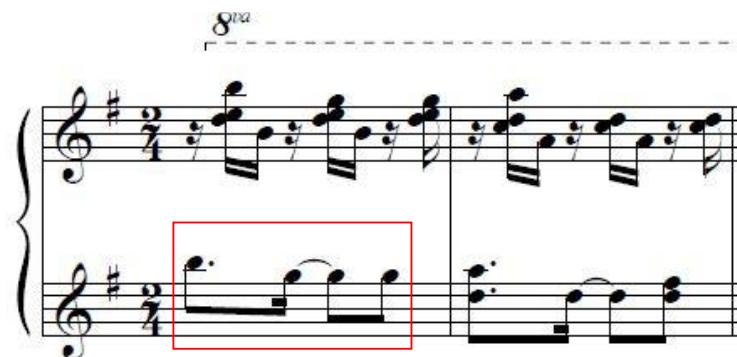
A quadratura da peça é simétrica e regular e o aspecto rítmico predomina em toda a obra, especialmente em relação ao motivo da mão esquerda, que obedece ao padrão 3 + 3 + 2 formado por semicolcheia pontuada, semicolcheia ligada à colcheia e colcheia. O andamento rápido, o compasso binário e a escrita da peça induzem a uma associação quase imediata ao maxixe, dança popular que se tornou comum no Brasil no final do século XIX e início do século XX. Em geral, o maxixe se caracteriza pelo compasso binário simples e pelo andamento rápido; nos maxixes escritos para piano, é comum a presença do baixo sincopado (ANDRADE, 1999), como mostra a Figura 13:

Figura 13 - Exemplo do baixo sincopado característico do maxixe para piano retirado da canção *El Sungambelo*



Fonte: Andrade (1999, p. 324).

Figura 14 - *Sequinhos e Alfinins* (c. 1-2): célula rítmica do maxixe na mão esquerda



Fonte: A autora (2011).

A seção A (c. 1-12) apresenta três frases de quatro compassos cada, denominadas a^1 , a^2 e a^3 , que juntas formam um período ternário contrastante. Nota-se que a melodia principal está situada na mão esquerda e a mão direita realiza o acompanhamento de caráter rítmico evidente (FIGURA 15):

Figura 15 - *Sequinhos e Alfinins* (c. 1-12): seção A, frases a^1 , a^2 e a^3

Fonte: A autora (2011).

Após a exibição da seção A, ocorre a sua primeira repetição, denominada A' (c. 13- 28). A seção é constituída por dois períodos binários, sendo o primeiro contrastante, constituído pelas frases a¹ e a², e o segundo afirmativo, formado pelas frases a⁴ e a⁵ (c. 21-28). O material temático destas duas últimas frases é semelhante à embolada (FIGURA 16):

Figura 16 - *Sequinhos e Alfinins* (c. 21-24): seção A', frase a¹



Fonte: A autora (2011).

A seção A'' (c. 29-48) apresenta também dois períodos, sendo o primeiro ternário contrastante e o segundo binário afirmativo. Além das três frases exibidas em A, a seção A'' exibe as frases a⁴ e a⁵ exibidas em A'. Desta feita, porém, elas se encontram situadas em um registro mais agudo (FIGURA 17):

Figura 17 - *Sequinhos e Alfinins* (c. 41 a 44): seção A'', frase a⁴

Fonte: A autora (2011).

Em seguida, a seção A (c. 52-60) é exibida novamente, seguida pela seção A''' (c. 61- 72), que consiste em um período ternário contrastante. Nela, é introduzida uma nova frase, chamada a⁶ (FIGURA 18):

Figura 18 - *Sequinhos e Alfinins* (c. 69-72): seção A'', frase a⁶



Fonte: A autora (2011).

Após a seção A'', tem início a *coda* (c. 73-80). Nessa seção, verificou-se a ocorrência de bitonalidade, recurso que consiste no uso simultâneo de duas tonalidades diferentes. Muitos compositores brasileiros fizeram uso deste recurso em seus repertórios para piano, como Villa-Lobos (O polichinelo, de A próle do bebê nº 1) (VILLA-LOBOS, c1962) e Guerra-Peixe (Ponteado de viola, dos Prelúdios Tropicais) (GUERRA-PEIXE, c1979). A Figura 19 demonstra como Oriano de Almeida utilizou a bitonalidade no prelúdio *Sequinhos e Alfinins*, empregando os acordes cromáticos de Sol Maior e Fá Sustenido Maior, que se alternam entre as teclas brancas e pretas do teclado:

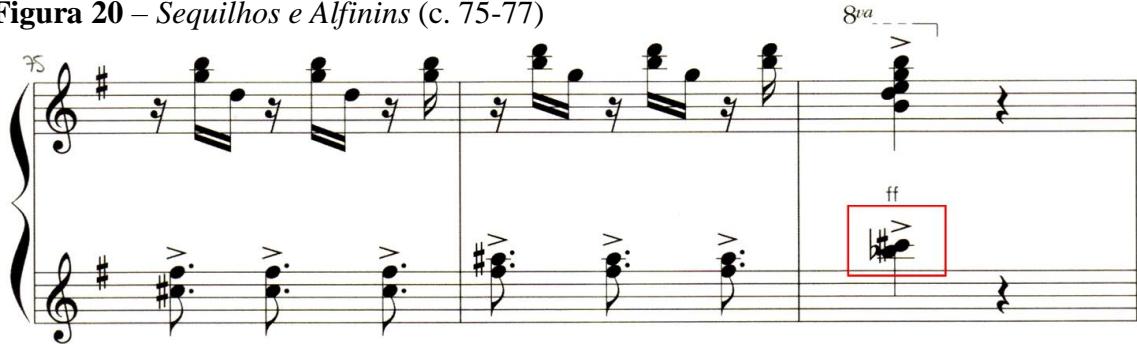
Figura 19 - *Sequinhos e Alfinins* (c. 73-75): coda

Sol Maior

The musical score consists of two staves. The top staff is for the treble clef (G-clef) and the bottom staff is for the bass clef (F-clef). The key signature is one sharp (F#). Measure 73 starts with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measures 74-75 follow a similar pattern. Two red rectangular boxes highlight specific chords: one in the middle of measure 73 and another in measure 75. The text "Sol Maior" is centered above the top staff, and "Fá Sustenido Maior" is centered above the bottom staff.

Fonte: A autora (2011).

Na partitura editada pela EDFJA, observou-se o emprego simultâneo de bemóis e sustenidos nos compassos 77 a 79. Para a edição disponibilizada no Anexo, optou-se por grafar os acidentes ocorrentes de maneira padronizada, substituindo os bemóis por sustenidos a fim de simplificar a leitura do trecho. A seguir, pode-se visualizar a grafia apresentada pela edição da FJA (FIGURAS 20 e 21):

Figura 20 – Sequilhos e Alfinins (c. 75-77)

Fonte: Almeida (c2001c, n. 7, p. 9).

Figura 21 - Sequilhos e Alfinins (c. 78-79)

Fonte: Almeida (c2001c, n. 7, p. 9).

Nas Figuras 22 e 23, é possível verificar as substituições sugeridas na edição apresentada neste trabalho:

Figura 22 - Sequilhos e Alfinins (c. 73-77): coda

Fonte: A autora (2011).

Figura 23 - Sequilhos e Alfinins (c. 78-80): coda



Fonte: A autora (2011).

5.2.1 Sugestões interpretativas

O prelúdio *Sequilhos e Alfinins* se destaca pelo seu caráter alegre e vivo e sua escrita de ênfase rítmica. A presença da síncope é constante ao longo de toda a peça tanto nas melodias quanto no acompanhamento. Por causa disto, recomendamos o uso moderado de pedal e uma articulação de dedos precisa, no sentido de executar as acentuações rítmicas necessárias para uma interpretação satisfatória deste maxixe. Apesar de sua estrutura simples, este prelúdio apresenta grande variedade no que diz respeito às acentuações e articulações. O trabalho do intérprete consistirá, principalmente, em explorar estes dois aspectos da peça.

Durante toda a obra, percebe-se na mão esquerda a presença do padrão rítmico 3 + 3 + 2, de caráter naturalmente sincopado. Em alguns trechos, ele foi utilizado na melodia e, em outros, no acompanhamento. Sugerimos que a colcheia pontuada que inicia o grupo seja acentuada, conforme foi grafado na edição disposta no Capítulo 6.

Em a¹ (c. 1-4), propomos que seja adotada a seguinte articulação: na direita, que os dois primeiros grupos de semicolcheias separados por pausa sejam ligados e o terceiro *staccato*; na esquerda, que o padrão 3 + 3 + 2 seja executado conforme o exposto no parágrafo anterior. Já em a² (c. 5-8), a articulação da mão esquerda pode ser diferente: de acordo com o que se observou da interpretação de 1982 realizada por Oriano de Almeida, o mesmo optou por deslocar a acentuação da melodia da mão esquerda da primeira para a segunda nota, mantendo, porém, a mesma articulação da frase anterior. Na frase seguinte, a³ (c. 9-12), pode-se recorrer a uma execução sem acentos adicionais, deixando a cargo da própria escrita sincopada a realização da acentuação.

Nas frases a^4 e a^5 (c. 21-28) da seção A', a melodia da mão direita assume a condição de voz principal e pode ser destacada em termos de dinâmica. Em A'', as mesmas frases (c. 41-49) são empregadas em um registro mais agudo que remete à sonoridade do cavaquinho. O intérprete pode procurar induzir essa associação unindo à mudança do registro a uma modificação na dinâmica, que pode ser alcançada através da realização de um *p* súbito.

Para a frase a^6 (c. 69-72), sugerimos que os dois primeiros compassos sejam executados em *legato* e os dois últimos em *staccato*. Na *coda* (c. 73-80), o pedal pode ser empregado no primeiro tempo dos compassos 73 a 76; os acordes dos c. 77-80 podem ser tocados sem pedal e secos.

Em relação à dinâmica, sugerimos que a Peça seja planejada de modo a gerar um efeito cíclico, que culmine sempre com a exposição da frase a^1 em *f*. Na *coda*, pode-se construir um crescendo que alcance seu ponto máximo no acorde do compasso 77, que pode ser tocado em *ff* e *staccato* assim como os acordes seguintes.

5.3 O Alvissareiro da Torre da Matriz

Considerando que o padrão estrutural apresentado pelo prelúdio n. 15 não se enquadra em nenhum modelo pré-estabelecido pela literatura revisada no Capítulo 4, concluímos que o mesmo possui forma livre, conforme demonstra a Tabela 3:

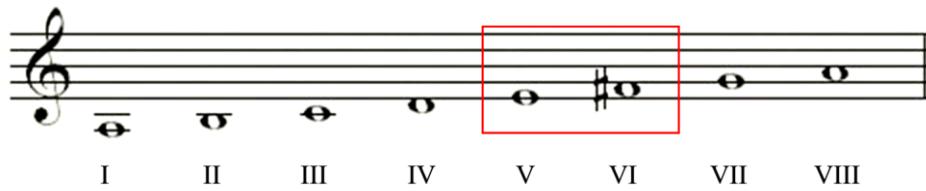
Tabela 3 - O Alvissareiro da Torre da Matriz, estrutura formal

A				B					Coda
A	a^1	a^2	a^1	b	f.is.	b^1	b^2	b^3	
1 - 8	9 - 16	17 - 24	(9) - 25	26 - 33	33 - 36	37 - 44	45 - 53	53 - 61	62 - 73

Fonte: A autora (2011).

A peça foi escrita em compasso binário e na tonalidade de Lá menor. No entanto, o uso recorrente do VI grau elevado em um semitom, que corresponde à nota Fá sustenido, sugere o emprego do segundo modo derivado nordestino (FIGURA 24):

Figura 24 – II modo derivado nordestino em Lá



Fonte: A autora (2011).

Durante toda a Obra percebe-se a alternância entre trechos de andamento lento e outros de andamento mais movido. Na seção A (c. 1-25), formada pelos períodos binários afirmativos a, a¹, a² e a¹, observa-se que a e a² possuem andamento semínima igual a 76, enquanto a¹ apresenta semínima igual a 96. Consequentemente, esta ocorrência induz à mudança de caráter entre os temas apresentados nesses períodos.

Na Figura 25, pode-se visualizar o motivo inicial do prelúdio, caracterizado pela melodia em uníssono e em oitavas: esta configuração foi empregada em a (c. 1-8) e foi utilizada em outros trechos desta peça, conforme veremos adiante. Vê-se também o emprego do sexto grau alterado.

Figura 25 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 1-4), seção A, período a: motivo inicial em uníssono com VI grau alterado

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both in 2/4 time. The tempo is marked as 76. The score shows a melody in unison with harmonic support. Two measures are highlighted with red boxes: the first measure shows a sixteenth-note pattern, and the second measure shows a similar pattern with a raised sixth degree (F#).

Fonte: A autora (2011).

Já o período a¹ (c. 9-16) apresenta uma melodia baseada nos arpejos dos graus IV e I. O acompanhamento da mão esquerda consiste em intervalos de quintas paralelas escritas em mínimas. No compasso 9, observou-se o deslocamento métrico provocado naturalmente pela escrita da mão direita, que sugere a subdivisão rítmica 3 + 3 + 2 (FIGURA 26):

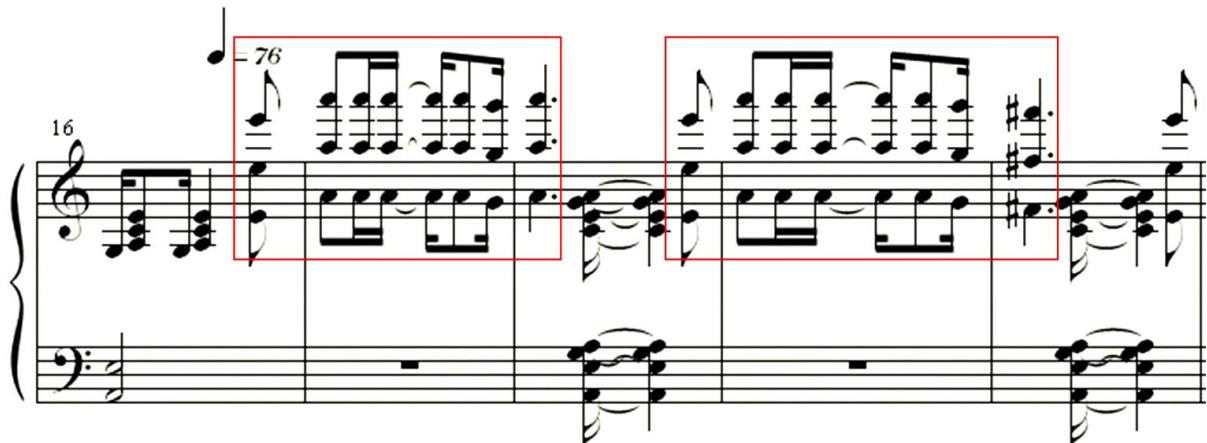
Figura 26 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 9-12): seção A, período a¹



Fonte: A autora (2011).

Após a¹, o motivo exibido em a é reapresentado com variação e, por isso, foi chamado a² (c. 17-24): o intervalo de 5^a justa ascendente formado pelas notas LÁ – MI deu lugar ao intervalo MI – LÁ, uma 4^a justa ascendente. Além disto, foram acrescentados acordes de tônica que se alternam entre as exibições do motivo (FIGURA 27):

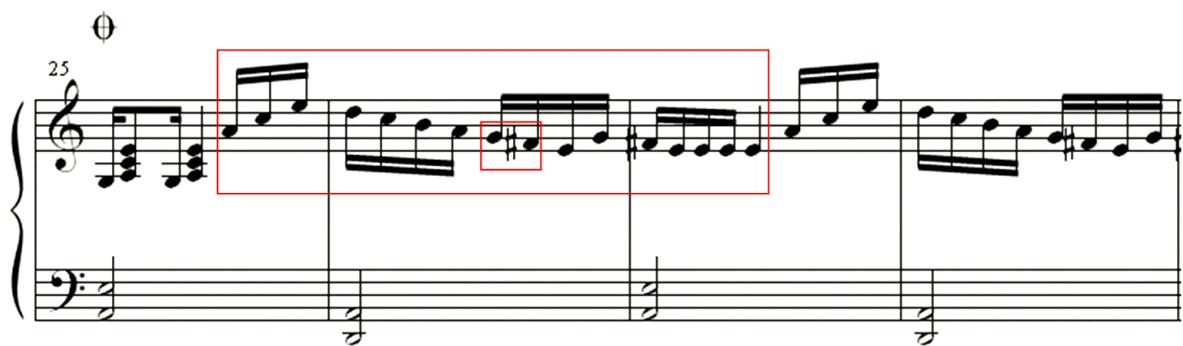
Figura 27 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 16-20), seção A, período a²: destaque para o emprego do motivo de a em a²



Fonte: A autora (2011).

À exibição do período a², segue-se a repetição idêntica de a¹. Tem início então a seção B (c. 26-61), composta também por 4 períodos binários afirmativos, b, b¹, b² e b³. A ocorrência de modulações e a reutilização de materiais da primeira seção conferem à seção B um caráter de intensificação. A sexta elevada em um semitom também sugere o emprego do segundo modo derivado nordestino, como em A (FIGURA 28):

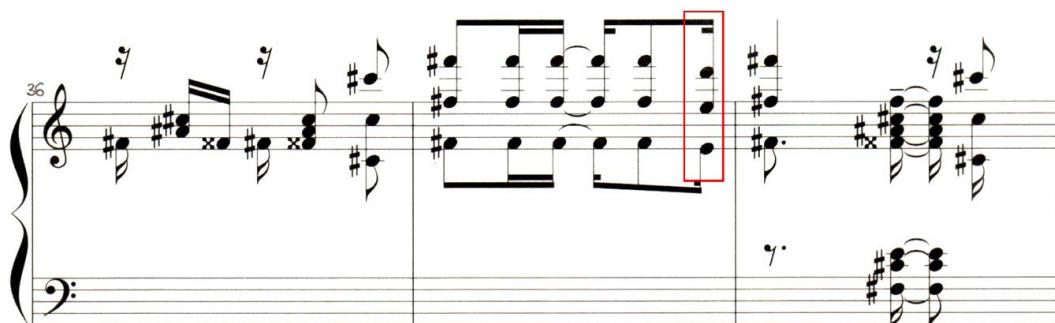
Figura 28 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 25-28), seção B, período b



Fonte: A autora (2011).

O final de b ocorre em elisão com uma frase isolada que tem função de transição (c. 33-36). O período b¹ (c. 37-44) se baseia no motivo exibido em a². A comparação entre a edição da EDFJA e a gravação de referência mostrou que a primeira possui erros de notação nos compassos 37 e 39. O trecho, que foi escrito em oitavas e uníssono, apresenta sétimas erroneamente digitadas nos dois compassos (FIGURAS 29 e 30):

Figura 29 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 36-38), seção B, período b¹: erro de notação de intervalo de oitava



Fonte: Almeida (c2001d, n. 15, p. 6).

Figura 30 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 39-41), seção B, período b¹: erro de notação de intervalo de oitava



Fonte: Almeida (c2001d, n. 15, p. 6).

Percebe-se neste trecho um acúmulo de tensão resultante da utilização de dissonâncias, da mudança de registro e da intensificação da dinâmica (FIGURA 31):

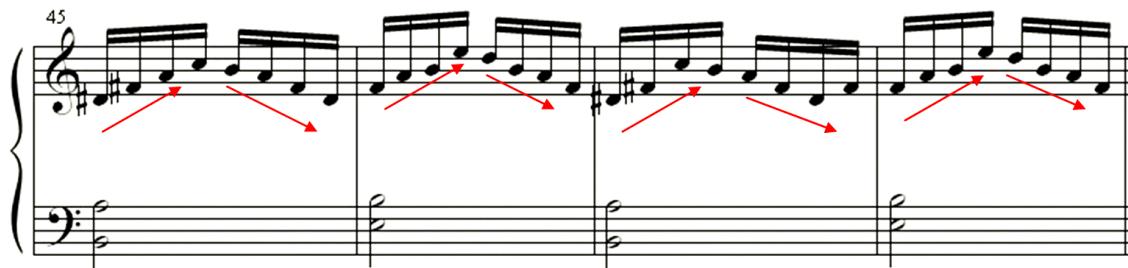
Figura 31 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 36-40), seção B, período b¹: utilização do motivo de a²



Fonte: A autora (2011).

O período b² (c. 45-53) tem escrita semelhante a a¹, composta de arpejos ascendentes e descendentes na mão direita acompanhados de acordes paralelos em mínimas (FIGURA 32):

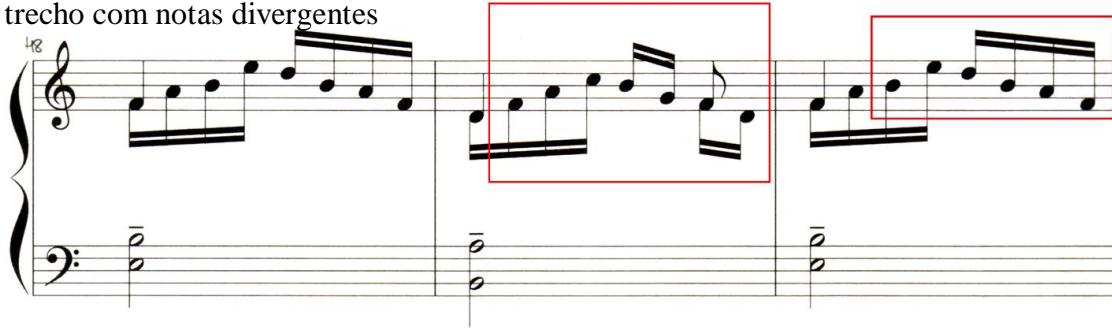
Figura 32 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 45-48), seção B, período b²



Fonte: A autora (2011).

Nos c. 49-50, observou-se novamente divergências entre o conteúdo de Almeida (c2001a) e o da gravação de Oriano de Almeida (ALMEIDA, p1982, v. 1, v. 2, v. 3). Comparemos as notas grafadas na edição mencionada (FIGURA 33) e as que foram executadas pelo compositor (FIGURA 34):

Figura 33 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 48-50), seção B, período b²: trecho com notas divergentes



Fonte: Almeida (c2001d, n. 15, p. 7).

Figura 34 – O alvissareiro da Torre da Matriz (c. 48-50), seção B, período b²: transcrição do trecho conforme a interpretação de Oriano de Almeida



Fonte: A autora (2011).

O quarto período da seção B, b³ (c. 53-61) apresenta o mesmo motivo inicial de b, formado pelo arpejo de Lá menor ascendente. Neste trecho, observou-se a divergência entre o motivo de acompanhamento da mão esquerda presente em Almeida (c2001a) e o que foi executado por Oriano de Almeida na gravação de 1982: no primeiro caso, a figuração adotada apresenta o padrão 3 + 3 + 2 (FIGURA 35):

Figura 35 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 53-56), seção B, período b³: motivo

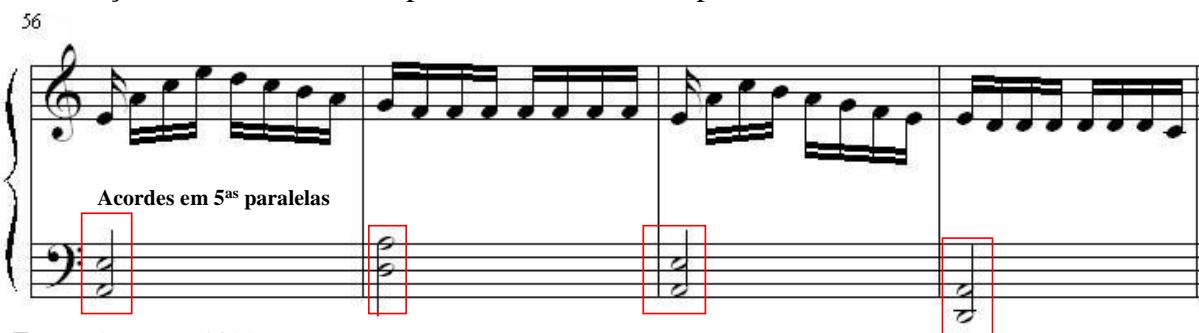
de acompanhamento da mão esquerda



Fonte: EDFJA (2001, v. 15, p. 7).

Por sua vez, o acompanhamento da mão esquerda realizado por Almeida na gravação de referência para este trabalho é semelhante ao adotado nos períodos a¹, b e b²: acordes de mínimas sem terça e dispostos em intervalos de 5^{as} justas paralelas (FIGURA 36):

Figura 36 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 53-56), seção B, período b³: transcrição do motivo de acompanhamento realizado por Oriano de Almeida



Fonte: A autora (2011).

Após do término da seção B, é exibida a *coda* (c. 62-73). Seu material mistura motivos de a² e de a¹ de maneira intercalada (FIGURA 37):

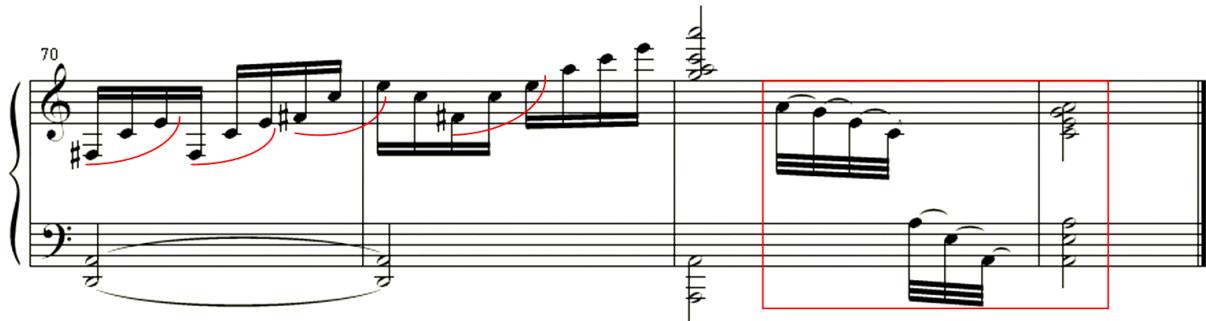
Figura 37 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 61-65), *coda*: emprego do motivo de

a

Fonte: A autora (2011).

O motivo de a¹ é repetido e estendido entre os compassos 70 e 71, até culminar no acorde de Lá menor com sétima no c. 72. Em seguida, um arpejo descendente deste acorde encerra o prelúdio (FIGURA 38):

Figura 38 – *O Alvissareiro da Torre da Matriz* (c. 70-73), coda: motivo de a¹



Fonte: A autora (2011).

5.3.1 Sugestões interpretativas

As mudanças de andamento solicitadas no decorrer do prelúdio *O Alvissareiro da Torre da Matriz* consiste em um dos aspectos interpretativos mais interessantes da obra, pois a partir desta realização, o intérprete tem a oportunidade de imprimir contraste aos materiais apresentados. Em geral, percebe-se que Oriano de Almeida associou os períodos baseados no motivo de a ao andamento semínima = 76 e os demais, cuja escrita em semicolcheias assume diversas configurações, a semínima = 96.

Na seção A, por exemplo, o andamento sugerido para a execução de a (c.1-8) e a² (c. 17-24) contribui para que suas frases se tornem declamadas, o que pode ser ainda mais evidenciado se o executante procurar tocar as oitavas em *legatto* e com pedal de sustentação. Já o andamento mais movido de a¹ (c. 9-16) favorece a condução melódica e a escrita adotada para o período contribuindo igualmente neste sentido.

No período b (c. 26-33) da seção B, o intérprete pode novamente se valer da escrita em semicolcheias para conferir fluência ao discurso musical. Um decrescendo no compasso 32 que conduza a um *pp* do compasso seguinte corrobora na criação de uma atmosfera misteriosa para a frase isolada (c. 33-36); b¹ (c. 37-44) retoma o motivo de a transposto para o sexto grau (Fá sustenido), assim como o andamento inicial: este é um trecho de grande tensão, onde o intérprete pode realizar uma progressão dinâmica do *mf* ao *ff*. Os acordes que intercalam as aparições do motivo principal do período podem ser acentuados, contribuindo para o acúmulo de sonoridade. O andamento mais movido de

b^2 (c. 45-53) e b^3 (c. 53-61) sugere a fluidez da melodia em semicolcheias, que pode dar vez a pequenos *rallentandos* nos compassos 52 e 60.

Na *coda* (c. 62-73), a dinâmica pode começar *mf* e caminhar para um *pp* a cada repetição do motivo de a. A respeito do arpejo final, o intérprete pode tentar remeter a sonoridade de um acorde arpejado em um violão, cujo efeito pode ser alcançando se as fusas forem tocadas de maneira veloz e com auxílio do pedal de sustentação.

5.4 Comprai Juá Jucá

A estrutura formal do prelúdio *Comprai Juá Jucá* (n. 17) é estrófica. A seção A é composta por um período ternário afirmativo formado pelas frases a^1 (c.11-14), a^2 (c. 15-18) e a^3 (c.19-22) e por um período binário, denominado a^4 (c.19-23). No início da Peça, porém, são apresentadas uma introdução de 6 compassos e uma frase isolada de quatro compassos. Essa mesma frase isolada é repetida antes da repetição da seção A':

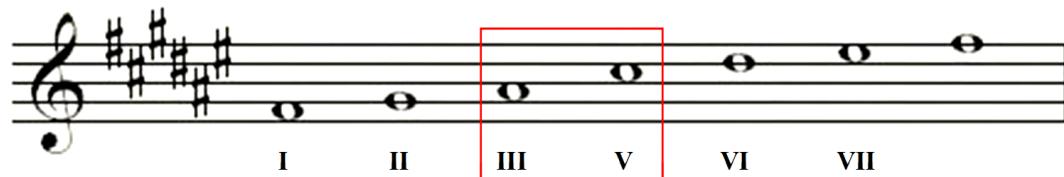
Tabela 4 – Comprai Juá Jucá, estrutura formal

Introd.	f.is.	A				f.is. ³⁶	A'				Coda
		a^1	a^2	a^3	a^4		a^1	a^2	a^3	a^4	
1 - 6	7 - 10	11 - 14	15 - 18	19 - 22	23 - 30	31 - 32	33 - 36	37 - 40	41 - 44	45 - 52	53 - 62

Fonte: A autora (2011).

O centro tonal da peça é Fá sustenido Maior. As melodias apresentadas durante a seção A omitem a nota Si, que corresponde ao IV grau da escala, embora ele seja utilizado na harmonia (FIGURA 39):

Figura 39 – Escala de Fá sustenido Maior sem o IV grau



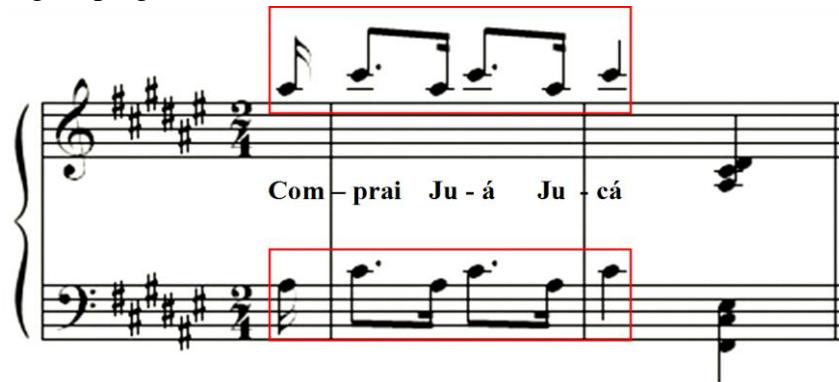
Fonte: A autora (2011).

O motivo principal da introdução (c.1 a 6) sugere a declamação do pregão *Comprai Juá Jucá* (ALMEIDA, c2001e, n. 17) (FIGURA 40). Sofre variações rítmicas

³⁶ Frase isolada.

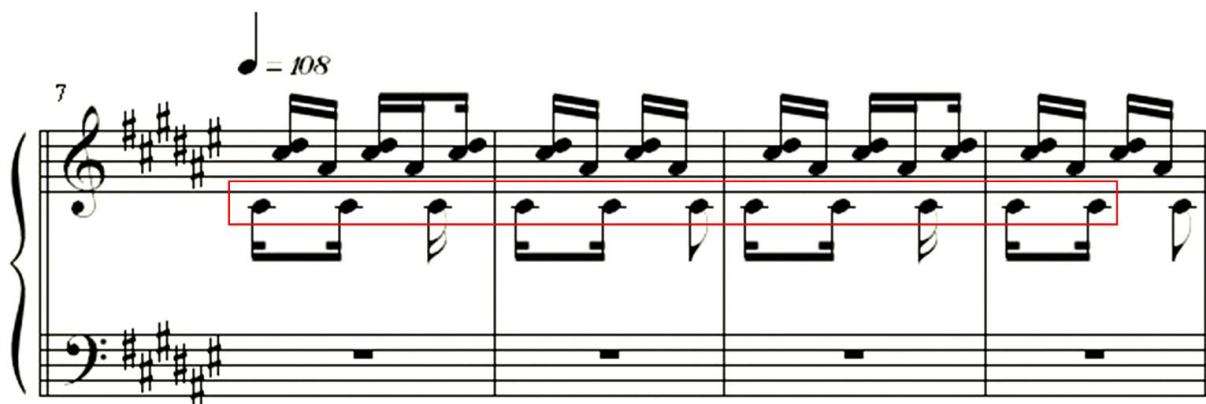
ao longo da introdução, cuja terminação suspensiva é interrompida bruscamente pelo início da frase isolada (FIGURA 41):

Figura 40 – *Comprai Juá Jucá* (c. 1 e 2), introdução: motivo inicial sugere pregão



Fonte: A autora (2011).

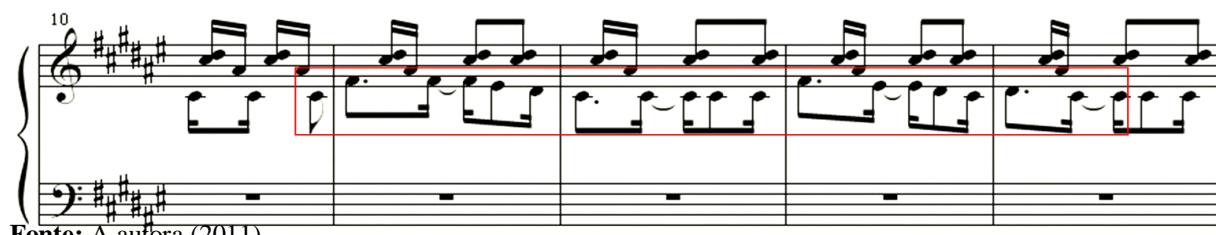
Figura 41 – *Comprai Juá Jucá* (c. 7 e 10), frase isolada



Fonte: A autora (2011).

A frase a¹ apresenta melodia sincopada na mão esquerda, enquanto a direita executa o acompanhamento (FIGURA 42):

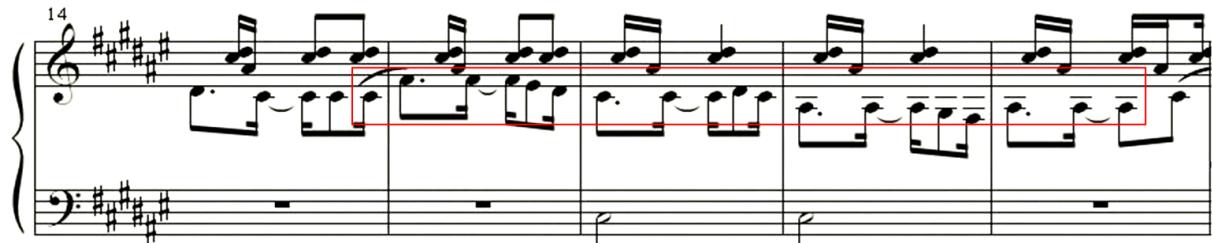
Figura 42 – *Comprai Juá Jucá* (c. 10 e 14), frase a¹



Fonte: A autora (2011).

As frases a² e a³ seguem o mesmo padrão de a¹ (FIGURAS 43 e 44):

Figura 43 – *Comprai Juá Jucá* (c. 14 a 18), frase a²



Fonte: A autora (2011).

Figura 44 – *Comprai Juá Jucá* (c. 18 a 22), frase a³



Fonte: A autora (2011).

Já o tema do período a⁴ (c. 23 a 30) é situado no 4º grau (Si) e se desenvolve a partir do motivo destacado na Figura 45:

Figura 45 – *Comprai Juá Jucá* (c. 22 a 24), frase a⁴



Fonte: A autora (2011).

O tema cadencia na tônica no compasso 29. No compasso 30 da partitura editada por Almeida (c2001a), encontrou-se as notas Dó sustenido, Ré sustenido, Lá sustenido e Si, que não correspondem ao que foi executado por Oriano de Almeida na interpretação adotada como referência para este trabalho. Portanto, as mesmas foram substituídas pelas notas corretas: Dó sustenido e Ré sustenido, grafadas em ambas as mãos e separadas por um intervalo de duas oitavas (FIGURA 46):

Figura 46 – *Comprai Juá Jucá* (compasso 30). À esquerda, o erro encontrado na partitura de Almeida (c2001e, n. 17); à direita, a correção como consta na edição disposta no Capítulo 6 desta dissertação

The figure consists of two musical staves. The left staff shows a note on the eighth line of the treble clef staff with a red square box around it. The right staff shows the same note with a red square box around it, and the note is corrected to a different pitch.

Fonte: Almeida (c2001e, n. 17, p. 5).

Fonte: A autora (2011).

Após a conclusão da seção A, a frase isolada é novamente apresentada, tendo seu tamanho reduzido de quatro para dois compassos. Segue-se a repetição da seção A, A' (c. 33 a 52). Novamente, identificou-se uma divergência entre as fontes analisadas: a partitura confeccionada por Almeida (c2001a) apresenta uma lacuna de quatro compassos em relação à interpretação de Almeida (p1982). O trecho corresponde à frase a³, que foi suprimida na partitura analisada (FIGURA 47):

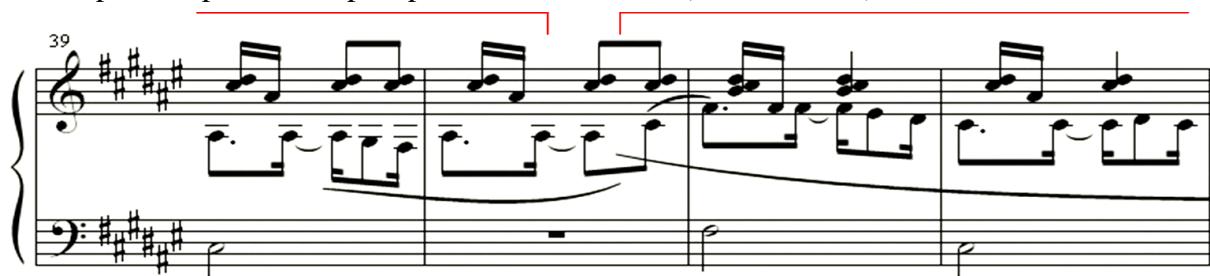
Figura 47 – *Comprai Juá Jucá* (c. 39-41): ausência da frase a³ denotada pela súbita aparição da frase a⁴ após a frase a²

The figure shows a musical score for two staves. A red bracket is placed over the first four measures of the treble clef staff, spanning from the beginning of measure 39 to the end of measure 41. This indicates a missing section of music. The bass clef staff below shows a continuous line of notes.

Fonte: Almeida (c2001e, n. 17, p. 6).

A seguir, temos a correção do problema conforme disposto no Capítulo 6 deste trabalho (FIGURA 48):

Figura 48 – *Comprai Juá Jucá* (c. 39-42): preenchimento da lacuna de quatro compassos apresentada pela partitura de Almeida (c2001e, n. 17).



Fonte: A autora (2011).

Após a segunda exibição de A, tem início a *coda* (c. 53-62). A seção foi construída a partir do motivo da introdução do pré-lúdio (FIGURA 49):

Figura 49 – *Comprai Juá Jucá* (c. 52-56), *coda*: destaque para o emprego do motivo da introdução e para a mudança harmônica no compasso 56

Motivo da introdução

3

Mudança da harmonia (IV grau)

Fonte: A autora (2011).

Diferentemente do que foi realizado na introdução, porém, a harmonia caminha por acordes que vão além da tônica (FIGURA 50):

Figura 50 – *Comprai Juá Jucá* (c. 56-58), *coda*: acorde de Ré natural

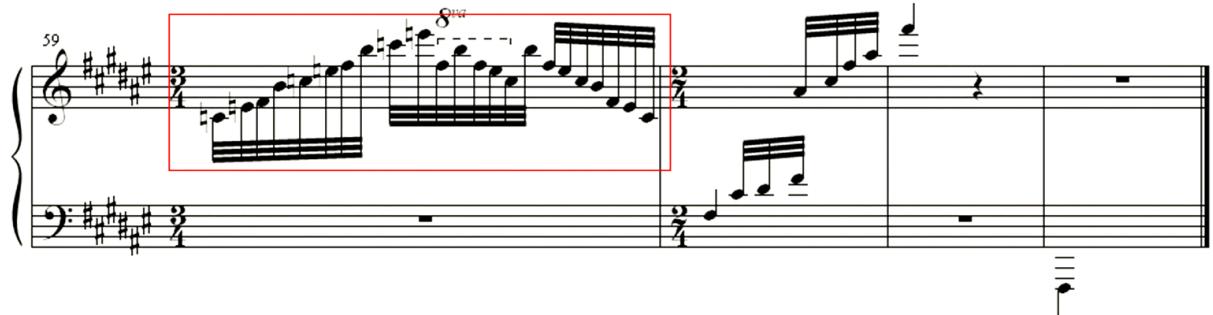
3

Ré7(9)

Fonte: A autora (2011).

Após um arpejo composto por notas alteradas, a harmonia retorna à tônica e a Peça se encerra com o arpejo de Fá sustenido maior e a repetição da fundamental na região grave do piano (FIGURA 51):

Figura 51 – *Comprai Juá Jucá* (c. 59-62), coda: arpejo composto por notas que não compõem a escala da tônica



Fonte: A autora (2011).

5.4.1. Sugestões interpretativas

Como sugere a expressão grafada no início do prelúdio *Comprai Juá Jucá, da lontano*, (*de longe*, em italiano) a introdução (c. 1-6) da peça, pode ser tocada de maneira livre, de modo a induzir a declamação do pregão *Comprai Juá Jucá*. Sugere-se que o toque seja pouco articulado e que o pedal de sustentação seja empregado, explorando a ressonância do piano. Pode ser realizado um decrescendo, a cada repetição do motivo, caminhando de *p* a *pp*, associado a um pequeno *rallentando* nos c. 5-6.

Contrastando com a introdução, a frase isolada (c. 7-10) pode ser atacada a tempo em *mf* súbito, juntamente com a alteração de andamento indicada pelo compositor. Essas mudanças fornecem a inspiração para a criação de um caráter enérgico, que parece retratar a cena, provavelmente, vista por Oriano de Almeida, diversas vezes, em sua infância: a agitação dos vendedores ambulantes do comércio de rua do centro da cidade de Natal. O material utilizado na construção da frase isolada é aproveitado como acompanhamento das frases da seção A. Os acordes da mão direita podem ser secos enquanto a mão esquerda realiza em *legato* a melodia das frases a^1 , a^2 e a^3 (c. 11-22), cujas síncopas podem ser, discretamente, acentuadas. Propõe-se que, ao final de a^3 seja realizado um *rallentando*, de modo a enfatizar a conclusão das ideias apresentadas na tônica. O período a^4 (c. 23-30), que se desenvolve na região do 4º grau, apresenta uma nova textura, que pode ser explorada com ajuda dos recursos dos pedais de sustentação e *una corda*. Em concordância com a sugestão apresentada pela partitura

editada por Almeida (c2001e, n. 17), sugere-se que, a partir do compasso 26 seja realizado um *rallentando* associado a um *diminuendo*, que culminam na cadência na tônica no compasso 29 e que se mantenha até a *fermata* do compasso 30.

Visto que a seção A' consiste na repetição dos materiais apresentados em A, aconselha-se que o intérprete busque a variedade de recursos timbrísticos do piano através do emprego do pedal de sustentação, da variação de dinâmica e de articulação no intuito de conferir contraste em relação à 1^a exibição da Seção.

A *coda* retoma o andamento da introdução, mais lento e declamado. A dinâmica pode voltar a *mp*, diminuindo até um *pp* no compasso 58. Propõe-se, novamente, a utilização de um toque pouco articulado e o emprego do pedal de sustentação. O arpejo do compasso 59 pode ser tocado de maneira clara em *pp*, da mesma forma que o arpejo da tônica no compasso 60 e as duas notas finais.

**6 EDIÇÃO DOS PRELÚDIOS POTIGUARES NO CAMINHO DO SERTÃO,
SEQUILHOS E ALFININS, O ALVISSAREIRO DA TORRE DA MATRIZ E
COMPRAI JUÁ JUCÁ**

No capítulo anterior, foram identificadas divergências entre as partituras da EDFJA (2001) e a gravação na qual Oriano de Almeida interpreta os *Prelúdios Potiguares* (1982). Tais questões envolviam diferenças de conteúdo, como notas e ritmos, além da ausência de certos trechos musicais. Na partitura de *No Caminho do Sertão*, percebeu-se uma lacuna de trinta e seis compassos na edição publicada pela EDFJA, os quais correspondem às seções A' e B (c. 36 a 72). O mesmo foi observado em *Comprai Juá Jucá*, onde a frase a³ da seção A' (c.40 a 44) foi omitida da edição; além disso, identificaram-se notas divergentes no c.30. Da mesma forma, a partitura de *Sequinhos e Alfinins* apresentou notas diferentes nos c. 22 e 42; observou-se também o emprego simultâneo de bemóis e sustenidos nos c.77 a 79. Por último, a edição de *O Alvissareiro da Torre da Matriz* apresentou erros de digitação dos intervalos de 8^a dos c. 37 e 39, que foram grafados como 7^a; notaram-se também divergências entre as notas que constituem o período b² da seção B (c. 49 e 50) e o acompanhamento da mão esquerda do período b³ da seção B (c.55 a 61). A solução desses impasses teve como parâmetro a gravação onde o próprio Oriano de Almeida interpreta os *Prelúdios Potiguares*, cuja evidente propriedade do material justifica a sua escolha. Portanto, os conteúdos divergentes identificados nas partituras da EDFJA foram substituídos por aqueles apresentados nessa gravação, e os trechos que não foram incluídos nas partituras de alguns dos prelúdios foram transcritos e inseridos na edição elaborada nesta pesquisa. Além dessas alterações, foram também incluídas sugestões referentes à dinâmica, articulação, fraseado e andamento extraídas da interpretação de Oriano de Almeida, tendo também sido acrescentadas outras propostas interpretativas de nossa autoria.

Prelúdio Potiguar No. 1

No Caminho do Sertão

Natal, 1982

À Nelson Freire

Oriano de Almeida
(1921 - 2004)

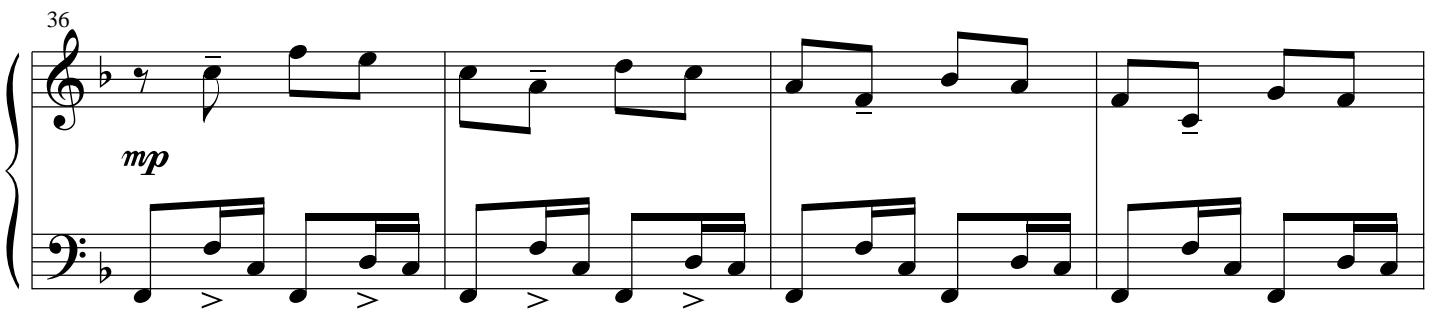
Piano

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

Igara Cynara Cabral de Paiva (2011)

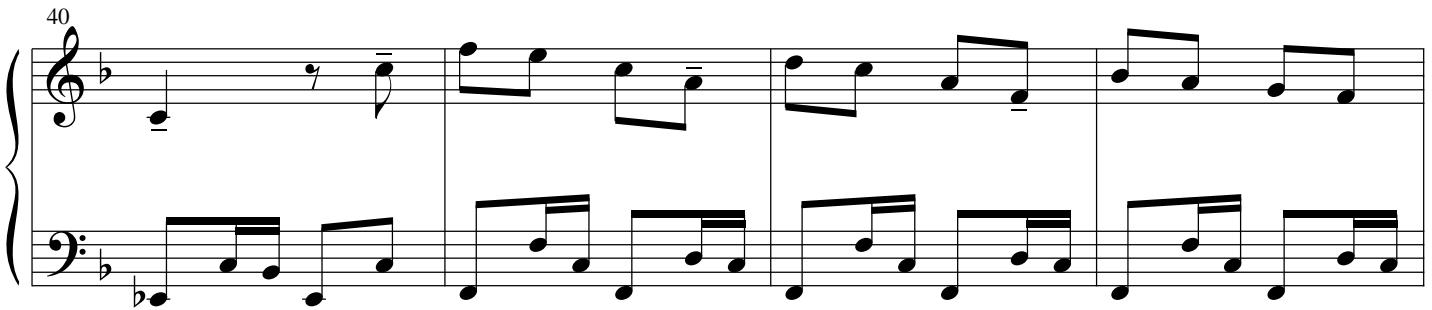
A musical score for piano, featuring two staves (treble and bass) with measure numbers 16, 20, 24, 28, and 32. The score includes dynamic markings *p*, *f*, and *cresc.*. Measure 16 starts with eighth-note pairs in the treble staff and sixteenth-note pairs in the bass staff. Measure 20 shows a crescendo in the bass staff. Measure 24 features eighth-note chords in the treble staff and sixteenth-note pairs in the bass staff. Measure 28 continues the pattern of eighth-note chords in the treble staff and sixteenth-note pairs in the bass staff. Measure 32 concludes with eighth-note pairs in the treble staff and sixteenth-note pairs in the bass staff.

36



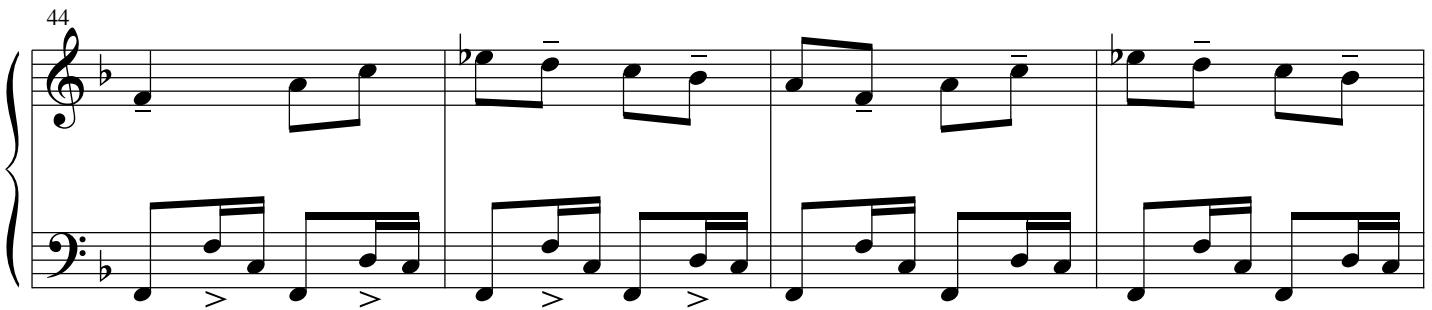
Musical score page 36. The score consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). The key signature has one flat. Measure 36 starts with a quarter note followed by a half note. The right hand then plays eighth-note pairs, and the left hand provides harmonic support. The dynamic marking *mp* is present. Measures 37-38 show eighth-note patterns continuing. Measure 39 begins with a quarter note followed by a half note.

40



Musical score page 40. The score continues with two staves. The treble clef staff starts with a half note. The bass clef staff shows eighth-note pairs. Measures 40-41 show eighth-note patterns. Measure 42 begins with a quarter note followed by a half note.

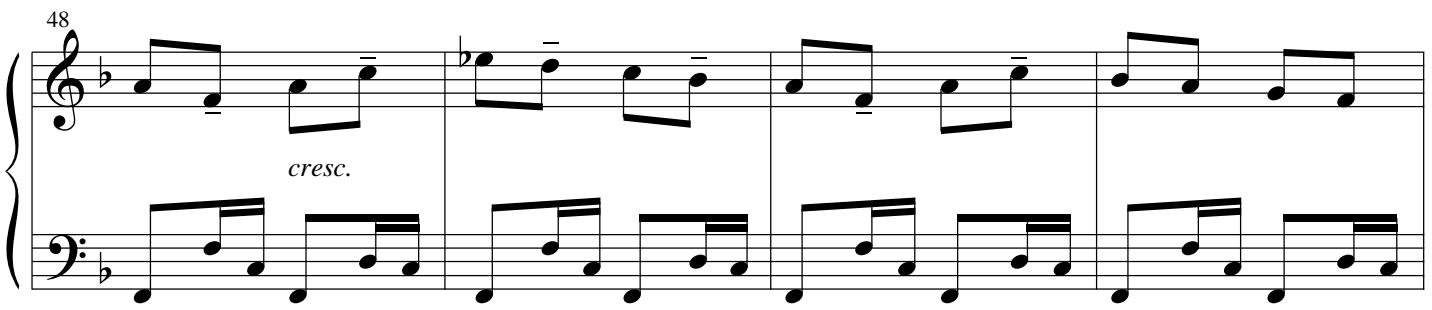
44



Musical score page 44. The score continues with two staves. The treble clef staff starts with a half note. The bass clef staff shows eighth-note pairs. Measures 44-45 show eighth-note patterns. Measure 46 begins with a quarter note followed by a half note.

48

cresc.



Musical score page 48. The score continues with two staves. The treble clef staff starts with a half note. The bass clef staff shows eighth-note pairs. Measures 48-49 show eighth-note patterns. Measure 50 begins with a quarter note followed by a half note. The dynamic marking *cresc.* is present.

52

f

56

p

cresc.

60

f

64

A musical score for piano, featuring four staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature is one flat. Measure 68 starts with a half note in the treble clef staff followed by a rest. The bass staff has eighth-note pairs. Measures 69, 70, and 71 show eighth-note pairs in the bass staff. Measure 72 begins with a quarter note in the treble clef staff, followed by sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 73 continues the sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 74 begins with a quarter note in the treble clef staff, followed by sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 75 continues the sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 76 begins with a quarter note in the treble clef staff, followed by sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 77 continues the sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 78 begins with a quarter note in the treble clef staff, followed by sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 79 continues the sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure 80 begins with a quarter note in the treble clef staff, followed by sixteenth-note patterns in the bass staff.

68

72 *mf*

76

80 *p*

84

Treble clef, Key signature of one flat, Measure 84.

Bass clef, Key signature of one flat.

88

Treble clef, Dynamic f, Measure 88.

Bass clef.

92

Treble clef, Dynamic mf, Measure 92.

Bass clef.

Dynamic ff, Fermata.

Prelúdio Potiguar No. 07

Sequinhos e Alfinins

Natal, 1982

À Nilda Guerra Cunha Lima

74

Oriano de Almeida
1921 - 2004

Piano

8va

f

5

decresc.

9

mf

cresc.

13

f

Igara Cynara Cabral de Paiva (2011)

A musical score for piano, featuring five staves of music. The score consists of two systems of four measures each, starting at measure 17 and ending at measure 33. The key signature is one sharp (F# major). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 17-20 show eighth-note patterns in the treble and bass staves. Measures 21-24 show sixteenth-note patterns. Measures 25-28 show eighth-note patterns. Measure 29 begins a new section with a dynamic marking *8va* above the staff. Measures 29-32 show eighth-note patterns with grace notes and slurs. Measures 33-36 show eighth-note patterns.

17

21

25

8va

29

33

A musical score for piano, consisting of five staves of music. The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is one sharp (F# major). The tempo is indicated as 8^{va} (8va).

The score includes the following measures:

- Measure 37:** The top staff shows eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. The bass staff shows eighth-note pairs.
- Measure 41:** The top staff shows eighth-note pairs. The bass staff shows eighth-note pairs.
- Measure 45:** The top staff shows eighth-note pairs. The bass staff shows eighth-note pairs.
- Measure 49:** The top staff shows eighth-note pairs. The bass staff shows eighth-note pairs.
- Measure 53:** The top staff shows eighth-note pairs. The bass staff shows eighth-note pairs.

Musical score for piano, four staves, measures 57-69.

Measure 57: Treble staff: eighth-note pairs. Bass staff: eighth-note pairs. Dynamics: *mf*. Articulation: *sva*.

Measure 61: Treble staff: eighth-note pairs. Bass staff: eighth-note pairs. Dynamics: *ff*. Articulation: > (staccato).

Measure 65: Treble staff: eighth-note pairs. Bass staff: eighth-note pairs.

Measure 69: Treble staff: eighth-note pairs. Bass staff: eighth-note pairs.

73

8va

77

ff

Prelúdio Potiguar No. 15

O Alvissareiro da Torre da Matriz

Natal, 1982

A Maju Vital

Oriano de Almeida
(1921 - 2004)

Piano {

rall...

8 a tempo

p

mf

Igara Cynara Cabral de Paiva (2001)

12

dim. e pouco rall.

mf

dim. e pouco rall.³

p

mf

3

Musical score for piano, four staves, measures 28-40.

Measure 28: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Pedal marks are present.

Measure 32: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Dynamics: *p*. Pedal marks are present.

Measure 36: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Dynamics: *cresc.* Pedal marks are present.

Measure 40: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Dynamics: *f*, *ff*. Pedal marks are present.

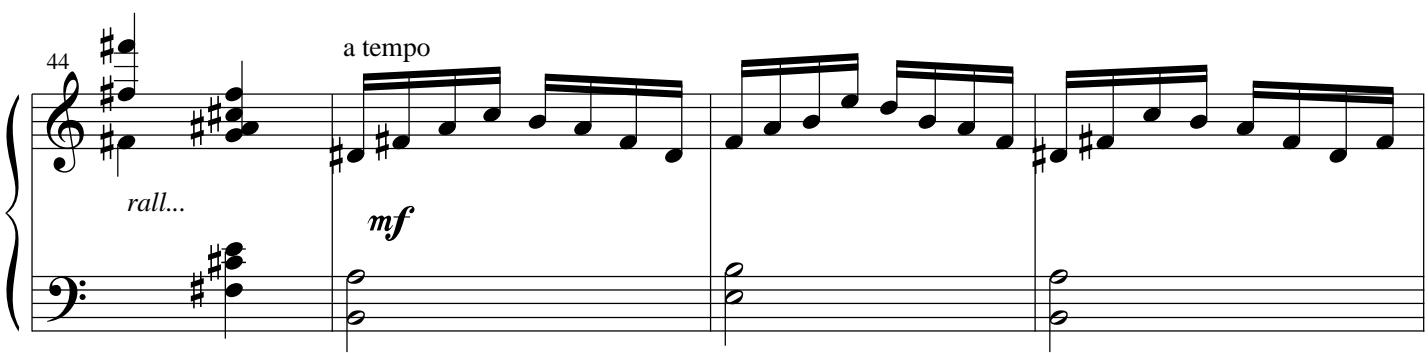
 = 96

44

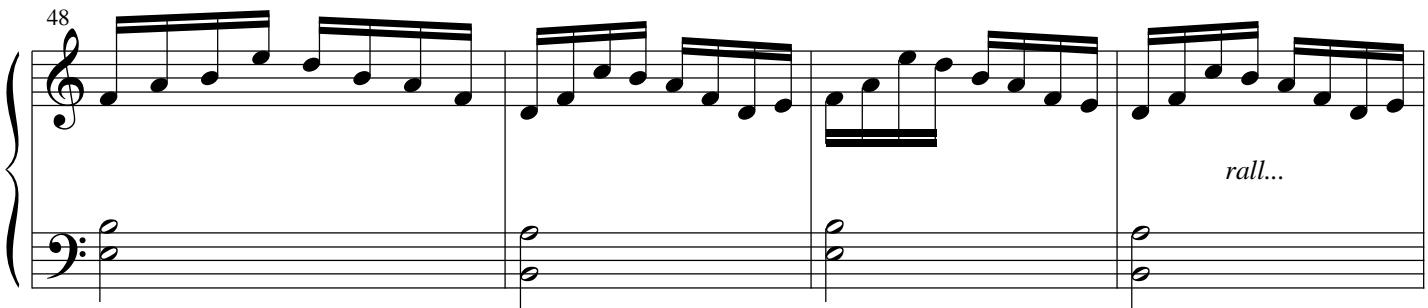
rall...

a tempo

mf



48



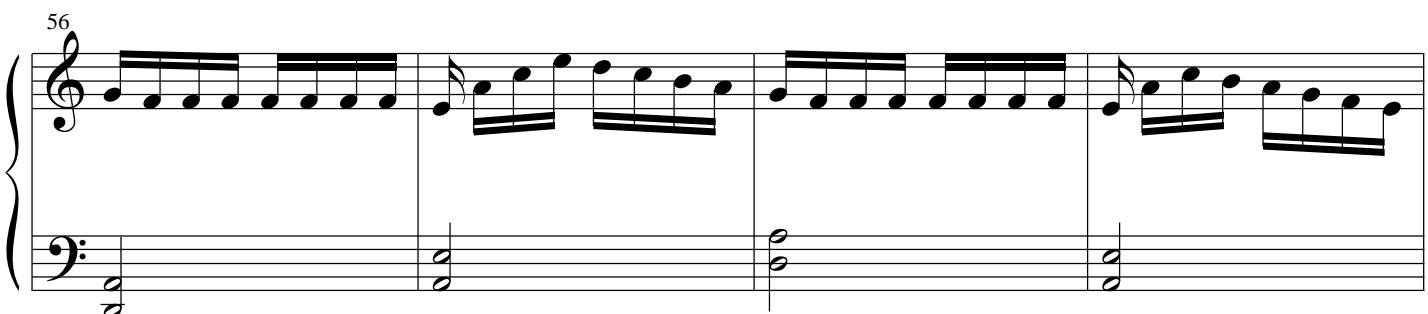
rall...

52

a tempo



56



60 $\text{♩} = 76$

dim. e pouco rall.

mp

64 *p*

pp

68 *dim. e rall...*

72

This image shows a page from a piano score. It consists of four staves of music. The top staff begins at measure 60 with a tempo of 76 BPM, indicated by a '♩ = 76' symbol. The dynamic is marked as 'mp'. There is a grace note instruction 'dim. e pouco rall.' above the first measure. The second staff begins at measure 64 with a dynamic 'p'. The third staff begins at measure 68 with a dynamic 'pp'. The bottom staff begins at measure 72 with a dynamic 'ff'. The music contains various musical elements such as sixteenth-note patterns, grace notes, and sustained notes. The score is written in common time.

Prelúdio Potiguar No. 17

Comprai Juá Jucá
Natal, 1982

Oriano de Almeida
(1921 - 2004)

À Mário Tavares

Piano {

12

Igara Cynara Cabral de Paiva (2011)

16
 20
 24
rall. *dim.*
 28
 8^{va}
pp
mf
108
 32

36

40

44

48

52

Musical score for piano, page 87, featuring three staves. The top staff uses treble clef, the middle staff bass clef, and the bottom staff bass clef. The key signature is A major (no sharps or flats). Measure 56 starts with a single note in the treble clef staff, followed by a sixteenth-note pattern in the middle staff. Measure 57 begins with a sixteenth-note pattern in the treble clef staff, followed by eighth-note pairs in the middle staff, and concludes with a dynamic marking of *pp*. Measure 58 continues the eighth-note pairs in the middle staff. Measure 59 starts with a sixteenth-note pattern in the treble clef staff, followed by eighth-note pairs in the middle staff, and includes markings for *m. e.*, *8va*, and *m. e.*. Measure 60 begins with a sixteenth-note pattern in the treble clef staff, followed by eighth-note pairs in the middle staff, and concludes with a dynamic marking of *p*.

7. CONCLUSÃO

O estilo composicional de Oriano de Almeida apresentado nos *Prelúdios Potiguares* que foram analisados neste trabalho possui caráter improvisatório, a começar pelas estruturas formais aplicadas: forma rondó simples (*No Caminho do Sertão*), forma estróbica (*Comprai Juá Jucá e Sequilhos e Alfinins*) e forma livre (*O Alvissareiro da Torre da Matriz*). Melodicamente, foram utilizados modos reais nordestinos em dois dos quatro prelúdios analisados: o I e o II modos reais em *No Caminho do Sertão* e o II modo derivado em *O Alvissareiro da Torre da Matriz*. Aliados ao emprego de ritmos como o baião e o maxixe, estes modos conferiram às obras a sonoridade tipicamente associada ao universo da música popular nordestina.

Em geral, os prelúdios analisados apresentam características semelhantes: são peças de curta extensão, nas quais se percebe a ausência de contraponto e o emprego de uma escrita fundamentada no perfil de melodia acompanhada. Os padrões de acompanhamento presentes nas quatro peças se baseiam na maioria das vezes em células rítmicas que se repetem ao longo da obra, seja em forma de acordes ou de intervalos melódicos. Ainda que as peças sejam pouco exigentes do ponto de vista técnico, é necessário que o intérprete busque imprimir o caráter dançante oriundo do forte apelo rítmico nelas apresentado, para que o resultado sonoro corresponda ao universo sonoro evocado nesses prelúdios. Portanto, pode-se dizer que do ponto de vista pianístico, Oriano de Almeida adotou uma escrita idiomática sem apelos virtuosísticos, onde prevalecem as nuances de dinâmica e articulação características da música popular nordestina.

Apesar de pertencerem a uma série de vinte peças e tenham sido posteriormente organizados numericamente pelo compositor, esses prelúdios são peças autônomas que podem ser executadas isoladamente, sendo possível também organizá-las em ordens diferentes da que foi proposta pelo autor do conjunto, já que as mesmas não apresentam relações tonais ou quaisquer outros elementos que as unam em uma seqüência pré-estabelecida. No caso dos quatro prelúdios analisados neste trabalho, sugerimos a seqüência *No Caminho do Sertão*, *O Alvissareiro da Torre da Matriz*, *Comprai Juá Jucá e Sequilhos e Alfinins*, pois os contrastes de andamento, de tonalidade e de caráter decorrentes dessa ordem podem gerar interesse no ouvinte e contribuir, desta forma, para a realização de uma performance interessante.

O problema da falta de precisão apresentada pelas partituras editadas pela Editora da Fundação José Augusto se constituiu um obstáculo para o desenvolvimento deste trabalho,

visto que as referidas partituras eram peças imprescindíveis para as análises que pretendíamos realizar, e as falhas encontradas nas mesmas poderiam comprometer risco a credibilidade do processo analítico. Na partitura de *No Caminho do Sertão*, por exemplo, havia uma lacuna de trinta e seis compassos na edição publicada pela EDFJA, os quais correspondem às seções A' e B (c. 36 a 72). O mesmo foi observado em *Comprai Juá Jucá*, onde a frase a³ da seção A' (c.40 a 44) foi omitida na edição; além disso, identificaram-se notas divergentes no c.30 da peça. Da mesma forma, a partitura de *Sequinhos e Alfinins* apresentou notas diferentes nos c. 22 e 42; observou-se também o emprego simultâneo de bemóis e sustenidos nos c.77 a 79. Por último, a edição de *O Alvissareiro da Torre da Matriz* apresentou erros de digitação dos intervalos de 8^a dos c. 37 e 39, que foram grafados como 7^a; notaram-se também divergências entre as notas que constituem o período b² da seção B (c. 49 e 50) e o acompanhamento da mão esquerda do período b³ da seção B (c.55 a 61). Entretanto, tal empecilho deu origem à intenção de solucionar as questões apresentadas pelas partituras de referência, que culminou na confecção da edição dos quatro prelúdios analisados. Nesse processo, os conteúdos divergentes foram substituídos pelos materiais apresentados na gravação em que Oriano de Almeida interpreta os *Prelúdios Potiguares* (1982) e os trechos omitidos nas partituras de alguns dos prelúdios publicados pela EDFJA (2001) foram acrescentados. Além dessas alterações, foram também incluídas nas partituras editadas sugestões referentes à dinâmica, articulação, fraseado e andamento extraídas da interpretação de Oriano de Almeida, bem como foram acrescentadas outras propostas elaboradas pela autora desta pesquisa.

Embora a edição apresentada neste trabalho tenha contemplado apenas quatro *Prelúdios Potiguares*, salientamos que esse processo pretende futuramente se estender às vinte peças que compõem a série, culminando assim com a criação de uma edição completa dos vinte prelúdios.

Esperamos que este trabalho colabore com a divulgação da obra para piano de Oriano de Almeida, de sua trajetória artística e de sua contribuição para a ensino na música no Rio Grande do Norte; almejamos também que esta pesquisa desperte o interesse de outros estudiosos sobre a temática da música brasileira para piano e na performance de obras do repertório pianístico nacional de compositores conhecidos apenas local ou regionalmente. Por fim, ansiamos que ao disponibilizar um material de estudo que procurou ser fidedigno àquilo que foi concebido por Oriano de Almeida, estejamos contribuindo para que outros pianistas se interessem em interpretar os *Prelúdios Potiguares* e alcancem êxito na performance das obras analisadas neste trabalho.

8. REFERÊNCIAS

- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALMEIDA, Oriano de (Interp). **Oriano de Almeida**: Prelúdios Potiguares. Natal: Transamérica Rio, 1982. V.2. 01 disco de vinil, 33 rpm. Estéreo. (Projeto Memória UFRN).
- ALMEIDA, Oriano de. **Oriano interpreta Oriano**. São Paulo, SP: Tapecar gravações, p1982a. v. 1. 1 disco sonoro. (Projeto Memória, n. 2).
- ALMEIDA, Oriano de. **Oriano interpreta Oriano**. São Paulo, SP: Tapecar gravações, p1982b. v. 2. 1 disco sonoro. (Projeto Memória, n. 19).
- ALMEIDA, Oriano de. **Oriano interpreta Oriano**. São Paulo, SP: Tapecar gravações, p1982c. v. 3. 1 disco sonoro. (Projeto Memória, n. 20).
- ALMEIDA, Oriano. **Prelúdios Potiguares**. Natal: Fundação José Augusto, 2001. 20 partituras (117 p.) Piano solo.
- ALMEIDA, Oriano de. **Tributo in memoriam**. Natal: Artpress, 2005. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha encarte.
- ALMEIDA, Oriano de. Natal, RN, 23 jul. 2002. 01 fita cassete (60 min). Entrevista concedida ao Prof. Dr. Tarcísio Gomes Filho.
- ALMEIDA, Oriano de. **Magdalena, dona Magdalena**. Natal: Nordeste Gráfica, 1993.
- ALMEIDA, Oriano de. **Música através dos tempos**. Natal: Editora da UFRN, 1991.
- ALMEIDA, Oriano de. **Paris... nos tempos de Debussy**. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 1997.
- ALMEIDA, Oriano de. **Um pianista fala de música**. Belém: Editora CEJUP, 1996.
- ALVISSAREIRO. In: **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1989.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1976.
- BENT, Ian D./ POPLE, Anthony. “Analysis”. In: SADIE, Stanley (org.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980, p. 526-588.
- BENT, Ian. DRABKIN, William. **Analysis**. Norton: Nova Iorque, 1987.

- CÂMARA, Leide. **Dicionário da Música do Rio Grande do Norte**. Edição do autor. Natal: AMP, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: EDUSP, 1988.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. **O Sentido da Análise Musical**. Opus, Campinas, n. 12, 2006. Disponível em: www.anppom.com.br/opus/opus12/02_Antenor.pdf. Acesso em: 29 mar. 2010.
- COOPER, Grosvenoz W.; MEYER, Leonard B. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- DAVIES, Stephen. “Interpretation”. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980, p. 497-499.
- FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FUBINI, Enrico. **Musica y lenguaje en la estética contemporánea**. Madrid: Alianza, 1994.
- GALVÃO, Claudio. **O céu era o limite: uma biografia de Oriano de Almeida**. Natal: EDUFRN, 2010.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- GUERRA, Nilda. Encarte de apresentação da edição dos Prelúdios Potiguares. Natal: EDFJA, 2001.
- HIGGINS, Thomas. **Chopin Preludes Op. 28**. New York: W.W. Norton Company, 1973.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- JUCÁ. In: **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- KOSTKA, Stefan.; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony**. 5th. Ed. New York: McGraw Hill, 2004.
- LAGO, Sylvio. **Arte do piano: compositores e intérpretes**. São Paulo: Algol Editora, 2007.
- LEDBETTER, David; FERGUSON, Howard. “*Prelude*”. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980, p. 291-293.
- LESURE, François; HOWAT, Roy. “Debussy”. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980, p. 96-119.

LÍVERO, Iracele. **Santoro:** Uma história em miniaturas, estudo analítico interpretativo dos Prelúdios para piano de Claudio Santoro. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

MARIZ, Vasco. **Figuras da música brasileira contemporânea.** 2^a ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1970.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORONEY, Davitt. “Prélude non mesures”. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Londres: Macmillan, 1980, p. 294.

NEGREIROS, Sanderson. **A sinfonia aprisionada.** Natal: Ed. Fundação José Augusto, 2001.

NORRIS, Geoffrey. “Rachmaninoff”. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Londres: Macmillan, 1980, p. 707-718.

PAZ, Ermelinda A. **O Modalismo na Música Brasileira.** Brasília: Ed. Musimed, 2002.

POWELL, Jonathan. “Scriabin”. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Londres: Macmillan, 1980, p. 483-495.

PREGÃO. In: **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues. **A influência do baião no repertório brasileiro erudito para contrabaixo.** ANPPOM, Salvador, 1999. Disponível em www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF. Acesso em 20 jul. 2011.

RANDEL, Don Michael. **The New Harvard Dictionary of Music.** The Belknap Press of Harvard University Press. 9^a ed. Londres: 1999.

ROMANO, Marluze. Natal, RN, 01 fev. 2011. Entrevista concedida a Igara Cynara Cabral de Paiva.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música.** Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCLiar, Esther. **Fraseologia Musical.** Porto Alegre: Ed. Movimento, 1982.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical.** 3^a ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

SERRÃO, Ruth. Música para piano. In: FARIA, A.; BARROS, L. O. C.; SERRÃO, R. (Org.) **Guerra-Peixe, um músico brasileiro.** Rio de Janeiro: Lumiar, p. 63-85, 2007.

SERTÃO. In: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

SILVA, Flávio. **Camargo Guarnieri: O tempo e a música.** Ed. Imprensa Oficial. Rio de Janeiro: 2001.

SILVA, José Valdécio da. Natal, RN, 21 fev. 2011. Entrevista concedida a Igara Cynara Cabral de Paiva.

SIQUEIRA, José. **Sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2^a ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

WHITTALL, Arnold. “Bitonality”. In: SADIE, Stanley (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980, p. 637.

WOLFF, Konrad. **Masters of the keyboard**: individual style elements in the piano music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin and Brahms. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

ANEXOS

**PARTITURAS DOS *PRELÚDIOS POTIGUARES* PUBLICADAS PELA
EDITORADA FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO (EDFJA)**

PRELÚDIOS POTIGUARES

Nº 01 - No Caminho do Sertão

A Nelson Freire
Allegro vivace = 116

Óriano de Almeida - Natal 1982

The musical score consists of four staves of music for piano, arranged in two systems. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both in 2/4 time with a key signature of one flat. The tempo is Allegro vivace, indicated by a value of 116. The right hand part (treble clef) features sixteenth-note patterns, while the left hand part (bass clef) consists of eighth-note chords. The second system begins with a treble clef and a bass clef, also in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand continues with sixteenth-note patterns, and the left hand provides harmonic support with eighth-note chords. The score is divided into measures by vertical bar lines and includes dynamic markings such as "sempre ritmado" and "e mezzo forte".

12

15 *ben marcato il basso*

18

21

24

marcato ed un poco piu forte

25

26

27

28

29

30

31

32

33

The image displays four staves of musical notation for piano, arranged vertically. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The music is in common time (indicated by a 'C') and includes a key signature of one flat (indicated by a 'b'). Measure 36 starts with a rest followed by a sixteenth-note pattern. Measure 39 begins with eighth-note pairs. Measure 42 features eighth-note pairs followed by a sixteenth-note pattern. Measure 45 concludes with a sixteenth-note pattern.

48

51

non rallentare ma diminuendo

54

57

forte súbito

PRELÚDIOS POTIGUARES

Nº 07 - Sequilhos e Alfinins

A Nilda Cunha Lima
Molto vivace $\text{♩} = 138$

Oriano de Alemeida - Natal 1982

8va

cintilante

poco ped.

non legato

simile

legato

poco cresc.

piu pedal

8va

13

mf un poco

articolato

The musical score for Prelúdio N° 07 - Sequilhos e Alfinins, page 102, contains four staves of piano music:

- Staff 1 (Top):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It shows eighth-note patterns in the upper half and sixteenth-note chords in the lower half.
- Staff 2 (Second from Top):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). It shows eighth-note patterns in the upper half and sixteenth-note chords in the lower half.
- Staff 3 (Third from Top):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It shows eighth-note patterns in the upper half and sixteenth-note chords in the lower half. A dynamic marking '*8va*' (octave up) is placed above the staff.
- Staff 4 (Bottom):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It shows eighth-note patterns in the upper half and sixteenth-note chords in the lower half.

The measures are numbered 28, 29, 30, and 34. Measures 28 and 29 show eighth-note patterns. Measure 30 begins with eighth-note patterns and transitions to sixteenth-note chords. Measure 34 continues with sixteenth-note chords. Dynamic markings include '>' (slurs) and a bass clef with a sharp sign.

37

legato poco cresc.

simile

40

p harmonioso

ped

43

meno legato ma sempre piano

46

8va

49

come prima

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

8va

64

65

66

67

68

71

72

mezzo forte

73

74

75

76

77

8va

ff

forte

sf

piano

PRELÚDIOS POTIGUARES

Nº 15 - O Alvissareiro da Torre da Matriz

A Majú Vital
Moderato $\text{♩} = 76$

Oriano de Almeida - Natal 1982

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time. The top staff features a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking 'mp' and a 'ma vibrato' instruction. The middle staff shows rhythmic patterns with sixteenth-note figures. The bottom staff shows bass notes. Measure numbers 3, 6, and 9 are indicated above the staves.

♩ = 96 ♩ a tempo

♩ = 76

mf

4

Prelúdio N° 15 - O Alvisareiro da Torre da Matriz

23

poco cedendo

24

D.C. al Coda

sempre a tempo

ed mezzo forte

30

33

molto piano

$\text{quarter note} = 76$

cresc.

8^{va}

forte

$\text{♩} = 96$

mezzo piano

expressivo

$\text{♩} = 98$

mezzo forte

a tempo

diminuendo

$\text{♩} = 76$

poco rit

meno

poco cedendo

Musical score for piano, page 113, featuring two staves:

- Top Staff:** Treble clef, G major (two sharps). Measures 1-3 show eighth-note patterns. Measure 4 starts with a bass note followed by a sustained note and a sixteenth-note pattern. Dynamic: *dim.* Measure 5 shows eighth-note pairs with a dynamic: *molto rall.*
- Bottom Staff:** Bass clef, C major (no sharps or flats). Measures 1-2 show eighth-note patterns. Measure 3 starts with a bass note followed by a sustained note and a sixteenth-note pattern. Dynamic: *pp*.

PRELÚDIOS POTIGUARES

Nº 17 - Comprai Juá Jucá

A Mario Tavares
Lento senza rigore

Oriano de Almeida - Natal 1982

Musical score for piano, four staves:

- Staff 1 (Treble): 2/4 time, key signature 7 sharps. Dynamics: pp, da lontano.
- Staff 2 (Bass): 2/4 time, key signature 7 sharps.
- Staff 3 (Treble): 3/4 time, key signature 7 sharps. Dynamics: 3, cedendo....
- Staff 4 (Bass): 3/4 time, key signature 7 sharps.
- Staff 5 (Treble): 6/8 time, key signature 7 sharps. Dynamics: = 108 allegretto, p, a tempo.
- Staff 6 (Bass): 6/8 time, key signature 7 sharps.
- Staff 7 (Treble): 9/8 time, key signature 7 sharps. Dynamics: cantando.
- Staff 8 (Bass): 9/8 time, key signature 7 sharps.

The musical score consists of four staves of piano music, arranged in two systems of two staves each. The key signature is A major (three sharps). The time signature is common time (indicated by '12'). The first system starts at measure 12 and ends at measure 15. The second system starts at measure 16 and ends at measure 19. The music features eighth-note patterns in the treble clef and sixteenth-note patterns in the bass clef. Measure 19 concludes with a dynamic instruction 'meno piano'.

Musical score for Prelúdio N° 17, featuring four staves of music:

- Staff 1 (Treble Clef):** Measures 24-25. Dynamics: v , z , z . Measure 25 ends with *rall.*
- Staff 2 (Bass Clef):** Measures 24-25. Dynamics: $\text{d} \cdot$, $\text{d} \sim \text{d}$, $\text{d} \sim \text{d}$.
- Staff 3 (Treble Clef):** Measures 26-27. Dynamics: z , z . Measure 27 ends with *ed dim....*
- Staff 4 (Bass Clef):** Measures 26-27. Dynamics: $\text{d} \cdot$, $\text{d} \sim \text{d}$, $\text{d} \sim \text{d}$. Measure 27 ends with *tempo prima*.
- Staff 5 (Treble Clef):** Measure 28. Dynamics: $\text{d} \text{ (double bar line)}$.
- Staff 6 (Bass Clef):** Measures 28-29. Dynamics: d , d , d , d .
- Staff 7 (Treble Clef):** Measures 30-31. Dynamics: d , d , d , d .
- Staff 8 (Bass Clef):** Measures 30-31. Dynamics: d , d , d , d .
- Staff 9 (Treble Clef):** Measures 32-33. Dynamics: d , d , d , d .
- Staff 10 (Bass Clef):** Measures 32-33. Dynamics: d , d , d , d .

Musical score for Prelúdio N° 17 - Comprai Juá Jucá, featuring four staves of music:

- Staff 1 (Top):** Treble clef, 3/4 time, key signature of 6 sharps. Measures 38-41 show eighth-note patterns.
- Staff 2 (Second from Top):** Bass clef, 3/4 time, key signature of 6 sharps. Measures 38-41 show eighth-note patterns.
- Staff 3 (Third from Top):** Treble clef, 3/4 time, key signature of 6 sharps. Measures 38-41 show eighth-note patterns. Measure 42 begins with a sustained note followed by eighth-note pairs. A dynamic marking "rall" is placed above the bass staff at the end of measure 41.
- Staff 4 (Bottom):** Bass clef, 3/4 time, key signature of 6 sharps. Measures 38-41 show eighth-note patterns. Measure 42 shows sustained notes. Measure 43 begins with eighth-note pairs. A dynamic marking "8va" is placed above the bass staff at the end of measure 42.
- Staff 5 (Bottom):** Treble clef, 4/4 time, key signature of 6 sharps. Measures 44-45 show eighth-note pairs. A dynamic marking "come prima" is placed above the bass staff at the beginning of measure 44.
- Staff 6 (Bottom):** Bass clef, 4/4 time, key signature of 6 sharps. Measures 44-45 show eighth-note pairs.

48

cedendo....

8va

pp *veloce*

a tempo

pp

TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS

Transcrição de entrevista a Oriano de Almeida realizada pelo prof. Dr.

Tarcísio Gomes Filho em 23 de julho de 2002:

(A gravação não captou a primeira pergunta)

Oriano de Almeida: ... Eu não tinha a intenção que eram prelúdios, mas eu tinha a intenção que eram músicas evocativas do nordeste, né? Então, tavam feitas lá.

Tarcísio Gomes Filho: É... tem muitos que são de 1982, né? nessa época o senhor já tava defin...

Oriano de Almeida: Eu já tava no Rio... Eu já tava no Rio.

Tarcísio Gomes Filho: Mas as que foram feitas em Natal na época de 82? No caminho do sertão, À sombra da velha jaqueira, Flor de cactus, sequilhos e alfenins, caiçara dos rios dos ventos, os negros do rosário, sarau da rua da conceição e o alvissareiro da torre da matriz... ?

Oriano de Almeida: Foi feito aqui... esse tb... (repetidas vezes)

Tarcísio Gomes Filho: Aí o senhor já tava de vez aqui em Natal ou tava só... o senhor lembra?

Oriano de Almeida: Eu tava de vez aqui, tava em 82 o ano inteiro compondo.

Tarcísio Gomes Filho: Foi na época que o senhor tava dando aulas na universidade?

Oriano de Almeida: É, eu estava em Natal. Eu cheguei em Natal em 81 (setembro) e já comecei a fazer esses discos pra... isso já era pra fazer parte dos discos que eu ia gravar.

Tarcísio Gomes Filho: ... pro Projeto Memória

Oriano de Almeida: Eu já lhe disse isso... uma contribuição ao Projeto Memória.

Tarcísio Gomes Filho: Certo

Oriano de Almeida: ... Mas porque a minha música, como não tem compromisso nem de época nem de espaço, não se pode dizer que seja brasileira ou francesa, ou inglesa, se é moderna ou se é antiga... então eu quis fazer um disco especialmente nordestino, música brasileira, sobretudo local, temas locais... você vê que os títulos todos são daqui, né?

Tarcísio Gomes Filho: é... 1947, Xarias e Canguleiros em Paris...

Oriano de Almeida: Foi, é.. essa eu fiz em Paris

Tarcísio Gomes Filho: e o lamento da senzala, 1950

Oriano de Almeida: É.

Tarcísio Gomes Filho: nessa época, foi sua primeira viagem à Paris, quando o senhor estava lá ou...

Oriano de Almeida: Qual é a data?

Tarcísio Gomes Filho: 1947 e 1950

Oriano de Almeida: É, o primeiro foi a primeira vez que eu fui lá.

Tarcísio Gomes Filho: O senhor ficou quanto tempo em Paris quando foi?

Oriano de Almeida: Ah, fiquei muito tempo, quase um ano, depois voltei e fiquei outro ano.

Tarcísio Gomes Filho: a primeira vez, o senhor lembra? Que o senhor foi pra lá? O ano?

Oriano de Almeida: Lembro. 46 e saí em 47.

Tarcísio Gomes Filho: O senhor foi estudar ou já foi pra tocar, pra fazer concertos?

Oriano de Almeida: as duas coisas, as duas coisas.

Tarcísio Gomes Filho: O senhor estudou com Magdalena aqui no Rio, mas ela também ia pra Paris lá na mesma época?

Oriano de Almeida: Eu acho que ela estava em Paris, mas eu não estudei com ela lá não.

Tarcísio Gomes Filho: Estudou com quem em Paris?

Oriano de Almeida: Com ninguém, não estudei com professor nenhum, só professor de harmonia, né? Eu já disse isso da outra vez, não foi? Foi quando eu compus xarias e canguleiros e... como era o nome dele? Danelot, Georges Danelot, o professor de harmonia.

Tarcísio Gomes Filho: Era de que conservatório?

Oriano de Almeida: Eu estudei com ele particular.

Tarcísio Gomes Filho: e essa época do Rio, é... 1948...

Oriano de Almeida: ... é porque é o seguinte: eu compunha sempre, sem ser compositor, inventor de melodias como eu digo, mas eu sempre, diariamente ou mensalmente, eu tava com uma... fazia uma composição, esquecia, fazia outra... quer dizer ,eu tinha o... o improviso, né? De compositor. Sempre que eu sentava no piano eu podia compor, né? aproveitava algumas, relembrava outras, outras esquecia... então eu acho que eu compus umas 500 músicas mas só sobraram 100, e dessas 100 estão escritas quarenta, né? então eu compunha sempre, os amigos ouviam em casa, mas eu nunca toquei em concerto as minhas músicas, né?

Tarcísio Gomes Filho: Porque o senhor não queria ou porque tinham as exigências dos programas?

Oriano de Almeida: Porque eu não era compositor, aquilo era um hobby, um talento inato que eu não prestei atenção nem... não prestei atenção, é. Não tinha nem tempo de pensar que era... porque a minha carreira toda era dedicada a ser concertista e aos concertos, né? e eram muitas horas de música, estudando a obra de Chopin, Beethoven, estudando a de Debussy...

Tarcísio Gomes Filho: O senhor lembra de quantas horas chegava a estudar por dia pra...

Oriano de Almeida: Uma média de quatro horas, cinco horas... no máximo. Nunca fui de ‘me acabar’ em cima do piano também. Talvez não precisasse tanto, né? Outros precisam.

Tarcísio Gomes Filho: Mesmo na época com a Magdalena era...

Oriano de Almeida: Era, era umas quatro horas... uma média assim: duas horas de manhã, duas horas de tarde. Outros não, estudavam até oito ou dez horas. Tem pianistas que estudam demais... doze horas, né? Não sei como é que eles agüentam, ou como é que eles resistem. Dizia Chopin que esses pianistas eram embrutecidos, ficavam embrutecidos. Como ele dizia, ‘sem sentir mais, eram autômatos, sem nenhuma interiorização, sem nenhuma inspiração’ esses pianistas que estudam doze horas, dez horas... não têm inspiração, são máquinas, são robôs. O pianista tem que ter... ele mesmo dizia ‘no máximo quatro horas’, né? O Chopin professor. O Liszt não, o Liszt era de estudar muito.

Tarcísio Gomes Filho: Certo... e ...

Oriano de Almeida: Aliás, você sente quando o pianista é muito ??? e o pianista. São aquelas máquinas, né? São mecânicos. Tem pianista que estuda até a hora de ir pro palco, tão em cima do piano, não largam o piano, chegam lá são autômatos. Eu conheço vários.

Tarcísio Gomes Filho: A primeira vez que o senhor foi pro Rio estudar com Madgalena foi mais ou menos...

Oriano de Almeida: Foi quando eu saí de Natal, naquele ano... qual foi o ano? 39, 39 ou 40, né? Que eu fui pra São Paulo, ingressei no curso de interpretação no Rio e aí comecei a estudar com a Magdalena na década de 40, portanto.

Tarcísio Gomes Filho: Como é que o senhor foi apresentado a ela?

Oriano de Almeida: tocando no curso, no masterclass dela público, aí ela me conheceu, junto com outros pianistas. Aí eu comecei a freqüentar as aulas particulares e fiquei aluno dela talvez uns oito a dez anos. Depois eu me... fiquei só.

Tarcísio Gomes Filho: O senhor recebeu bolsa pra ir pro exterior?

Oriano de Almeida: Não, nunca tive nenhuma bolsa. Apenas uma vez quando eu ganhei o Concurso Chopin no Rio pra ir fazer o de Varsóvia, aí eu ganhei a passagem.

Tarcísio Gomes Filho: Só a passagem então?

Oriano de Almeida: Parece que foi a passagem só.

(Interrupção. A gravação não captou o início da continuação da entrevista)

Oriano de Almeida: ... eu na casa dele, tomando whisky, conversando, um assunto, outro, e uma noite eu disse: mas Veríssimo, to com essas idéias tão claras, tão vivas contando a você... e ele disse: é Oriano, você tá recordando coisas aí incríveis, não é? Quando eu cheguei em casa, comecei a escrever e não parei. Parece que o livro foi escrito em dois meses, talvez. Foi só depois recortar tudo... o que vinha na cabeça eu ia botando, como se tivesse conversando. Você vai ver que o tom do livro é conversando.

Tarcísio Gomes Filho: Eu consegui adquirir quatro livros. Tem mais algum ou são esses quatro mesmo?

Oriano de Almeida: Você tem...?

Tarcísio Gomes Filho: Música através dos tempos, Um pianista fala de música, Paris nos tempos de Debussy e Magdalena ... dona Magdalena.

Oriano de Almeida: São esses quatro. Devia ter saído outro, tem muitos pra sair. Tem um livro sobre Chopin, né? que eu escrevi. Tem 600 páginas, ta aí pra sair a qualquer hora, mas eu larguei ele. Fiquei muito cansado, ultimamente não to muito disposto a escrever não.

Tarcísio Gomes Filho: O senhor lembra o último concerto que o senhor, assim, a sua última apresentação em público?

Oriano de Almeida: Eu acho que foi numa aula aqui, né?

Tarcísio Gomes Filho: Aqui na UFRN?

Oriano de Almeida: Foi um recital que eu dei... meu ultimo recital... foi boa essa pergunta, viu? O primeiro eu lembro, né? com 12 anos em Recife. Toquei em Recife com 12 anos, de calça curta, isso você sabe, né?

Tarcísio Gomes Filho: aham

Oriano de Almeida: Sabe o programa?

Tarcísio Gomes Filho: Não

Oriano de Almeida: Ah, o programa até hoje eu lembro. Onde é que ele ta escrito, esse programa...? Toquei a Chacona de Bach, Toccata e fuga em Ré menor, toquei o Estudo op. 10 no. 4, o Scherzo em Sib menor (Chopin), São Francisco sobre as ondas, a Rapsódia Húngara no. 6 (Liszt), era um programa de... muito difícil. E tem toda a... pra você saber a minha vida, quem já levou isso tudo e já voltou foi o Cláudio (Cláudio Galvão, autor da biografia ‘O céu era o limite’, lançada em 2010), porque eu tenho toda a minha vida a partir dos doze anos da imprensa, tudo o que saiu na imprensa eu tenho. Então se você quiser saber é só ir seguindo aquilo ali. A vida pianística, né? A particular vai seguindo, mas o próprio Cláudio não fez muito... o livro do Cláudio não tem muito a minha vida particular não. Tem mais a vida profissional.

Tarcísio Gomes Filho: aham, e aí... o último?

Oriano de Almeida: O último é que eu queria me lembrar, deixa eu ver se eu lembro aqui, peraí... deve ter sido uma aula pública, né? Um concerto na escola doméstica que eu dei. No

Rio foi na Sala Cecília Meireles, um Recital Chopin que eu dei, em Belém também, o último já faz muitos anos. Sim, em Brasília, dois concertos que eu dei.

Tarcísio Gomes Filho: O senhor lembra a idade que o senhor tinha?

Oriano de Almeida: O de Brasília? Eu já devia ter uns 60 anos. Foi quando eu vim pra cá. Eu fui tocar em Brasília, em Recife e aqui, aí fiquei aqui. Daqui eu voltei pra Brasília pra outro concerto. O da sala Cecília Meireles eu já tinha tocado. É difícil porque tinham muitos por ano, né?

Tarcísio Gomes Filho: Na média, quantos concertos por ano o senhor chegou a fazer?

Oriano de Almeida: Ah, muitos. No mínimo, uns 30 né? São Paulo eu toquei muito, rapaz... No Brasil, aproximadamente... eu lembro, esse eu lembro e vou até conferir. No Brasil, sabe em quantas cidades? 65. 65 cidades do Brasil, desde Manaus até Porto Alegre. Não toquei no Paraná nenhuma vez nem em Santa Catarina. Goiás, nunca toquei. Mas no resto... Roraima, nunca toquei, mas toquei no Amapá. Era pra cima e pra baixo de avião. Sem gostar, viu? Eu não gostava de andar de avião. Mas viajava, né? Tinha que dar os concertos. Muitas vezes eu desistia dos concertos. Uma vez eu ia dar quinze concertos no Rio Grande do Sul, ia em quinze cidades. Numa rede justamente promovida pela Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul. Pois quando eu subi no avião em São Paulo, já no meio da escada eu desci e não fui fazer a turnê. Voltei anos mais tarde ao Rio grande do Sul mas só fui em três cidades: Porto Alegre, Canoas e Caxias do Sul. São Paulo assim, mais ou menos em... dessas 65, eu acho que umas 30 ou 35 são em São Paulo, são cidades de São Paulo.

Tarcísio Gomes Filho: Aldo Parisot, Oriano de Almeida contribuíram como intérpretes...

Oriano de Almeida: É, justamente essas primeiras audições do Cláudio Santoro, porque ele era do grupo Música Viva, era uma pessoa de grande importância nesse grupo do Kollreuter, né? então deve ser isso, as primeiras audições que eu fiz das peças dele, até eu fiz, sabe? na rádio Roquete Pinto do Rio de Janeiro. Era uma rádio muito boa, sabe? Assim como a Rádio MEC, né? Só que era da prefeitura, né? A rádio MEC era do Ministério da Educação. Eu me lembro perfeitamente, uma audição ao vivo no auditório da rádio Roquete Pinto.

Tarcísio Gomes Filho: e aí, as músicas do Cláudio Santoro ou tinha mais...?

Oriano de Almeida: não, era só Claudio Santoro.

Tarcísio Gomes Filho: e o Camargo Guarnieri ele não fazia parte do grupo, né?

Oriano de Almeida: Não, ele era de outra geração mais... mais antiga, né?

Tarcísio Gomes Filho: que teve a história da carta, que ele fez uma carta, o Kollreuter tava trabalhando o dodecafônico e toda aquela história, e o Guarnieri fez uma carta aberta, que era contra...

Oriano de Almeida: Foi, é? Não me lembro desse fato.

Tarcísio Gomes Filho: Mas o senhor tinha alguma proximidade com o Guarnieri.

Oriano de Almeida: Ah, bastante em São Paulo, era uma pessoa muito simpática, né? Tanto que ele...

Tarcísio Gomes Filho: Chegou assim a fazer alguma parceria com ele, alguma coisa?

Oriano de Almeida: Não. Ele me dedicou uma peça, né? A Valsa no. 05 de Camargo Guarnieri foi dedicada a mim e é uma peça importantíssima dele, a mais importante talvez pra piano, a Tocatta, uma peça muito difícil, né? E ele me deu a partitura antes de editar. De maneira que eu tinha, essa partitura deve estar hoje aqui no Instituto Histórico. Essas partituras mais pessoais, né? Então o Camargo Guarnieri era um músico de muita influência também, mas não pertencia a esse grupo.

Tarcísio Gomes Filho: E desse pessoal que fazia, tava sempre... que era da rota, né? Rio – São Paulo, quem mais o senhor poderia...

Oriano de Almeida: O Frutuoso Viana, eu me dava muito bem com ele também, O Souza Lima e... esses dois principalmente. E o Mignone no Rio, eram personalidades que eu tinha acesso, né? Amizade, convivência, esses compositores. Esse grupo, né? esse grupo é mais ou menos da mesma época...

Tarcísio Gomes Filho: do Música Viva?

Oriano de Almeida: Não, o Música Viva vem depois

Tarcísio Gomes Filho: Então a sua participação no Música Viva foi mais ...

Oriano de Almeida: Foi só essa.

Tarcísio Gomes Filho: como intérprete, a divulgação das músicas...

Oriano de Almeida: É, só, as peças do Cláudio Santoro em primeira audição.

Tarcísio Gomes Filho: Certo, tá bom.

(Nova interrupção. Novamente o início da continuação da entrevista não foi gravado)

Oriano de Almeida: ... na imprensa do Rio, da Fundação Carlos Magno fez um artigo achando que era um exemplo pra todo o Brasil... essa idéia eu tive aqui com o prefeito Sylvio Pedroza, então de cima de um caminhão coberto assim com uma lona, imitando um palco, não é?, fomos em alguns lugares. O caminhão parava em frente, como por exemplo, no Asilo dos Velhos, no orfanato, não é? Assim, no pátio... tem fotografias, você viu, né? e o auditório assim, os velhinhos todos sentados e... nessa foto tem o Waldemar de Almeida, tem o Sylvio Pedroza, tem o Veríssimo de Melo... e eu, naturalmente, lá em cima, fazendo um repertório acessível, um repertório...

Tarcísio Gomes Filho: Mais conhecido, né?

Oriano de Almeida: É, um repertório alegre, simpático, próprio para a hora e para o evento.

Transcrição de entrevista com Marluze Romano concedida em 1º de fevereiro de 2011 a Igara Cynara Cabral de Paiva:

Igara Cabral: O que a senhora poderia dizer a respeito dos *Prelúdios Potiguares* e das dedicatórias feitas por Oriano de Almeida em cada uma das vinte peças?

Marluze Romano: As datas dos prelúdios a gente vê, pelas datas, que não foram assim... condensados de uma forma premeditada não. Ele tinha várias criações interessantes e que lembravam o Nordeste, acho que é isso. Oriano era perito em colocar os títulos e em organizar. Eu acho que ele é genial nisso também. Então a gente vê aqui que uma foi escrito em 1967 no Rio, então é muito antiga, é? Outra, Belém, 66. Outra foi em 48 no Rio de Janeiro. Um ele escreveu em Paris... *Xarias e Canguleiros*, em 47... e *O Lamento da Senzala* em 50 e *Natal* foi no Rio em 51. Essas são as mais antigas. Agora a maior parte foi em 82, isso a gente tem que registrar aqui que ele voltou pra Natal em 82, e então essas foram as mais inspiradas do que nunca em retratar Natal e o Rio Grande do Norte, que ele gostava tanto. Agora falando sobre a quem ele dedicou, vamos ver: *No caminho do sertão*, a Nelson Freire. Nelson Freire é muito mais moço do que ele. Era um grande amigo dele, não era amigo de todo dia estar conversando nem telefonando, porque Nelson e Oriano viviam tocando, então não havia tempo. Um andava pelo mundo, o outro também. Mas se acompanhavam, né? O que Nelson ta fazendo agora? Ah, ele tá não-sei-onde, tocando, ta na Europa, não-sei-o-quê. Nelson passou muito tempo em Viena, e Oriano o admirava muito, era um grande fã do Nelson, e eu acho que o Nelson era fã de Oriano também, porque quando ele começou Oriano já era famoso, ele depois é que ele se destacou, começou a aparecer. E ele sempre foi um pianista que estava acima do bem e do mal, porque tinha aquela turminha, maravilhosa, aliás, que era Antonio Guedes, Arthur Moreira Lima, Vitis Adnet, tinha, o Fernando Lopes, e tinha uma turma de São Paulo, e cada um encontrou seu lugar ao sol. (interrupção) Então Nelson vivia dando recitais, era mais chique, não se misturava com a gente (risos); *A lenda do carreiro*, ele dedicou a Camargo Guarnieri. Guarnieri, você sabe, né? Compositor brasileiro, que era também amigo dele. Ele era amigo daquele pessoal todo daquela época, uns se destacaram, outros não, uns se dedicaram a ensinar etc. *Toada ingênua* foi dedicada a Maria Lucia Pinho. Eu a conheço pessoalmente, ela era muito amiga lá, é uma senhora que é professora de piano, estudou com Tagliaferro, e é muito amiga desses regentes todos, Karabichevsky, Eleazar, etc. *À sombra da velha jaqueira*, ele dedicou á Adalberto Renault. É

um pianista carioca que não fez carreira, ele é um pianista amador. (no sentido de que não exercia a musica profissionalmente). *Flor de cactus* ele dedicou a Elyana Caldas. Ela era uma pessoa de casa, tanto é que Iris Bianchi é madrinha de uma das filhas dela. É uma maravilhosa pianista, e grande amiga também. *O Chorinho de Guarapes*, ele dedicou a Esther Neiberger. *Sequinhos e Alfenins* ele dedicou a uma pessoa daqui de Natal que tem uns dedos elétricos e que voam (risos), que faz uma escala assim que quando você pensa que ela começou, já terminou: é Nilda Guerra Cunha Lima. Tocando um estudo de Czerny não tem quem vá com ela, porque é uma coisa estupenda, é uma velocidade. E outra coisa: é uma pianista maravilhosa e uma professora exigente. Ela foi do curso de interpretação e técnica, Oriano tinha esse curso. *Caiçara do rios dos ventos*: esse título foi uma sugestão de Carlos Lira. Ele era daqui de Natal, foi aluno do curso *Música através dos tempos* que Oriano deu. É uma peça muito melancólica, e ele dedicou a Aldo Parisot. *O sertanejo cantador* foi dedicada a Waldemar Henrique. Conterrâneo (Belém). Homem de letras, e foi quem fez a primeira letra do prelúdio Natal. A segunda foi feita por Diógenes da Cunha Lima. *Os negros do rosário*, a Heitor Alimonda. Estudou na Juilliard School. Foi vizinho de Oriano na época do Rio. *Saudades do Potengi*, a Gerardo Parente. Cearense radicado na Paraíba, foi professor da EMUFRN. Ele fez, digamos, uma carreira nacional. Era muito conhecido pelo seu trabalho como correpetidor. *Polytheama*, a Íris Bianchi. Esposa e mãe da filha única de Oriano. Pianista carioca (verificar). *O galinho de Santo Antonio*, a Claudio Santoro. As coisas da infância que ele guardou foram os filmes de Shirley Temper (1928 -), uma atriz mirim americana da qual Oriano gostava muito. *Xarias e canguleiros* ele dedicou a Souza Lima. Era regente, compositor, pianista. Amigo de Oriano, figura muito simpática. *O alvissareiro da torre da matriz*, a Maju Vital. É baiana, foi diretora da Sociedade de Cultura Musical (artística?) de Salvador. *Sarau na rua da conceição*, a Sonia Vieira. Foi aluna de Homero Magalhães, que por sua vez foi aluno de Tagliaferro. Ocupava algum cargo relacionado ao memorial Tagliaferro no Rio, checar. *Comprai juá jucá*, a Mário Tavares. Nascido em Natal e radicado no Rio de Janeiro, ele era regente adjunto da orquestra sinfônica Brasileira. Pertencia a uma família de músicos: Carlos Tavares, Túlio Tavares... *Lamento da senzala*, a Anna Stella Schic. Foi aluna de Kliass e foi colega de Íris. *Natal* tem versão para canto. Foi dedicada a Blanca Bouças, cantora carioca. *As Imburanas da pedra grande*, ele dedicou a Hermínia Roubaud, que foi professora de piano no Rio de Janeiro e possuía muito prestígio. Quando ele condensou isso em *Prelúdios Potiguares*, eu acredito que a intenção de Oriano era mesmo a

de homenagear o Rio Grande do Norte e Natal, a terra que o adotou. Porque podia ter outro título, né? E as músicas podiam ter outros títulos...

Transcrição da entrevista realizada com José Valdécio da Silva em 21 de fevereiro de 2011 por Igara Cynara Cabral de Paiva:

Igara Cabral: O senhor acredita que Oriano de Almeida tinha consciência estrutural dos *Prelúdios Potiguares*?

José Valdécio da Silva: Eu acho que não. Eu vou dizer o porquê. Isso, ele vivo, eu perguntaria a ele, viu? É o seguinte: se você observar, as peças não têm nenhuma dificuldade do ponto de vista harmônico, e ele conhecia pouco de harmonia. Ele não se aprofundou nisso. A formação dele foi primeiro com a mãe, depois veio pra Natal com oito anos e ficou aqui até mais ou menos os dezoito anos. A profissão que queria seguir era medicina e foi pro RJ pensando nisso. Abre-se um leque de opções pra música e ele começa a tocar e a se dar bem. Aí foi quando ele conheceu Magdalena. Ele não fez um curso formal no Rio, nem graduação nem nada. Então a formação dele foi até os dezoito anos. E ele não estudou – claro que ele tinha noções de harmonia - mas ele não se debruçou nesse assunto. Pra fazer essas composições ele não teve de recorrer a esses conhecimentos de harmonia, não acredito que ele tenha feito isso não. Outra coisa é que ele não estudou composição, forma e harmonia. Então foi realmente uma coisa espontânea. Ele compunha nos moldes de Chopin: Chopin compunha ao piano, e fica com os nervos aos pedaços porque tinha de dispor de tempo pra escrever. Um outro ponto que reforça essa idéia é o fato de que certa vez Oriano foi convidado a fazer uma prova pra ser professor da universidade federal do Rio de Janeiro e ele não foi. Na minha avaliação, e eu digo isso com bastante segurança, era pela falta de base de teoria que ele não tinha. Não só de teoria, mas também de harmonia. Ele não fez um curso regular com Magdalena. Por isso, eu estou convicto de que ele sabia das limitações dele na parte de harmonia e teoria musical como um todo. Ele mesmo ia dissecando uma peça e descobria a estrutura por ele mesmo.

Igara Cabral: Então a própria bagagem que ele tinha de repertório foi na verdade a grande escola dele?

José Valdécio da Silva: Exatamente, e isso se reflete nas peças dele. A bagagem dele foi ele que garimpou com o estudo das peças. E ele improvisava muito bem, e também sabia transpor muito bem também. Então eu acredito nisso, ele fez essas peças com extrema naturalidade,

mas com essas pitadas de modos que eu não acredito que tenham sido feitas de forma consciente, foi tudo feito ao piano mesmo e com auxílio de seu próprio ouvido.

**PROGRAMAS DE RECITAIS E CONCERTOS REALIZADOS POR
ORIANO DE ALMEIDA E FOTOGRAFIAS**



FIGURA 52 – Programa do primeiro recital solo, em Recife, no dia 19 de março de 1934 (GALVÃO, 2010, p. 80)

PROGRAMMA

I

Sonata op. 14 n. 1
(allegro, allegretto e meno-
do finale) Beethoven

Tocata e Fuga em ré menor - Bach Toccig

II

Prelúdio (à canção)
Valsa Brilante
Scherzo em si b. menor
Estudo, Op. 12 n. 8
" Op. 25 n. 11

III



PAYSAGENS DE LEQUE

1) - Valsa sobre	V. de Almeida	Micabimbo T. Miguezene
2) - Borbilhas		Policinelo Villa-Lobos
5) - Passeio às Ribeiras	V. de Almeida	Capricho Yássu R. Castro
6) - Desfile da quinta!		Rapsodia Rangua n. 12 - Liszt

Theatro Carlos Gomes

Quinta-feira 2 DE ABRIL DE 1936

PREFEITURA DE NATAL

RECITAL DO JOVEM E BRILIANTE PIANISTA

ORIANNE DE ALMEIDA

CADEIRA 8\$000

FIGURA 53 – Programa do primeiro recital solo em Natal, no dia 2 de abril de 1936 (GALVÃO, 2010, p. 81)

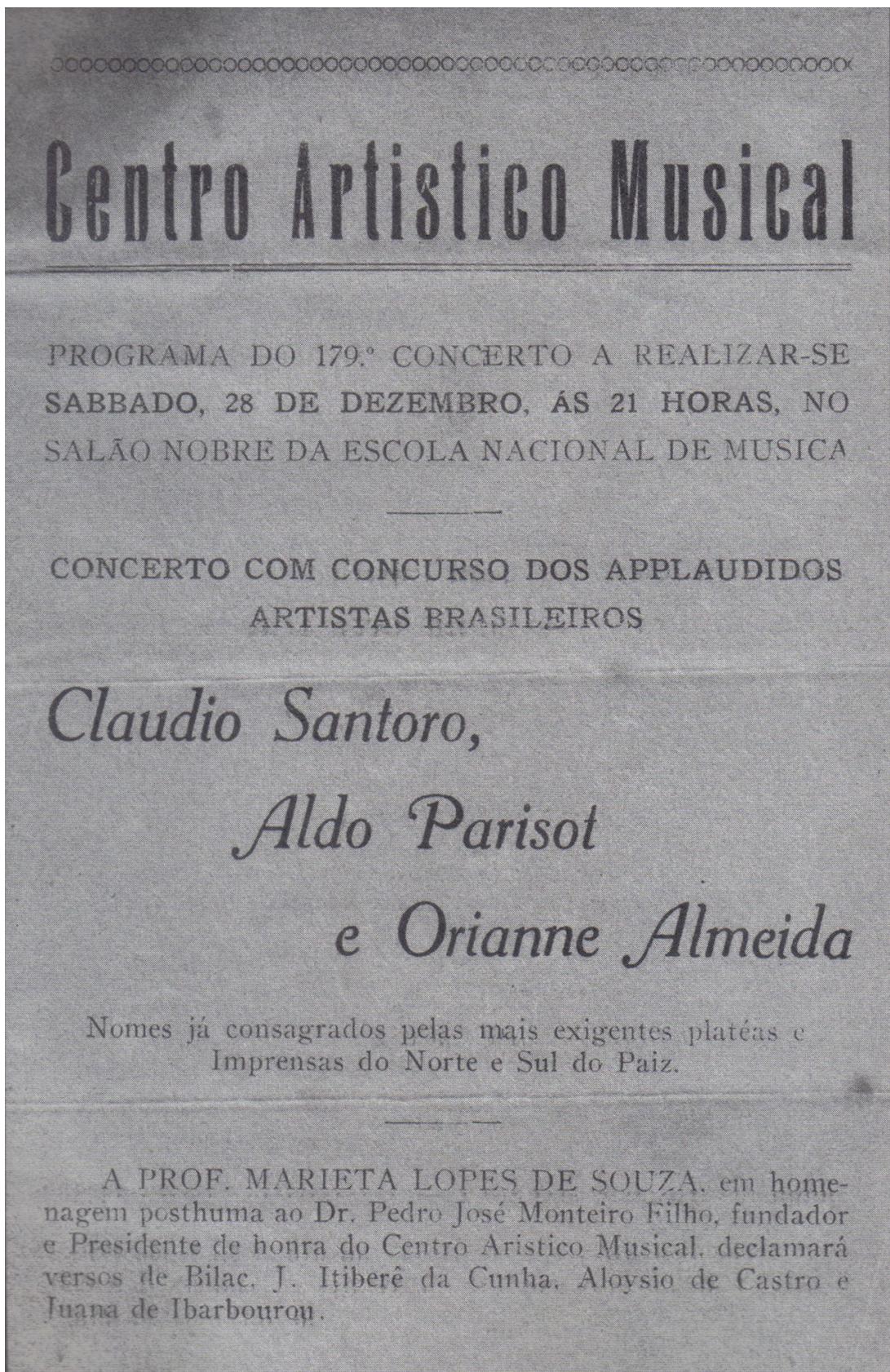


FIGURA 54 – Cartaz de recital de câmara do Trio Orianne – Santoro – Parisot realizado em 28 de dezembro de 1940, no Rio de Janeiro (GALVÃO, 2010, p. 126)

PROGRAMA

<p>1.^a Parte:</p> <p>I — SCHUBERT — 5.^a Sinfonia (em 1.^a audição)</p> <p>II — SMETANA — A Noiva Vendida</p>	<p>2.^a Parte:</p> <p>III — SCHUMANN — Concerto em Lá menor para piano e orquestra</p> <p>IV — JOSE' SIQUEIRA — Bailado das Garças (Suite Coreográfica)</p>
---	--

Solista: ORIANO DE ALMEIDA
Regente: JOSE' SIQUEIRA

... A propósito do concerto do pianista Oriano de Almeida, que tivemos a felicidade de assistir ante-ontem na Pro-Música, sentimos aquela alegria um pouco esmagadora que produz nos iniciados o encontro do Gênio.
(MAG — Diário de Notícias, 11-12-42)

... Não vejo a quem, na sua geração, eu possa compará-lo.
(ANDRADE MURICY — Jornal do Comércio, 16-12-42)

... E foi só então que se soube que havia nesta nossa grande terra mais um temperamento pianístico de verdade, com qualidades fundamentais extraordinárias, com possibilidades potenciais francamente empolgantes...
(MAG — Diário de Notícias, 7-12-42)

... Oriano de Almeida é admiravelmente dotado, musicalmente. Fraseia com inteligência e interesse; matiza com rara sensibilidade, com já excepcional senso das belas sonoridades...
(FELIPE DA MARCHA — 8-12-42)

PIANISTA



**ORIANO
DE
ALMEIDA**

Orquestra Sinfônica Brasileira — Sede: Avenida Rio Branco, 137 - 7.^o andar
salas 719/20 — Tel. 43-1148 e 43-2634 — Rio de Janeiro

FIGURA 55 – Programa de concerto com a Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1942 (GALVÃO, 2010, p. 127)



FIGURA 56 – Ingresso de recital realizado em Paris (GALVÃO, 2010, p. 131)



FIGURA 57 – Cartaz de concerto realizado em Roma no ano de 1947 (GALVÃO, 2010, p. 132)

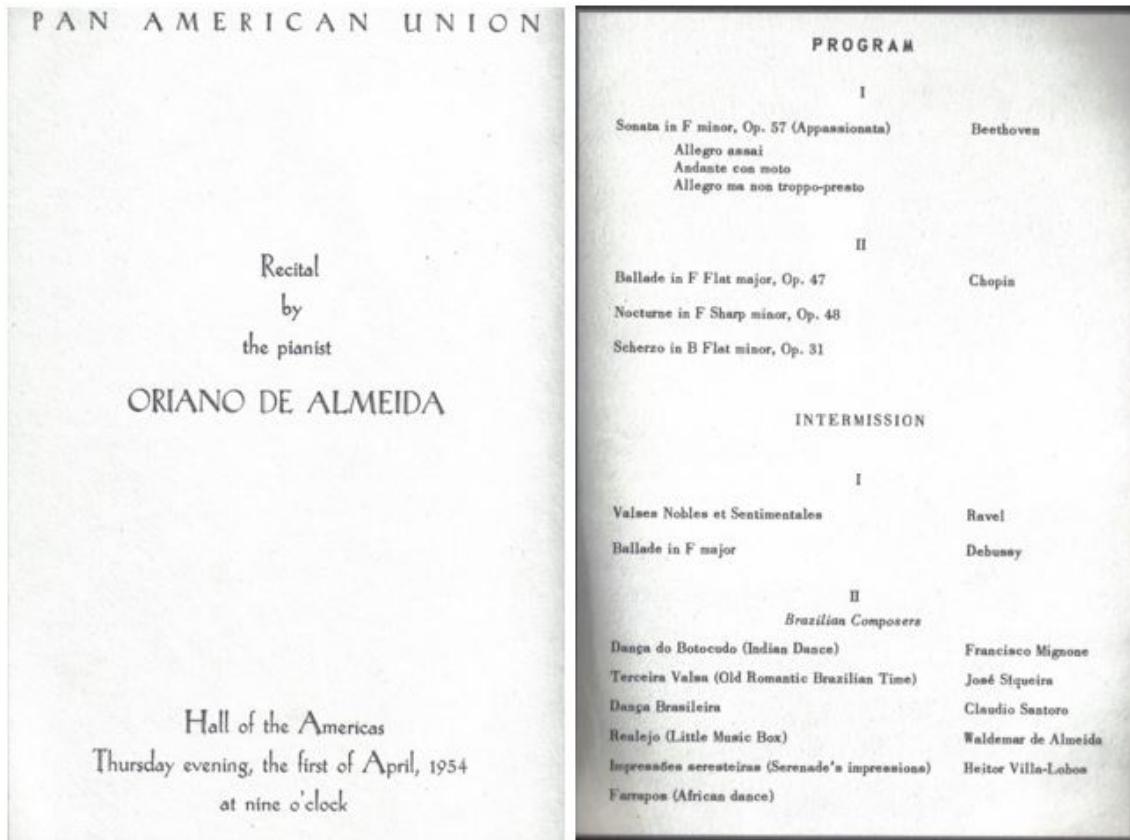


FIGURA 58 – Programa de recital nos EUA em 1954 (GALVÃO, 2010, p. 192,193)



FIGURA 59 – Oriano de Almeida e Íris Bianchi (GALVÃO, 2010, p. 194)



FIGURA 60 – Capa do programa do recital do duo Íris Bianchi – Oriano de Almeida, apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a 12 de abril de 1956 (GALVÃO, 2010, p. 195)



FIGURA 61 – Cartaz do Curso Oriano de Almeida, ministrado na cidade de São Paulo em 1957 (GALVÃO, 2010, p. 197)

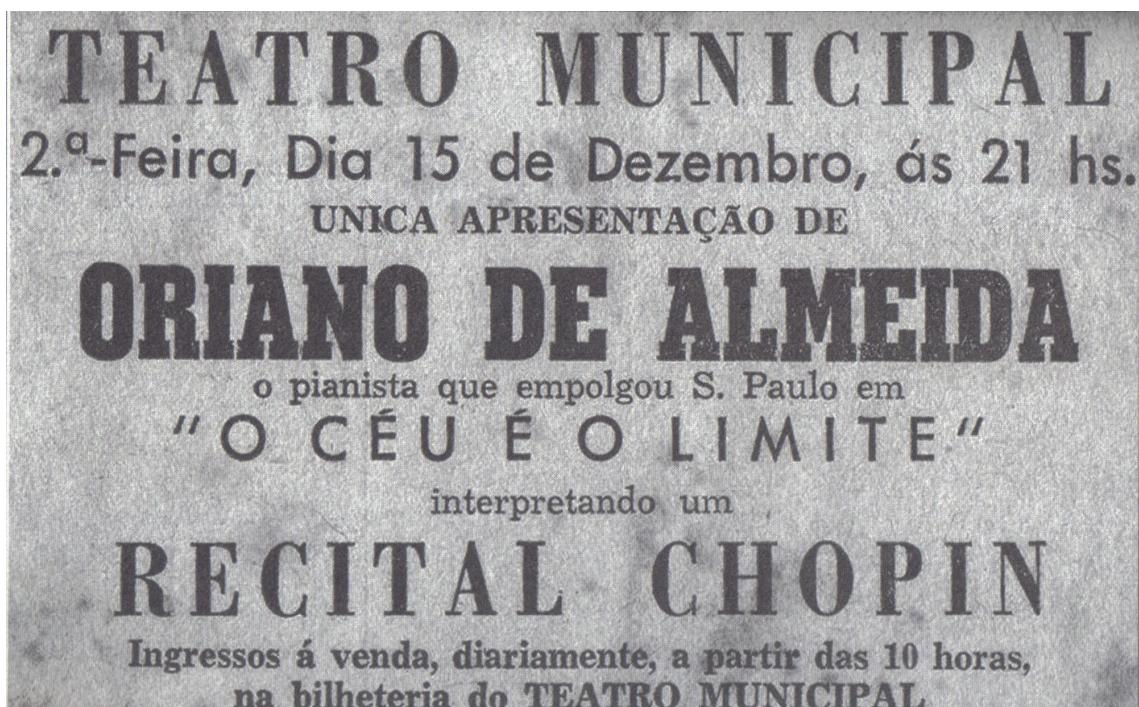


FIGURA 62 – Ingresso de Recital Chopin apresentado no Teatro Municipal de São Paulo em 1958 (GALVÃO, 2010, p.199)

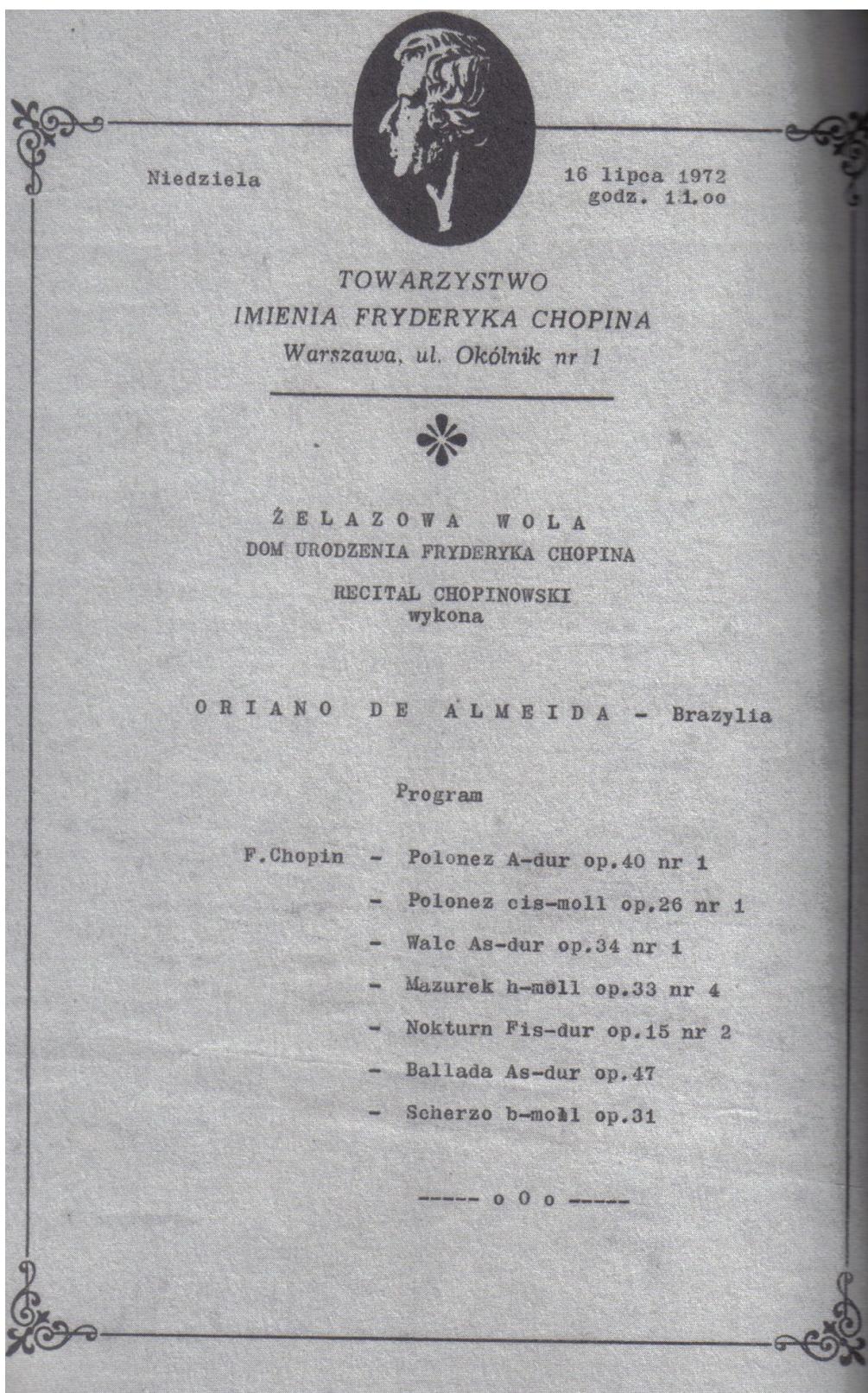


FIGURA 63 – Programa do Recital Chopin apresentado na Polônia em 1972
(GALVÃO, 2010, p. 262)

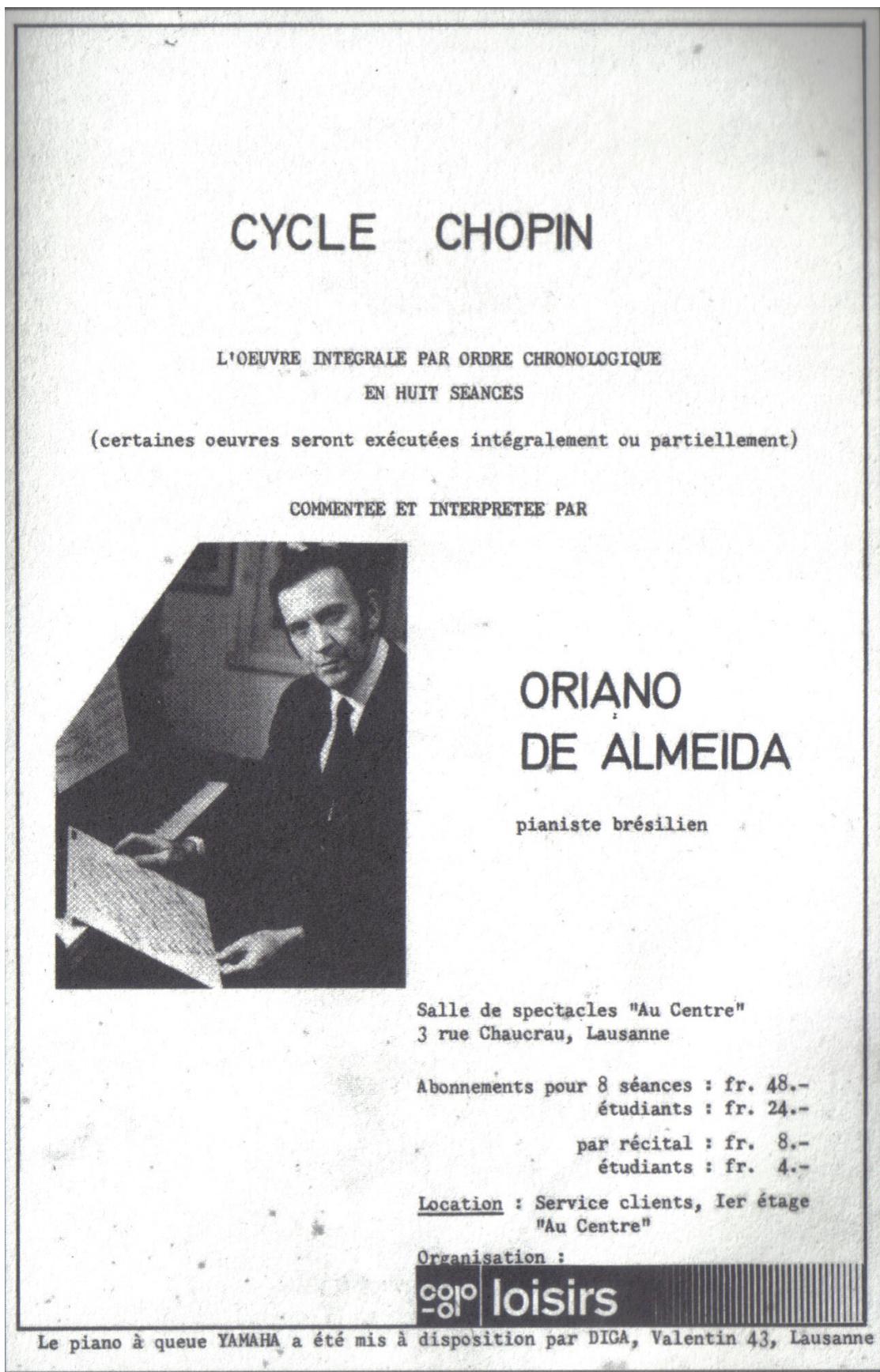


FIGURA 64 – Cartaz do Ciclo Chopin apresentado na Suíça (GALVÃO, 2010, p. 258)

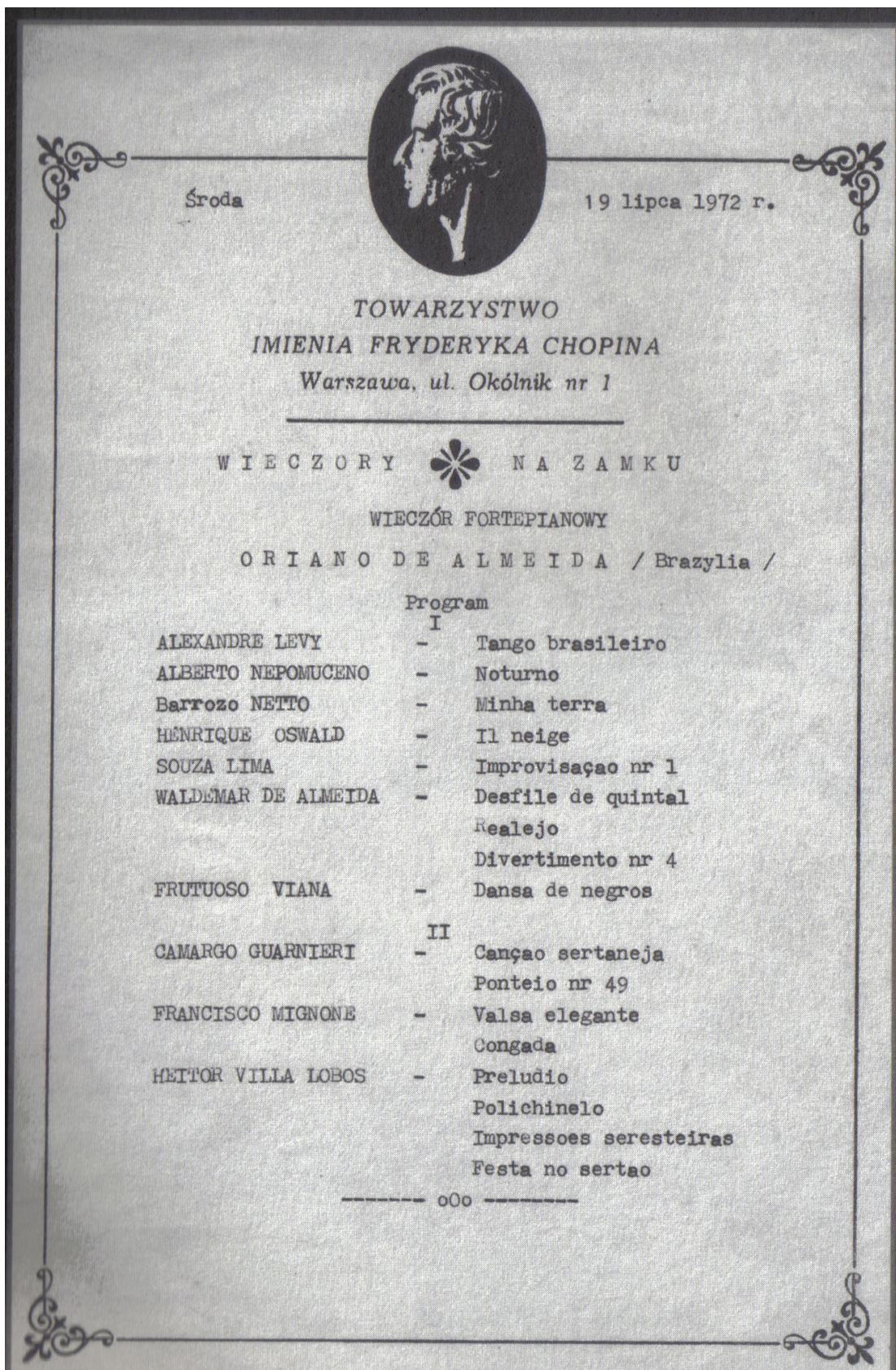


FIGURA 65 – Programa do recital de música brasileira apresentado na Polônia em 1972 (GALVÃO, 2010, p. 264)

»CEU E O LIMITE« *(GRANICA JEST NIEBO)*

Pod tą nazwą odbywają się w São Paulo co piątek wieczorem telewizyjne audycje Radio TV Tupi. Jest to oczywiście połączone z bardzo kosztowną propagandą handlową, gdyż wyznaczone są wysokie premie w pieniężach dla tych, którzy bez błędu odpowiadają na pytania z przeróżnych dziedzin nauki, wiedzy, biografii, etc.

Nagrody są wyznaczone w ten sposób, że za trafne odpowiedzi doliczane są punkty, natomiast za mylne lub za orak odpowiedzi są one odliczane. Stający do takiego konkursu, o ile otrzyma należytą ilość punktów dodatnich, ma prawo otrzymania premii natychmiast lub może kontynuować ten

sam temat w następny piątek. W ten sposób suma wygranej może się stale zwiększać, ale może też przepaść lub się zmniejszyć. Jeśli zaś ilość punktów dodatkowych spadnie poniżej wyznaczonego minimum, wówczas temat się kończy i kandydat zostaje wykluczony z konkursu.

Kilkanaście tygodni temu temat dotyczył twórczości Chopina i jego biografii. W pierwszym konkursie utrzymał się tylko p. Oriano de Almeida, reszta przepadła w punktach. Almeida odpowiedział zadowalająco na wszystkie pytania i przyznano mu wysoką premię, której jednak odebrać nie chciał i pozostał nadal przy tym samym temacie.

wygrane powiększały się coraz to bardziej, tak że w ostatni piątek suma premii przekroczyła już milion cruzeirów (dokładnie 1.160.000 cruzeiros, co się równa 8.300 dolarom). W tym dniu widownia telewizji wyemitowana była po brzegi, bo głośne już nazwisko p. Oriano budziło ogólne zaciekawienie.

Na zapytanie co ma zamiar zróbić z tak dużą ilością pieniędzy p. Oriano odpowiedział:

„Pragnę zrealizować moje stałe marzenie — pojechać do Warszawy i do Złazowej Woli i tam na ziemi wielkiego muzyka uzupełnić moje studia nad jego biografią, jaką mam zamiar wydać”.

Pan Oriano jest w wieku około trzydziestu lat, wysoki blondyn, zdolny pianista i poczatkujący kompozytor. Jest on ożeniony z pianistką p. Iris Bianchi. Maja córeczkę Lilian, której p. Oriano zadeedykował jedną z najlepszych swoich kompozycji „Pieśń Lilia-ny”.

W czasie jednej z piątkowych audycji p. Oriano de Almeida został odznaczony członkostwem honorowym Klubu Polskiego. Wypada zaznaczyć, że Bryzylanie są rozkochani w muzyce Chopina. Istnieją tutaj towarzystwa Chopinowskie, a dwa place publiczne, jeden w Rio a drugi w Sao Paulo, zdobia pomniki naszego wielkiego roda-ka.

Stanisław Hessel
Sao Paulo
Brazylia

P. S. p. Oriano nie jest pochodzenia polskiego, to

Nr. 3 (98) Fol. III

Capa #1 250 & 912

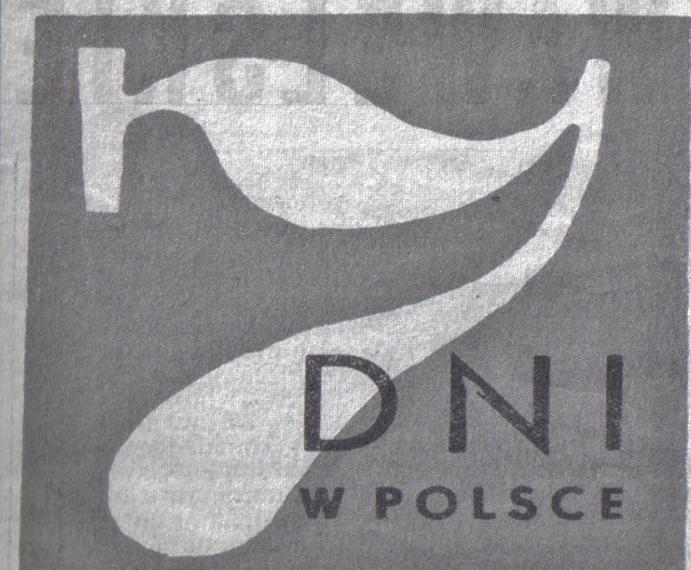


FIGURA 66 – Recorte de matéria publicada em jornal polonês em 1959 (GALVÃO, 2010, p. 202).

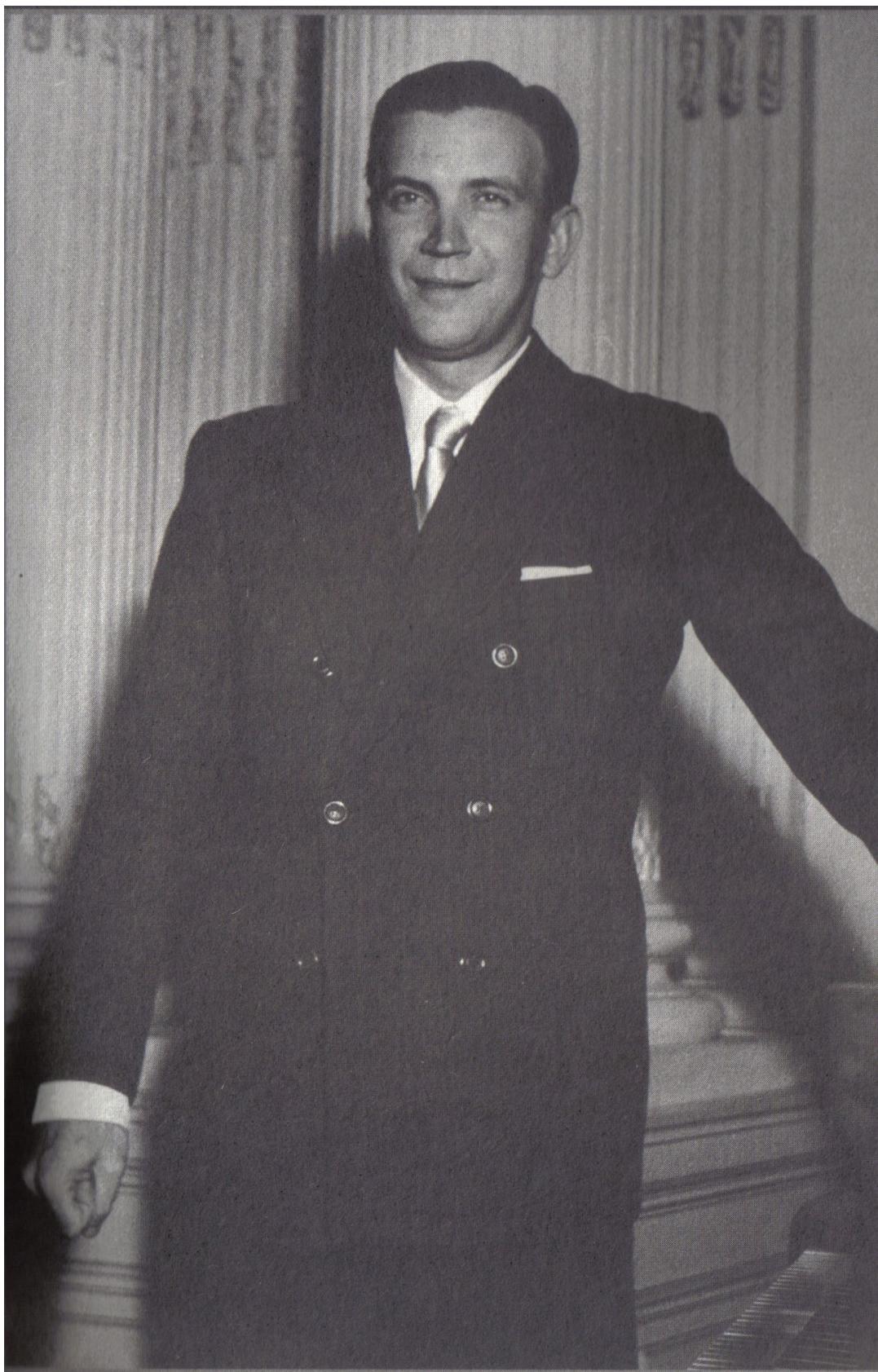


FIGURA 67 – Oriano de Almeida (GALVÃO, 2010, p. 205)

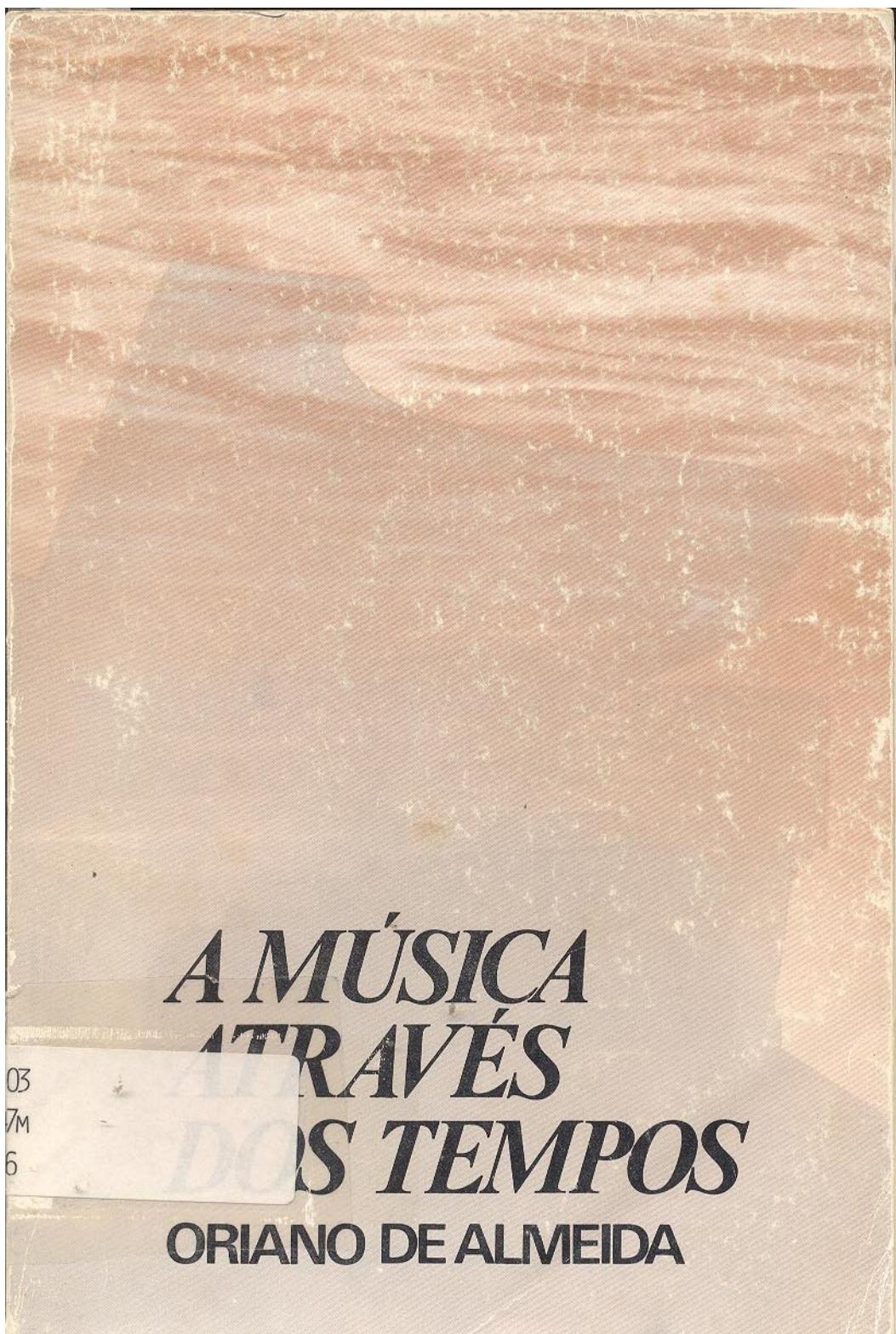


FIGURA 68 – Capa do livro *A Música através dos tempos* (ALMEIDA, 1991)

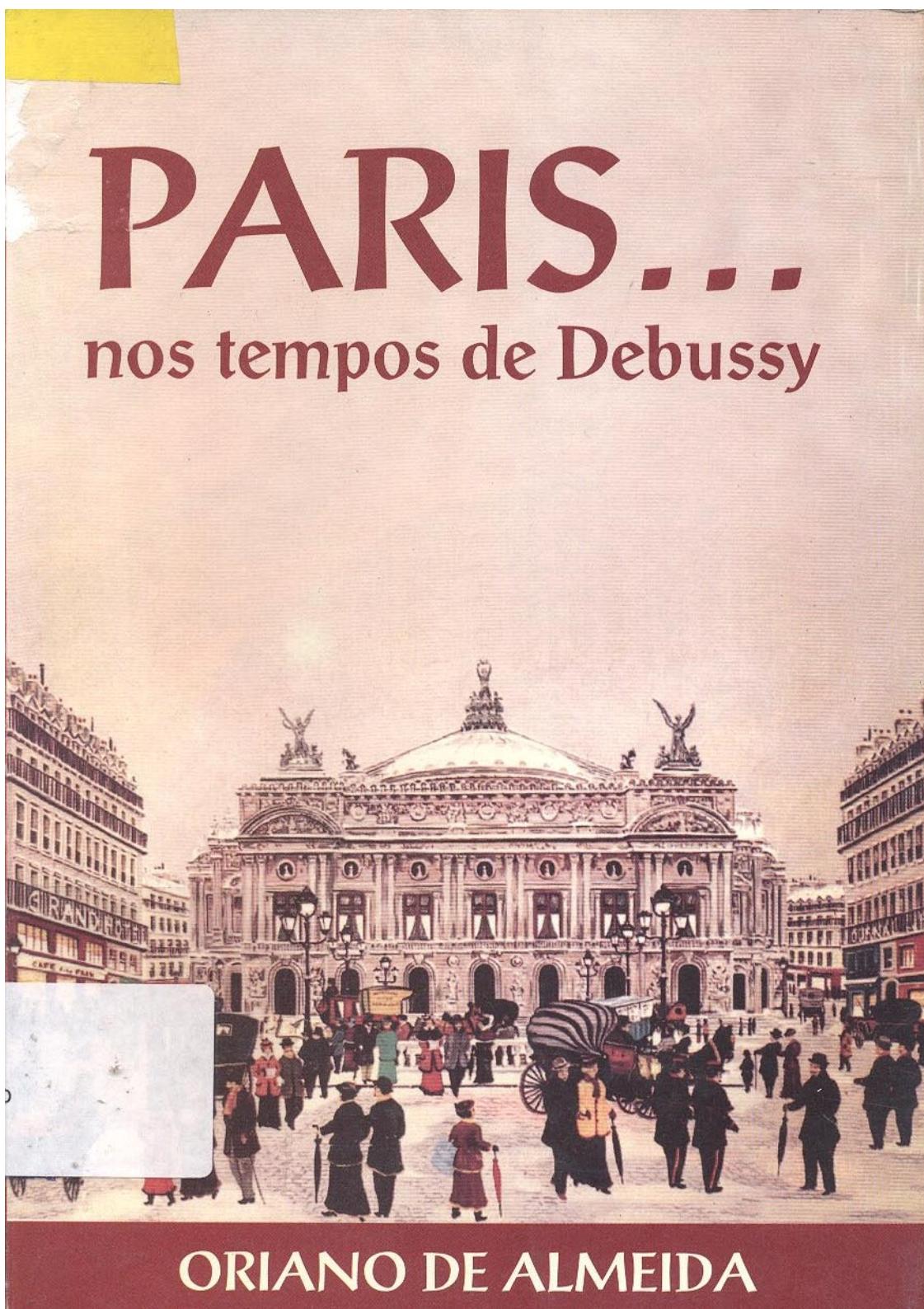


FIGURA 69 – Capa do livro *Paris nos tempos de Debussy* (ALMEIDA, 1997)

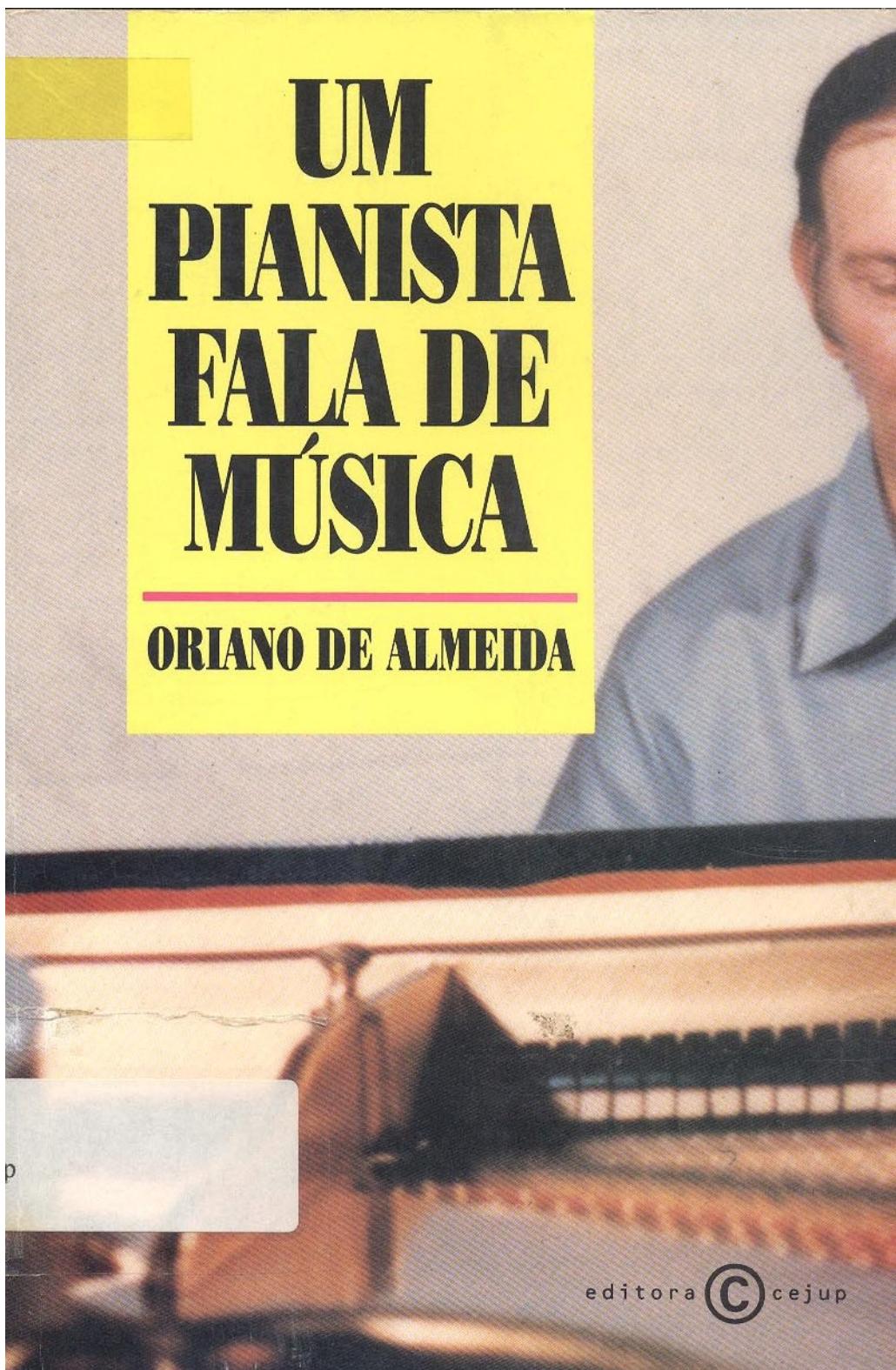


FIGURA 70 – Capa do livro *Um pianista fala de música* (ALMEIDA, 1996)



FIGURA 71 – Capa do livro *Magdalena, dona Magdalena* (ALMEIDA, 1993)