

Traços da influência de Nadia Boulanger na música de Almeida Prado

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Ingrid Barancoski

UNIRIO

ingridbarancoski@uol.com.br

Resumo: O artigo traça paralelos entre os princípios de ensino de Nadia Boulanger e o pensamento composicional de Almeida Prado: busca pela originalidade, culto à música dos mestres do passado, busca constante de conhecimento, técnica a serviço da expressão musical e macro estruturas ou *la grand-ligne*.

Palavras-chave: Música contemporânea, Música brasileira, Pensamento composicional

The influence of Nadia Boulanger in the music of Almeida Prado

Abstract: The article makes parallels between the teaching of Nadia Boulanger and the musical thinking of Almeida Prado: search for originality, allusions to the music of the past, continuous search for knowledge, technique serving musical expression, and macrostructure or *la grand ligne*.

Keywords: Contemporary music, Brazilian music, Compositional procedures

José Antonio Resende de Almeida Prado (1943-2010) é citado nas fontes referenciais de música brasileira como um compositor de sólida formação musical. Isto está certamente ligado ao fato dele ter tido o privilégio de estudar em Paris, entre os anos 1969 e 1973, com dois dos mais célebres mestres do século XX na área da música: Olivier Messiaen (1908-1992) e Nadia Boulanger (1887-1979).¹ Segundo Almeida Prado, Messiaen influenciou sua linguagem musical sobretudo no que diz respeito ao pensamento e alargamento rítmico - i.e., o tratamento do ritmo como uma estrutura que pode ser aumentada, diminuída ou sobreposta -, e Boulanger lhe forneceu o estudo clássico tradicional, da harmonia e contraponto tonais (TAFFARELLO, 2010: 270 e ALMEIDA PRADO, 2001: 16). Focaremos neste trabalho nas influências de Nadia Boulanger no pensamento composicional de Almeida Prado.²

Pelas mãos de Boulanger passaram vários compositores importantes da música do século XX, entre eles os compositores americanos Walter Piston (1894-1976), Aaron Copland (1900-1990) e Elliott Carter (1908-1912), o compositor e maestro americano Leonard Bernstein (1918-1990), o compositor argentino Astor Piazzolla (1921-1992), o pianista e maestro argentino Daniel Barenboim (1942), o compositor francês Jean Françaix (1912-1997) e o pianista e compositor romeno Dinu Lipatti (1917-1950). Muitos deles registraram depoimentos que confirmam o carisma de Nadia Boulanger. Elliott Carter a relembra com uma visão humanista da música:

It was an impressive view of life and art, impelling one to make important demands on oneself, to pay strict attention to the material of the music and to make the very

best choices one could (...) it was a vision of (...) how wonderful, how impressive, sensitive, moving, and eloquent music could be. The ideals of workmanship, of care, of detail, and of large conception she instilled very deeply (CARTER, 1997: 292).

Era uma visão marcante de vida e de arte, instigando cada um a dar o melhor de si, com atenção absoluta ao material musical, e a fazer as melhores escolhas possíveis (...) era uma visão do (...) quão maravilhosa, impressionante, sensível, tocante, e eloquente a música poderia ser. Os ideais de acabamento, de cuidado, de detalhamento e da concepção maior que ela ensinava eram profundamente inculcados.

A lista de alunos de Boulanger traz não só nacionalidades das mais diversas, como também remete a uma produção musical extremamente variada. Sendo assim, dificilmente se determinaria características comuns específicas na música de seus ex-alunos, isto porque uma das premissas básicas no ensino de Boulanger era não impor padrões. O pianista e compositor búlgaro Emile Naoumoff (1962), seu aluno por um período de dez anos (e que se tornou coincidentemente amigo de Almeida Prado nas classes de Boulanger)³, dá seu depoimento sobre a maneira própria com que ela cultivava a autonomia dos alunos em sua classe:

elle ne donnait jamais les réponses ni à un exercice d'harmonie maladroit, ni à la compréhension d'un texte: il fallait que l'on se fasse par soi-même, que l'on arrive au but par ses propres diagonales, et que l'on trouve par soi-même la réponse à une étape donnée.(NAOUMOFF, 2010: 28).

ela não dava jamais as respostas nem para um exercício de harmonia desajeitado, nem para a compreensão de um texto: tudo precisava ser feito pelo próprio aluno, para que ele encontrasse seus próprios direcionamentos, e achasse por si mesmo a resposta para concluir cada etapa.

Assim sendo, ao invés de procurar características comuns específicas de linguagem musical nas obras de seus ex-alunos, a linha mais pertinente seria traçar paralelos de atitude perante a música como arte e como profissão, entre os que desfrutaram dos ensinamentos de Boulanger. É o que faremos aqui, em relação a Almeida Prado.

1. Busca pela Originalidade

Uma das marcas na personalidade de Boulanger como professora era o insistente direcionamento para que cada compositor ou intérprete buscasse sua própria linguagem, sua personalidade musical (JOHNSON, 2010: 90). Em suas palavras:

As a teacher, my whole life is based on understanding others, not on making them understand me. What the student thinks, what he wants to do – that is the important thing. I must try to make him express himself and prepare him to do that for which he is the best fitted (apud CAMPBELL, 1984: 65).

Como professora, toda minha vida foi baseada em entender os outros, e não em fazer com que os outros me entendessem. O que o aluno pensa, o que ele quer fazer – isto é o que importa. O que eu posso fazer é que ele busque sua expressão própria, e só assim posso prepará-lo para produzir o seu melhor.

A busca pela originalidade era um traço marcante da personalidade de Almeida Prado, que ele já trazia quando chegou a Paris, como ele relata se referindo a seus estudos anteriores com Camargo Guarnieri:

Eu pensava: “Como é que Guarnieri, provavelmente, começaria uma Sonatina? No meio do piano.” Eu, então, colocava no mais agudo. “Como é que ele terminaria essa Sonatina?” Eu faria diferente, com um corte seco, ao invés de uma cadência. “Como é que ele faria uma fuga?” Eu faria a anti-fuga.” (apud TAFFARELO, 2010: 275)

Originalidade na música de Almeida Prado pode ser relacionada a vários elementos. *Livro Sonoro* (1972) para quarteto de cordas exemplifica um tratamento próprio e original do fraseado musical. Sem referência a um texto específico, esta obra alude a imagens sonoras de formas literárias. No terceiro movimento, intitulado *Soneto*, as frases musicais seguem a organização de um soneto clássico: segmentos de frase de um compasso se agrupam em dois grupos de quatro e dois grupos de três. Além disso, a organização métrica simula as rimas verbais: no primeiro bloco de quatro compassos, que seria referente à primeira estrofe, o primeiro e o terceiro compassos apresentam mesma métrica, assim como o segundo e o quarto (Exemplo 1) (BARANCOSKI: 2005, 14).

The image shows a musical score for the piece 'Soneto' from 'Livro Sonoro' by Almeida Prado. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 118 and is marked 'Lento' with a tempo of 53-63. It features a piano (p) dynamic and includes a section with a forte (f) dynamic. The second system starts at measure 120 and continues the musical material. The score is written for a string quartet, with four staves per system.

Exemplo 1. *Livro Sonoro* – *Soneto*, cc. 118-121

Como originalidade em termos de estrutura musical, um exemplo significativo é a obra para piano solo *Cores, construções & texturas: sonora arquitetura* (1996). A obra tem 20 episódios curtos, e os 3 episódios classificados como construção estão colocados separadamente, intercalados com os episódios denominados texturas. Uma clara relação com

a estrutura de uma edificação, onde materiais mais resistentes são posicionados a intervalos de espaço regulares, preenchidos com materiais mais leves.⁴

Outro exemplo já tradicional de originalidade de linguagem musical é a série das 18 *Cartas Celestes* (1974-2010), onde um vocabulário de acordes, cada um relacionado a uma estrela e com uma sonoridade distinta, determina o vocabulário de cada obra. O mesmo procedimento também é utilizado em *Cores, construções & texturas: sonora arquitetura*, sendo que os acordes são aqui apresentados um a um na introdução: sete episódios curtos, sendo cada um deles baseado num acorde, e cada acorde, por sua vez, relacionado a uma cor do arco-íris e uma pedra de mesma cor (Exemplo 2). Este material será o vocabulário para os 10 episódios denominados texturas que se seguem durante o desenvolvimento da obra.

Exemplo 2. *Cores, construções & texturas: sonora arquitetura - V. Ametista (roxo)*

Como originalidade de instrumentação, várias obras de câmara de Almeida Prado inovam na sua formação como *Variações para harpa, clarinete e quarteto de cordas* (1967) e *Portrait de Lili Boulanger para flauta, piano e quarteto de cordas* (1972). Na obra para orquestra *Etudes sur Paris - música para o filme mudo dirigido por André Sauvage em 1928* (2009), várias seções trazem timbres inusitados, como por exemplo pela combinação de celesta, piano, harpa e instrumentos de percussão. O uso variado de texturas também dá à obra um colorido especial, abrangendo desde um instrumento solo sem acompanhamento da orquestra (trombone ou cravo), formações camerísticas (flauta, oboé e clarinete ou um coral de trombones) a tuttis, e também participações solísticas de instrumentos pouco usados neste contexto como o acordeão francês e o cravo.⁵ Originalidade também é aqui de temática, já que não é da tradição brasileira os compositores escreverem música para trilha sonora de filmes, especialmente filmes mudos antigos.⁶

Inúmeros exemplos de originalidade métrica e rítmica podem ser observados na música de Almeida Prado. Cito aqui a canção *Andorinha* (primeira do ciclo *4 Poemas de Manuel Bandeira*, 1998), com fórmula de compasso 84/8. Na verdade toda a canção é um só compasso (e em andamento Calmo), aludindo a um voo da andorinha, leve, horizontal e linear.⁷ As canções também trazem inusitados efeitos vocais, como na obra *3 Episódios de Animais* (1973) para soprano solo, ou no *Livro Brasileiro II* para soprano e piano (1975) (Exemplo 3).

Exemplo 3. *Livro Brasileiro II / III. Ao sol*, cc.63-74

Almeida Prado é original consigo mesmo. Um exemplo disto é a obra *Cartas Celestes XVIII* (2010) para piano solo, a última da série de 18 obras. As características gerais que ainda constam em muitas bibliografias sobre o conjunto das *Cartas celestes*, mencionadas como uma categoria de obras sem alusões diretas a elementos musicais nacionais, são aqui contrariadas. *Cartas Celestes XVIII* tem como subtítulo “O céu de Macunaíma”. No último dos 5 episódios, intitulado “Constelação-batucada - A festa no céu”, ritmos brasileiros e sonoridades percussivas lembram instrumentos utilizados numa batucada brasileira (agogôs, reco-reco, surdos e cuícas). Uma ideia já utilizada por muitos compositores brasileiros do passado, mas Almeida Prado o faz de forma original, com uma rítmica mais complexa (superpondo ostinatos rítmicos a métricas variadas e assimétricas), com novas sonoridades (por exemplo combinando as sonoridades extremas do teclado), e com gestos musicais que remetem a um desfile carnavalesco, com evoluções acrobáticas e a própria evolução do desfile, aludindo à aproximação da massa sonora.⁸

2. Conhecimento amplo e culto à música do passado

O ensino de Nadia Boulanger abrangia todos os períodos e estilos musicais. Nas famosas aulas coletivas das quartas-feiras eram analisadas obras de Gesualdo a Boulez, podendo passar por Beethoven, Bach, Schoenberg ou Mahler, juxtapondo expressões musicais de sentimentos semelhantes em diferentes períodos. Obras, compositores e períodos abordados eram constantemente renovados ano a ano. (NAOUMOFF: 2010: 68-69). A formação oferecida por Boulanger era muito ampla, com o intuito de formar uma espécie de *homo-musicus* do final do século XIX, com múltiplas especialidades artísticas e técnicas conjugadas por uma vasta cultura geral (NAOUMOFF, 2010:23).

Almeida Prado também cultivava o conhecimento amplo de todos os estilos musicais. Durante sua trajetória como docente ministrou cursos e disciplinas sobre repertórios variados como Bach, sonatas de Beethoven, música francesa, e organizou séries de concertos de música contemporânea, entre outros. Em palestras, mencionava inúmeros compositores dos vários períodos históricos (ver ALMEIDA PRADO, 2001). Alguns de nós testemunharam suas improvisações sobre *Parabéns a você*, que passavam por todos os estilos desde Machaut, Mozart, Brahms, Chopin, aos mais modernos como Messiaen, com imaginação e domínio de todos os estilos musicais (o próprio compositor relata isto em ALMEIDA PRADO, 2009).

O culto pela música do passado transparece nos títulos de suas obras, muitas delas paródias musicais: *Divagações oníricas, antes de um tema de Johannes Brahms* para piano solo (1997), *Duas sonatinas baseadas nos modelos de Jan Křitel Vanhel e Muzio Clementi* para piano solo (1997), *Requiem para a paz: sobre fragmentos do Requiem de Mozart* para viola e piano (1985), *Momento musical à maneira de Franz Schubert: uma releitura sonora* (1997), episódio *Colagens* da obra *Cores, construções & texturas: sonora arquitetura*, construído sobre colagens de fragmentos de prelúdios e fugas de Bach, e principalmente na obra para orquestra *Etudes sur Paris*, como ele mesmo comenta:

é a primeira vez que deixo de me policiar e não tenho medo de ser debussysta, ravelista, fauréniano, messiânico. Deixo-me influenciar pelas grandes tintas de Paris, desses grandes mestres (...) Eu quis parecer! Então não é uma acusação, vai ser uma felicitação se alguém disser “mas parece Debussy” (ALMEIDA PRADO, 2009).

3. Busca constante do conhecimento e técnica a serviço da expressão musical

Para Boulanger, o conhecimento sólido era fundamental para se conseguir a expressão na música. Segundo ela, só com tal ferramenta nas mãos seus alunos poderiam para se expressar livremente (MONSAIGNEON, 1988: 54).

Várias obras de Almeida Prado denotam um estudo aprofundado. O exemplo mais conhecido é a série de 18 *Cartas Celestes*, onde o compositor efetuou primeiramente um estudo minucioso do mapa celestial do Brasil em cada mês do ano, baseado no Atlas Celeste de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão. Outro exemplo semelhante é o trio *Paná-Paná II* para clarinete, violoncelo e piano (1981), onde os nomes científicos das borboletas que dão título a cada movimento, a descrição de cada uma delas na partitura quanto a cores, formato, habitat, e o desenho de cada uma ao início de cada movimento só podem vir de um cuidadoso estudo prévio.

Almeida Prado experimentou com as variadas técnicas de composição do século XX, mas sempre a partir do entendimento aprofundado e domínio prévios da técnica, e tecendo suas escolhas a partir da intenção e expressão musicais. Um exemplo claro disto é o trio *Paná-Paná I* para flauta, oboé e piano (1977), onde ele utiliza a técnica de modulação métrica. Sucessiva e alternadamente o piano e os sopros criam novas pulsações por meio do reagrupamento de valores anteriores - tercinas sobrepostas a um compasso binário são reagrupadas a cada quatro, estabelecendo uma nova pulsação binária, que por sua vez recebe sobreposições de novas tercinas. Este procedimento é utilizado não por sua complexidade técnica mas por seu potencial expressivo, escolhido aqui para sonoramente exprimir o processo de metamorfose de larva para borboleta (Exemplo 4) (BARANCOSKI: 2005, 17).

The image shows a musical score for 'Paná-paná I', measures 62-73. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. It includes dynamic markings like 'p' and 'ff', and performance instructions like 'Ped.'. The score is divided into two systems, with measures 62-68 in the first system and measures 69-73 in the second system. The tempo is marked as ♩ = 200 for the first system and ♩ = 160 for the second system. The key signature is one sharp (F#).

Exemplo 4. *Paná-paná I*, cc.62-73

4. Makro estruturas ou ‘*la grand ligne*’

Boulangier cultivava uma macroestrutura equilibrada e clara. É o que ela chamava de *la grand ligne*, e descrevia como a continuidade de um pensamento musical através de uma obra, e que conduzia o ouvinte pelo texto musical com coerência e equilíbrio (JOHNSON, 2010: 92).

O cultivo de macroestruturas foi também uma marca da música de Almeida Prado, e foi o que possibilitou dimensões alargadas na maior parte de suas obras. Muitas vezes ele faz questão de deixar clara a estrutura para o intérprete, anotando as seções, ou escrevendo esquemas formais ao final das partes.⁹

Como exemplo de macroestrutura, o ciclo das 18 *Cartas Celestes* (compostas num período de 26 anos, entre 1974 e 2010) se organiza em 3 grandes grupos de 6 obras, cada grupo estruturado a partir de uma coleção de acordes transpostos a cada nova obra. A de número VI fecha este primeiro conjunto com uma ideia cíclica das 6 primeiras obras do ciclo, revisitando o sol (da No.I), a lua (da No.IV), e no penúltimo episódio – *Ciranda dos planetas ao redor do sol* – todos os planetas que apareceram nas *Cartas Celestes* anteriores. *Cartas Celestes XVIII* alude a ideias de *Cartas Celestes I* no quarto episódio – *Interlúdio (o Sol e a Lua)*: (1) na seção *O sol*, são lembrados sonoramente o *Pórtico do Crepúsculo* e o *Pórtico da Aurora*, respectivamente primeiro e último episódios de *Cartas Celestes I*, aqui também com figurações cromáticas rápidas e repetitivas em ambas as mãos, mas numa seção bem mais curta, 5 padrões ao invés de 18; (2) em seguida, o episódio intitulado *A Lua* nos remete a *Cartas Celestes IV*, cuja estrutura é baseada nas fases da Lua – *Lua quarto crescente*, *Lua cheia*, *Lua quarto minguante*, *Lua nova*. Em *Cartas Celestes IV* os episódios das fases da lua são todos marcados por acordes clusters repetitivos em dinâmica *ppp*, ora acrescidos de apogiaturas com outros clusters ou acordes; em *Cartas Celestes XVIII*, *A Lua* volta numa nova textura de melodia acompanhada, mas mantendo o registro agudo e o caráter sereno e repetitivo no ostinato de acompanhamento (Exemplo 5).

Outro exemplo de macroestrutura é *Etudes sur Paris*, uma obra orquestral de 84 minutos que traz uma variedade inusitada de temas, coloridos orquestrais e linguagens. Ao mesmo tempo, a obra se constrói como uma obra una, a partir de um tema lírico que retorna periodicamente com variadas instrumentações, e ainda com episódios em forma de paródias, da linguagem de Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc e Messiaen – apresentados em ordem cronológica. Esta é uma de suas últimas obras, dedicada *in memoriam* a Olivier Messiaen e Nadia Boulanger (ALMEIDA PRADO, 2009)



Exemplo 5. *Cartas Celestes XVIII, IV. O sol e a lua (interlúdio) – o sol, cc.1-11*

5. Coda

Almeida Prado tinha uma grande admiração por Nadia Boulanger, como demonstra o texto de sua carta de 7 de setembro de 1977, cumprimentando-a pelo seu aniversário:

La joie de pouvoir avoir 90 ans, c'est une grande grâce, accordé par Dieu, a une vie consacré avec total amour a la Musique, a aider tant des gens, a construire des ponts vers les espoirs et confiances dans plusieurs élèves aujourd'hui déjà des grands maitres comme Copland, Harris, Lutoslawski, Bernstein et tant d'autres (ALMEIDA PRADO, 1970-1979).

A alegria de poder completar 90 anos é uma grande dádiva, concedida por Deus, a uma vida consagrada com total amor à música, a ajudar tantas pessoas, a construir pontes para as esperanças e determinações de muitos alunos hoje já grandes mestres reconhecidos como Copland, Harris, Lutoslawski, Bernstein e tantos outros.

Em primeiro de agosto de 1976, três anos depois de concluir seu período de estudos em Paris, Prado continuava a assinar as cartas para Mme Boulanger de maneira afetuosa: “Votre élève toujours, José” (Seu aluno sempre, José).

Referências:

ALMEIDA PRADO, José Antonio Rezende. *Encontros com Almeida Prado*. Rio de Janeiro: ABM, 2001.

http://www.abmusica.org.br/html/trajetorias/Encontros%20com%20Almeida%20Prado_vfinal.pdf

_____. *Entrevista para a III Jornada Brasileira de cinema silencioso*. São Paulo, 2009. http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2009/filmes_frances_prado.php

_____. *Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979*. Arquivos da Bibliothèque Nationale de France. FRBNF39834082. Material utilizado com as devidas autorizações dos detentores de direitos autorais.

BARANCOSKI, Ingrid. A música de câmara de Almeida Prado. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, 21, 12-18, 2005.

CAMPBELL, Don. *Master teacher: Nadia Boulanger*. Washington: The Pastoral Press, 1984.

CARTER, Elliott. “Elle est la musique en personne”: a reminiscence of Nadia Boulanger (C.1985/95). In: BERNARD, Jonathan W (Org.). *Elliot Carter collected essays and lectures, 1937-1995*. Rochester, New York: University of Rochester Press, 1977. pp.281-292.

JOHNSON, Barrett Ashley. *Training the composer – a comparative study between the pedagogical methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger*. Cambridge Newcastle: Scholars Publishing, 2010.

MONSAINGEON, Bruno. *Mademoiselle – conversations with Nadia Boulanger*. MARSACK, Robyn (Trad.). Boston, EUA: Northeastern University Press, 1988.

NAOUMOFF, Emile. *Mes dix ans avec Nadia Boulanger*. Barcelona: Dinsic, 2010.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. *O percurso da intersecção Olivier-Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La fauvette des jardins e Cartas Celestes*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2010.

Notas

¹ No Brasil, Almeida Prado estudou com Dinorah de Carvalho, Camargo Guarnieri, Oswaldo Lacerda e Gilberto Mendes.

² As influências de Messiaen na música de Almeida Prado são discutidas em TAFFARELLO, 2010.

³ Emile Naoumoff, considerado criança prodígio, foi aceito por Nadia Boulanger como seu aluno aos 7 anos de idade. É citado como o último discípulo de Nadia Boulanger. Naoumoff e Almeida Prado iniciaram seus estudos em Paris com Boulanger no mesmo ano, em 1969.

⁴ Os 20 episódios desta obra são: Cores: Rubi, Topázio, Água-marinha, Sardonia, Ametista, Safira, Esmeralda, Construção I: Mármore, Texturas: Aquarela, Óleo sobre tela, Têmpera, Carvão sobre papel, Construção II: Bronze, Texturas: Lápis de cor, Pastel, Pastel aquarela, Construção III: Cristal, Texturas: Colagens, Mosaico, Cores: Epílogo.

⁵ Combinação de celesta, piano, harpa e vibrafone: episódios *Canal de l’Ouraque* L1, e *Les Écluses de la Briche: Point de départ du Canal Saint-Denis* T1; piano e vibrafone em *Quai aux fleurs & Place Dauphine* L4; glockenspiel, vibrafone, piano e celesta em *Le Jardin de Luxembourg. Fontaine Medicis. Les Poètes: Leconte de L’Isle Sainte-Beuve*, B6; vibrafone, piano, celesta e harpa em *Coda: Luminoso*; trombone solo sem acompanhamento da orquestra em *Au Nord de Paris* D4; piano solo sem acompanhamento de orquestra em *De la Tour Saint-Jacques à la Montagne Sainte-Genève. Tout autour de la Tour Saint-Jacques. Place du Chatelet. Tango de Paris, 1928*, T5; cravo solo sem acompanhamento da orquestra em *Tema & Variações: Plaisir d’Amour* U4; flauta, oboé e clarinete em *Délicat, naïf, comme la peinture de Rousseau* O2, e em *Le Vert Galant & l’Île de Cygnes*, T4; coral de trombones em *Notre Dame de Paris*, Q4; e participações solísticas do acordeão francês em *Le Quartier Montparnasse*, Z2, e do cravo em *Tema & Variações: Plaisir d’Amour*, U4.

⁶ Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Francisco Mignone e César Guerra-Peixe escreveram esporadicamente para o cinema. Ver MÁXIMO, João. *As trilhas do Brasil*. In *A música do cinema – os 100 primeiros anos*. Vol. II. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 117-158.

⁷ Questões métricas e rítmicas na música de Almeida Prado são detalhadas em COHEN, Sara e GANDELMAN, Saloméa, *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*, Rio de Janeiro: 2006.

⁸ A obra *Cartas celestes XVIII – o céu de Macunaíma* foi dedicada à autora deste artigo, e estreada por ela em 12 de outubro de 2010, na Bienal de Música Contemporânea de Mato Grosso, Teatro do SESC Arsenal, Cuiabá.

⁹ Segundo o próprio compositor, num último período de composição, a partir de 2005, sua linguagem passa a ser mais concisa, e como consequência, as obras não mais tão longas.