

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES - MÚSICA

**A POÉTICA NOS *16 POESILÚDIOS* PARA PIANO
DE ALMEIDA PRADO
ANÁLISE MUSICAL**

ADRIANA LOPES DA CUNHA MOREIRA

VOLUME I

CAMPINAS - 2002

UNICAMP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

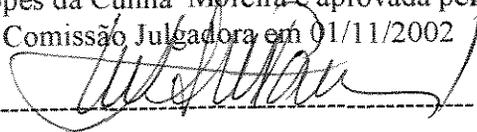
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES - MÚSICA

**A POÉTICA NOS *16 POESILÚDIOS* PARA PIANO
DE ALMEIDA PRADO
ANÁLISE MUSICAL**

ADRIANA LOPES DA CUNHA MOREIRA

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Adriana
Lopes da Cunha Moreira e aprovada pela
Comissão Julgadora em 01/11/2002



Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Artes (Música) do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a obtenção
de grau de Mestre em Artes (Música) sob a
orientação da Profª. Dra. MARIA LÚCIA
SENNACHADO PASCOAL.

CAMPINAS - 2002

FICHA CATALOGRÁFICA

L881p Lopes, Adriana da Cunha Moreira
A poética nos *16 Poesilúdios* para piano de Almeida Prado: análise musical /
Adriana Lopes da Cunha Moreira. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientadora: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,
Departamento de Música.

1. Almeida Prado, José Antonio Rezende de. 2. Música para piano – Análise,
apreciação. 3. Música para piano – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 4.
Composição (música). 5. Música para piano – Século XX – História e crítica. I.
Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

UNIDADE	BE
Nº CHAMADA	TUNICAMP
	M813p
V	1
EX	53409
TOMBO BCI	
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	29/04/03
Nº CPD	

CM00182335-1

BIB ID 289862

0084 5/28

Ao Maurício Ferreira Moreira,

com amor

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos concedida durante o desenvolvimento desta pesquisa. Em especial pelos recursos que possibilitaram a gravação do *compact disc* e a realização das fotografias que acompanham esta Dissertação.

Ao compositor Almeida Prado pela carinhosa acolhida, constante presença e valorosa prontidão. A grandiosidade de sua obra se iguala à intensidade de sua generosidade e magnificência de sua genialidade.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal pela excelente e inestimável orientação, precisa condução do trabalho e parceria na elaboração de absolutamente todos os passos dessa Dissertação e dos trabalhos parceiros deste. A profundidade de seu conhecimento, transmitido com firmeza, generosidade e delicadeza aguçou em mim a curiosidade analítica e incitou a profunda admiração na qual se baseia minha sincera amizade.

Ao Prof. Dr. Maurícy Matos Martin pelo excelente e coerente trabalho ao piano. Por ter promovido em mim o renascimento de minha paixão pelo piano, ter repensado comigo cada gesto, cada sonoridade, cada idéia musical, ter me estendido a mão e percorrido ao meu lado este caminho. A solidez de seu conhecimento, transmitido com generosidade, respeito e solidariedade está na base de minha profunda admiração, absoluta credulidade e sincera amizade.

Aos Professores e Funcionários do Instituto de Artes, da Biblioteca e da Fonoteca, minha gratidão pelos serviços prestados.

Ao CDMC, Centro de Documentação de Música Contemporânea, ao compositor José Augusto Mannis e ao estudante de composição Cristiano Melli pela valorosa ajuda durante a realização da pesquisa biográfica.

À ABPP, Associação Brasileira dos Professores de Piano, sua Diretora Profª. Leilah Paiva e seu representante em Campinas, Chiquinho Costa, pela divulgação desse trabalho através da realização de recitais e palestras.

À Galeria de Arte da UNICAMP na pessoa de Vera Semaniuc e Maria Lúcia Neves, pela imprescindível ajuda durante a realização da pesquisa das obras plásticas.

Aos artistas plásticos e escritor homenageados com a obra *16 Poesilúdios* para piano, Bernardo Caro, Suely Pinotti, Berenice Toledo, Noboru Ohnuma, Marco do Valle, Lúcia Ribeiro, Fúlvia Gonçalves, Geraldo Porto, Cláudia Dal Canton e Eustáquio Gomes, pela recepção calorosa durante as entrevistas, permissão para a reprodução fotográfica das obras e fornecimento de referências bibliográficas sobre o assunto.

Aos proprietários de alguns dos quadros, compositor Marco Padilha, Valéria Marques, Ana Luiza de Almeida Prado, Constança de Almeida Prado, Helenice Audi e Tereza Davoli, pela terna acolhida.

Ao artista plástico Noboru Ohnuma pela gentileza, generosidade e dedicação na elaboração do belíssimo libreto que acompanha a apresentação do *compact disc*.

Ao fotógrafo Celso Palermo pela dedicação, organização e presteza durante a elaboração das belíssimas e precisas reproduções fotográficas que integram esse trabalho.

Ao técnico de estúdio Eduardo Avellar pela dedicação, paciência, incentivo, clareza, organização e habilidade durante a gravação do *compact disc* que acompanha esse trabalho.

Aos meus colegas de classe Maria Helena Del Pozzo, Lúcia Cervini, Iracele Lívero, Josely Machado Bark, César Henrique Rocha Franco, Uzi Haymann, Luciana Sayuri e Cíntia Macedo pelo companheirismo, solidariedade e afetividade.

Aos meus alunos Cíntia Maretto, Natália Bellafronte, Mayra Sotero Sala, Kelly Christie Forte, Jéssica Raíssa Hartgers, Gilson Beck e Bernardo Gomes de Barros pela dedicação ao piano durante minha ausência.

Às minhas amigas, as pianistas Cláudia Fernanda Deltrégia e Maria Flávia Barbosa pelos valerosos conselhos, incentivo, paciência, amizade e tolerância.

Aos meus pais pelo apoio carinhoso, tolerante, constante e ininterrupto.

Ao meu marido pelo amor, carinho, amizade e incentivo.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise de aspectos da estrutura nos *16 Poesilúdios* para piano de Almeida Prado. Visa o estudo, a análise e a divulgação da música contemporânea brasileira, contribuindo para a bibliografia sobre o assunto. A metodologia engloba o estudo das técnicas de análise, bem como das técnicas de composição utilizadas. Explora aspectos relacionados a tempo, dinâmica, timbre, textura e estrutura, com ênfase no estudo do material formado com base na organização de conjuntos. O trabalho tem como complemento a gravação da obra em *compact disc*, interpretada pela pesquisadora; fotos das pinturas que motivaram a criação de algumas das peças; entrevistas com alguns dos artistas plásticos homenageados; transcrições dos *Poesilúdios 6-16*; um *Glossário* com os termos técnicos utilizados na análise musical; levantamento dos dados biográficos do compositor e uma entrevista que detalha, dentre outros aspectos, a visão do compositor Almeida Prado sobre sua obra. A bibliografia trata de assuntos inerentes a material, técnicas de análise e história da música do século XX, além de Dissertações e teses que apresentam referências à obra do compositor Almeida Prado. A conclusão da Dissertação verifica possíveis interações entre os dados levantados, identifica elementos unificadores em cada peça e elabora considerações acerca da estrutura da obra.

ABSTRACT

This work presents an analysis of structural aspects in the *16 Poesilúdios* for piano by the Brazilian composer Almeida Prado. It focuses on aspects of study, analysis and promote of contemporary Brazilian music, as a contribution for its bibliography. The methodology unites the study of analysis techniques, the materials and the composition techniques. It also explores these aspects in relation to tempo, dynamics, timbre, texture and structure, with special emphasis on *set theory*. Included is a compact disc with the pieces played by Adriana Lopes, as well as photos of the paintings that have suggested the composition of some *Poesilúdios*, interviews with some artists to whom some pieces are dedicated, and an edition of *Poesilúdios 6-16*. A *Glossary* with musical analysis technical terms, a brief biography and an interview with the composer with his consideration about his own compositions are also included. The bibliography refers to subjects inherent to materials, techniques of analysis and history of the twentieth-century music, besides dissertations and thesis that deal with Almeida Prado's work. The conclusion verifies possible interactions between all these information, identifying the elements of unity and considerations about the structure of the *Poesilúdios*.

SUMÁRIO – DIVISÃO EM CAPÍTULOS

VOLUME I

Lista de tabelas.....	p.1
Lista de figuras.....	p.6
Introdução.....	p.8

CAPÍTULO I – AS TÉCNICAS DE ANÁLISE

Técnicas de análise utilizadas

Análise musical: <i>Apontamentos de aprendiz</i>	p.19
Análise da estrutura.....	p.22
Análise do contorno melódico.....	p.24
Teoria dos conjuntos.....	p.27

CAPÍTULO II – O COMPOSITOR

Dados biográficos.....	p.35
Almeida Prado por ele mesmo: Entrevista.....	p.54
Carta enviada por Almeida Prado a Adriana Lopes.....	p.85

CAPÍTULO III – A OBRA

<i>Poesilúdio N°1</i>	p.87
<i>Poesilúdio N°2</i>	p.97
<i>Poesilúdio N°3</i>	p.108
<i>Poesilúdio N°4</i>	p.121
<i>Poesilúdio N°5</i>	p.128

<i>Poesilúdio N°6 – Noites de Tóquio</i>	p.136
<i>Poesilúdio N°7 – Noites de São Paulo</i>	p.146
<i>Poesilúdio N°8 – Noites de Manhattan</i>	p.153
<i>Poesilúdio N°9 – Noites de Amsterdã</i>	p.160
<i>Poesilúdio N°10 – Noites de Madagascar</i>	p.169
<i>Poesilúdio N°11 – Noites de Solesmes</i>	p.174
<i>Poesilúdio N°12 – Noites de Iansã</i>	p.181
<i>Poesilúdio N°13 – Noites do deserto</i>	p.189
<i>Poesilúdio N°14 – Noites de Campinas</i>	p.199
<i>Poesilúdio N°15 – Noites de Málaga</i>	p.208
<i>Poesilúdio N°16 – As noites do centro da Terra</i>	p.216
Conclusão.....	p.224
Bibliografia.....	p.234

VOLUME II

ANEXOS

1. Glossário com termos técnicos.....	p.242
2. Semelhança com o material utilizado na composição de <i>Cartas celestes</i>	p.271
3. Entrevistas com artistas plásticos homenageados.....	p.278
4. Partituras	
<i>Poesilúdio 1 para violão</i>	p.321
<i>Poesilúdios 1-5</i>	p.323
Manuscritos dos <i>Poesilúdios 6-16</i>	p.342
Transcrição dos <i>Poesilúdios 6-16</i>	p.374

Acompanha CD com a gravação da obra *16 Poesilúdios* interpretada por Adriana Lopes

LISTA DE TABELAS

Tabela A – Análise das vozes condutoras no <i>Poesilúdio N°7</i> : linhas (a), (b), (c) e (d), compassos 1 a 23.....	p.23
Tabela B – Motivo 1 e suas principais variações: <i>Sonata Op. 143</i> - Schubert.....	p.25
Tabela C – Exemplos de classificação de <i>classes de alturas</i>	p.28
Tabela D – Classificação de <i>classes de intervalos</i>	p.29
Tabela E – Conjunto 1 do <i>Poesilúdio N°1</i>	p.30
Tabela F – Exemplo de apresentação do conteúdo intervalar de um conjunto.....	p.30
Tabela G – <i>Segmentação</i> do conjunto 1 do <i>Poesilúdio N°1</i>	p.32
Tabela 1.1 – Modos e escalas nos quais a formação do material está baseada.....	p.90
Tabela 1.2 – Divisão da peça em seções.....	p.91
Tabela 1.3 – Segmentação do conjunto 1 (c.1).....	p.91
Tabela 1.4 – Segmentação do conjunto 2 (c.6).....	p.92
Tabela 1.5 – Acordes formados por vozes condutoras paralelas (c.10).....	p.92
Tabela 1.6 – Acordes formados por vozes condutoras em movimento direto (c.15-19)....	p.93
Tabela 1.7 – Linha melódica dividida em três segmentos (c.20, 23 e 27).....	p.94
Tabela 1.8 – Material utilizado na seção 3.....	p.94
Tabela 1.9 – Análise das vozes condutoras: linhas (a) e (b).....	p.95
Tabela 1.10 – Análise das vozes condutoras: linhas (c) e (d).....	p.96
Tabela 2.1 – Andamento, dinâmica e métrica contribuindo com a estratificação na textura.....	p.101
Tabela 2.2 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1 e 5).....	p.102
Tabela 2.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.3, 4, 5 e 11).....	p.103
Tabela 2.4 – Conjunto 3 e sua principal variação (c.5 e 6).....	p.103
Tabela 2.5 – Conjunto 4 e suas variações (c.7, 15 e 27).....	p.103
Tabela 2.6 – Conjunto de acompanhamento 5 e suas principais variações (c.7, 11 e 15)....	p.104
Tabela 2.7 – Modos e escalas nos quais a formação do material está baseada.....	p.104

Tabela 2.8 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 1-6.....	p.105
Tabela 2.9 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 6-25.....	p.106
Tabela 2.10 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 26-42.....	p.106
Tabela 2.11 – Análise das vozes condutoras: linha (d).....	p.107
Tabela 3.1 – Mudanças na métrica, andamento, caráter, dinâmica e textura relacionadas ao uso do material.....	p.111
Tabela 3.2 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 3, 7, 44, 57, 58 e 59).....	p.112
Tabela 3.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1, 7, 57 e 58).....	p.112
Tabela 3.4 – Conjunto 3 e suas principais variações (c.1, 2 e 56).....	p.113
Tabela 3.5 – Conjunto 4 e suas principais variações (c.4, 15 e 16).....	p.113
Tabela 3.6 – Conjunto 5 e suas principais variações (c.15, 16 e 62).....	p.113
Tabela 3.7 – Conjunto 6 e suas principais variações (c.19, 20 e 23-26).....	p.113
Tabela 3.8 – Conjunto 7 e sua principal variação (c.26 e 27).....	p.114
Tabela 3.9 – Conjunto 8 e suas principais variações (c.26, 40 e 46).....	p.114
Tabela 3.10 – Conjunto 9 e sua principal variação (c.47-49 e 49-51).....	p.114
Tabela 3.11 – Conjunto 10 e sua principal variação (c.59 e 61).....	p.114
Tabela 3.12 – Modos e escalas nos quais a formação do material está baseada.....	p.115
Tabela 3.13 – Divisão da peça em 7 pequenas partes e identificação de 4 Cirandas.....	p.116
Tabela 3.14 – Linha melódica da <i>Ciranda 1</i> (c.7-14).....	p.117
Tabela 3.15 – Linha melódica (com 2ª voz) da <i>Ciranda 2</i> (c.7-14).....	p.118
Tabela 3.16 – Linha melódica da <i>Ciranda 3</i> (c.26-40).....	p.118
Tabela 3.17 – Linha melódica da <i>Ciranda 4</i> (c.46-54).....	p.119
Tabela 4.1 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 3 e 4).....	p.124
Tabela 4.2 – Expansão no uso das <i>variações do conjunto 1</i> (c.4, 5 e 6).....	p.125
Tabela 4.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1 e 2).....	p.125
Tabela 4.4 – Análise das vozes condutoras: linha (a).....	p.126
Tabela 4.5 – Análise das vozes condutoras: linhas (b) e (c).....	p.127
Tabela 5.1 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.2, 4, 10 e 19).....	p.131
Tabela 5.2 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1, 20 e 25-26).....	p.131
Tabela 5.3 – Divisão da peça em 3 seções.....	p.132

Tabela 5.4 – Uso de seqüências na <i>Transição 1</i> (c.10-14).....	p.132
Tabela 5.5 – Material da <i>Transição 2</i> (c.17-19).....	p.133
Tabela 5.6 – Origem dos acordes formados por intervalos mistos (c.10, 29, 33 e 36).....	p.134
Tabela 6.1 – Uso da barra pontilhada (c.15-16).....	p.138
Tabela 6.2 – Uso da dinâmica (c.1 e 25).....	p.139
Tabela 6.3 – Valorização dos registros extremos e da ressonância (c.13-14).....	p.140
Tabela 6.4 – Diversidade tímbrica (c.1- segmentos 4-5 e c.2).....	p.140
Tabela 6.5 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 23, 29, 32-33 e 35).....	p.141
Tabela 6.6 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1, 20 e 35).....	p.142
Tabela 6.7 – Conjunto 3 e sua principal variação (c.1, 2 e 21).....	p.142
Tabela 6.8 – Conjunto 4 e suas principais variações (c.1, 13, 14 e 28).....	p.142
Tabela 6.9 – Justaposição e sobreposição dos conjuntos contribuindo para a estratificação na textura.....	p.143
Tabela 6.10 – Divisão da peça em 5 partes.....	p.144
Tabela 7.1 – Subdivisão em seção única repetida e acrescida de <i>Coda</i>	p.149
Tabela 7.2 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 5, 8, 9 e 15).....	p.150
Tabela 7.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.9, 21, 37 e 43).....	p.150
Tabela 7.4 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 1-23.....	p.151
Tabela 7.5 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 24-36.....	p.152
Tabela 7.6 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 37-45.....	p.152
Tabela 7.7 – Análise das vozes condutoras: linhas (d) e (e).....	p.153
Tabela 8.1 – “Blue notes”, acordes estendidos para além da sétima (em vermelho) e progressão harmônica I-IV-V-I.....	p.156
Tabela 8.2 – Amplo uso dos intervalos harmônicos de 6M e 6m (c.1-13).....	p.157
Tabela 8.3 – Motivo 1 e suas variações (c.1-13).....	p.157
Tabela 8.4 – Divisão da peça em três segmentos.....	p.158
Tabela 9.1 – Uso da barra pontilhada enfatizando a articulação do último acorde (c.1)....	p.162
Tabela 9.2 – Textura estratificada pela justaposição de material (c.1 e 4).....	p.163
Tabela 9.3 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 17, 26 e 27).....	p.164
Tabela 9.4 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1 e 3).....	p.164

Tabela 9.5 – Conjunto 3 e suas principais variações (c.4, 6 e 19).....	p.165
Tabela 9.6 – Conjunto 4 e suas principais variações (c.4, 8, 12 e 14).....	p.165
Tabela 9.7 – Conjunto 5 e suas principais variações (c.4, 5 e 31).....	p.165
Tabela 9.8 – Acordes em sucessão não funcional (c.4-16).....	p.166
Tabela 9.9 – Divisão da peça em 2 seções.....	p.167
Tabela 10.1 - Conjunto 1 e suas variações (c.1, 5 e 15).....	p.171
Tabela 10.2 - Conjunto 2 e suas variações (c.2, 7 e 11).....	p.171
Tabela 10.3 - Conjunto 3 e suas variações (c.2, 7 e 13).....	p.171
Tabela 10.4 – Formação da textura associada ao uso do material formado por conjuntos.....	p.172
Tabela 10.5 – Subdivisão da seção única em dois segmentos.....	p.173
Tabela 11.1 – Indicativos de direcionamento na frase litúrgica (c.8).....	p.176
Tabela 11.2 – Uso da dinâmica, da textura, do tempo e do timbre associado ao material bipartido.....	p.178
Tabela 11.3 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 3, 4, 10 e 22).....	p.179
Tabela 11.4 - Conjunto 2 e suas principais variações (c.6, 8 e 15).....	p.179
Tabela 12.1 – Uso de barras pontilhadas (c.2, 12 e 17).....	p.184
Tabela 12.2 – Uso combinado de dinâmica <i>ff</i> , textura densa e movimento contrário (c.8-12).....	p.184
Tabela 12.3 – Exploração dos registros extremo-grave e agudo (c.1, 2, 9 e 17-21).....	p.185
Tabela 12.4 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 6, 15 e 16).....	p.186
Tabela 12.5 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.2, 3, 6 e 9).....	p.186
Tabela 12.6 – Divisão da peça em duas seções não contrastantes.....	p.187
Tabela 13.1 – Indicações de andamento, caráter e métrica.....	p.191
Tabela 13.2 – Uso da colcheia como pulsação nas passagens com <i>Tempo livre</i> e diversidade de andamentos (c.1, 2, 3 e 10).....	p.192
Tabela 13.3 – Uso da dinâmica (c.2, 3 e 8).....	p.192
Tabela 13.4 – Textura (c.1, 2, 3 e 10).....	p.193
Tabela 13.5 – Associação de procedimentos contribuindo para a formação do timbre (c.2 e 10).....	p.194

Tabela 13.6 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 3, 8 e 10).....	p.195
Tabela 13.7 – Divisão da peça em três seções.....	p.196
Tabela 13.8 – Ocorrência de interlúdios na seção 2 (c.2-7).....	p.197
Tabela 13.9 – Ocorrência de interlúdios na seção 3 (c.8-21).....	p.198
Tabela 14.1 - Conjunto 1 e sua variação (c.1 e 2).....	p.201
Tabela 14.2 - Conjunto 2 e suas principais variações (c.3, 4 e 9).....	p.201
Tabela 14.3 - Conjunto 3 e sua principal variação (c.6 e 7).....	p.202
Tabela 14.4 – Divisão da peça em quatro segmentos.....	p.202
Tabela 14.5 – Segmento 1 (c.1-2).....	p.203
Tabela 14.6 – Comparação entre os subconjuntos formados por acordes no Segmento 1.....	p.203
Tabela 14.7 – Segmento 2 (c. 3-5).....	p.204
Tabela 14.8 – Comparação entre os subconjuntos no Segmento 2.....	p.204
Tabela 14.9 – Segmento 3 (c. 6-8).....	p.205
Tabela 14.10 – Comparação entre os subconjuntos no Segmento 3.....	p.205
Tabela 14.11 – Segmento 4 (c. 9-10).....	p.205
Tabela 14.12 – Comparação entre os subconjuntos no Segmento 4.....	p.205
Tabela 14.13– Comparação entre o material utilizado nos quatro segmentos.....	p.206
Tabela 15.1 - Indicações de andamento, caráter, execução e métrica.....	p.210
Tabela 15.2 - Mudanças na métrica relacionadas à ampliação do material (c.3-15 e 20-27).....	p.211
Tabela 15.3 – Mudanças súbitas na intensidade (c.1 e 7-8).....	p.211
Tabela 15.4 – Uso de vozes paralelas, figuração pianística e ostinato (c.8-9 e 26).....	p.212
Tabela 15.5 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 8, 20 e 32).....	p.213
Tabela 15.6 - Conjunto 2 e suas principais variações (c.3, 7, 8, 20, 26, 27 e 28).....	p.213
Tabela 15.7 – Subdivisão da peça em seções.....	p.214
Tabela 15.8 – Causas da subdivisão da peça em duas seções (c.1, 16, 20 e 26).....	p.214
Tabela 16.1 – Uso da dinâmica (c.1-20).....	p.218
Tabela 16.2 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1-5, 12-14, 22-23, 55-58 e 81-84).....	p.219

Tabela 16.3 - Conjunto 2 e sua variação (c.9-10, 17-20, 31-34 e 46).....	p.220
Tabela 16.4 – Seção única fazendo uso dos dois conjuntos e suas variações.....	p.221
Tabela 16.5 – Análise das vozes condutoras.....	p.222
Tabela Anexo 2 - 24 acordes utilizados como material na composição das <i>Cartas Celestes</i>	p.272
Tabela Anexo 2.1 - Material utilizado na composição do <i>Poesilúdio nº6</i>	p.276

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bernardo Caro. <i>Retângulo azul</i> (1983).....	p.97
Figura 2 – Suely Pinotti. <i>Sem título</i> . Série <i>Contraponto</i> (1985-87).....	p.108
Figura 3 – Berenice Toledo. <i>Sem título</i> . Série <i>Lugar, lugares</i> (exposta em 1987).....	p.121
Figura 4 – Sérgio Matta. <i>Sheherazade</i> (1983).....	p.128
Figura 5 – Noboru Ohnuma. <i>Sem título</i> (1987). Série <i>Traço</i>	p.136
Figura 6 – Marco do Valle. <i>Eixo paralelo ao da rotação da Terra</i> (1985)	p.146
Figura 7 – Cartão postal de <i>Manhattan, New York City, USA</i>	p.153
Figura 8 – Lúcia Fonseca. <i>Sem título</i> . Série <i>ZP</i> (1991)	p.160
Figura 9 – Fúlvia Gonçalves. <i>Além do universo visível XII</i> (1982-83). Série <i>Cartas celestes</i>	p.169
Figura 10 – Geraldo Porto. <i>São Bento</i> (1985). Série <i>Monástica</i>	p.174
Figura 11 – Cláudia Dal Canton. <i>Estudo 20</i> (1984). Série <i>Protagonistas de um mesmo ambiente</i>	p.181
Figura 12 – Reprodução fotográfica de região desértica.....	p.189
Figura 13 – Capa elaborada por Victor Burton para o romance <i>A febre amorosa</i> de Eustáquio Gomes.....	p.199
Figura 14 – Bernardo Caro. <i>Frederico Garcia Lorca – Elegia</i> (1998)	p.208

Figura 15 – Bernardo Caro. <i>Mulher, cavalinho e garrafas</i> (1973)	p.285
Figura 16 – Bernardo Caro. <i>Sempre</i> (1975).....	p.286
Figura 17 – Bernardo Caro. <i>Lavinia em vermelho</i> (1986). Série <i>Neonlúdio</i>	p.287
Figura 18 – Bernardo Caro. <i>O sótão</i> (2002). Série <i>Neonlúdio</i>	p.288
Figura 19 – Bernardo Caro. <i>As três garrafas</i> (2002). Série <i>Neonlúdio</i>	p.289
Figura 20 – Fúlvia Gonçalves. <i>Sem título</i> . Série <i>Embrionária</i> (1975)	p.293
Figura 21 – Fúlvia Gonçalves. <i>Sem título</i> . Série <i>Embrionária</i> (1975)	p.294
Figura 22 – Fúlvia Gonçalves. <i>Pórtico da aurora IV</i> . Série <i>Cartas celestes</i> (1982)	p.295
Figura 23 – Fúlvia Gonçalves. <i>Rumos às estrelas da galáxia NGC...II</i> . Série <i>Cartas celestes</i> (1982)	p.296
Figura 24 – Fúlvia Gonçalves. <i>Sem título</i> (1986)	p.297
Figura 25 – Fúlvia Gonçalves. <i>Sem título</i> . Série <i>Entranhas da vida vegetal</i> (1985)	p.298
Figura 26 – Noboru Ohnuma. <i>Sem título</i> (1983). Série <i>Abstrato</i>	p.301
Figura 27 – Noboru Ohnuma. <i>Sem título</i> (1987). Série <i>Traço</i>	p.302
Figura 28 – Noboru Ohnuma. <i>Sem título</i> (1987). Série <i>Traço</i>	p.303
Figura 29 – Noboru Ohnuma. <i>Sem título</i> (1987). Série <i>Traço</i>	p.304
Figura 30 – Noboru Ohnuma. <i>Gratidão</i> (1991). Série <i>Aerografias</i>	p.305
Figura 31 – Noboru Ohnuma. <i>De Faria</i> (2001). Série <i>Infogravuras</i>	p.306
Figura 32 – Suely Pinotti. <i>Sem título</i> . Série <i>Arqueologia do urbano</i> (1977)	p.311
Figura 33 – Suely Pinotti. <i>Sem título</i> . Série <i>Contraponto</i> (1985-87)	p.312
Figura 34 – Suely Pinotti. <i>Sem título</i> . Série <i>Contraponto</i> (1985-87)	p.313
Figura 35 – Suely Pinotti. <i>Sem título</i> . Série <i>Pintura</i> (2001)	p.314
Figura 36 – Cláudia Dal Canton. <i>Estudo 1</i> (1983). Série <i>Protagonistas de um mesmo ambiente</i>	p.317
Figura 37 – Cláudia Dal Canton. <i>Estudo 19</i> (1984). Série <i>Protagonistas de um mesmo ambiente</i>	p.318
Figura 38 – Cláudia Dal Canton. <i>Sem título</i> (1986)	p.319

INTRODUÇÃO

Durante os trezentos anos que precederam o século XX, a principal força organizacional da composição musical foi a tonalidade maior/menor, sistematizada durante o século XVIII.

No final do século XIX e início do século XX, o sistema tonal foi dilatado através do uso do cromatismo, sustentado pelo desejo de originalidade. O momento exato no qual a música tonal tornou-se cromática não pode ser precisado, mas é certo que, num dado momento do início do século XX, a música esteve tão saturada de cromatismos que sua base diatônica tornou-se pouco evidente.¹

A respeito desse momento, comenta Paul Griffiths:

*“Na música do século XX (...) não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão. E o início da divergência pode ser localizado no período de 1890-1910, ponto culminante do romantismo tardio; pois foi a ênfase romântica no temperamento individual que preparou o colapso das fronteiras tonais reconhecidas”.*²

¹ KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999, p.2.

² GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p.23.

Como causas do declínio do sistema tonal como força organizativa podemos citar: o florescimento da relação cromática mediante ³ como alternativa aos dois principais movimentos das fundamentais na harmonia tonal diatônica - a progressão por quintas e a diatônica mediante; as relações por trítono e as relações cromáticas; as sucessões não funcionais de acordes resultantes da utilização de vozes condutoras paralelas; a suspensão da tonalidade, gerada pelo emprego de dissonâncias não resolvidas. ⁴

As escalas diatônicas continuaram sendo usadas simultaneamente com uma vasta quantidade de outras escalas - pentatônica, de tons inteiros, octatônica, cromática, microtonal. Os modos foram empregados de novas e variadas maneiras. As referências temáticas podiam ser dissimuladas ou até indiscerníveis. ⁵

Maior espontaneidade rítmica foi conseguida através da utilização de ritmos irregulares, de variações de compasso, do uso da polirritmia e da polimetria. ⁶ O ritmo foi utilizado como fio condutor da obra.

Algumas peças tiveram o timbre como elemento estrutural principal. ⁷ O uso de instrumentos de percussão foi ampliado. As ressonâncias do piano ganharam maior importância. Novos timbres foram criados por meios eletrônicos.

³ Resultante da relação entre duas tríades ou tonalidades de mesma natureza, cujas fundamentais encontram-se separadas por uma terça maior ou menor. OTTMAN, Robert W. *Advanced Harmony*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992, pp.332-6.

⁴ KOSTKA, Stefan M. 1999. Op.cit., pp.3-14.

⁵ SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth century*. New York: Schirmer Books, 1986, pp.37-66.

⁶ TUREK, Ralph. *The elements of music: Concepts and Applications*. New York: The McGraw-Hill, 1996, pp.325-7.

A idéia de forma apresentou-se com base não somente nas relações harmônicas diatônicas, mas nos elementos composicionais como um todo.⁸

As possibilidades musicais foram, portanto, expandidas. Estilos passados foram repensados - neoclassicismo - e inovações de vanguarda, absorvidas – composições seriais integrais, futurismo, *musique concrète*, música eletrônica e eletroacústica. A indeterminação fez-se presente, tendo a ocorrência do acaso sido não somente aceita, mas provocada.

Imperou a multiplicidade nesta época que, como bem afirmou Juan Carlos Paz, “*não conta com estilo, mas com tendências*”,⁹ ou como detalhou Vincent Persichetti:

*“A escrita harmônica contemporânea é um processo compositivo que pode envolver diversas disposições da norma da dissonância, eleger um idioma harmônico simples ou a junção de um com outro, fusão de tonalidades, simplicidade de organização sonora ou a justaposição de aspectos tonais e atonais. O amálgama de concepções divergentes de formações tonais é uma parte de nossa linguagem harmônica. A aceitação de um procedimento não implica necessariamente na exclusão de outro”.*¹⁰

Esta pluralidade está presente nas obras de Almeida Prado. Como afirmou José Maria Neves:

⁷ Schoenberg, em seu *Harmonielehre* (1911), criou o termo *klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) para designar “*uma melodia definida mais por mudanças de timbres do que de alturas*”. GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p.119.

⁸ MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York: W. W. Norton, 1991, pp.379-80.

⁹ PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.28.

¹⁰ PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985, p.275.

*“José Antonio de Almeida Prado é, ao lado de Marlos Nobre, Aylton Escobar e Jorge Antunes, um dos compositores que melhor ilustram as tendências da música brasileira do período post-nacionalista [sic]”.*¹¹

Nestes *16 Poesilúdios* transparecem sua constante busca por novas sonoridades do piano, por nova estruturação formal e sua tendência ao universalismo. Ou, como definiu o próprio Almeida Prado:

*“Minha música é sofisticada. Emprego mecanismos da vanguarda. É uma estética macunaimica. Permito-me tudo na hora de compor (...). Nos anos 80 trilhei o pós-moderno. Agora, em 90, comecei a fundir a minha veia astronômica mais ao nacionalismo”.*¹²

A obra *Poesilúdios* contém 16 peças, que apresentam um agrupamento das diversas tendências contemporâneas: atonalismo, tonalismo, modalismo, politomodalismo, ritmos irregulares, polirritmia, acentos isolados, variações de compasso. As possibilidades tímbricas do piano, os diversos tipos de toque, o uso do pedal direito e as ressonâncias são particularmente explorados nessas peças.

A denominação *Poesilúdio*, criada pelo compositor, refere-se à forma que traz *“combinações de poesia e prelúdio. Peças curtas, pictóricas, evocativas de atmosferas e lugares”*.¹³ Ou, segundo o texto transcrito na partitura do *Poesilúdio nº1*, editada pela TONOS Musikverlage:

¹¹ José Maria Neves refere-se ao último quarto do século XX. NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984, p.187.

¹² MIGUEL, Maria Cláudia. *A música das estrelas*. Campinas: Correio Popular, 19/10/1999.

"'Poesilúdio' é a metamorfose de um prelúdio. Uma poesia utilizada como base para um prelúdio, sem que o texto seja interpretado pela voz humana. Em seu lugar está o instrumento, um pouco como nas 'Canções sem Palavras' de Mendelssohn. Essa pequena peça está baseada na frase de um fragmento poético de Fernando Pessoa (publicada sob o heterônimo 'Ricardo Reis')".¹⁴

["'Poesiludio' ist die Metamorphose eines preludio. Ein Gedicht dient als Grundlage für ein Präludium, ohne daß der Text von einer menschlichen Stimme wiedergegeben wird. An deren Stelle tritt das Instrument, ein wenig wie in den 'Liedern ohne Worte' von Mendelssohn. In diesem kleinen Stück liegt dem Satz ein Gedichtfragment von Fernando Pessoa zugrunde (veröffentlicht unter dem Heteronym 'Ricardo Reis')".]

A obra *16 Poesilúdios* foi composta em dois momentos: 1983 (*Poesilúdios 1-5*) e 1985 (*Poesilúdios 6-16*). Ao observarmos a data da composição de cada peça, notamos que a primeira série foi composta provavelmente durante os meses de setembro e outubro de 1983, já que o *Poesilúdio nº1* traz a inscrição *Setembro de 1983* e o *Poesilúdio nº5*, apenas *1983*, mas no *Poesilúdio nº4* a notação é mais precisa: *23/10/1983*. O segundo grupo de peças foi composto durante o espaço de um mês: entre *09/08/1985* e *08/09/1985*. A grande maioria das peças foi escrita em Campinas.

¹³ GANDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997, p.237.

¹⁴ Citação extraída da publicação *Poesilúdios 1-5*. TONOS International Music Editions. A tradução foi realizada pela pianista Josely M. Machado Bark.

O *Poesilúdio nº1* foi inicialmente composto para violão, motivado pelo fragmento poético escrito por Fernando Pessoa em 16/06/1914:

*“Só o ter flores pela vista fora
Nas âleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos
Achar a vida leve”.*^{15 16}

Sua adaptação para piano deu início ao ciclo de peças. A inscrição notada no início de cada partitura mostra que a composição dos *Poesilúdios 2-5* foi elaborada com base em pinturas específicas, realizadas por artistas plásticos que trabalhavam no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas no período em que o compositor Almeida Prado foi Diretor (1983-87).¹⁷ Cada uma dessas peças é dedicada ao artista plástico de cuja pintura partiu a composição:¹⁸

- o *Poesilúdio nº1*, composto em setembro de 1983, advém da associação do verso de Fernando Pessoa com a interpretação do violonista amador e então Vice-Reitor na Universidade Estadual de Campinas, Ferdinando Figueiredo, a quem a peça é dedicada;

¹⁵ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. RJ: Nova Aguilar, 1990, p.257.

¹⁶ O poema completo integra a análise do *Poesilúdio nº1*, no Capítulo 3.

¹⁷ O compositor Almeida Prado respondeu pela Direção do Instituto de Artes da UNICAMP desde 1983. Recebeu o título de Doutor em 1986 e foi eleito Diretor do Instituto de Artes, tendo exercido oficialmente essa função de 15/11/1986 a 01/12/1987. Fonte: Diretoria do Instituto de Artes da UNICAMP.

¹⁸ As citações e datas foram extraídas da publicação *Poesilúdios 1-5*, TONOS Musikverlage. A data do *Poesilúdio nº5* não consta na partitura, mas foi confirmada pelo compositor em comunicação pessoal. Os títulos e datas das pinturas foram fornecidos pelos artistas plásticos homenageados ou pesquisados nos catálogos das exposições.

- o *Poesilúdio nº2*, composto em Campinas a 08/10/1983, parte da pintura “*Retângulo azul*” (1983) de Bernardo Caro, artista plástico e então Vice-Diretor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas;^{19 20}
- o *Poesilúdio nº3*, de 23/10/1983, é baseado nas pinturas das séries “*Arqueologia do urbano*” (1977) e “*Contraponto*” (exposta em 1987) - em especial na obra “*Sem título*” - realizadas pela artista plástica Suely Pinotti;
- o *Poesilúdio nº4*, composto no mesmo dia 23/10/1983, tem base na pintura “*Sem título*” que integra a série “*Lugar, lugares*” (exposta em 1987) de Berenice Toledo;
- e o *Poesilúdio nº5*, também de 1983, parte da gravura “*Sheherazade*” (1983) e é dedicado “*ao Sérgio Matta e suas gravuras fantásticas e densas*”.

Os *Poesilúdios 6-16* possuem o subtítulo *Noites*. A composição de cada peça é um amálgama da personalidade do homenageado, de uma obra sua (plástica ou literária), de uma série de obras visuais criadas por ele, ou ainda do total de sua obra:

- o *Poesilúdio nº6*, “*Noites de Tóquio*”, foi composto em Campinas no dia 09/08/1985, com base na obra integral do artista plástico de ascendência japonesa Noboru Ohnuma;²¹
- o *Poesilúdio nº7*, “*Noites de São Paulo*”, escrito em Campinas a 12/08/1985, é dedicado ao escultor Marco do Valle e parte da escultura em ferro “*Eixo paralelo ao da rotação da Terra*” (1985);

¹⁹ O Anexo 3 traz entrevistas com os artistas plásticos: Bernardo Caro, Suely Pinotti, Noboru Ohnuma, Fúlvia Gonçalves e Cláudia Dal Canton.

²⁰ As informações referentes às obras plásticas foram fornecidas: pelos artistas plásticos envolvidos, pelos proprietários dos quadros, por publicações e/ou pelo compositor Almeida Prado.

²¹ As citações e datas foram extraídas da cópia do manuscrito dos *Poesilúdios 6-16* com a qual o compositor Almeida Prado presenteou a pesquisadora Adriana Lopes. Esta cópia dos manuscritos e sua transcrição, bem como os *Poesilúdios 1-5* editados pela TONOS Musikverlage integram o Anexo 4: *Partituras*.

- o *Poesilúdio n°8*, composto em 1985, tem base nas conversas sobre o jazz nas “*Noites de Manhattan*” com o amigo Marcus Vinícius Pasini Ozores;
- o *Poesilúdio n°9*, “*Noites de Amsterdã*”, foi escrito a 13/08/1985, motivado pelas formas sensuais nas pinturas da série exposta por Lúcia Fonseca em 1983, que culminam nas obras da *Série ZP* (1991);
- o *Poesilúdio n°10*, composto em 1985, descreve a apreciação plácida das “*Nuvens que passam... Noites de Madagascar*”. Expressa as paisagens do inconsciente, que permeiam toda a obra de Fúlvia Gonçalves;
- o *Poesilúdio n°11*, “*Noites de Solesmes*”, escrito em 1985, tem base no retrato imaginário de *São Bento* (1985) realizado pelo artista plástico e ex-monge beneditino Geraldo Porto;
- o *Poesilúdio n°12*, “*Noites de Iansã*”, foi composto em 1985, motivado pelo movimento na litografia “*Estudo 20*” (1985), que finaliza a série de 20 obras intitulada “*Protagonistas de um mesmo ambiente*” (1984-86), criada pela artista plástica Cláudia Dal Canton;
- o *Poesilúdio n°13*, “*Noites do deserto*”, foi escrito no dia 27/08/1985, com base nas conversas sobre viagens com a amiga de ascendência libanesa Cuca (Maria Aparecida Pacca);
- o *Poesilúdio n°14*, “*Noites de Campinas*”, foi composto no dia 28/08/1985, com base no romance “*A febre amorosa*” (1984) escrito por Eustáquio Gomes;²²
- o *Poesilúdio n°15*, “*Noites de Málaga*”, foi escrito no dia 07/09/1985 com base no conjunto da obra realizada pelo amigo de ascendência espanhola Bernardo Caro;²³

²² GOMES, Eustáquio. *A febre amorosa: romance bandalho*. 2 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

- e o *Poesilúdio nº16*, “*As noites do centro da Terra*”, encerra o ciclo. Foi composto no dia 08/09/1985, motivado pelo do mergulho introspectivo provocado pelas sessões de psicanálise lacaniana realizadas com Durval Chechinato, homenageado com a peça.²⁴

Esta análise da obra *16 Poesilúdios* para piano de Almeida Prado tem o intuito de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão: do desenvolvimento de cada uma das técnicas ou tendências composicionais utilizadas pelo compositor; dos aspectos unificadores de cada peça com base nas análises realizadas; e de um aspecto de unidade entre as dezesseis peças que compõem a obra, com base nos dados coletados.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise:

- Teoria dos conjuntos;²⁵
- Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*;²⁶
- Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras.²⁷

²³ Assim, o artista plástico Bernardo Caro é homenageado com os *Poesilúdios nº2* e *nº15*, o primeiro e o último de motivação plástica visual.

²⁴ A Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2, traz mais detalhes sobre os elementos que motivaram a composição de cada peça, bem como a inclusão de suas dedicatórias.

²⁵ Segundo LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989. e STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.

²⁶ Segundo SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

²⁷ Segundo SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. NY: Dover, 1982.

Identificar o posicionamento do compositor frente à multiplicidade ora vigente e definir os processos de manipulação dos elementos universais, bem como das tendências composicionais da música do século XX na obra *16 Poesilúdios* são fatores importantes para a compreensão da produção musical brasileira e universal deste século.

CAPÍTULO I – AS TÉCNICAS DE ANÁLISE

TÉCNICAS DE ANÁLISE UTILIZADAS

- **Análise musical: *Apontamentos de aprendiz***²⁸

Analisar é compreender uma obra musical. Perceber o processo composicional. Mapear o caminho trilhado pelo compositor ao modelar sua obra e definir as funções de determinado material e técnicas na criação. Segundo Carlos Kater, a análise musical é “*um processo que antes implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento*”.²⁹

Uma análise deve sempre atingir uma conclusão que sintetize a idéia musicalmente expressa, porque todo conhecimento efetivo adquirido pelo estudo analítico de uma obra está baseado “*em princípios de fragmentação/desconstrução e novas sínteses/reconstrução*”.³⁰

Composição, análise musical e interpretação são processos intrinsecamente interdependentes e auxiliares. Estabelecem um relacionamento de troca de informações imprescindível, mantenedor de sua sustentação, permanência e renovação. Carlos Kater afirma:

“A reflexão analítica (...) se constitui num dos pontos fundamentais para a renovação (...) dos modos criativos do passado, remoto ou imediato. Seu poder renovador se estabelece justamente quando a análise reflete as formas vivas e pulsantes da percepção e do pensamento musical contemporâneo. Ela é então o pensamento atual imprimindo (...) nova

²⁸ Parafrazeando o título utilizado pelo compositor Pierre Boulez.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

²⁹ KATER, Carlos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n.3 e 5. São Paulo: Atravez, 1990/92, pp.IV e VI.

³⁰ Idem, nº3, p. V.

*dinâmica ao processo musical e que, quando aplicada à produção passada, tem a faculdade de nos desviar no presente da diluição representada pela simples cópia ou imitação”.*³¹

Uma mesma obra é passível de inúmeras abordagens analíticas e interpretativas, todas importantes e não excludentes. Jean Molino observa:

*“Quando dois analistas estudam o mesmo objeto com a mesma finalidade, empregando métodos diferentes, constata-se que não estudam ‘exatamente o mesmo objeto’. A decomposição é diferente e, num sentido mais amplo, aspectos distintos são salientados”.*³²

A estética, a análise e a teoria musical se inter-relacionam. Segundo Carl Dalhaus:

*“Os julgamentos estéticos (...) são sustentados por considerações factuais que, por sua vez, dependem de métodos analíticos que demonstrem a atitude musical de um período. Inversamente, os procedimentos analíticos (...) estão ligados a premissas estéticas. (...) Uma referência teórica (...) estimula a análise. (...) Por outro lado, a análise de obras musicais fornece as bases para uma teoria fundamentada em bases sólidas. A teoria pode ser uma pré-condição e, ao mesmo tempo, uma finalidade e o resultado de uma análise musical”.*³³

A distinção entre a análise teórica ou esteticamente orientada faz-se necessária. Dahlhaus pondera:

³¹ KATER, Carlos. 1991. Op.cit., n°4, p.IV.

³² MOLINO, Jean. *Analisar*. Trad. PASCOAL, Maria Lúcia. In: *Analyse Musicale*. Paris: Societé Française d’Analyse Musicale. 3e. trimestre, Juin, 1989, p.13.

³³ DAHLHAUS, Carl. *Analysis and value judgment*. New York: Pendragon Press, 1982, pp.7-8.

*“Se a função de uma análise não for a demonstração ou a fundamentação de uma teoria, nem a transcrição conceitual de alguma particularidade de uma obra, ela é desnecessária. (...) Teoricamente orientada, a análise trata uma peça musical como um documento, um testemunho para atos externos a si ou para regras que transcendem um caso individual. Por outro lado, a análise esteticamente orientada interpreta a mesma peça como uma obra completa em si, existindo como um fim em si mesma”.*³⁴

No Século XX, a análise técnica atinge os princípios estéticos. Carl Dahlhaus esclarece:

*“Robert Schumann afirmava que (...) os ‘mecanismos’ da música deveriam ser ocultados (...) em favor do conteúdo”. (...) No Século XX, o ‘mecanismo’ conquista uma posição de destaque estético sob a denominação de ‘estrutura’. (...) E a reciprocidade motivica torna-se esteticamente relevante (...) quando determina a estrutura de uma obra”.*³⁵

Dahlhaus distingue a análise do Século XX:

*“A característica da análise no Século XX é a ambição de se descobrir um sistema de relacionamentos escondido sob o invólucro acústico de uma obra musical”.*³⁶

Jean Molino conclui:

*“A finalidade perseguida pelo analista (...) é o ideal da síntese última, a qual vai servir para dar forma ao objeto na sua totalidade. (...) A análise é a música continuada por outros meios”.*³⁷

³⁴ DAHLHAUS, Carl. 1982. Op.cit., pp.9-10.

³⁵ Idem, pp.17 e 39.

³⁶ Idem, pp.39-40.

- **Análise da estrutura**

No livro *Structural hearing*,³⁸ Felix Salzer interpreta a técnica elaborada por Heinrich Schenker – análise a partir de sínteses contrapontísticas, consideradas elaborações da harmonia básica. Amplia as possibilidades desta técnica de análise, aplicando-a ao repertório anterior ao século XVIII, bem como ao início do século XX.^{39 40}

A concepção da análise das vozes condutoras⁴¹ baseia-se na ênfase da direção musical e no estabelecimento da distinção entre estrutura e prolongamento – este último apresenta os elementos que elaboram a direção básica determinada pelo primeiro. Esses dois fatores arquitetônicos estão inter-relacionados e são interdependentes: “*Na reciprocidade entre a estrutura e o prolongamento se posiciona a coerência orgânica de uma obra musical*”.⁴²

Os acordes são considerados entidades originárias do movimento e das vozes condutoras. É estabelecida uma hierarquia entre as alturas que constituem o contorno da peça e as vozes condutoras são apresentadas em gráficos, “*com o propósito de explicar a coerência na unidade musical de uma maneira sistemática*”.⁴³

³⁷ MOLINO, Jean. 1989. Op.cit., pp. 11-12.

³⁸ SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

³⁹ PASCOAL, Maria Lúcia. *Pequeno histórico do estudo da análise*. Material didático. Mestrado em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP: CPG, 2000.

⁴⁰ Observação: Nesta Dissertação, a técnica de análise apresentada por Salzer será utilizada de maneira bastante livre, fazendo uso de cores para auxiliar a compreensão da análise.

⁴¹ As palavras sublinhadas estão associadas aos verbetes no Anexo 1, *Glossário com termos técnicos*.

⁴² SALZER, Felix. 1982. Op.cit., pp.10-14.

⁴³ Idem, p.143.

Poesilúdio N°7

Almeida Prado

Tempo de Rock

Na segunda vez. *

Estrutura: Cores azul e verde

Prolongamentos: Cor preta

Tabela A – Análise das vozes condutoras no *Poesilúdio N°7*: linhas (a), (b), (c) e (d), compassos 1-23.

A intenção última da análise das vozes condutoras não é a redução ou a simplificação da obra, mas o reforço das audições criativa e interpretativa e a abordagem dos problemas da composição e da arquitetura musical: ⁴⁴

“A finalidade da audição estrutural é perceber a organização musical como um todo. Não leva em consideração o estilo ou o período da obra, mas toca num problema fundamental da composição: a obtenção de coerência e unidade”. ⁴⁵

- **Análise do contorno melódico**

No livro *Fundamentos da composição musical*, ⁴⁶ Arnold Schoenberg baseia a compreensão da forma musical na percepção das pequenas unidades musicais, formadoras das unidades maiores, que irão compor a grande arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.

Dedica-se à fundamentação teórica da *sintaxe musical*, concentrando-se na análise do contorno melódico, ou seja, dos *“aspectos gerais da música, seus movimentos ascendentes e descendentes”*. ⁴⁷ Considera *motivo* o *germe da idéia*, que está presente em todas as figuras subseqüentes. ⁴⁸ Analisa a construção musical através da recorrência do motivo, por repetição,

⁴⁴ SALZER, Felix. 1982. Op.cit., p.143.

⁴⁵ Idem, p.283.

⁴⁶ SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

⁴⁷ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.87.

⁴⁸ SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit., pp.35-36.

variação rítmica, melódica e harmônica; da frase; do antecedente; do conseqüente; do período; da sentença; e da seção.⁴⁹

Considera que uso de variações⁵⁰ advindas de um motivo básico leva a um conteúdo comum, produzindo “*unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência no discurso*”.

51

Sonata para piano Op.143 – Segundo movimento
F. Schubert

Motivo 1	Variações do Motivo 1		
	1.1 	1.3 	
	<p>As alturas são mudadas.</p>	<p>A duração é reduzida e as alturas são mudadas.</p>	
	1.2 	1.4 	
	<p>A duração é ampliada e a altura da voz superior é mudada.</p>	<p>A duração é reduzida. As alturas são mudadas, horizontalizadas e repetidas.</p>	

Tabela B – Motivo 1 e suas principais variações: Sonata Op. 143 - Schubert.

⁴⁹ PASCOAL, Maria Lúcia. 2000. Op.cit.

⁵⁰ “A variação é uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante é preservado”. SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit., p.56.

⁵¹ Idem, pp.35-36.

Nos exemplos musicais, utiliza peças tonais para piano ou quartetos de cordas, compostos durante os séculos XVIII e XIX, focalizando as *Sonatas para piano* de Beethoven.

Joel Lester, no livro *Analytic approaches to Twentieth Century music*,⁵² sugere a adaptação do conceito de *motivo* sistematizado por Schoenberg à análise da música pós-tonal:⁵³ “Na música pós-tonal, os motivos são essenciais na determinação das alturas da peça, porque não há nenhuma linguagem de alturas comum a todas as peças”.⁵⁴

Joseph Straus, no livro *Intruduction to post-tonal theory*, concorda com Lester:

*“Comparada com a teoria tonal, (...) a teoria pós-tonal encontra-se em sua infância. Como resultado, existem ainda áreas substanciais de desacordos e de relativa ignorância. Ao mesmo tempo, um amplo consenso começa a emergir com relação aos elementos musicais básicos: alturas, intervalos, motivos, harmonia e coleção”.*⁵⁵

⁵² LESTER, Joel. 1989. Op.cit.

⁵³ Nesta Dissertação, a música que precede o desenvolvimento do método dodecafônico no Século XX será designada pelo termo *pós-tonal*, por ser mais específico do que os termos *atonal* ou *não tonal*.

⁵⁴ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.4.

⁵⁵ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.VII.

- **Teoria dos conjuntos**

Nos livros *Analytic approaches to Twentieth Century music*⁵⁶ e *Introduction to post tonal theory*,

⁵⁷ Joel Lester e Joseph Straus interpretam a técnica de análise desenvolvida por Allen Forte.⁵⁸

A técnica de análise de conjuntos faz uso de terminologia própria com a finalidade de apresentar uma nova nomenclatura para uma nova técnica de composição. Straus acrescenta:

*“Na música que não usa escalas diatônicas e que não estabelece uma distinção sistemática entre consonância e dissonância, parece inconveniente e até equivocado o uso dos nomes tradicionais”.*⁵⁹

A associação direta com o uso das alturas pela *teoria dos conjuntos* é comentada por Lester:

*“A música tonal é baseada em princípios tonais e analisada segundo estes mesmos princípios. A música pós-tonal (...) é analisada de acordo com sua estrutura motivica, (...) que constitui a base de todas as melodias, de todas as harmonias e das vozes condutoras”.*⁶⁰

Essa estrutura é unificada pela existência de um centro de convergência, detalhado por Straus:

⁵⁶ LESTER, Joel. 1989. Op.cit.

⁵⁷ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

⁵⁸ FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

⁵⁹ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.6.

⁶⁰ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., pp.11 e 169.

“Mesmo sem fazer uso dos recursos da tonalidade, uma peça pode ser organizada ao redor de centros referenciais. Uma vasta gama de obras pós-tonais focam alturas, classes de alturas ou classes de conjuntos de alturas específicos, com a finalidade de dar forma e organizar a música, (...) segundo uma variedade de meios contextuais de reforço”.⁶¹

O termo classe de alturas é utilizado em referência ao “grupamento de todas as alturas de um mesmo tipo”,⁶² não importando seu registro ou grafia – se C# ou Db, por exemplo:

Classes de Alturas⁶³

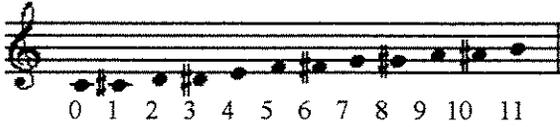
Classificação com <u>zero fixo</u>	
Exemplo de classificação com <u>zero móvel</u>	

Tabela C – Exemplos de classificação de classes de alturas.

O termo classe de intervalos associa-se a um “grupamento que contém todos os intervalos de um mesmo tipo”.⁶⁴ Cada classe de intervalos inclui um intervalo, seu complemento,⁶⁵ e todas as suas composições. Existem 6 tipos diferentes de classes de intervalos:

⁶¹ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.112-113.

⁶² O termo *altura* refere-se a apenas uma das notas em um único registro. O termo *classe de alturas* refere-se a uma categoria de alturas: “Embora existam 88 ‘alturas’ diferentes no teclado de um piano, as ‘classes de alturas’ são apenas 12”. LESTER, Joel. 1989. Op.cit., pp.66 e 72.

⁶³ “Os números grafados de 1 a 11 referem-se às 12 classes de alturas diferentes, em semitons ascendentes”. As *classes de alturas* empregam números em sua notação, por serem mais genéricos do que letras. Idem, p.67. Neste trabalho, a notação com zero móvel será utilizada.

⁶⁴ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.72.

⁶⁵ *Complemento do intervalo* é a inversão na maneira como ocorre na música tonal. Idem, ibidem.

Classe de Intervalos	CI1	CI2	CI3	CI4	CI5	CI6
Associação com os intervalos do sistema tonal	2m 7M 9m etc.	2M 7m etc.	3m 6M etc.	3M 6m etc.	4J 5J etc.	4ª 5d etc.
Associação com as classes de intervalos do sistema pós-tonal	1 11 13 etc.	2 10 etc.	3 9 etc.	4 8 etc.	5 7 etc.	6 etc.

Tabela D – Classificação de *classes de intervalos*.

O termo *conjunto* significa agrupamento de classes de alturas e refere-se aos tipos de motivos estruturais que sustentam as composições pós-tonais. Um conjunto pode: (1) Aparecer articulado melodicamente e/ou harmonicamente; (2) Ser transposto e/ou invertido;⁶⁶ (3) Conter ou estar contido em *subconjuntos* e/ou *superconjuntos*, que enfatizam algumas de suas classes intervalares;⁶⁷ (4) Estar fundamentado em uma *coleção de referência* diatônica, com tons inteiros ou octatônica;⁶⁸ (5) Conter entre 0 e 12 classes de alturas;⁶⁹ (6) Fazer uso das terminologias *tricorde*, *tetracorde*, *pentacorde*, *hexacorde*, *heptacorde* e *octacorde* em sua classificação.⁷⁰

⁶⁶ Em inversão reflexiva. Por exemplo, ao se inverter *sol-si-dó*, obtém-se *sol-mib-ré*. KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., pp.178-179.

⁶⁷ “Um subconjunto estará relacionado a um conjunto através de seu conteúdo intervalar, se todos os intervalos do subconjunto estiverem presentes no conjunto”. LESTER, Joel. Op.cit. 1989, pp.114-115.

⁶⁸ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.116-127.

⁶⁹ Idem, pp.84-85.

⁷⁰ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.185.

Poesilúdio N°1
Conjunto 1

Contorno do conjunto 1

Tabela E – Conjunto 1 do Poesilúdio N°1.

O termo *classe de conjuntos* refere-se aos “conjuntos relacionado uns aos outros, tanto pela transposição quanto pela inversão”.⁷¹ Os conjuntos podem ser relacionados pelo número de classes de alturas que contêm ou por seu conteúdo intervalar.⁷² Esta informação é notada em vetores intervalares que, segundo Straus, “nos fornecem uma maneira conveniente de resumir a sonoridade básica da peça, já que na música pós-tonal, estamos diante de uma variedade imensa de idéias musicais”.⁷³

Classe de intervalos:	1	2	3	4	5	6
Número de ocorrências:	1	0	1	1	0	0
Notação:	< 1 0 1 1 0 0 >					

Tabela F – Exemplo de apresentação do conteúdo intervalar de um conjunto.

⁷¹ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.74.

⁷² KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.97.

⁷³ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.12.

Devido à importância dos conjuntos nesta técnica de análise, um primeiro passo pressupõe a análise da estrutura de cada conjunto que irá compor a peça a ser analisada. Num segundo passo, é verificada a interação entre os conjuntos e a influência destes na estrutura da peça, ou como detalha Lester: “*O que importa é como os relacionamentos que estão presentes em determinada passagem afetam ‘aquela’ passagem ‘naquela’ peça*”.⁷⁴

Para tanto, a análise e a comparação de conjuntos – ou segmentação – necessita de um processo que reduza qualquer conjunto a uma “*organização de alturas que abranja o menor número possível de intervalos*”,⁷⁵ denominada ordem normal. Em seguida, a ordem normal é *invertida*, ou seja, escrita de trás para adiante⁷⁶ e uma escolha deve ser efetuada para que possa ser definida “*uma representação genérica de todas as possíveis transposições e inversões de um conjunto*”⁷⁷ - aquela que possuir os menores intervalos condicionados da maneira “*mais compacta à esquerda*”⁷⁸ é eleita a melhor ordem normal daquela classe de conjuntos e aparece notada na sua forma primária.⁷⁹

⁷⁴ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.109.

⁷⁵ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.179.

⁷⁶ Kostka afirma: “*Inverter um conjunto significa reverter a ordem de seus intervalos*”. In: KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.183. Mas Straus alerta: “*Geralmente, quando invertemos um conjunto na ordem normal, o resultado será a ordem normal do novo conjunto escrita de trás para adiante. Mas há diversas exceções nessa regra. Na dúvida, use o procedimento passo-a-passo [apresentado por Straus nas pp.39-42 do livro citado]*”. In: STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.42.

⁷⁷ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.179.

⁷⁸ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.49-50.

⁷⁹ O Anexo 1 traz um *Glossário com termos técnicos* que detalha cada um desses termos.

Poesilúdio Nº1

Conjunto 1

c.1

Contorno do conjunto 1 Ordem Normal (ON) Inversão ON da Inversão (I) Melhor ON (MON) Forma primária (FP)

→ [0 2 6]

Tabela G – Segmentação do conjunto 1 do Poesilúdio Nº1.

Os resultados de uma análise segundo a teoria dos conjuntos dependem muito da localização, escolha e inter-relacionamento entre os conjuntos, selecionados de acordo com o bom senso do analista, que deve ser capaz de justificar sua opção. Joel Lester conclui:

*“O propósito da análise segundo a teoria dos conjuntos não é efetuar uma análise da música como um todo, mas suplementar a escuta da passagem. (...) Os conjuntos serão um subsídio para a escuta e o entendimento da peça”.*⁸⁰

Straus complementa:

⁸⁰ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.89.

*“A possibilidade de se apresentar uma idéia musical das mais variadas maneiras – melodicamente, harmonicamente ou combinando os dois procedimentos – é parte da concepção de Schoenberg. (...) Um compositor pode unificar uma composição através do uso de um ou mais conjuntos com classes de alturas como uma unidade estrutural básica. Ao mesmo tempo, pode criar uma superfície musical variada através da transformação da unidade básica de maneiras diferentes. (...) Nossa intenção é descobrir os relacionamentos que fundamentam a superfície e fornecem unidade e coerência a obras musicais”.*⁸¹

Na obra *16 Poesilúdios*, a linguagem desenvolvida pelo compositor Almeida Prado apresenta ampla liberdade na escolha e no uso do material, bem como das técnicas de composição. Assim sendo, as análises apresentadas a seguir utilizam as técnicas de análise supracitadas de maneira não ortodoxa. A técnica de análise das vozes condutoras faz uso de cores para facilitar a compreensão da análise. A análise do contorno melódico associa a técnica de análise dos motivos desenvolvida por Schoenberg à teoria dos conjuntos, sustentada pela afirmação de Lester: o termo conjunto “*substitui o termo ‘motivo’*” e refere-se “*aos tipos de motivos estruturais que sustentam a música pós-tonal*”.⁸² E as palavras sublinhadas estão relacionadas aos verbetes que integram o Anexo 1: *Glossário com termos técnicos*.

⁸¹ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.2 e 30.

⁸² LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.11.

CAPÍTULO II – O COMPOSITOR

DADOS BIOGRÁFICOS

“Considerado um dos expoentes da criação musical brasileira da atualidade”,⁸³ a importância de sua obra faz-se marcar não apenas pela qualidade e pela inventividade, como também pelo domínio técnico e por sua vasta e ininterrupta produção – aproximadamente 350 obras.⁸⁴

1943 José Antônio Rezende de Almeida Prado nasceu na cidade de Santos, São Paulo, a 08 de fevereiro de 1943, filho de José Adelino de Almeida Prado e Ignez Rezende de Almeida Prado.⁸⁵

Iniciou o contato com a música em sua casa, incentivado pela mãe, que fôra pianista na juventude e pela irmã mais velha, Thereza Maria, estudante de piano. Sua avó materna, Maria Constança, foi cantora lírica, tendo se apresentado para a família Imperial nos salões de Petrópolis.⁸⁶

⁸³ KRIEGER, Edino. In: *Revista Brasileira*. N.10. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, janeiro de 2002, p.36.

⁸⁴ Fonte: CDMC – Centro de Documentação de Música Contemporânea – Brasil / Unicamp. Nota: O CDMC é o órgão escolhido pelo compositor Almeida Prado para catalogar sua obra.

⁸⁵ PRADO, José Antonio R. de Almeida. *Modulações da memória: (um memorial)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985, p.9.

⁸⁶ Idem, pp.9-14 e 192.

Em 1950, aos sete anos de idade, teve sua primeira aula de piano “com uma simples professora de bairro”, em Santos.⁸⁷

1952 Aos 9 anos de idade, sob a orientação da professora de piano Lourdes Joppert, compôs sua primeira peça – *Adeus*, para piano. A esta se seguiram *Os duendes na floresta*, *Dança espanhola*, *Procissão do Senhor morto*, *O saci* e *Um gato no telhado*,⁸⁸ dentre outras peças para piano.⁸⁹

1953 Aos 10 anos, transferiu seu aprendizado de música para São Paulo, onde estudou piano e composição com Dinorá de Carvalho (1953-58), e matérias teóricas com Maria José de Oliveira. Em seu *Memorial*, o compositor declara: “Cada aula que tinha com Dinorá era uma revelação”.⁹⁰

Neste período, interpretou dois concertos de Mozart para piano e orquestra: o *Concerto-Rondó em Ré maior*, junto à Orquestra Sinfônica Juvenil de Museu de Arte de São Paulo, sob a regência de Mário Rossini (1954), e o *Concerto em Ré menor, KV 466*, acompanhado pela Orquestra Sinfônica de Santos (1958).⁹¹

⁸⁷ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.14.

⁸⁸ Estas duas últimas peças integram a coleção *Kinderszenen* (1982 - 18 peças motivadas por cenas infantis). A peça *Um gato no telhado* é renomeada *O gatinho no telhado*. A peça *O saci* integra a *Suíte brasileira* com o nome *Saci* e a coleção *Kinderszenen* com a denominação *O saci de pano*.

⁸⁹ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.18.

⁹⁰ Idem, pp.20-23 e 37.

⁹¹ Idem, pp.28 e 30.

Completou sua primeira suíte para piano, a *Suite brasileira: (I) Saci, (II) Iara e (III) Macumba*.⁹²

1960 Durante cinco anos (1960-65), estudou composição com Camargo Guarnieri. Aprimorou seu conhecimento em harmonia, contraponto e análise musical com Osvaldo Lacerda, seu colega na classe de Guarnieri, e em piano junto ao Conservatório Musical de Santos, sob a orientação do maestro Italiano Tabarin (1961-63).⁹³

Compôs sua primeira obra para orquestra: *Variações para piano e orquestra* (1963).⁹⁴

1965 A amizade com o compositor Gilberto Mendes aproximou-o de obras compostas na Europa durante a primeira metade do século XX. Juntos, Almeida Prado e Gilberto Mendes analisaram obras de Schoenberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Stravinsky, Varèse e o Villa-Lobos dos *Choros* e da *Prole do bebê nº1*. Estas aulas informais (1965-69) focaram, sobretudo, o serialismo pós-tonal.⁹⁵

Iniciou sua carreira docente ministrando aulas de piano e análise musical no Conservatório Musical de Santos (1964-69).⁹⁶

⁹² PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.24-25.

⁹³ Idem, pp.40-45. Nota: O nome Italiano refere-se ao prenome do maestro e não à sua nacionalidade.

⁹⁴ Idem, p.46.

⁹⁵ Idem, pp.55-56.

⁹⁶ HASSAN, Mônica Farid. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1996. Dissertação (Mestrado), p.23. Nota: A *Enciclopédia da*

Neste período, Almeida Prado recebeu dois prêmios da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte: por melhor obra sinfônica (1965) - *VIII variações sobre um tema do Rio Grande do Norte: Aeroplano Jahu*⁹⁷ e por melhor obra de câmara (1967) - *Paixão segundo São Marcos*.⁹⁸ Agraciado com uma bolsa de estudos, participou do *Festival Internacional de Santiago*, na Compostela, Espanha, onde analisou obras espanholas compostas nos períodos medieval e renascentista, sob a orientação do compositor e maestro italiano Clementi Terzi (1967).⁹⁹

Na região metropolitana de São Paulo, deu continuidade à sua carreira docente, ministrando aulas de piano junto à Escola Dinorá de Carvalho, à Fundação das Artes de São Caetano do Sul, e ao Conservatório de Santo André (1968-69).¹⁰⁰

1969 Agraciado com o primeiro prêmio no *I Festival de Música da Guanabara* (1968) pela obra *Pequenos funerais cantantes*, Almeida Prado mudou-se para a Europa.¹⁰¹

Instalou-se em Paris (1969-73). Estudou harmonia, contraponto e análise com Nadia Boulanger¹⁰² e Annette Dieudonné, e participou da classe de composição de Olivier

música brasileira traz a data 1964-69. In: *ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Ed. Publifolha, 1998, p.641.

⁹⁷ HASSAN, Mônica Farid. 1996. Op.cit., p.24.

⁹⁸ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.63.

⁹⁹ Idem p.57.

¹⁰⁰ HASSAN, Mônica Farid. 1996. Op.cit., p.26.

¹⁰¹ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.67

¹⁰² “Nadia Boulanger (1887-1979), compositora e professora de composição francesa, de tendência mais conservadora que Olivier Messiaen”. In: GUBERNIKOFF, Carole, org. *Encontros / desencontros: encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Uni-Rio, 1996, p.54.

Messiaen, no Conservatório de Paris. Frequentou cursos de verão em Darmstadt (onde estudado composição com Györgi Ligeti e Lukas Foss) ¹⁰³ e nas *Écoles d'art américaines*, no *Palais de Fontainebleau* (1970-73), e conviveu com compositores de peças eletroacústicas. ¹⁰⁴

Venceu os prêmios *Prix Lili Boulanger* (Paris, 1970) com a *Sinfonia nº1* e *Prix Fontainebleau* (1971) com a peça *Trio*, para piano, violino e violoncelo. ¹⁰⁵ Em seguida, Almeida Prado dedicou-se à divulgação de sua obra. Executou uma série de recitais pela Europa, participou da programação da rádio *Suisse Romande*, firmou um contrato exclusivo com a editora *Tonos Musikverlage*, de Darmstadt. Este contrato proporcionou-lhe a oportunidade de participar de festivais internacionais: *Festival Internacional da Espanha* (Madri, 1971), *Festival Internacional de Chartres* (1972), *Simpósio Internacional da UNESCO* (Roma, 1972) e *Colóquio Latino-Americano* (Caracas, 1972). ¹⁰⁶ Recebeu duas encomendas do *Ministère des Affaires Culturelles* (1971), que resultaram na composição da crônica lírica *Villegagnon ou Les isles fortunées* (1972-73) e do oratório *Thérèse l'Amour de Dieu* (1973), ambas com texto de Henri Doublier. ¹⁰⁷

Nos dois anos subseqüentes, recebeu as seguintes premiações: primeiro prêmio no *Concurso Nacional do Sesquicentenário da Independência do Brasil*, com o oratório

¹⁰³ ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 1998. Op.cit., p.641.

¹⁰⁴ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.84-94.

¹⁰⁵ Idem, p.86.

¹⁰⁶ Idem, pp.86-94.

¹⁰⁷ ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 1998. Op.cit., p. 642.

Trajatória da Independência (1972) e dois segundos prêmios no *Concurso do Instituto Goethe* (1973), com as obras *Magnificat*, para coro a 6 vozes e *Livro sonoro*, para quarteto de cordas.¹⁰⁸ Recebeu o *Prix Lili Boulanger Memorial Foundation - Boston* por dois anos consecutivos (1972 e 1973) - no ano 1973, as obras premiadas foram *Portrait de Lili Boulanger*, para piano, quarteto de cordas e flauta e *Portrait de Nadia Boulanger*, para voz e piano.¹⁰⁹

1973 De volta ao Brasil, instalou-se em Cubatão, cidade serrana de São Paulo, onde retomou a atividade docente, exercendo o cargo de Diretor do Conservatório Municipal de Cubatão (1973-74).¹¹⁰ Em seguida, foi convidado a ocupar o cargo de professor de análise e composição musical no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (1975-2000).¹¹¹

Participou do *Simpósio sobre a Nova Música Brasileira*, em Friburgo, na Suíça (1973) e da *Conferência sobre a Atual Escola Brasileira de Composição*, em Vevey, Suíça (1974). Foi homenageado na *Conferência sobre a Obra Pianística de Almeida Prado*, em Genebra, Suíça (1974).¹¹²

¹⁰⁸ HASSAN, Mônica Farid. 1996. Op.cit., p.26.

¹⁰⁹ Na p.87 de seu *Memorial*, Almeida Prado declara ter recebido o *Prix Lili Boulanger Memorial Foundation - Boston* pela obra *Portrait de Lili Boulanger* em 1972, mas o certificado relativo a este prêmio, publicado nas p.106-109 comprovam a data de 1973: “*This year the Judges voted unanimously to repeat last year’s Award to Jose Almeida Prado, who was a brilliant young composer of Brazilian birth. (...) The winning works this year are ‘Portrait de Lili Boulanger’ (...) and ‘Portrait de Nadia Boulanger’. (...) ‘Winners of awards’: 1972, 1973 – Jose Almeida Prado (Brazilian)*”. In: PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.107 e 109.

¹¹⁰ Idem, p.114.

¹¹¹ Idem, pp.119-120.

¹¹² HASSAN, Mônica Farid. 1996. Op.cit., p.26.

1974 Em junho de 1974, instigado por uma encomenda feita pelo Planetário do Ibirapuera de São Paulo, Almeida Prado compôs o primeiro volume de *Cartas celestes*. Esta obra conta hoje (2002) com 14 volumes e é considerada (também pelo compositor) sua obra mais importante.¹¹³

Em companhia do compositor Cláudio Santoro fez uma série de conferências sobre sua obra e sobre a música brasileira (28 cidades da Alemanha Ocidental, 1975).¹¹⁴ Foi condecorado com mais uma série de prêmios: APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte pelo *Concerto*, para violino e orquestra de cordas (1976), *Prêmio Carlos Gomes* pela obra *Monumento a Carlos Gomes* (1977), *Concurso Ars Nova* (Universidade Federal de Minas Gerais, 1979) pela cantata *Jesus de Nazaré*¹¹⁵ e *Prêmio Esso de Música Erudita*, pela obra *Crônica de um dia de verão*, para clarineta e orquestra de cordas (1979).¹¹⁶

Foi membro do júri de seleção de obras internacionais do *International Society of Contemporary Music* (Helsinque, Finlândia, 1977).¹¹⁷ Participou da *Semana da Música Brasileira* em Colônia, na Alemanha (1980) e da *Conferência sobre a obra de*

¹¹³ PRADO, Antonio Rezende de Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986. Tese (Doutorado), p.119.

¹¹⁴ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985, Op.cit, pp.120, 161 e 169.

¹¹⁵ Idem, p.250.

¹¹⁶ Idem, pp.250 e 272.

¹¹⁷ Idem, pp.190-191.

Almeida Prado, no *Festival de Inverno de Campos do Jordão* (1980). Ministrou palestras na Universidade de Indiana (EUA, 1984).¹¹⁸

1986 Almeida Prado recebeu o título de Doutor pela Universidade Estadual de Campinas, com a tese intitulada *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais* (1986). A este se somam os títulos de membro da Academia Brasileira de Música (Cadeira 15, cujo patrono é Carlos Gomes e o fundador, Lorenzo Fernández), da Academia Campineira de Música, do Centro Cultural Brasil-Israel e da *Foundation Nadia et Lili Boulanger*.¹¹⁹

1990 Ministrou um curso sobre música brasileira na Academia Rubin (Jerusalém, 1989-90). Foi condecorado com mais uma série de premiações: dois prêmios da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte (1993 e 1996), este último pela obra *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner*, o Prêmio Nacional de Música da Funarte (1995) e o primeiro prêmio de composição no IX Concurso Francesc Civil de Girona, Espanha, com a obra *Cantares do seu nome e de partidas* (1996).¹²⁰

2002 Edino Krieger observa: “*Extremamente prolífero, seu catálogo de obras já é um dos mais consistentes e volumosos da criação musical brasileira de hoje, tendo a ecologia e a religiosidade como referências permanentes*”.¹²¹ A obra de Almeida Prado pode

¹¹⁸ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985, Op.cit., p.251.

¹¹⁹ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. RJ:Nova Fronteira, 2000, p.400.

¹²⁰ ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 1998. Op.cit., p.642.

¹²¹ KRIEGER, Edino. 2002. Op.cit, p.36.

ser dividida em quatro fases - precedidas pelas obras da infância - de acordo com as técnicas composicionais utilizadas:¹²²

Infância: Peças compostas livremente (1951-59)

Principais obras: *Adeus, Vamos brincar de roda, Os duendes na floresta, Dança espanhola, Procissão do Senhor morto, O saci e Um gato no telhado*,¹²³ todas para piano.

1ª Fase: Nacionalista (1960-65)

Neste período, Almeida Prado integrou a classe de composição de Camargo Guarnieri (1960-65):

“Tornei-me um verdadeiro aprendiz. Aprendiz dos conceitos nacionalistas de Mário de Andrade, através da leitura do Guarnieri. (...) Aprendi a manejar o folclore, a respeitar a música brasileira, e a amá-la”.¹²⁴

¹²² As datas de início e término de cada fase, bem como de cada temática aqui descritas se interpenetram.

¹²³ Estas duas últimas peças integram a coleção *Kinderszenen*, com 18 peças motivadas por cenas infantis.

¹²⁴ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.42.

Nas composições desta fase transparecem o estudo do folclore e do conceito estético de nacionalismo desenvolvido por Mário de Andrade.¹²⁵ “É a fase nacionalista tipicamente marcada pelo modalismo folclórico”.¹²⁶

Principais obras: *Variações sobre o tema folclórico “Onde vais Helena?”*, para piano (1960); *Variações sobre o tema folclórico “Xangô”* (1961);¹²⁷ *Modinha*, canção (1961); *Estudo nº1*, para piano (1962); *Variações sobre o tema “Aeroplano Jahu”*, para piano (1963);¹²⁸ *Variações (sobre um tema do Rio Grande do Norte)*, para piano e orquestra (1963-64);¹²⁹ *Minha voz é nobre (ou Trova de muito amor para um amado Senhor)*, canção com poema de Hilda Hilst (1964); *Tocata*, para piano (1964).

130

2ª Fase: Pós-tonal (1965-73)

As composições desta fase refletem o contato com os sistemas de estruturação musical desenvolvidos após o advento da tonalidade, na Europa, a partir do início do Século XX – uso de conjuntos, indeterminação, serialismo, dentre outros procedimentos. Neste período Almeida Prado estudou com o amigo Gilberto Mendes (1965-68), e

¹²⁵ HASSAN, Mónica Farid. 1996. Op.cit., p.26.

¹²⁶ GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os Prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 1997. Dissertação (Mestrado), p.50.

¹²⁷ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.231.

¹²⁸ Idem, p.230.

¹²⁹ Idem, p.222.

¹³⁰ Idem, p.230.

posteriormente, com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen (1969-73). Em seu *Memorial*, Almeida Prado declara:

*“Durante este fecundo período de 4 anos [em Paris], pude realizar todo um trabalho de síntese da música contemporânea. (...) Na classe de Messiaen, a análise dos ritmos e modos hindus, a concepção totalmente nova do espaço e tempo na música alargaram enormemente minha concepção de Espaço Sonoro. (...) A revisão aprofundada da Harmonia, Contraponto, que realizava tão meticulosamente com Nadia, deram-me a capacidade artesanal”.*¹³¹

Principais obras: *Missa da paz*, para coro *a capella* (1965. A primeira missa a ser composta no Brasil com texto em português);¹³² *6 Momentos – 1º Caderno* (1965);¹³³ *Sonata nº1*, para piano (1965); *Paixão segundo São Marcos*, para coro e orquestra (1967);¹³⁴ *Variações*, para clarineta e orquestra de cordas (1967);¹³⁵ *Cantus creationis*, para quatro grupos instrumentais (1968);¹³⁶ *Variações concertantes*, para piano e orquestra (1969);¹³⁷ *6 Momentos – 2º Caderno* (1969);¹³⁸ *Pequenos funerais cantantes*, para coro misto, solistas (soprano e barítono) e grande orquestra, com texto

¹³¹ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.87.

¹³² Em seu Memorial, o compositor Almeida Prado declara: “Abandonei os ‘clichês’ nacionalistas e procurei novos caminhos. É desta fase a ‘Missa da Paz’, (...) o caderno I de ‘Momentos’ para piano, a ‘Sonatina nº1’, algumas canções e madrigais”. Idem, p.56.

¹³³ COSTA, Régis Gomide. *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música, 1998. Dissertação (Mestrado), pp.207-208.

¹³⁴ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.62 e 232.

¹³⁵ Idem, p.57.

¹³⁶ Idem, pp.63 e 221.

¹³⁷ Idem, p.220.

¹³⁸ Idem, pp.85 e 229.

de Hilda Hilst, sua prima (1969); ¹³⁹ *Sinfonia n.º1* (1970); ¹⁴⁰ *Carta de Patmos*, para coro, soprano, percussão, piano, órgão e metais (1970-71); *Cerimonial*, para fagote e orquestra (1971); ¹⁴¹ *Ta'aroa*, para piano (Paris, 1971); ¹⁴² *Portrait de Lili Boulanger*, para piano, quarteto de cordas e flauta (1972); e *Portrait de Nadia Boulanger*, para soprano e piano (1973). ¹⁴³

3ª Fase: Síntese ¹⁴⁴ (1974-82)

4ª Fase: Pós-Moderna ¹⁴⁵ (1983 até hoje)

Em 1973, Almeida Prado retornou ao Brasil - após sua estada de seis anos na Europa. Neste período, sua obra reflete: o domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e concepção do “sistema de organização das ressonâncias”. ¹⁴⁶

“Na Europa, [senti] que podia fazer uma fusão (...) das técnicas seriais (...) com a análise (...) [da] obra de Stravinski que eu fiz com a Nadia Boulanger, (...) usando a rítmica brasileira em modos rítmicos que Messiaen me ensinou. (...) Na minha volta

¹³⁹ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.219.

¹⁴⁰ Idem, p.221.

¹⁴¹ Idem, pp.154 e 220.

¹⁴² Grafia de acordo com a partitura impressa pela editora TONOS Musikverlage.

¹⁴³ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.87, 154 e 189.

¹⁴⁴ “*Síntese: Reunião de elementos concretos ou abstratos em um todo; fusão*”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do Século XX: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. RJ: Nova Fronteira, 1999.

¹⁴⁵ “*De 1983 a 1993, (...) [utilizei] um estilo que mistura tudo, (...) [um] pós-modernismo*”. In: GUBERNIKOFF, Carole, org. 1996. Op.cit., p.56.

¹⁴⁶ Ver *Temática Astrológica*, na seqüência.

*ao Brasil, [descobri] que eu podia fazer uma releitura da música brasileira através da ecologia. (...) Então, fiz a 'Exoflora' [1974]. (...) Nessa época surgiram as 'Cartas celestes' [1974], uma obra em que, pela primeira vez uso o spectralismo.*¹⁴⁷ (...) *Comecei então a fazer minha música baseado nessas ressonâncias*".¹⁴⁸

Após 1983, Almeida Prado inicia um processo de auto-releitura:

"A 4ª fase, a Pós-Moderna (...) começou com os 'Poesilúdios' e vai até agora, nesse instante. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após a '6ª Carta celeste', composta em 1982, (...) resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos 'Poesilúdios'. Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os Poesilúdios foi uma atitude de maior liberdade".¹⁴⁹

Cinco temáticas principais coexistem em sua obra: mística, ecológica, astrológica, afro-brasileira e livre:¹⁵⁰

¹⁴⁷ Segundo Almeida Prado, *"Corrente que estava começando [na Europa, em c.1970]. (...) Consiste na utilização consciente das oitavas, quintas, quartas, terças, sextas e sétimas do espectro harmônico, (...) com notas superiores livremente usadas"*. In: GUBERNIKOFF, Carole, org. 1996. Op.cit., p.55.

¹⁴⁸ Idem, pp.55-56.

¹⁴⁹ Fragmento da Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2 desta Dissertação.

¹⁵⁰ Esta diversidade temática pode ser constatada desde o início de sua produção, mas após 1972-73 o compositor fixa-se durante mais tempo em cada uma das temáticas, explorando-as.

- **Temática Mística**

Agrupa peças de motivação espiritual, fundamentadas em ritos judaico-cristãos:

Principais obras: *Ad laudes matutinas*, para piano (1972);¹⁵¹ *Lettre de Jérusalem*, para soprano, piano, conjunto de percussão e narrador (ou *Carta de Jérusalem*, ou ainda, *Jerusalém: Visão musical*. 1973);¹⁵² *Thérèse, l'amour de Dieu*, oratório (1973);¹⁵³ *Ex. Itinere*, para piano, violino, viola e violoncelo (1974);¹⁵⁴ *Amém*, para orquestra de cordas (1975. Esta peça integra a obra *Estigmas: (I) Sudário, (II) Estigmas, (III) Amém*);¹⁵⁵ *Bendito da paixão de Jesus de Nazaré*, cantata (1977-78); *Missa de São Nicolau*, para coro misto, solistas e orquestra (1986); *Le rosaire de Medjugorje*, para piano (1987); *Sinfonia Apocalipse*, para solistas vocais, coro e orquestra (1987); *Três profecias em forma de estudo*, para piano (1988); *Nove louvores sonoros*, para piano (1988); *As sete últimas palavras do Crucificado e as sete primeiras palavras do Ressuscitado*, para canto e piano (1989); *3 Croquis de Israel* (1989); *15 Flashes Sonoros de Jérusalem*, para piano (1989, com orquestração efetuada pelo compositor em 1991);¹⁵⁶ *Balada nº2: Schirá Israeli*, para piano (1990); *Yerushaláim: Nevé shalom*, cantata para solistas vocais, coro misto e orquestra (1993); *O profeta Daniel*, para piano (1995); *Arcos sonoros da catedral Anton Bruckner*, para orquestra (1996);

¹⁵¹ GANDELMAN, Saloméa. 1997. Op.cit., p.225.

¹⁵² PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.154 e 224.

¹⁵³ Idem, p.217.

¹⁵⁴ Idem, pp.154 e 225.

¹⁵⁵ Idem, pp.186, 188 e 223.

¹⁵⁶ MARIZ, Vasco. 2000. Op.cit., p.400.

Fantasia, para violino e orquestra, escrita em comemoração à vinda do Papa João Paulo II ao Brasil (1997); *19 Novas Canções: Salmo 61 – Confiança absoluta*, para canto e piano (1999).

- **Temática Ecológica**

Reúne peças que refletem sua preocupação com a ecologia.¹⁵⁷

Principais obras: *6 Momentos (2º Caderno): impressões de Cubatão*, para piano (1969);¹⁵⁸ *Ilhas*, para piano (Cubatão, 1973);¹⁵⁹ *III Episódios de animais (Sinimbu, Tamanduá e Anta)*, para voz solista (1973-74);¹⁶⁰ *Exoflora*, para piano e orquestra (1974);¹⁶¹ *Aurora*, para piano e pequeno conjunto de câmara ou para dois pianos (1975);¹⁶² *Rios*, para piano (1975);¹⁶³ *VI Episódios de animais (jogos rítmicos)*, para piano a quatro mãos (1977); *Crônica de um dia de verão*, para clarineta e orquestra de cordas (1979);¹⁶⁴ *Fantasia ecológica*, para piano (1996); *Sonata tropical*, para dois violões (1996).

¹⁵⁷ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.117-118.

¹⁵⁸ COSTA, Régis Gomide. 1998. Op.cit., p.1.

¹⁵⁹ ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre em 'Ilhas' e 'Savanas' de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Dissertação (Mestrado), 1997, p.29.

¹⁶⁰ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.216.

¹⁶¹ Idem, p.220.

¹⁶² Idem, pp.219 e 226.

¹⁶³ Idem, pp.173 e 284.

¹⁶⁴ Idem, p.248.

- **Temática Astrológica**

Partindo de uma encomenda feita pelo Planetário Municipal do Ibirapuera através da Prefeitura de São Paulo e motivado pelo *Atlas celeste* de Ronaldo Mourão,¹⁶⁵ em junho de 1974, tem início a série de peças intituladas *Cartas Celestes*.¹⁶⁶

A concepção destas peças está baseada no mapeamento de 24 acordes de intensa ressonância, nomeados com as 24 letras do alfabeto grego,¹⁶⁷ e escolhidos de acordo com o “sistema de organização das ressonâncias” desenvolvido pelo compositor: *“uma tentativa de colocar juntos as experiências atonais com o uso racional dos Harmônicos Superiores e Inferiores, criando Zonas de Percepção das Ressonâncias”*.

168

Neste processo, o compositor inicialmente conceituou espaço sonoro: *“a distância entre (...) dois acordes emitidos. As Ressonâncias preencherão este Espaço. (...) O próprio silêncio poderá ocupar um lugar no espaço sonoro”*.¹⁶⁹ Delimitou, ainda, zonas organizadas de ritmos¹⁷⁰ e de ressonância.¹⁷¹

¹⁶⁵ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1986. Op.cit., p.28.

¹⁶⁶ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.119.

¹⁶⁷ Idem, pp.7-25.

¹⁶⁸ Idem, p.559.

¹⁶⁹ Idem, pp.527-529.

¹⁷⁰ Idem, pp.534-535.

¹⁷¹ Idem, pp.559-566.

Principais obras: *Cartas celestes I (1º Caderno)*, para piano (1974); *Cartas celestes II, III e IV*, para piano (1981); *Cartas celestes V e VI*, para piano (1982); *Tríptico celeste*, para soprano e piano (1983, com versão para soprano e orquestra elaborada pelo compositor em 1991); *Halley, um viajante sonoro*, para piano (1986); *Cartas celestes VII: Constelações zodiacais*, para dois pianos e banda sinfônica (1998); *Cartas celestes VIII: Oré Jacy-Tatá*, para violino e orquestra (1999); *Cartas celestes IX: As constelações nas 4 Estações*, para piano (dez 1999); *Cartas celestes X: As constelações e os animais místicos – Animalia mystica*, para piano (2000); *Cartas celestes XI: Viagem cósmica sonora*, para vibrafone, marimba e piano (2000); *Cartas celestes XII: O céu de Nicholas Roerich*, para piano (2000); *Cartas celestes XIII* (2001) e *Cartas celestes XIV* (2001).¹⁷²

- **Temática Afro-brasileira**

Agrupa peças motivadas por ritos de religiões afro-brasileiras – orixás, macumba, candomblé.

Principais obras: *Livro de Ogum*, para dois pianos (1977); *Livro mágico de Xangô*, para violino e violoncelo (1984); *Livro de Oxóssi*, para quarteto de flautas (1985); *Sonata nº5 (Omulu)*, para piano (1985); *Sinfonia dos Orixás*, para orquestra (1985-86).

¹⁷² Fonte: CDMC – Centro de Documentação de Música contemporânea, Campinas, SP.

- **Temática livre**

Principais obras: *Trajatória da Independência*, oratório para narrador, soprano solo, coro e orquestra, com textos de Pero Vaz de Caminha e D. Pedro I (1972);¹⁷³ *Villegagnon ou Les isles fortunées*, crônica lírica com texto de Henri Doublie (1972-73);¹⁷⁴ *Livro sonoro*, para quarteto de cordas (1973);¹⁷⁵ *Momentos (3º Caderno)*, para piano (1974);¹⁷⁶ *Sinfonia UNICAMP*, para grande orquestra (1976);¹⁷⁷ *Abertura Cidade de Campinas*, para orquestra (1976);¹⁷⁸ *Itinerário idílico e amoroso: o livro de Helenice*, para piano (1976);¹⁷⁹ *1º Quarteto de cordas* (1978); *Momentos (4º, 5º e 6º Cadernos)*, para piano (1977-78, 1979 e 1980);¹⁸⁰ *Kinderszenen: o livro das duas meninas*, para piano (1981-82);¹⁸¹ *Momentos (7º e 8º Cadernos)*, para piano (1983); *Savanas*, para piano (1982-83);¹⁸² *Trio marítimo* para violino, viola e piano (1983);¹⁸³ *Jardim do amor e da paixão*, para canto e piano, com poemas extraídos do livro “Suave presença”, de José A. Pinotti (1983);¹⁸⁴ *Concerto nº1*, para piano e orquestra (1983); *New York, East Street*, para saxofone e piano (1983); *Poesilúdio nº1, para violão (1983); Poesilúdios (1-5), para piano (1983); Sonatas nºs 3 e 4, para piano*

¹⁷³ MARIZ, Vasco. 2000. Op.cit., p.392 e PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.218.

¹⁷⁴ Há controvérsias relacionadas ao ano de composição desta peça. O catálogo editado pela TONOS (p.154) traz o ano da composição 1972-73 e o catálogo da Universidade de Brasília (p.218) confere-lhe o ano de 1971. In: PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.125, 154 e 218.

¹⁷⁵ Idem, pp.154 e 226.

¹⁷⁶ COSTA, Régis Gomide. 1998. Op.cit., p.2.

¹⁷⁷ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., pp.173 e 222.

¹⁷⁸ Idem, p.188.

¹⁷⁹ Idem, pp.188-189 e 228.

¹⁸⁰ COSTA, Régis Gomide. 1998. Op.cit., p.2.

¹⁸¹ FRAGA, Elisa Maria Zein. *O livro das duas meninas de Almeida Prado: uma outra leitura*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1995. Dissertação (Mestrado), p.6.

¹⁸² ASSIS, Ana Cláudia de. Op.cit., p.78.

¹⁸³ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.289.

¹⁸⁴ Idem, ibidem.

(1984); *Raga*, para piano (1984); *Balada*, para piano (1984); ***Poesilúdios (6-16), para piano (1985)***; *Sonatas n^{os} 5 e 6*, para piano (1985); *Noturnos (1-5)*, para piano (1985); *Concert Fribourgeois*, para orquestra (1985); *24 Prelúdios (em 2 Cadernos)*, para piano (1989 e 1990-91);¹⁸⁵ *Dinorá radiosa*, para piano (1995); *Cantares do sem nome e de partidas*, para soprano e cordas, em memória de Mirella Pinotti, sobre texto de Hilda Hilst (1996); *Sonata n^o10*, para piano (1996); *Toccata da alegria*, para piano (1996); *94 Exercícios rítmicos*, para técnica pianística contemporânea (1998); *Da carta de Pero Vaz de Caminha*, para piano, violino e trompa (2000); *Para a descoberta do Brasil*, concerto para piano e percussão (2000); *Concerto*, para oboé e cordas (2000); *Sonata para a mão esquerda*, para piano (2001); *Três canções*, para barítono e piano (2001-02); e *10 variações*, para oboé e cordas (2002).¹⁸⁶

¹⁸⁵ GROSSO, Hideraldo Luiz. 1997. Op.cit. p.45.

¹⁸⁶ Fonte: CDMC - Centro de Documentação de Música Contemporânea.

ALMEIDA PRADO POR ELE MESMO ¹⁸⁷

ESCLARECIMENTOS SOBRE A BIOGRAFIA

Adriana Lopes: O endereço <http://www.movimento.com> da Internet traz a seguinte declaração: “Uma de suas obras mais conhecidas, a *Sonata n° 10*, foi dedicada à memória dos pais e tem como epígrafe o poema ‘*As rosas*’, de Rainer Maria Rilke. Esta obra evoca lembranças afetivas da infância de Almeida Prado, passada no interior de São Paulo. Ouvimos um canto do sabiá-laranjeira e uma valsa interiorana. O primeiro tema foi extraído de uma canção composta por sua mãe, chamada ‘*Canção das rosas*’”. Sua mãe compunha?

Almeida Prado: *Vou contar melhor essa história. Eu sou de Santos, litoral de São Paulo. Meu pai era corretor de café e colecionador amador de pássaros. Nas horas vagas ele caçava passarinhos nas matas da Praia Grande e Itanhaém, e guardava-os em gaiolas ou em grandes viveiros. Havia vários tipos de sabiás, tico-tico, cardeal em nossa casa. Eu nasci ouvindo os pássaros, ou seja, tive uma infância ornitológica tal e qual Messiaen – não absorvi esta influência, já nasci com ela – mas ouvi os pássaros tropicais e, nesse sentido, diferente de Messiaen.*

¹⁸⁷ Entrevista concedida por Almeida Prado a Adriana Lopes no dia 01 de maio de 2002, na residência do compositor, em São Paulo.

Minha mãe tocava muito bem piano, assim como minha irmã, Thereza Maria. Desde cedo, no berçinho, eu as escutava estudando Villa-Lobos, Chopin e isso foi me envolvendo - a sonoridade do piano, sobretudo.

Mamãe não cantava, nem compunha. Essa “Canção das rosas” foi um Noturno que eu compus em maio de 1994 (para evitar a denominação Noturno eu coloquei “Canção das Rosas”). Trata-se de um tema bem tonal, em Mi bemol maior e foi inspirado por um quadro acadêmico – um vaso com rosas vermelhas que mamãe tinha, deixou de herança para mim e hoje está com minhas filhas. Minha mãe faleceu em agosto do mesmo ano de 94 e meu pai havia falecido em 86, então eu resolvi fazer uma sonata em memória deles. Coloquei uma introdução com quase que uma araponga cantando e esse canto das rosas ficou sendo o segundo tema da forma sonata do primeiro movimento. O segundo movimento é um scherzo. No terceiro movimento eu coloquei uma valsa de Jaú que meu pai cantava pra eu dormir – eu não me lembrava da letra, mas escrevi essa canção de memória, em Fá maior e harmonizei transtionalmente, com um acompanhamento que não é de valsa (pra diluir um pouco) e fiz, não variações, mas improvisações sobre esse tema, buscando uma sensação onírica entre o acordar e o dormir, vendo meu pai e ao mesmo tempo ele não está mais lá. A sonata termina serena, em Fá maior maravilhoso e foi minha última sonata. Esse ciclo de 10 Sonatas se fechou e eu não continuei.

Anos depois (em dezembro de 2001) eu compus a “Sonata para a mão esquerda” dedicada ao João Carlos Martins, mas esta não é a nº11, não vai mais haver Sonata. Tem coisas que acabam

(embora eu tenha declarado que seriam seis “Cartas celestes” e fiz a nº14 no ano passado). Em princípio, chega de Sonata, espero poder inventar outra coisa.

ESCLARECIMENTOS SOBRE A OBRA

Adriana Lopes: Nessa Dissertação, propus inicialmente a subdivisão de sua produção artística em três fases, precedidas pelas obras da infância. A primeira fase seria denominada Nacionalista (1960-65), a segunda, Pós-tonal ¹⁸⁸ (1965-73) e a terceira fase, de Síntese (1974 em diante). Você concorda com a divisão de sua produção artística em três fases subdivididas em tendências? ¹⁸⁹

Almeida Prado: *Concordo, mas acrescente uma quarta fase, Pós-moderna, que começa em 1983 com os “Poesilúdios”.*

Na fase Nacionalista [1ª fase] estão as obras compostas durante o estudo com Guarnieri e Lacerda (a inclusão de Osvaldo Lacerda é importante). Apesar de não ter sido meu professor de composição, mas de harmonia e contraponto, existia uma influência estética “marioandradeana” de Osvaldo Lacerda, que era o mais “guarnieriano” dos alunos de Camargo Guarnieri. Guarnieri dizia: “Você tem que estudar com meu melhor aluno” (que era o Osvaldo) – um pouco como o que Czerny era de Beethoven, aquele que tem a estética do mestre na ponta da língua.

¹⁸⁸ Na Fase de Síntese, coexistem cinco Temáticas principais: Mística, Ecológica, Astrológica, Afro-brasileira e Livre. Ver *Dados biográficos*, no Capítulo 2.

¹⁸⁹ Para compreender melhor essa questão, ver *Dados biográficos*, no Capítulo 2.

O Pós-tonal [2ª fase] seria quando eu deixei o Guarnieri. Eu fiquei durante um período em Santos, sem professor, mas tendo Gilberto Mendes como meu “mestre informal”, mas mestre. Nesta época eu conheci Stockhausen, Berio, Nono, Schoenberg, Messiaen, Boulez.

Adriana Lopes: *Nesta 2ª fase eu somo o estudo informal com Gilberto Mendes ao estudo com Nádía Boulanger e Olivier Messiaen em Paris, por considerar que as composições desta fase como um todo refletem o contato com os sistemas de estruturação musical desenvolvidos após o advento da tonalidade...*

Almeida Prado: *Sim, porque de certa maneira, Adriana, esse período em Paris não foi uma ruptura com o período junto ao Gilberto Mendes, mas uma apoteose, porque, na verdade, eu já estava fazendo música atonal livre - ou pós-tonal livre - e serial quando eu cheguei em Paris. Lá eu continuei este processo de uma maneira mais intelectual, consciente, reflexiva, através de Messiaen e Nádía, e de outras influências, sobretudo Ligeti, Xenakis, Stockhausen.*

A ruptura se deu antes, quando eu deixei Guarnieri – enviei uma carta a ele dizendo, dentre outras coisas, que ele me sufocava, depois me arrependi, mas eu tinha vinte anos e queria conquistar o mundo! Ai eu encontrei o Gilberto Mendes que dizia: “Tudo se pode fazer” – e eu me senti o Beethoven, e é importante se sentir assim, mesmo que não seja. Quando eu cheguei na Europa, a Nádía, que era neoclássica, começou com uma certa castração, e o Messiaen, com total libertação. Essa confusão toda me deu um amálgama muito interessante, e o período de

Paris foi a grande maturidade desta fase. Não sei se você pensou assim: um só período, de 1965 a 73...

Adriana Lopes: Exatamente. E a 3ª fase, de Síntese (de 1974 a 82), reflete o domínio sobre as técnicas de composição apreendidas, liberdade no uso das mesmas, fusão de conceitos e concepção do “sistema de organização das ressonâncias”. Nesta fase, cinco temáticas principais coexistem: mística, ecológica, astrológica, afro-brasileira e livre.

Almeida Prado: *É verdade, “c’est tout à fait vrai”... cinco temáticas convivendo ecumenicamente, paralelamente. É uma estrada de cinco vias, ninguém batendo em ninguém, cada uma tendo o seu próprio ritmo, convivendo pacificamente.*

Mas eu acho, Adriana, que essa fase vai até 1983, depois vem a 4ª fase, a Pós-Moderna, que começou com os “Poesilúdios” e vai até agora, nesse instante. É uma fase de saturação de todos os mecanismos: astronômico, ecológico, afro, etc. Após a 6ª Carta celeste, composta em 1982, eu disse: “Chega! Agora eu quero reler”. Influenciado pelos pintores da Unicamp – Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo, Fúlvia Gonçalves, que estavam fazendo releituras de Monalisa, Braque, etc., eu resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos “Poesilúdios”. Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir o incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os Poesilúdios foi uma atitude de maior liberdade.

Adriana Lopes: José Maria Neves, no livro *Música contemporânea brasileira* relata o seguinte: “O oratório *Villegagnon ou Les Isles Fortunées* (...) é obra que caracteriza bem a linguagem musical de Almeida Prado. O compositor usa com inteira liberdade modalismos, atonalismo serial, efeitos tímbricos estranhos, estruturas rítmicas altamente elaboradas, conseguindo perfeita integração de todos estes elementos. Neste sentido, Almeida Prado corresponde aos grandes politécnicos da história da música, aqueles criadores que recusavam-se a adotar princípios técnicos estanques, conservando-se livres para tomar a cada momento os recursos necessários”.

¹⁹⁰ Analisando sua obra eu observei que você não só domina as técnicas de composição conhecidas e lança mão daquela que lhe convém, como tem a liberdade de não seguir as técnicas convencionais à risca. Esta abordagem não ortodoxa das técnicas de composição existentes pode ser considerada uma característica da sua maneira de compor?

Almeida Prado: *É uma característica da minha maturidade, que começa com os “Poesilúdios”. Eu me sentia maduro nas “Cartas celestes” [até 1982], mas naquele momento eu focava cada trabalho. Os paralelismos – astronômico, afro – eram muito nítidos, eles não se integravam. Na fase Pós-moderna [4ª fase], existe uma interligação de texturas não necessariamente coerentes: um material modal pode ser seguido por um “cluster” (parece que não deviam estar juntos, mas estão: citações, releituras, divagações e uma incoerência assumidamente onírica, surreal). Isso é o Pós-moderno na pintura e no cinema também.*

¹⁹⁰ NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984, p.188.

Adriana Lopes: O que é *tanstonalismo*? O que o levou à criação da estrutura na qual as *Cartas Celestes* se baseiam? Algum outro compositor já havia utilizado o recurso da dissonância dessa maneira? Há alguma ligação histórica entre a criação desta técnica e a Balada nº4, em *Fá menor*, de Chopin?

Almeida Prado: *A “Carta celeste” composta em 1974 surgiu a partir de uma encomenda de “fundo musical” para um evento no Planetário do Ibirapuera, feita através do José Luís Paes Nunes. Tinha que ser uma “música de fundo”, que durasse 20 minutos, abstrata e que não tivesse uma temática muito nítida, para não distrair as pessoas durante o show das estrelas. Assim, a razão que me levou a compor foi totalmente material, não artística, de uma encomenda fora de mim, não dentro de mim. Isso me levou a uma adaptação a um tipo de composição que eu não estava nem querendo criar, não estava pensando nisso.*

Com a finalidade de dar unidade ao show do Planetário, eu criei livremente 24 acordes atonais, que correspondem a cada letra do alfabeto grego, e que, por sua vez estão associadas (nos livros de astronomia) a cada estrela, de acordo com sua luminosidade e grandeza. Este material não temático, mas fixo, substituiria um tema, porque a cada vez que aparecesse uma constelação, surgiria o acorde associado a ela (mesmo que quem estivesse ouvindo não percebesse essa relação).

Eu quis começar a obra com um tumulto, um “cluster” em movimento. O piano com o pedal abaixado daria um tumulto de harmônicos que iriam se acumulando do agudo para o grave,

criando uma espécie de poeira cósmica de luminosidade difusa e isso seria acompanhado pelo decrescer da luz no Planetário. Em seguida, apareceriam: o Planeta Vênus, a Via Láctea e as demais constelações, que se sucederiam de acordo com o roteiro que eu havia recebido do Planetário – Hércules, Lyra e Scorpio. No final, a luz ia aumentando e o movimento ao piano seria do grave ao agudo. O programa que me deram tinha isso, como um filme.

Ficou uma obra, modéstia à parte, totalmente genial, na música brasileira e universal, e aconteceu por coincidência, por acaso. Eu não fui culpado disso. Foram-me dadas situações que me levaram a compor isso, não sei por quê.

Essa obra (que eu pensei que fosse ficar na gaveta pra sempre) foi estreada [em auditório] por mim num recital em Genebra e foi um sucesso escandaloso, de crítica e de público. E logo foi impressa na Alemanha.

Logo em seguida, toquei a obra na Unicamp. O musicólogo Yulo Brandão ouviu e me disse: “Almeida Prado, você criou uma coisa totalmente nova na música contemporânea: o transtonalismo. Porque você usa como se fosse um Dó maior, mas não é. É Dó maior, porque você sente que tem a quinta, as oitavas, a ressonância de sétima, o fá sustenido e aquela ressonância toda de um espiral, de um arco. Lembra Dó maior, mas não é o Dó maior do Beethoven, do Mozart. É um Dó maior novo, da ressonância. E como você persiste muito nisso nesta ‘Carta celeste’, torna-se uma estética. Então você, sem querer, criou o ‘sistema das ressonâncias’”. E aquilo ficou na minha memória.

Em minha tese “Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais” tentei racionalizar um pouco, mas sempre dizendo: “Eu não criei nenhum sistema para que outros possam imitar” (como Schoenberg criou o ‘sistema serial’). Não é. Trata-se de uma mistura de serial, com atonal, com tonal. O transtonal é aquilo que parece ser tonal, que tem ares de tonal, mas que não tem as regras do tonal, é o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras. Você os manipula como a uma escultura – eu esculpo o som dentro dessa lembrança de ressonância.

Os 24 acordes utilizados na “Carta celeste” são um material livre. Eu toquei acordes ao piano, contrastando um pouco um com o outro, e anotei os que eu achei que soavam bonito. E a ressonância existe porque o pedal do piano está abaixado. Na Via Láctea há a ressonância com fundamental. E o que é realmente transtonal na “Carta celeste” (nº1) é a Via Láctea, porque há uma insistência no do-sol e nas suas ressonâncias – é um momento implícito (existem também o explícito, a zona de ressonância múltipla e a zona de não ressonância). Minha tese é muito imprecisa nesses postulados – ainda bem, porque há margem para um outro compositor continuar meu trabalho, não sou dono dele.

Adriana Lopes: E quanto à Balada 4 de Chopin...

Almeida Prado: *Eu estive com a Guiomar Novaes num jantar oferecido por seu cunhado, o Arnaldo Ribeiro Pinto. Ela havia me ouvido tocar a “Carta celeste” (nº1) e disse: “Ah! Eu faço isso há tantos anos na quarta Balada... Chopin não disse pra eu segurar o pedal, mas eu dou*

aquele dó [o acorde de Dó maior no compasso 203, antes do andamento rápido final] e faço os acordes”, que tem ressonância de dó, “E não fica feio. O senhor fez isso na Via Láctea”. Então é algo que eu já havia pensado inconscientemente e que estava no ar. No fundo, os pais das minhas “Cartas celestes” são: Chopin, Beethoven em algumas ressonâncias, Debussy e Messiaen. Mas, mais do que Messiaen, Chopin. No Prelúdio em Fá maior, aquele Mi bemol não é modulação, nem uma dominante para o Si bemol, é ressonância – está ali o germe. Beethoven, quando escreve “com muito pedal e ‘molto’ confuso”, na reexposição da Aurora, quer que tenha aquele fuá, que não dá para escrever e que só o piano pode dar.

Adriana Lopes: O uso da ressonância permeia toda a sua obra para piano ou existem passagens que pedem o uso de um pedal mais “clássico”, no sentido de não misturar sonoridades?

Almeida Prado: *Não é sempre que é transtonal. Acho que os “Poesilúdios” são até um pouco anti-transtonais nesse sentido. Nessas peças, se você usar muito o pedal, você perde a polifonia. Acho que é um pedal mais tradicional, mais “clássico”, respeitando as harmonias. Com exceção, por exemplo, do “Ventos do deserto” [Poesilúdio nº13].*

Adriana Lopes: Você apresentou um programa na TV Cultura no qual você improvisava. Certa vez você estreou uma peça nos EUA improvisando-a em público. Fale um pouco sobre improvisação e sobre o uso da indeterminação e da aleatoriedade em sua obra.

Almeida Prado: *Eu sempre improvisei, desde criança. Mas tornei esse gesto mais elaborado depois que estudei com a Nadia Boulanger. Ela me disse que seria importante que eu dominasse os estilos, os cacoetes de cada compositor para mostrar aos alunos durante uma aula. Para tornar as aulas de composição que eu ministrava mais ricas e interessantes, e para que o aluno tivesse um leque de conhecimentos a respeito do que é possível na música, eu dizia: “Essa passagem de Clementi soa assim. Se Mozart tivesse feito essa passagem, certamente seria assim. E Beethoven, Tchaikovsky, Brahms”. Simples escalas ou arpejos podem ser transmutados, transfigurados em coisas completamente diferentes. A televisão me deu campo para fazer isso diante do público.*

Nos Estados Unidos, dei um concerto improvisando uma Sonata que nunca foi escrita, porque não gravaram. Eu tive um surto de genialidade na hora do concerto e improvisei a minha Sonata nº3, em um movimento, com contrastes. Acharam lindíssima. A Sonata nº3 atual não é aquela... Aquela perdeu-se. Ficou sendo a Sonata que está no Cosmos, uma Sonata generosa, única.

Adriana Lopes: Sua espiritualidade transparece em sua obra. Fale sobre religiosidade, catolicismo, misticismo, seu relacionamento com as religiões afro-brasileiras, experiências extra-corpóreas e sua ida a Jerusalém.

Almeida Prado: *Minha formação é católica. Meus pais seguiam assiduamente os sacramentos, iam à missa, etc. e minha irmã Maria Inês tornou-se freira aos 19 anos. Isso me marcou muito – a ida de uma irmã para um convento marca muito. Depois, lendo o evangelho, meditando, senti*

que na religião católica eu encontrava a plenitude do Espírito Santo e o cumprimento de todas as profecias de Jesus.

O afro-brasileiro não foi uma experiência mística, mas estética. Não tenho interesse nessas religiões enquanto atos de fé. Acho muito bonito o ritual do Candomblé, as roupas, os temas, o obsessional, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva. Tudo isso me encantou quando compus “Sinfonia dos Orixás”, “Sonata Omolum”. Respeito quem crê em qualquer religião. A divindade de Jesus está em cada religião. Se Deus está em tudo, o Espírito Santo também age no Candomblé – para quem crê. No que se refere ao respeito a todas as religiões, sou ecumênico.

A ida a Medjugorje foi uma experiência avassaladora em minha vida. Eu tive a experiência física de Nossa Senhora me abraçando. É uma experiência tão inefável... não há explicação. Eu tive. Essa experiência mudou coisas muito profundas em mim e eu compus “O Rosário de Medjugorje”.

Quando fui a Jerusalém, logo depois de 1989, tive uma forte experiência do Cristo, de Jesus e dos apóstolos, do começo da Igreja, do judaísmo – judaísmo e cristianismo são uma coisa só. Em Jerusalém compus os “Flashes de Jerusalém”, a cantata “O Senhor é meu pastor”, o “Requiem sem palavras”, os “e Croquis de Israel” e os “e Mosaicos bíblicos”. Senti, sobretudo, que estava no cerne, no oco, no centro de uma experiência bíblica única. Depois disso sou outro.

ESCLARECIMENTOS SOBRE OS “POESILÚDIOS”

Adriana Lopes: Como surgiu a idéia de compor os *Poesilúdios* para piano e por que o título *Poesilúdios*? Quem são os homenageados? Onde estão os quadros citados? Os *Poesilúdios* motivados por noites podem ser considerados *Noturnos*? Que outras obras foram compostas no mesmo período?

Almeida Prado: *Os “Poesilúdios” aconteceram na época em que me tornei Diretor do Instituto de Artes da Unicamp por acaso – eu nunca tive a intenção de ser Diretor, assumi por uma questão política, num momento em que o Dr. Pinotti estava assumindo a Reitoria e precisava de um Diretor maleável, artista, sensível para ajudá-lo a estruturar o campo das artes na Universidade. Eu era um Diretor sem a menor organização administrativa – era um Diretor de idéias. O Pinotti era um homem absolutamente genial, múltiplo, renascentista, que tudo vê: fez hospitais, poemas e transformou o IA num instituto “de ponta de lança”. Contratou o Bernardo Caro para o Departamento de Artes Plásticas, o Celso Nunes no Teatro, a Marília Oswald de Andrade no Balé, viabilizou a criação do Selo Unicamp e aquilo começou a ferver. Não havia tempo para respirar. O Benito gravou a “Sinfonia dos Orixás”, o Fernando Lopes gravou as “Cartas celestes”. Eu tinha atividades múltiplas: era Diretor, professor, pianista que acompanhava cantores, fazia televisão, rádio, era improvisador. A vida me levou a ser múltiplo, me levou a esse pacote. Foi “a época de ouro”. Essa agitação e riqueza me fizeram compor os “Poesilúdios”.*

Eu queria sair das “Cartas celestes”, do transtorno, estava cansado daquilo. Então aproveitei uma homenagem que seria prestada num banquete ao Vice-Reitor, Ferdinando Figueiredo (economista que tocava muito bem violão), e fiz uma peça para violão com a finalidade de presentear-lo. Compus um Prelúdio, mas Prelúdio era algo que já havia sido feito. Então pensei em algo que não fosse Prelúdio, mas que ao mesmo tempo fosse: “Poesilúdio... Poesilúdio!” E por que “Poesilúdio”? Porque na partitura do “Poesilúdio nº1”, para violão, tem um verso do Fernando Pessoa (a epígrafe da peça). Quando o Ferdinando tocou, gostei tanto que quis tocar também. Como não toco violão, eu “pianizei”, ou seja, tornei piano o que era violão.

O Bernardo Caro havia pintado um quadro maravilhoso que tinha um sofá, com uma paisagem e um outro sofá... algo que tinha intenções múltiplas... “Poesilúdio nº2!”. Em seguida, vi os quadros de uma série criada pela Suely Pinotti. Havia crianças brincando com pião, bola, bibloquê. Era uma espécie de textura meio cubista, meio transparente, não sei bem qual técnica ela usou. Então fiz “Crianças brincando” [“Poesilúdio nº3”], baseado em cirandas que eu inventei, falsas cirandas, colagens. Depois, a Berenice Toledo fez um quadro para mim. Havia formiguinhas (pintadas) andando: “Poesilúdio nº4”. Finalmente, as gravuras do Sérgio Matta, tinham orquídeas ornamentadas com cipós finos, espécies de arabescos, que lembravam uma Passacaglia e inspiraram o “Poesilúdio nº5”. E acabou.

Passados dois anos, em 1985, eu resolvi continuar, mas queria que fosse algo além de “Poesilúdios”: “Noites”. Seriam mistérios – mistérios de Tóquio, mistérios de Madagascar – e substituindo a palavra mistérios, noites. Porque existem as “Noches de los jardines de España”

do Manuel de Falla, que são situações de fontes, de jardins não muito nítidos, mas oníricos. As noites na Espanha têm um sentido muito místico por causa de São João da Cruz – a noite da alma, na qual você tenta imaginar Deus no escuro da noite, mas não consegue vê-lo. Tudo isso formou um amálgama e eu continuei os “Poesilúdios” com “Noites”.

“Noites de Tóquio” porque o Noboru é quase japonês. “Noites de São Paulo” é um rock “a la” Rita Lee, porque O Marco do Valle, a pessoa a quem dediquei a peça, havia feito uma escultura em ferro pintado de laranja (que com o tempo ficou um metal enferrujado). Essa escultura foi colocada num jardim do Ciclo Básico da Unicamp, próximo ao IA – e eu imaginei São Paulo. E assim fui imaginando... “Noites de Manhattan”, “Noites de Amsterdã”, depois “Noites do deserto” para a Maria Aparecida Pacca, irmã da Suely Pinotti – porque falávamos muito sobre viajar para o deserto, e a Cuca tem ascendência libanesa. “Noites de Madagascar” porque eu achava insólito alguém imaginar uma música em Madagascar, um lugar onde ninguém vai e onde existe o famoso dragão de Madagascar, um bicho exclusivo daquele lugar. E a Fúlvia Gonçalves pintou umas paisagens que eu dizia ser Madagascar. “Noites de Solesmes” porque o Geraldo Porto foi monge beneditino e tem um quadro com um rosto de monge (ou São Benedito). As “Noites de Campinas” são dedicadas ao escritor Eustáquio Gomes, que havia feito um libreto intitulado “A febre amorosa” e que não foi desenvolvido por mim enquanto ópera. Esse “Poesilúdio” [nº14] é um croqui harmônico da futura ópera, que não existiu. “Noites de Málaga”, “a la” Albeniz e Manuel de Falla, porque o Bernardo Caro, que tem um lado muito espanhol, me enviou um cartão postal de Málaga. E ele tem uma série intitulada “Neolúdios”, que traz uma série de espanholas. Naquela época, no Instituto de Artes, nós participávamos de

um grupo que se encontrava muito e que criou uma espécie de afinidade estética. Nós nos influenciávamos mutuamente esteticamente.

A última noite. Na ocasião eu fazia psicanálise lacaniana com o Durval Chechinato e estava passando por um processo muito doloroso de entrar em mim e descobrir coisas – o que não é fácil, nem gostoso. Ai pensei: “Como é que eu vou imaginar isso em música? Vou tirando as ilusões, tirando o que não é verdade... Ai fica a essência”. Como eu havia começado a peça com Fá menor, então terminei com fá-do, sem ser maior ou menor – é o fá-do e depois não tem mais nada, é o silêncio. Quando terminei essa coisa estranha que é o “Poesilúdio nº16”, eu o intitulei “As noites do centro da Terra”. Mas não é o centro da Terra com fogo, é o centro da Terra de dentro de você – um centro da Terra como o do Júlio Verne, que é mar, água, é vida então, não é destruição.

Eu queria ter feito 20 “Poesilúdios”, mas acabou. A coisa acaba, Adriana. Quando estou compondo, digo: “Vou fazer um Concerto, uma Sonata, com quatro movimentos”. Terminado o primeiro movimento, a caneta não anda mais. Fica com um movimento só.

O “féerique” dos anos 80 também passou. Acabaram aqueles estímulos. E eu estou num buraco do Fá sem a terça há anos. Será que vão voltar? Não sei. Em 97, com a vinda da diabete, Deus fez assim: “Caia!”. Isso mexe muito com a obra de um compositor. Mas, você não pode viver sempre de “féerique”. Não dá. Mas que eu tenho saudades, tenho!

Adriana Lopes: O *Poesilúdio 1* tem uma afinidade temática com a *Dança negra* de Guarnieri – o conjunto 1 do primeiro lembra o motivo de acompanhamento da segunda. Existe alguma outra analogia possível entre os *Poesilúdios* e outras peças?

Almeida Prado: *Sim. Você se lembra de Guarnieri no primeiro Poesilúdio, de Villa-Lobos no terceiro, e de Albéniz e Manuel de Falla no “Noites de Málaga” [“Poesilúdio nº15”]. Tenho a impressão de que o restante não.*

Adriana Lopes: No último acorde do *Poesilúdio 2*, a ausência da nota fá no polegar da mão direita me sugere mais um efeito visual do que um efeito sonoro. No *Poesilúdio 16*, há 4 compassos de pausa após a execução do último acorde. Você utiliza recursos musicais visando efeitos visuais durante execução de sua obra?

Almeida Prado: *Pode ser. Principalmente no último. No “Poesilúdio nº16” eu uso o silêncio como uma entidade musical, assim como Beethoven. Não é uma ausência de música, é música também. Só que sem ser tocada. O pianista não pode simplesmente contar. Ele tem que ficar parado, para dar a impressão no público de que alguma coisa está acontecendo: “Por que ele não toca mais?”. Tem que fazer “mise en scène”. Eu exijo isso! Como em “Touch”, do Cage. Há uma página em branco, mas que não está em branco – tem pentagrama, tem tudo, mas você não toca. Ou na Sonata “Patética” de Beethoven. Na reexposição do Largo – primeiro movimento – Beethoven coloca uma pausa de semínima, depois a segunda parte do motivo, outra pausa de semínima e a segunda parte do motivo transposta. Aquela pausa não deve ser apenas contada.*

Você tem que fazer o gesto do acorde, sem tocá-lo, porque eu vou ouvi-lo. Beethoven foi o primeiro a fazer. Outros depois o fizeram.

No último acorde do Poesilúdio nº16, onde há a retirada do que seria maior ou menor, o público vai ouvir se é maior ou menor conforme a sua necessidade interior. O maior e o menor estão no ar. Na verdade, acusticamente vai ser maior, nem que você não queira, porque a ressonância é maior. Para que fosse menor, a disposição de quintas teria que ser outra, com o intervalo inferior menor. Aqui vai soar maior, graças a Deus!

Adriana Lopes: Fale sobre os termos poéticos, evocativos de imagens – como *floral*, *com múltiplas cores* – que pontuam suas partituras.

Almeida Prado: O “Poesilúdio nº1” traz o termo “floral” porque o poema de Fernando Pessoa fala de flores. E a peça é toda floral. Repare que esse *sol-fá-mi-ré-si* [Conjunto2, nos c.6-7] é muito feminino, de arabesco.

Adriana Lopes: Ao executar seus 16 Poesilúdios, pude perceber que uma interpretação lírica, romântica, emocional lhes caía melhor do que uma interpretação mais fria, distanciada. Gostaria que você tecesse comentários a respeito da interpretação de sua obra – a sua e a dos outros. Quais intérpretes renomados apresentaram interpretações que lhe agradaram?

Almeida Prado: *Sempre emocional! Logicamente lirica. É naturalmente claro que eu exijo que os intérpretes saibam que 5 por 4 não são 4 por 4, que uma colcheia pontuada seguida por duas fusas soam como tal. Mas não fica nisso. O intérprete tem que ter um emocional violento, um grande lirismo, essa coisa da respiração interrompida, para poder passar pra quem ouve. Ou então é inútil. Não só na minha obra, mas em Beethoven, em Mozart, em Bach, em tudo. Eu nunca toquei um Bach que não fosse emocional. Quando eu começava a tocar as fugas de Bach de maneira muito passional, a Nadia Boulanger dizia assim: “Pas trop, mon petit, pas trop”, quer dizer: “Não muito, por favor”. Ela dizia: “É claro que Bach tinha paixão, mas ‘c’est très Berlioz’. Não se pode fazer isso em Bach”. E eu fazia.*

Adriana Lopes: Stravinsky, no livro *Poética musical (em 6 lições)*, diz o seguinte, referindo-se ao uso das alturas: “Compor, para mim, é pôr em uma determinada ordem certo número [de] sons de acordo com certas relações de intervalo. Essa atividade leva à procura de um centro para o qual a série de sons aplicada em meu esforço possa convergir. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma combinação que convirja para ele. (...) A descoberta desse centro é que me sugere a solução do problema”.¹⁹² Nesta Dissertação eu uso o termo *coleção de referência* significando uma altura, ou um intervalo, ou um conjunto de notas, ou ainda, vários conjuntos de notas, apresentados como o foco principal da obra musical. Assim, o *Poesilúdio 1* possui o acorde perfeito de *Mi maior* como coleção de referência e o centro *Mi*, e o *Poesilúdio 5* apresenta o ostinato como coleção de referência da peça e o centro *Si bemol*. Estes

¹⁹² STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p.42.

recursos emprestam unidade às peças. Que outros recursos você utiliza visando a unidade da obra?

Almeida Prado: *Eu uso uma certa volta, uma certa repetição de uma estrutura para criar uma unidade. Pode ser um pequeno tema, uma alusão. Tem sempre uma volta. Raramente num “Poesilúdio” não existe uma volta de algo, para que se diga: “Olha, é aquela pessoa ali, está vendo? Ela voltou a falar”. É um rosto para você identificar e não ficar caótico. Isso é natural, não é forçado. É um pouco como Stravinsky diz: existe um centro que, ou é Mi, ou vai ser um Dó.*

Adriana Lopes: Stefan Kostka no livro *Materials and techniques of Twentieth-Century music* usa o termo textura estratificada significando: “Justaposição de texturas musicais contrastantes. (...) Este termo é genericamente associado a peças nas quais os contrastes de textura ou timbre são os elementos principais na elaboração das mesmas”.¹⁹³ Você acha que este termo descreve a textura de peças como os *Poesilúdio 2* – “múltiplas cores”, *3* – “Cirandinhas”, ou *4* – “Formiguinhas”? Que outros recursos você utiliza visando a multiplicidade no material da obra?

Almeida Prado: *Através das texturas, dos timbres, do toque, do ataque no piano, das dinâmicas. Eu sou um compositor muito tímbrico. Você não pode tocar minha música sem pensar no timbre, sem procurar efeitos de ataque, pesquisar se você põe o pedal logo ou não põe, ou se você acentua a nota e depois põe o pedal. Você tem realmente que pesquisar, porque não está na*

¹⁹³ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.237.

partitura. É como Messiaen. Você não pode tocar “Catalogue d’Oiseaux” como se toca Beethoven ou Bach.

Adriana Lopes: O mesmo autor utiliza o termo *pandiatonicismo* significando: “Passagem que usa apenas as notas de uma mesma escala diatônica, mas que não conta com progressões harmônicas tonais”. Este termo pode ser utilizado como sinônimo de “tonal livre”?

Almeida Prado: *Pode ser usado no tonal livre, mas como “Pan” mesmo. Por exemplo: Se eu estou em Dó maior e uso um “cluster” de teclas brancas, esse “cluster” é pandiatonal. Se eu estou em Ré maior e uso uma situação harmônica em que invento um acorde que não é triádico, mas que utiliza as alturas da tonalidade de Ré maior, trata-se de um acorde pandiatonal. Sem a função. Soa menos dissonante do que se eu usar o cromatismo.*

Na verdade, quem começou a usar o pandiatonismo foi Copland, que deslocava a dominante e a tônica sem mudar a armadura de clave. Por exemplo: Ele usava uma situação com Dó maior na direita e Si lócrio na esquerda, que para ele era Dó maior, mas pandiatonal.

Adriana Lopes: Analisando os *Poesilúdios* eu identifiquei o uso de conjuntos de alturas na elaboração das peças. Estes conjuntos aparecem ampliados e sintetizados através do acréscimo e do decréscimo de notas. Quando você compõe, você pensa em conjuntos de alturas? Você aprova o uso da técnica baseada na *Teoria dos conjuntos* na análise de sua obra?

Almeida Prado: *Quando componho, eu não penso em nada. A música vai inteira. Quando compus os “Poesilúdios” eu já os havia preparado em todas as minhas obras anteriores sem saber. Isso não vem do nada.*

Eu acho essa análise com conjuntos a mais próxima do que realmente é. Você não pode analisar utilizando A, B, ou mesmo tematicamente, não é bem isso.

Eu acho que análise é uma maneira de você ver a obra. Você pode ver a obra através dessa estética de conjuntos, ou através da soma de dinâmicas, ou... são estilos de análise. Mas eu acho que para essa obra, sobretudo, a análise com conjuntos talvez seja a mais interessante. É rica essa análise com conjuntos! E depois outros compositores podem encontrar aqui caminhos diferentes, senão uma tese perde o sentido.

Você sabe que quando Stravinsky leu a análise que Messiaen havia feito do “Sacre”, com personagens rítmicas (uma personagem que não se move, outra que varia, outra que diminui e uma última que cresce) ele declarou não ter tido essa noção quando compôs aquilo. E quando Boulez fez um tratado sobre o “Sacre”, Stravinsky leu e disse pra Nadia: “Eu não sabia que eu era tão chique assim! I didn’t know, my dear, I was so chic, so darling, so important!”. Ele fez um balé. E eu fiz isso porque tinha visto um quadro e pensei: “Como é que eu vou representar esse quadro que não tem coerência nenhuma... múltiplas intenções”. Então, fui fazendo.¹⁹⁴

¹⁹⁴ A partir deste ponto da entrevista, toquei as 16 peças para o compositor, que foi tecendo comentários sobre a composição das peças e sobre a minha interpretação.

O “*Poesilúdio nº1*” é quase que uma releitura de um “*Ponteio*” de Guarneri, de uma “*Paulistana*” de Santoro. Mas existem coisas que você não encontra no Santoro – são minhas mesmo. Qualquer pianista que não goste de contemporâneo toca isso com prazer – e entende.

A sua concepção está muito bonita. O andamento é esse mesmo. É uma peça muito singela, mas que tem momentos escandalosos e transtonais [nos c.15-19 e 40-41]. São dois ápices, dois “*flashes*”. Nesses momentos, use o pedal, não tenha vergonha – no Dó maior [c.15-17], limpe o pedal apenas na chegada do Fá [final do c.17], e na volta do Mi maior [c.40], troque o pedal apenas na chegada do Sol [c.41]. No restante, a harmonia é intercambiante. O último acorde pode ser mais forte e curto, com o pedal abaixado desde o último gesto [c.46-49], como se fosse um sino – mesmo que isso não esteja escrito. Isso não está escrito porque a peça foi inicialmente escrita para violão e, nesse momento, o violonista puxa as cordas, produzindo o efeito de sino.

O “*Poesilúdio nº2*” tem um pouco de atonal, um pouco de barroco. No meio você tem um tema completamente “*vivaldiano*”, “*albinoniano*”. É um pouco um rondó também. Perceba que não tem um senso. Há um “*não senso*”. É como se eu não soubesse o que estou fazendo. Esse “*Poesilúdio*” é o mais “*patchwork*” de todos... retalhos, colagens. Sabe quando você está vendo um filme na televisão e, sem querer, aperta o botão errado e muda de canal, depois volta... e de repente entra outro, depois volta o primeiro filme... e você perde a seqüência do filme, não entende mais... foi interrompido. A idéia é essa. Foi a primeira vez, em toda a minha escrita musical, que fiz uma colagem como essa. Depois utilizei esse recurso em outras peças.

O “Poesilúdio nº3” é uma releitura do pianismo das “Cirandas” de Villa-Lobos. Tem diversos conjuntos que explicam até essa disparidade de texturas. Essas cirandas livremente compostas lembram as cirandas “Uma, duas angolinhas”, “A condessa”... mas eu não queria que fossem nítidas. Este “Poesilúdio” não é um “patchwork” como o anterior. Há uma mudança na textura, mas a intenção é uma só: as cirandas.

Cada textura é um brinquedo: pião, ciranda, esconde-esconde, uma série de brinquedos, por isso lúdico, por isso “villalobosniano”. É tão colorido... Eu adoro esse “Poesilúdio”.

A sua interpretação está fantástica. No compasso 4, a criança está no balanço, ou na gangorra. Estes fortes que você fez [nos primeiros segmentos dos c.15-17] existem – não saíram nessa edição, mas existem. Está correta a sua concepção. E o acelerando [c.26-42] está ótimo. Você tem mesmo que começar esse acelerando num andamento mais lento. No final do acelerando, esse “rep. rep. rep.” [c.41-42] é livre, você repete quantas vezes quiser. E as appoggiaturas que se seguem [c.44] foram impressas sem um diminuendo, mas agora eu quero! Ao cirandar, a criança começa a rodar... Roda, roda e ri: “Há, há, há, há”.

O “Poesilúdio nº4” é o mais genial do primeiro ciclo. Tem um coral sólido, terreno, depois as formiguinhas imitam, respondendo “formigamente”, “insetamente”, se é que eu posso dizer isso. A formiguinha dialoga com a pessoa, com o coral. Eu não tenho como ouvir a formiga, então imaginei assim, também graficamente. Isso só pode ser analisado com a teoria dos conjuntos. É impossível ser analisado tonalmente ou modalmente.

Você concebeu muito bem. E pode acrescentar um diminuendo no final do desenvolvimento do material das formiguinhas [c.4, segmento 5], porque o formigueiro sumiu, mesmo que uma ou outra formiguinha tenham ficado [c.4, segmento 7 e c.5, segmento 2]. No final, há uma Coda [c.4, segmento 6 até o final], mas interrompida, igual à que Beethoven faz na Sonata “Appassionata”.

O “Poesilúdio nº5” é uma Passacaglia. Só me dei conta disso depois que conversei com a Maria Lúcia Pascoal e ela me disse que vocês haviam descoberto isso. Uma Passacaglia de sete tempos, que viram seis. Depois entram umas Cadências e ele termina em Si bemol menor, após ter passado por Mi e Ré.

O pianismo do primeiro bloco [“Poesilúdios 1-5”] é mais tradicional do que o do segundo [“Poesilúdios 6-16”]. O segundo ciclo é muito mais revolucionário do que o primeiro, apesar das “Formiguinhas” [“Poesilúdio nº4”] serem revolucionárias. Mas não renego nenhum deles, acho-os interessantíssimos. Os “16 Poesilúdios” nunca foram tocados. Você está fazendo a estréia dessa obra, sabia?

Adriana Lopes: Por curiosidade analisei os 24 acordes das *Cartas Celestes* segundo a *Teoria dos Conjuntos* e constatei que o Conjunto 1 do *Poesilúdio nº6*, ré-mib-sol-láb, contém a mesma forma primária - [0 1 5 6] - do acorde *alpha*, descrito como “a chave temática de todo o ciclo”

de *Cartas Celestes*.¹⁹⁵ Achei curioso o fato do mesmo conjunto ser utilizado como material de abertura nos dois ciclos.

Almeida Prado: *Mas, para compor esse “Poesilúdio” do Noboru [nº6] eu imaginei a escala japonesa e trabalhei sobre isso. Esse é um modo japonês (não sei qual).*

Veja, Adriana, que não adianta você dizer “Eu não quero mais compor Cartas Celestes”. O seu inconsciente faz uma arapuca e repete uma coisa que você não quer.

Adriana Lopes: Outra curiosidade nesse sentido é o uso de sextas menores descrevendo os sinos de Solesmes no *Poesilúdio nº11*. Em sua tese de doutorado você tece o seguinte comentário a respeito do acorde gama: *“Resulta numa ressonância imitativa do sino, pela predominância da sexta menor”...*

Almeida Prado: *Eu queria sair de Cartas Celestes e o meu inconsciente falou: “Imagine... Volte, mesmo que você não queira!”.*

Vamos ao segundo caderno. Os “Poesilúdios” 2-5 são inspirados por quadros específicos. No segundo caderno, alguns “Poesilúdios” são inspirados por séries de quadros.

¹⁹⁵ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.11.

O “Poesilúdio nº6” foi dedicado ao Noboru Ohnuma, que trabalha na Unicamp e que ilustrou a capa da edição Tonos [que traz o primeiro ciclo de peças - “Poesilúdios 1-5”]. Essa ilustração foi feita com bico de pena e faz parte de uma série. E eu, que tenho mania de pintar tudo, pintei as capas dessa cópia com a qual presenteei você. Trata-se de uma releitura sonora do original do Noboru.

Nessa peça, há uma imitação do coto, aquele instrumento japonês que tem três cordas. Existem, principalmente, propostas que depois são desenvolvidas [no c.21, em relação ao c.1, segmento 4; e nos c.13, 15, 17, 23, 25, 27, 29, 30 e 32, em relação ao c.1, segmento 1]. Isso é muito rico como idéia. E muito bonito. Veja nos compassos 13, 15 e 17, a ausência e a presença de acompanhamento, e esse conjunto [nos c.14, 16 e 18] que vai sendo ampliado. É caótico e não é. Uma pessoa que não tivesse a técnica de composição bem desenvolvida e que não estivesse na sua maturidade não comporia isso, com essa total liberdade e absoluta coerência. Eu não teria tido essa capacidade quando estudava com Guarneri, nem de fazer isso em Nacionalismo.

Repare que quando eu entro sem querer no Nacionalismo, repito um cacoete do Guarneri, ou do Santoro, ou do Mignone, ou de Villa-Lobos, que são os pilares do Nacionalismo no Brasil. E que quando saio do Nacionalismo e vou fazer música japonesa – que não tem nada a ver comigo – renovo a textura. Ou seja, não tendo nenhum alibi anterior, sou totalmente livre para fazer o que quiser.

Essa teoria à qual me refiro agora foi utilizada por mim num curso que dei sobre as Sonatas de Beethoven. Ele começa o ciclo com a Fá menor, usando um arpejo ascendente. Anos depois, quando ele compõe a “Appassionata”, em Fá menor, ele usa o arpejo ascendente. Eu duvido que ele tenha dito: “Vou repetir a primeira Sonata”. Foi absolutamente inconsciente. Acho que o mesmo acontece comigo. Eu nunca fui roqueiro, no entanto compus um rock absolutamente novo [o “Poesilúdio nº 7”].

O “Poesilúdio nº 7” é um rock muito interessante. Compus esse rock na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, durante um intervalo entre duas aulas (na partitura eu escrevi que a peça foi composta em Campinas, mas não é bem verdade). Comecei a compor no piano da sala de aula e uma freira que passava pelo corredor entrou na sala falando asperamente: “Que barulhada é essa?! Aqui não pode tocar rock!... Ai, professor, desculpe... Pensei que fosse aluno...”. E eu queria mesmo que fosse aquele rock ruim – não bonitinho – da Rita Lee, sabe? É “trash”. E é Rita Lee, porque eu adoro a Rita Lee.

Na sua interpretação, você fez um rock genial – está aquele rock batido, quase que tocado de pé, como nos anos 60, e eu quero assim, senão não é rock. Essa peça é minimalista, porque repete sempre a mesma estrutura – isso vem do rock – e esse mínimo é ré-fá-lá.

O “Poesilúdio nº 8” tem que ser bem rubato. Nesse arpejo do final do compasso 10, o pedal deve permanecer abaixado enquanto durar o acorde de Ré maior.

A Lúcia Ribeiro, pintora homenageada no “Poesilúdio nº9”, fez uma exposição de quadros em que corpos eram retratados. Você não sabia quem era a mulher, quem era o homem, se era braço, ou se era sapato. Essa ambigüidade, essa imprecisão era muito sensual – não pornográfico, mas sensual, erótica. Ela queria que você visse uma coisa que ela não pintou – é implícito, subjetivo e erótico. Cada um tira a sua conclusão. Então eu fiz “Noites de Amsterdã”: uma música meio indefinida, com essas harmonias um pouco “wagnerianas”, um pouco pós-romântico, para passar esse erotismo. E Amsterdã porque esta era a cidade livre, onde as pessoas podiam viver sua sexualidade sem barreiras.

Todo o material central [c.4-16] é uma marcha harmônica, mas o ritmo e a medida irregular não permitem que isso seja percebido de imediato. Essa marcha harmônica traz coerência para essa peça. O erótico está também nessas harmonias “wagnerianas”, mas principalmente no rubato.

O “Poesilúdio nº10” é bem simples e a sua concepção está muito boa.

O “Poesilúdio nº11” tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é autêntica, é uma salmodia (não sei de que parte do missal). Perceba que a ressonância vem escrita [c.8-9 e 16, na voz inferior]. Na última linha [c.22-26], deixe o pedal.

No final do “Poesilúdio nº12” [c.18 inteiro] deixe o pedal, para que não fique a sensação de um vazio.

Essa escala em uníssono no início do “Poesilúdio nº13” é um modo árabe (não sei qual), ou um falso modo árabe que eu não sei se existe, mas que lembra música árabe. A música árabe não tem harmonia. São só melodias em uníssono. Mas esse uníssono não é muito afinado e, quando há oitavas, elas não são muito justas. Então, para dar a impressão de algo primitivo, desafinado, mas dentro do sistema temperado do piano, sujei esses uníssonos [c.2 inteiro]. Isso é um achado tímbrico muito interessante, que aparece aqui pela primeira vez. Depois, repeti isso nos “Flashes de Jerusalém”, em “Bethânia”, porque achei que ficou bom.

O “Poesilúdio nº14” é uma aquarela. Um arco-íris à noite. A sua concepção está linda. Então me perguntaram: “Mas como é possível haver um arco-íris à noite?” E eu disse: “Tudo é possível na imaginação da gente”. Ninguém vê arco-íris à noite, mas eu vejo. Eu faço o que eu quero na minha música.

O “Poesilúdio nº15” é bem espanhol. Ao mesmo tempo não é. Não tem nada exatamente igual à música espanhola, mas é espanhol. Você descobriu coisas muito bonitas aqui. No compasso 26, coloque o pedal e só tire no final do compasso 27, porque é transtional. São ressonâncias de Dó.

O “Poesilúdio nº16” é o mais vanguardista de todos. O mais enigmático. Esses silêncios são audaciosos. E a encenação – com um ar grave – é necessária. Se não houver teatralização ninguém vai entender nada. Nesses arpejos [c.46] eu coloquei pianíssimo, mas você tem que iniciar um pouco mais forte, decrescendo para um pianíssimo, porque se trata de um clarão.

Em Beethoven não há essa necessidade tão grande da encenação, mas aqui é necessário. Porque na psicanálise você diz: “Mas, eu não deveria ter feito isso?”. E o psicanalista fica em silêncio olhando para você. É angustiante. Não tem resposta. Você se responde.

Esse último “Poesilúdio” é o resultado desse entrave, dessa descida ao centro do seu “eu”. Você pensa que encontrará respostas, mas encontra o silêncio. Um silêncio que tem essa aparência. Um deserto. Quando você não explica mais, a coisa é.

CARTA ENVIADA POR ALMEIDA PRADO A ADRIANA LOPES

Quando ouvi o CD dos meus 16 Poesilúdios interpretados pela pianista Adriana Lopes, fiquei impressionado pela perfeição de construção sonora, uma técnica apuradíssima e uma grande emoção lírica, que fazem desta leitura, definitiva.

Adriana Lopes por ter gostado muito desta série de Poesilúdios, levou-a a realizar sua Dissertação de Mestrado no Instituto de Artes da Unicamp, trabalho magnífico, de alto teor analítico, onde em cada Poesilúdios, Adriana analisa todos os aspectos que o todo sonoro resulta.

Com a maravilhosa leitura dos 16 Poesilúdios e a Dissertação de Mestrado sobre eles, Adriana se tornou minha Embaixatriz Sonora, pois tem tocado a obra em vários lugares e dando palestras sobre minha obra.

Me sinto honrado e feliz de ter na pianista Adriana Lopes, uma grande e inspirada intérprete, que conhece como poucos, as cores e intenções de meus 16 Poesilúdios.

Almeida Prado

São Paulo, 22/11/2002, Dia de Santa Cecília

CAPÍTULO III – A OBRA

POESILÚDIO Nº1

*Só o ter flores pela vista fora
Nas âleas largas dos jardins exatos
Basta para podermos
Achar a vida leve.¹⁹⁶*

*De todo o esforço seguremos quedas
As mãos, brincando, pra que nos não tome
Do pulso, e nos arraste.
E vivamos assim,*

*Buscando o minimo de dor ou gozo,
Bebendo a goles os instantes frescos,
Translúcidos como água
Em taças detalhadas,*

*Da vida pálida levando apenas
As rosas breves, os sorrisos vagos,
E as rápidas carícias
Dos instantes volúveis.*

*Pouco tão pouco pesará nos braços
Com que, exilados das supernas luzes,
'Scolhermos do que fomos
O melhor pra lembrar*

*Quando, acabados pelas Parcas, formos,
Vultos solenes de repente antigos,
E cada vez mais sombras,
Ao encontro fatal*

*Do barco escuro no soturno rio,
E os nove abraços do horror estígio,
E o regaço insaciável
Da pátria de Plutão.*

(Fernando Pessoa / Ricardo Reis, 16-6-1914)¹⁹⁷

¹⁹⁶ O primeiro verso deste poema aparece como epigrafe do *Poesilúdio nº1* para violão.

¹⁹⁷ PESSOA, Fernando. 1990. Op.cit., p.257.

A peça *Poesilúdio nº1* é baseada no primeiro verso do poema “*Só o ter flores pela vista fora*”, escrito pelo poeta português Fernando Pessoa, com heterônimo de Ricardo Reis. O *Poesilúdio nº1* foi originalmente composto para violão, no dia 04/09/1983 e dedicado “*ao Ferdinando Figueiredo*”, economista e violonista amador, então Vice-Reitor da Unicamp. Em setembro do mesmo ano,¹⁹⁸ o compositor Almeida Prado adaptou a peça para piano. Naquele período, a intenção técnico-estética do compositor era “*sair das ‘Cartas celestes’, do transtonal*”:

*“Fiz uma peça para violão, (...) um Prelúdio, (...) Poesialúdio... Poesilúdio! (...) Porque na partitura do ‘Poesilúdio nº1’, para violão, tem um verso do Fernando Pessoa. (...) O ‘Poesilúdio nº1’ é quase que uma releitura de um ‘Ponteiro’ de Guarnieri, de uma ‘Paulistana’ de Santoro. Mas existem coisas que você não encontra no Santoro. (...) É uma peça muito singela, mas que tem momentos escandalosos e transtonais”.*¹⁹⁹

Esta análise do *Poesilúdio nº1* tem o intuito de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão dos aspectos relatados pelo compositor: uso do modalismo e de elementos geradores de diversidade. Pretende, ainda, detectar os procedimentos responsáveis pela unidade estrutural da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²⁰⁰ Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas

¹⁹⁸ As datas e dedicatória aqui descritas estão de acordo com a partitura impressa pela TONOS Musikverlage.

¹⁹⁹ Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

²⁰⁰ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*;²⁰¹ e Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras.²⁰²

Através da indicação *calmo, floral* (c.1), o compositor evoca a atmosfera lírica e suave transmitida por Fernando Pessoa. Compõe uma peça “*toda floral, (...) de arabesco*”.²⁰³ No âmbito do **tempo**, o uso da métrica simétrica e pouco variável (2/4 e 3/4) e da pulsação constante (♩ = 92) auxiliam no estabelecimento do ambiente equilibrado, contínuo e estável.

O uso da **dinâmica** e da **textura** varia de acordo com o direcionamento do contorno melódico e da estrutura harmônica. No segmento mais intenso da peça (c.16-20) e em sua retomada (c.41-42), as texturas mais densas são acompanhadas por dinâmicas mais sonoras. A dinâmica oscila de maneira gradual e linear, ocupando as gradações que separam *pp* e *ff*, e a textura se mantém homofônica, empregando a figuração pianística. Tais procedimentos contribuem para a instauração da estabilidade e da fluência.

No âmbito do **timbre**, todas as regiões do teclado são usadas e a passagem de uma para a outra ocorre de maneira gradual, o pedal direito é trocado a cada mudança harmônica e o tipo de toque valoriza a linha melódica.

²⁰¹ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

²⁰² Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

²⁰³ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

O **material** da peça é formado por dois conjuntos e variações (*Tabelas 1.3 e 1.4*, a seguir) e organizado em modos diatônicos e escalas sintéticas (*Tabela 1.2*), mas não conta com progressões harmônicas funcionais, podendo assim ser classificada como pandiatônico. Estes modos são utilizados em sobreposição (c.15-17) e justaposição. O primeiro procedimento caracteriza a polimodalidade, mas o segundo processo não está relacionado a qualquer tipo de modulação, porque o centro Mi é preservado.

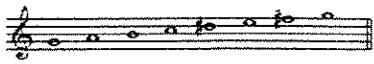
Modos e Escalas sintéticas	Formas primárias	Compassos
Lídio em mi	[0 1 3 5 6 8 10]	1-3, 11-13 e 45-46
Lídio em fá	[0 1 3 5 6 8 10]	25
Lídio em sol	[0 1 3 5 6 8 10]	17 – voz superior
Mixolídio em mi	[0 1 3 5 6 8 10]	4-9, 40-42 e 47-48
Mixolídio em lá	[0 1 3 5 6 8 10]	20-22
Mixolídio em si	[0 1 3 5 6 8 10]	26
Mixolídio em do	[0 1 3 5 6 8 10]	27-28
Eólio em mi	[0 1 3 5 6 8 10]	31-39
Jônio em mi	[0 1 3 5 6 8 10]	40
Jônio em sol	[0 1 3 5 6 8 10]	23-24
Dórico em ré	[0 1 3 5 6 8 10]	14 e 29-30
Dórico em lá	[0 1 3 5 6 8 10]	43
Frígio em mi	[0 1 3 5 6 8 10]	10 e 44
	[0 1 3 4 6 8 9]	15-17 (tempo 1) voz superior
	[0 1 3 4 6 8 10]	15-17 (tempos 1-2) voz inferior
	[0 1 2 4 6 8 9]	18-19

Tabela 1.1 – Modos e escalas nos quais a formação do material está baseada.

Mudanças harmônicas possibilitam a divisão da peça em três seções:

Seção 1	Seção 2	Seção 3
Parte 1 – c.1-5 Parte 2 – c.6-11 Parte 3 – c.12-14	Parte 1 – c.15-19 Parte 2 – c.20-30	Parte 1 – c.31-33 Parte 2 – c.34-45 Parte 3 – c.46-49

Tabela 1.2 – Divisão da peça em seções.

Na parte 1 da seção 1 (c.1-5), o primeiro conjunto da peça é apresentado (c.1, em vermelho), seguido por duas variações (c.2-3, em vermelho escuro)²⁰⁴ e por passagens que fazem uso da figuração pianística (c.2-5, em preto):

Contorno do conjunto 1 Ordem Normal (ON) ON da Inversão (I) Melhor ON (MON)

Forma primária (FP): [0 2 6] Vetor: <0 1 0 1 0 1>

Tabela 1.3 – Segmentação do conjunto 1 (c.1).

²⁰⁴ O motivo 1 gera o conjunto 1, cujo contorno é analisado segundo a *Teoria dos conjuntos*. O Capítulo 1 traz uma explanação detalhada sobre os procedimentos relacionados a esta técnica de análise.

A parte 2 da seção 1 (c.6-11) é marcada pela entrada do conjunto 2 (na *Tabela 1.4*, em rosa), cuja forma primária [0 2 4 6 9] é uma expansão da forma primária do conjunto 1 [0 2 6].²⁰⁵ Almeida Prado comenta: “*Repare que esse sol-fá-mi-ré-si é muito feminino, de arabesco*”.²⁰⁶

FP: [0 2 4 6 9] Vetor: <0 3 2 2 2 1>

Tabela 1.4 – Segmentação do conjunto 2 (c.6).

No c.10, acordes formados por vozes condutoras paralelas em sucessão não funcional (*Tabela 1.5*) conduzem à parte 3 da seção 1 (c.12-14), que retoma o material da parte 1.

Am G F E

Tabela 1.5 – Acordes formados por vozes condutoras paralelas (c.10).

²⁰⁵ O conjunto 1 é um subconjunto do conjunto 2.

²⁰⁶ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

A seção 2 pode ser dividida em 2 partes.

A parte 1 da seção 2 (c.15-19) emprega sobreposições de escalas sintéticas e do modo *lidio em sol*, e faz uso de acordes formados por vozes condutoras em movimento direto. Nos c.18-19, as vozes condutoras efetuam novamente uma sucessão não funcional:

The image displays a musical score for piano, spanning measures 15 to 19. The score is presented in two systems. The upper system shows the piano part with multiple staves, featuring complex chordal textures and melodic lines. The lower system shows a simplified version of the piano part, focusing on the chordal structure. Below the lower system, a chord progression is listed: C⁷, F⁶, Eb, F#m^{5b}, Eb, Fm, Eb, D. A bracket under the last four chords (F⁶, Eb, F#m^{5b}, Eb) indicates a non-functional sequence. The notation includes various musical symbols such as dynamics (p, ff), articulation (accents), and phrasing slurs.

Tabela 1.6 – Acordes formados por vozes condutoras em movimento direto (c.15-19).

Na parte 2 da seção 2 (c.20-30), a linha melódica é formada por variações do conjuntos 2 e acompanhada por arpejos formados por terças em figuração. Esta linha melódica pode ser dividida em três segmentos, que produzem formas primárias bastante próximas:

c.20		FP: [0 2 3 5 8]
c.23		FP: [0 1 3 5]
c.27		FP: [0 2 3 5 8]

Tabela 1.7 – Linha melódica dividida em três segmentos (c.20, 23 e 27).

A seção 3 (c.31-49) retoma o material da seção 1 da seguinte maneira:

Seção 3	
Parte 1 (c.31-33)	Retoma o material da Seção 1/Parte 3 (c.12-14)
Parte 2 (c.34-39 e 40-45)	Retoma por duas vezes o material da Seção 1/ Parte 2 (c.6-11)
Parte 3 (c.46-49)	Retoma o material da Seção 1/ Parte 1 (c.1-5)

Tabela 1.8 – Material utilizado na seção 3.

A análise das vozes condutoras é auxiliar na verificação das estruturas que garantem a unidade da peça. As linhas (a) e (b) da análise estão descritas na *Tabela 1.9* (a seguir), e as linhas (c) e (d) compõem a *Tabela 1.10*. Estas tabelas utilizam o seguinte código de cores:

- azul claro para o prolongamento relacionado ao acorde estrutural I (*Mi maior*);
- verde para o prolongamento da bordadura superior (*Fá maior*);
- azul escuro para o prolongamento do acorde *i* (*Mi menor*).

The image displays a musical score analysis for two parts, (a) and (b). Part (a) covers measures c.1 to c.20, with specific annotations at c.1, c.12, c.15, c.18, and c.20. Part (b) covers measures c.31 to c.40, with annotations at c.31 and c.40. The score includes piano accompaniment and vocal lines, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance markings like 'V' and 'N' are present in part (b). The score is presented in a two-staff format for each part, with a grand staff for the piano accompaniment and a single staff for the vocal line.

Tabela 1.9 – Análise das vozes condutoras: linhas (a) e (b).

A linha (c) da análise (*Tabela 1.10*, a seguir) traz os acordes estruturais da peça: o acorde I (*Mi maior*) caminha em direção ao acorde i (*Mi menor*, c.31) através de um ornamento (a bordadura superior, baseada no acorde de *Fá maior*, no c.15). Um arpejo sobre o acorde I retoma seu uso (c.40) e outro ornamento (a bordadura inferior, baseada no acorde de *Si menor*, no c.48) conduz ao acorde I final.

A linha (d) (*Tabela 1.10*) traz os acordes estruturais I-i-I. Sua forma primária [0 3 7] constitui o foco principal da peça: o acorde de *Mi maior/menor*, com centro *Mi*.

The image shows a musical score analysis for two lines, (c) and (d). Line (c) consists of six measures with chords at measures c.1, c.17, c.31, c.40, c.48, and c.49. The chords are labeled with Roman numerals I, N, i, I, VII, and I respectively. Line (d) consists of one measure with a chord at measure c.49, labeled with Roman numeral I. The chords are labeled with 'B' above the notes.

Tabela 1.10 – Análise das vozes condutoras: linhas (c) e (d).

Conclui-se que as técnicas de análise utilizadas demonstram o uso simultâneo de procedimentos. Os prolongamentos empregam dois conjuntos correlatos e suas variações, organizados a partir de modos diatônicos e escalas sintéticas. Enquanto que a estrutura, constituída de acordes que se sucedem de maneira não funcional, forma ornamentos com base no acorde de *Mi maior/menor*.

Este acorde perfeito [0 3 7] com centro *Mi* é a coleção de referência da peça.

POESILÚDIO Nº2

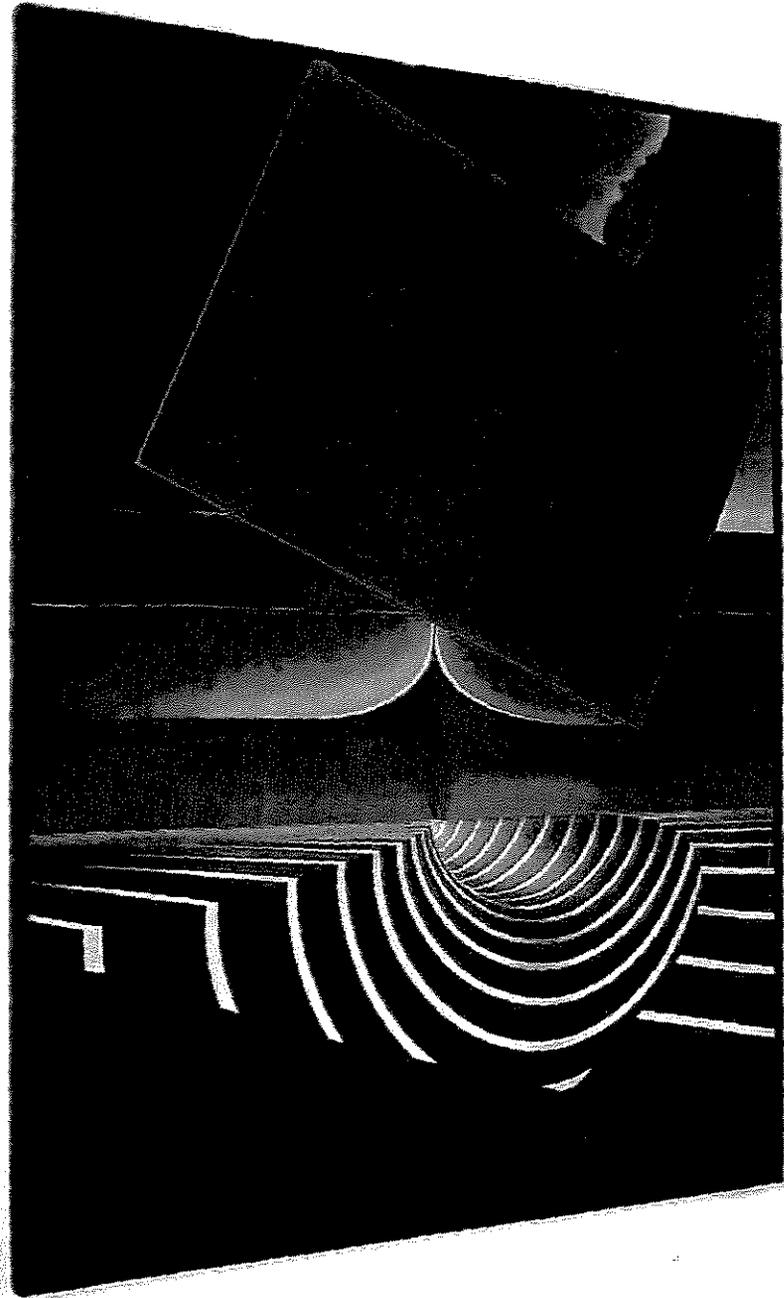


Figura 1 – Bernardo Caro. *Retângulo azul* (1983).
Técnica: Acrílico sobre tela. Dimensões: 0,98 x 1,32 m.

A pintura *Retângulo azul* (1983), criada pelo artista plástico Bernardo Caro motivou a composição do *Poesilúdio nº2*. A peça, escrita em Campinas, no dia 08/10/1983, é dedicada “ao Bernardo Caro”.²⁰⁷ Segundo o compositor Almeida Prado:

*“Bernardo Caro havia pintado um quadro maravilhoso que tinha (...) intenções múltiplas. (...) O ‘Poesilúdio nº2’ tem um pouco de atonal, um pouco de barroco. (...) É um pouco um rondó também. (...) Há um ‘não senso’. (...) Esse ‘Poesilúdio’ é o mais ‘patchwork’ de todos. (...) Foi a primeira vez, em toda a minha escrita musical, que fiz uma colagem como essa. Depois utilizei esse recurso em outras peças”.*²⁰⁸

Em carta endereçada a Bernardo Caro, Almeida Prado comenta:

*“Fiz este Poesilúdio (uma série de obras baseadas em Poemas-prelúdios) Poesi-Lúdio, e esta é uma tentativa de leitura Sonora de seus múltiplos quadros. Poderia ser também: (Cromolúdio). Acho o teu estilo sempre um ir-além de si-mesmo. A procura da forma nova, da montagem de situações, a descoberta do alfabeto de muro, tudo representa em ti, um universo pictórico cheio de indagações existenciais e metafísicas. Por isso forte e denso. A minha busca-buscou nos teus quadros um elo para se confrontar. A poesia de Pessoa, um paralelismo que veio com o fazer sonoro”.*²⁰⁹

²⁰⁷ As informações relativas a local e data constam na partitura editada pela TONOS Musikverlage.

²⁰⁸ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

²⁰⁹ CARO, Bernardo. *Proposições 1964/1986*. Org. Berenice H. V. Toledo. Campinas: UNICAMP, 1986, s/p.

Em entrevista concedida no dia 25 de junho de 2002, Bernardo Caro complementa: “São fragmentos, colagens de situações que procuro condensar em uma só obra. (...) Quando surgiu esse tipo de trabalho, tanto o Almeida me influenciava, quanto eu o influenciava”.²¹⁰

Esta análise do *Poesilúdio n°2* tem o intuito de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão dos aspectos promotores da diversidade relatada pelo compositor e da unidade responsável pela coesão deste material múltiplo.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos,²¹¹ Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*,²¹² e Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras.²¹³

Neste *Poesilúdio*, a notação *Com múltiplas cores e intenções, eloqüente* (c.1) chama a atenção para a intenção do compositor de adotar procedimentos análogos à “colagem plástica” empregada por Bernardo Caro.

Este intento provocou a idéia musical da mudança freqüente de andamento e de caráter. No âmbito do **tempo**, o uso constante de pausas interrompendo o discurso e permitindo a inserção de

²¹⁰ *Entrevista com Bernardo Caro*, no Anexo 3.

²¹¹ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²¹² Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

²¹³ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

outra idéia musical sem preparação, e as mudanças incessantes nas indicações de compasso e de andamento são procedimentos que causam fragmentação e instabilidade. Esta descontinuidade é apenas atenuada pela regularidade no âmbito da pulsação (a semínima é mantida como unidade de tempo durante toda a peça. Ver *Tabela 2.1*, a seguir).

A *multiplicidade* anunciada influenciou diretamente na escolha da textura estratificada. Há uma justaposição de segmentos com textura homofônica e polifônica que fazem uso: da figuração pianística e do acompanhamento por acordes, intermitente e à maneira coral (*Tabela 2.1*). O material justaposto é absolutamente distinto e incongruente. Como recurso **tímbrico**, explora os registros extremos do piano e a valoriza a ressonância através do uso do pedal direito contínuo.

O uso da **dinâmica** acompanha e reforça a idéia de estratificação. As mudanças na intensidade ocorrem de maneira abrupta, associada às mudanças inesperadas do material justaposto. A amplitude que separa as gradações *ppp* e *f* é ricamente explorada (*Tabela 2.1*).

Os procedimentos supracitados sugerem uma subdivisão da peça de 42 compassos em treze pequenas partes. O reaproveitamento do material das Partes 1-7 possibilita um agrupamento destas pequenas partes em duas Seções (*Tabela 2.1*, a seguir):

Seções	Partes	Compassos	Textura	Andamento / Caráter	Dinâmica	Métrica
Seção 1	Parte 1	1-2	Homofônica com uso da figuração pianística	<i>Com múltiplas cores e intenções, eloqüente</i>	<i>f</i> <i>cresc.</i>	5/4 4/4
	Parte 2	3-4	Homofônica com acompanhamento à maneira coral	<i>Calmo</i>	<i>sub. pp</i>	5/4
	Parte 3	5-6	Homofônica e estratificada, com uso da figuração pianística e do acompanhamento intermitente	<i>Rápido / Calmo</i>	<i>cresc.</i> <i>f</i>	7/4 * 8/4
	Parte 4	7-10	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Rápido</i>	<i>sub. f</i>	4/4
	Parte 5	11-14	Polifônica	<i>Lento</i>	<i>p</i>	4/4 1/4
	Parte 6	15-21	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Cantando / Barrocamente</i>	<i>pp</i>	4/4 2/4 3/4
	Parte 7	22-23	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Vivo</i>	<i>mf/f</i> <i>cresc.</i>	4/4 5/4
Seção 2	Parte 1	24-25	Homofônica com uso da figuração pianística	<i>Eloqüente</i>	<i>cresc.</i>	5/4
	Parte 2	26	Homofônica com acompanhamento por acordes	<i>Distante, na memória...</i>	<i>ppp / pp</i>	4/4
	Parte 3	27-28	Homofônica com uso da figuração pianística	<i>Luminoso</i>	<i>f</i>	2/4
	Parte 4	29-30	Homofônica com acompanhamento por acordes	–	<i>pp / p</i>	4/4 2/4
	Parte 5	31-33	Homofônica e estratificada, com uso da figuração pianística e do acompanhamento intermitente	–	<i>sub. p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	3/4 4/4
	Parte 6	34-42	Homofônica com acompanhamento por acordes e à maneira coral	–	<i>f</i> <i>p</i> <i>pp</i>	4/4 3/4

Tabela 2.1 – Andamento, dinâmica e métrica contribuindo com a estratificação na textura.

* Os compassos 5 e 6 são subdivididos por barras pontilhadas para indicar: (1) articulação na frase, (2) troca de material empregado, (3) variação no caráter, e (4) mudança no andamento.

O uso do **material**, formado por cinco conjuntos e suas variações tem uma importância vital no processo de estratificação utilizado na composição desta peça.

Estas formas dos conjuntos são empregadas em justaposição e sobreposição, formando pequenas partes – geralmente com dois compassos – com indicação de compasso, dinâmica, andamento e caráter próprios (ver *Tabela 2.1*). Pausas são utilizadas como elementos de ligação (nos c.12, 14, 25, 34, 36 e 40), já que não há preparação durante a troca de material. Os conjuntos são o material propriamente dito.

Conjunto 1	Variações do conjunto 1	
 <p>FP: [0 3] Vetor: <0 0 1 0 0 0></p>	<p>1.1 </p> <p>FP: [0 1 4 7]</p>	<p>1.4 </p> <p>FP: [0 2 4 6]</p>
	<p>1.2 </p> <p>FP: [0 3 2 5]</p>	<p>1.5 </p> <p>FP: [0 3 7]</p>
	<p>1.3 </p> <p>FP: [0 1 3 5]</p>	

Tabela 2.2 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1 e 5).

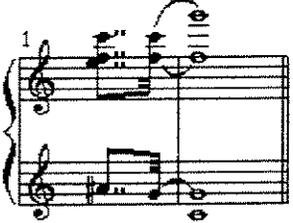
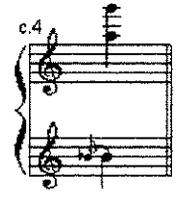
Conjunto 2	Variações do conjunto 2	
 <p>FP: [0 1 3 6 8] V: <1 2 2 1 3 1></p>	<p>2.1</p>  <p>FP: [0 1 3]</p>	<p>2.3</p>  <p>FP: [0 1 3]</p>
	<p>2.2</p>  <p>FP: [0 1 2 3 5 7 9] <u>Inversão</u></p>	<p>2.4</p>  <p>FP: [0 2 3 4 5 7]</p>
		<p>2.5</p>  <p>FP: [0 1 2]</p>

Tabela 2.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.3, 4, 5 e 11).

Conjunto 3	Variação do conjunto 3
 <p>FP: [0 2 4] V: <1 2 0 1 0 0></p>	<p>3.1</p>  <p>FP: [0 1 3]</p>

Tabela 2.4 – Conjunto 3 e sua principal variação (c.5 e 6).

Conjunto 4	Variações do conjunto 4	
 <p>FP: [0 2 4] V: <0 2 0 1 0 0></p>	<p>4.1</p>  <p>FP: [0 2 3 5 7]</p>	<p>4.2</p>  <p>FP: [0 1 3 5 7]</p>

Tabela 2.5 – Conjunto 4 e suas variações (c.7, 15 e 27).

Na busca pela localização dos elementos estruturais que garantem a unidade da peça, a análise das vozes condutoras foi utilizada. Esta análise é apresentada com a finalidade de, por um lado enfatizar a diversidade do material empregado através do uso de cores distintas para cada uma das pequenas partes apresentadas, e por outro apresentar os elementos estruturais encontrados.

As linhas (a), (b) e (c) da análise das vozes condutoras, descritas nas *Tabelas 2.8, 2.9 e 2.10* (a seguir), mostram o uso do material fragmentado. A linha (d), apresentada na *Tabela 2.11*, evidencia a divisão da peça em duas seções, define o centro Ré e mostra que, embora a diversidade do material melódico seja valorizada nos prolongamentos horizontais a coesão é mantida pela estrutura vertical da peça.

The image displays three staves of musical notation, labeled (a), (b), and (c), representing an analysis of three voices. Each staff is divided into six measures, labeled c.1 through c.6. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A dashed box highlights a specific melodic fragment in measure 2 of each staff, indicating the use of fragmented material. The analysis shows how this material is distributed across the different voices and how it contributes to the overall structure of the piece.

Tabela 2.8 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 1-6.

Table 2.9 shows three staves of musical notation. Staff (a) contains the most notes, with measure numbers c.7, c.11, c.15, c.18, and c.24. Staff (b) and (c) contain fewer notes, with some rests. Vertical lines connect notes across staves, and horizontal dashed lines indicate spans across measures.

Tabela 2.9 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 6-25.

Table 2.10 shows three staves of musical notation. Staff (a) contains the most notes, with measure numbers c.26, c.27, c.29, c.31, and c.32. Staff (b) and (c) contain fewer notes, with some rests. Vertical lines connect notes across staves, and horizontal dashed lines indicate spans across measures.

Tabela 2.10 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 26-42.

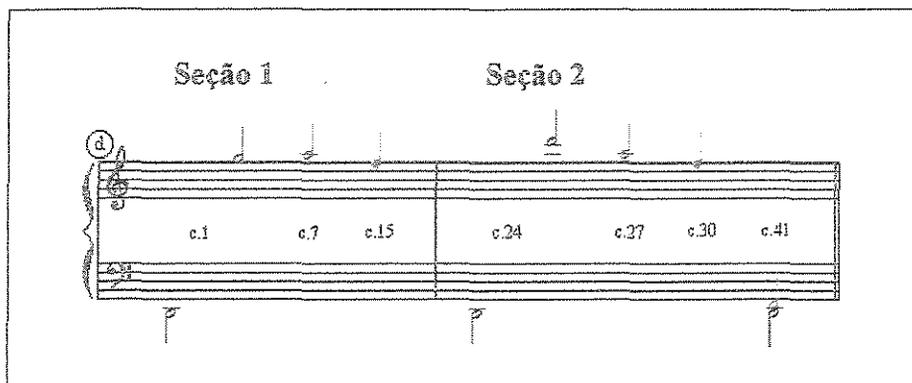


Tabela 2.11 – Análise das vozes condutoras: linha (d).

Conclui-se que a variedade da peça, indicada na partitura através da notação *Com múltiplas cores e intenções*, é conseguida através do uso de cinco conjuntos e suas variações, empregados de maneira modular, pouco desenvolvida e alternada - com indicação de compasso, dinâmica, andamento e caráter próprios, e utilizando pausas como elementos de ligação. Este procedimento contribui para o processo de estratificação na textura. Nota-se que há mais material exposto do que material desenvolvido. O uso de cores na análise das vozes condutoras enfatiza a diversidade do material.

A multiplicidade na superfície é sustentada por uma estrutura bipartida, baseada no acorde de *Ré menor*, com centro *Ré*. O gráfico (d) da análise com vozes condutoras, mostra a formação desta estrutura [0 3 7] (com base no acorde de *Ré menor*), que aparece dissolvido durante a peça, podendo ser classificado como a coleção de referência responsável por sua unidade.

POESILÚDIO Nº3



Figura 2 – Suely Pinotti. *Sem título*. Série *Contraponto* (1985-87).
Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 0,82 x 1,00 m

O *Poesilúdio n.º3* está baseado nas pinturas das séries “*Arqueologia do urbano*” (1977) e “*Contraponto*” (exposta em 1987) - em especial na obra “*Sem título*” - realizadas pela artista plástica Suely Pinotti,²¹⁵ ou como escreve Almeida Prado em seu manuscrito: “*Baseado nos quadros da série das ‘crianças brincando’ de Suely Pinotti*”. A peça, composta no dia 23/10/1983, é dedicada à artista plástica.²¹⁶ Em sua entrevista, Almeida Prado comenta:

*“Vi os quadros de uma série criada pela Suely Pinotti. Havia crianças brincando com pião, bola, bibloquê. Era uma espécie de textura meio cubista, meio transparente. (...) Então fiz ‘Crianças brincando’, baseado em cirandas que eu inventei, falsas cirandas, colagens, (...) uma releitura do pianismo das ‘Cirandas’ de Villa-Lobos. Tem diversos conjuntos que explicam até essa disparidade de texturas. (...) Este ‘Poesilúdio’ não é um ‘patchwork’ como o anterior. Há uma mudança na textura, mas a intenção é uma só: as cirandas. (...) Cada textura é um brinquedo. (...) No compasso 4, a criança está no balanço, ou na gangorra. (...) [No compasso 44], a criança começa a rodar... Roda, roda e ri: ‘Há, há, há, há’”.*²¹⁷

Esta análise do *Poesilúdio n.º3* tem o intuito de apresentar informações que possibilitem uma compreensão da diversidade relatada pelo compositor: uso de conjuntos gerando uma disparidade de texturas e formação de cirandas livremente compostas. Pretende ainda identificar os aspectos promotores da unidade responsável pela coesão deste material múltiplo.

²¹⁵ Entrevista com Suely Pinotti, no Anexo 3.

²¹⁶ As informações relativas a local e data constam na partitura editada pela TONOS Musikverlage.

²¹⁷ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos²¹⁸ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²¹⁹

As expressões “*Como uma guirlanda de cirandas*” e “*Feliz*” (c.1) indicam a intenção do compositor de transmitir a atmosfera lúdica, diversa e divertida das brincadeiras infantis. No âmbito do **tempo**, as indicações de andamento e compasso oscilam de acordo com constantes mudanças nos jogos da infância, refletindo sua atmosfera ora agitada, ora calma e concentrada (*Tabela 3.1*, abaixo). Alguns compassos são subdivididos por barras pontilhadas, com a finalidade de indicar articulações na frase e/ou mudança no material empregado (c.1, 2, 3, 15, 16, 17 e 62). O estabelecimento da colcheia como unidade de tempo garante a continuidade na pulsação (*Tabela 3.1*).

O uso amplo dos registros extremos do piano, do pedal direito contínuo e de diferentes tipos de toque para os diversos materiais valoriza o **timbre**.

A **dinâmica** e a **textura** acompanham a diversidade do material, relacionada à variedade de possibilidades inerentes ao universo lúdico infantil. As mudanças na intensidade ocorrem de maneira descontínua, ocupando as gradações que separam *ppp* e *ff* (*Tabela 3.1*). A textura é estratificada - justapõe segmentos com textura homofônica e monofônica, que fazem uso de: figuração pianística, acompanhamento por acordes, intermitente e à maneira coral, baixo ostinato e passagens com escalas em movimento contrário (*Tabela 3.1*).

²¹⁸ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²¹⁹ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

Compassos	Métrica	Andamento e caráter	Dinâmica	Textura
1-3	7/8	<i>Feliz</i> ♩ = 168	f^* $p <>$ f	Homofonia, com uso da figuração pianística e de escalas em movimento contrário
4-6	6/8	<i>Calmo</i>	<i>sub. ppp</i>	Homofonia, com acompanhamento à maneira coral
7-14	4/8 6/8 5/8 4/8 3/8 4/8	<i>Vivo</i>	f	Polifonia entre a linha melódica e a figuração pianística
15-25	10/8 9/8 13/8 1/8 2/8	<i>Luminoso</i>	f^* <i>sub. pp</i> f^* <i>ppp</i> f^* <i>ppp</i> f $p <$ $f >$	Homofonia, com acompanhamento à maneira coral, figuração pianística e escalas em movimento contrário
26-45	5/8 1/8 7/8 2/8	<i>Calmo, poco a poco accelerando</i>	p <i>cresc.</i> ff	Polifonia entre o baixo ostinato e a linha melódica e homofonia com uso de escalas em movimento contrário
46-55	6/8 2/8	<i>Distante, calmo</i>	pp $p >$	Polifonia entre o baixo ostinato e a linha melódica
56	3/8	<i>Tempo I</i>	$p <$	Monofonia, com uso da figuração pianística
57-62	4/8 3/8 7/8	<i>Fulgurante</i>	ff $p < f$ $p < ff$ $p < ff$ fff <i>sub. p</i>	Monofonia, com uso da figuração pianística e homofonia (c.59 e 61)

Tabela 3.1 – Mudanças na métrica, andamento, caráter, dinâmica e textura relacionadas ao uso do material

* Estas indicações de intensidade f não constam na partitura editada pela TONOS Musikverlage, mas seu uso foi autorizado e estimulado pelo compositor (ver entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2).

O **material** da peça é formado por dez conjuntos e variações (Tabelas 3.2 a 3.11). A associação do material com as atmosferas específicas das brincadeiras infantis gera tanto esta proliferação de conjuntos quanto a diversidade métrica, rítmica e dinâmica, bem como a estratificação na textura.

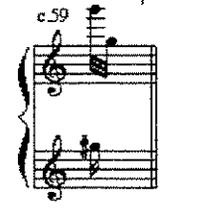
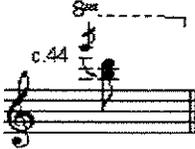
Conjunto 1	Variações do conjunto 1	
 <p>FP: [0] Vetor: <0 0 0 0 0 0></p>	<p>1.1</p>  <p>FP: [0]</p>	<p>1.5</p>  <p>FP: [0]</p>
	<p>1.2</p>  <p>FP: [0 2]</p>	<p>1.6</p>  <p>FP: [0]</p>
	<p>1.3</p>  <p>FP: [0 5]</p>	<p>1.7</p>  <p>FP: [0 1]</p>
	<p>1.4</p>  <p>FP: [0 3 7]</p>	

Tabela 3.2 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 3, 7, 44, 57, 58 e 59).

Conjunto 2	Variações do conjunto 2		
 <p>FP: [0 3 7] V: <0 0 1 1 1 0></p>	<p>2.1</p>  <p>FP: [0 2 3 5 7]</p>	<p>2.2</p>  <p>FP: [0 2 7]</p>	<p>2.3</p>  <p>FP: [0 2 7]</p>

Tabela 3.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1, 7, 57 e 58).

Conjunto 3 **Variações do conjunto 3**

c.1 
 FP: [0 1 3 5 6 8 10]
 V: <2 5 4 3 5 1>

3.1 c.1 
 FP: [0 1 3 5 6 8 10]

3.2 c.2 
 FP: [0 1 3 5 6 8 10]

3.3 c.56 
 FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11]

Tabela 3. 4 – Conjunto 3 e suas principais variações (c.1, 2 e 56).

Conjunto 4 **Variações do conjunto 4**

c.4 
 FP: [0 1 3 5 8] V: <1 2 2 2 3 0>

4.1 c.15 
 FP: [0 1 3 5]

4.2 c.16 
 FP: [0 1 3 5 8]

Tabela 3. 5 – Conjunto 4 e suas principais variações (c.4, 15 e 16).

Conjunto 5 **Variações do conjunto 5**

c.15 
 FP: [0 2 3 4 6 8] V: <2 4 2 3 1 2>

5.1 c.16 
 FP: [0 2 3 5 6 8]

5.2 c.62 
 FP: [0 1 3 4]

Tabela 3. 6 – Conjunto 5 e suas principais variações (c.15, 16 e 62).

Conjunto 6 **Variações do conjunto 6**

c.19 
 FP: [0 1 2] V: <2 1 0 0 0 0>

6.1 c.20 
 FP: [0 1 2]

6.2 c.23 
 FP: [0 1 2 4]

Tabela 3. 7 – Conjunto 6 e suas principais variações (c.19, 20 e 23-26).

Conjunto 7	Variação do conjunto 7
 <p>c.26</p>	 <p>7.1</p>
FP: [0 1 3 6] V: <1 1 2 0 1 1>	FP: [0 1 3 5]

Tabela 3. 8 – Conjunto 7 e sua principal variação (c.26 e 27).

Conjunto 8	Variações do conjunto 8	
 <p>c.26</p>	 <p>8.1</p>	 <p>8.2</p>
FP: [0 1 2 4 6] V: <2 3 1 2 1 1>	FP: [0 1 3 5 7 9]	FP: [0 1 5 8]

Tabela 3. 9 – Conjunto 8 e suas principais variações (c.26, 40 e 46).

Conjunto 9	Variação do conjunto 9
 <p>c.47</p>	 <p>9.1</p>
FP: [0 1 3 5 6 8] V: <2 3 3 2 4 1>	FP: [0 1 3 5 6 8]

Tabela 3. 10 – Conjunto 9 e sua principal variação (c.47-49 e 49-51).

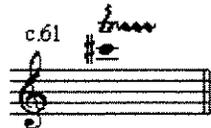
Conjunto 10	Variações do conjunto 10
 <p>c.59 <i>tr</i></p>	 <p>10.1 c.61 <i>tr</i></p>
FP: [0 1] V: <1 0 0 0 0 0>	FP: [0 2]

Tabela 3. 11 – Conjunto 10 e sua principal variação (c.59 e 61).

Estes dez conjuntos e variações são organizados com base em modos diatônicos e escalas sintéticas de maneira pandiatônica, ou seja, sem que existam progressões tonais. A sobreposição deste material caracteriza a opção pela polimodalidade²²⁰ (Tabela 3.12).

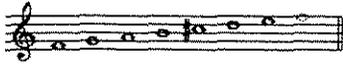
Compasso	Modo / escala nas vozes superiores	Modo / escala nas vozes inferiores
1	Escala sintética: 	Lídio em mi
2	Jônio em fã	Jônio em mi
3	Jônio em fã	Mixolídio em mi
4-6	Dórico em ré	Mixolídio em réb
7-14	Jônio em do	Conjuntos formados pelas 5 primeiras alturas dos seguintes modos: - Jônio em: fã, réb, mi, si, sol, mib e ré - Eólio em mi
15-18	Lídio em fã	Escala sintética: 
19-25	Jônio em fã	Jônio em mi
26-45	Mixolídio em sol	Jônio em fã#
46-55	Eólio em do	Conjunto: 
56-62	Conjuntos formados pelas 4 primeiras alturas do modo jônio em: fã#, do, láb, do#, lá e fã	

Tabela 3. 12 – Modos e escalas nos quais a formação do material está baseada.

²²⁰ Os modos diatônicos sobrepostos, na sua maioria, mantêm-se à distância de 2m (Classe de intervalos 1) uns dos outros.

Quatro *Cirandas* livremente compostas são apresentadas, sem que exista citação de exemplares pré-existentes. O material da peça forma sete pequenas partes justapostas, que não podem ser agrupadas em seções maiores (*Tabelas 3.13 e 3.14*).

Divisão da peça em partes							
Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 4	Transição c.19-25	Parte 5	Parte 6	Parte 7
c.1-3	c.4-6	c.7-14	c.15-18			c.26-45	c.46-55
		<i>Ciranda 1</i>	<i>Ciranda 2</i>		<i>Ciranda 3</i>	<i>Ciranda 4</i>	

Tabela 3. 13 – Divisão da peça em 7 pequenas partes e identificação de 4 Cirandas.

O uso dos dez conjuntos e variações em justaposição, sobreposição, concatenação, repetição e formando seqüências é o responsável pela diversidade da peça. Os dez conjuntos e variações formam as quatro *Cirandas* contidas nas sete partes acima citadas e sugerem as mudanças na métrica, no andamento e na dinâmica, bem como a estratificação na textura.

Na **Parte 1** (c.1-3), formas dos conjuntos 1 a 4 são justapostas e sobrepostas: o conjunto 1 e formas da variação 1.1 aparecem sobrepostos a variações do conjunto 2 (c.1); o conjunto 3 aparece sobreposto à variação 3.1 e seguido da variação 3.2 (c.2-3); a variação 1.2 está sobreposta a si mesma, transposta um semitom abaixo.

A **Parte 2** (c.4-6) utiliza apenas o conjunto 4, repetido e sobreposto a si mesmo, formando um pequeno ostinato que lembra o vai-e-vem de uma gangorra ou de um balanço, como bem, descreveu o compositor em sua entrevista.²²¹

A **Parte3** (c.7-14) emprega formas da variação 1.3 sobrepostas e formas da variação 2.1. A *Ciranda 1* é apresentada (*Tabela 3.14*) com acompanhamento intermitente, ocupando a seção inteira.

Ciranda 1



Tabela 3.14 – Linha melódica da *Ciranda 1* (c.7-14).

Na **Parte 4** (c.15-18), a *Ciranda 2* é apresentada (*Tabela 3.15*), parafraseando a canção folclórica infantil “Uma, duas angolinhas”. As variações do conjunto 4 e 5 são justapostas: o conjunto 5 e formas da variação 5.1 aparecem intercalados com formas das variações 4.1 e 4.2, formando seqüências não exatas que ocupam 3 compassos (c.15-17). Um compasso de pausa (c.18) faz a conexão com a *Transição*.

²²¹ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

Ciranda 2

Tabela 3.15 – Linha melódica (com 2ª voz) da *Ciranda 2* (c.7-14).

Na **Transição** (c.19-25), o conjunto 6 e suas duas únicas variações (6.1 e 6.2) aparecem justapostos e separados pelo conjunto 3 (c.21). Esta última ocorrência demonstra o reaproveitamento do material utilizado na Seção 1 (c.2).

Na **Parte 5** (c.26-45), os conjuntos 7 e 8, bem como suas variações (7.1 e 8.1) aparecem concatenados e sobrepostos (c.26-40). Na voz inferior, o conjunto 8 forma um ostinato, instaurado (c.26-37) e posteriormente expandido (c.38-39) até assumir o formato da variação 8.1 (c.40). Na voz superior, o conjunto 7 assume diversas formas, delineando um *cantabile* que caracteriza a *Ciranda 3* (Tabela 3.16). Nos c.41-42, as variações do conjunto 3 aparecem sobrepostas e repetidas. No c.44 as variações 1.2 e 1.4 são sobrepostas e delimitadas por pausas.

Ciranda 3

Tabela 3.16 – Linha melódica da *Ciranda 3* (c.26-40).

Há dois pontos de indeterminação: nos c.32-33, através da indicação *Repetir várias vezes, cada vez mais rápido* e nos c.41-42, através da indicação *rep. rep. rep.* Nos dois casos, a quantidade de repetições é decidida pelo intérprete.

A **Parte 6** (c.46-55) apresenta a *Ciranda 4*, que remete à canção folclórica infantil “A condessa”, utilizada por Villa-Lobos. Emprega o conjunto 9, as variações 9.1 e 8.2 sobrepostas e a variação 8.2 formando um ostinato.



Tabela 3.17 – Linha melódica da *Ciranda 4* (c.46-54).

A **Parte 7** (c.56-62) retoma o andamento e o material da seção 1, combinando este último com material inédito (formas do conjunto 10). A variação 3.3 (uma escala ascendente vertiginosa) se justapõe a: seqüências que combinam formas da variação 2.2 com 1.5 e 1.6 com 2.3 (c.57-59), e ocorrências do conjunto 10 e da variação 10.1 concatenados com a variação 1.8 (c.59 e 61). A variação 5.2 encerra a peça.

Conclui-se que a diversidade na peça, indicada na expressão *Como uma guirlanda de cirandas* é conseguida através do uso de dez conjuntos e suas variações, que aparecem justapostos, sobrepostos, repetidos, concatenados e formando seqüências. Esta multiplicidade é intensificada pelo uso seccionado de formas dos conjuntos 4, 6, 7, 8, 9 e 10, ou seja, estes conjuntos aparecem apenas nas partes a que foram destinadas. As mudanças freqüentes na atmosfera, na indicação de compasso, no andamento, no caráter e na dinâmica, bem como a escolha da textura estratificada, estão diretamente associadas ao uso do material empregado. Os dez conjuntos formam a coleção de referência da peça.

A unidade na peça é conseguida através da utilização constante de formas dos conjuntos 1, 2, 3 e 5, da permanência da unidade de tempo (colcheia) e do uso de *Cirandas*.

A composição de *Cirandas* inéditas demonstra a assimilação do material nacional pelo compositor Almeida Prado – apresentado nesta peça em perfeita coesão com sua linguagem universal.

POESILÚDIO Nº4

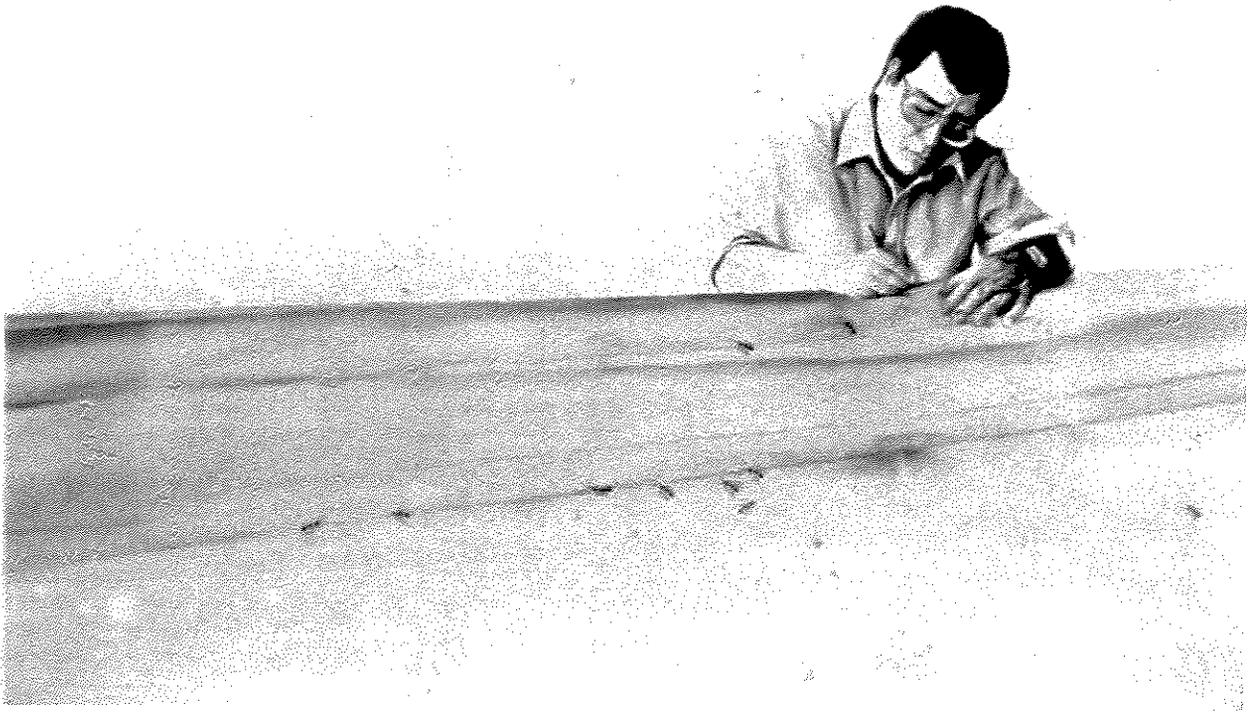


Figura 3 – Berenice Toledo. *Sem título. Série Lugar, lugares* (exposta em 1987).
Técnica: Aquarela. Dimensões: c.0,80 x c.0,60 m.

A composição do *Poesilúdio n°4* foi motivada pela pintura “*Sem título*” que integra a série “*Lugar, lugares*” (exposta em 1987), com a qual a artista plástica Berenice Toledo presenteou o compositor Almeida Prado. A peça, escrita no dia 23/10/1983, é dedicada “à *Berenice Toledo e às formiguinhas de seus quadros*”.²²² Segundo Almeida Prado:

*“O ‘Poesilúdio n°4’ é o mais genial do primeiro ciclo. Tem um coral sólido, terreno, depois as formiguinhas imitam, respondendo ‘formigamente’. (...) A formiguinha dialoga com a pessoa, com o coral. (...) Isso só pode ser analisado com a teoria dos conjuntos. É impossível ser analisado tonalmente ou modalmente”.*²²³

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão da formação e do uso do material bipartido descrito pelo compositor, bem como dos aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²²⁴ Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*;²²⁵ e Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras.²²⁶

²²² As informações relativas a local e data constam na partitura editada pela TONOS Musikverlage.

²²³ Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

²²⁴ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²²⁵ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

²²⁶ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

No âmbito do **tempo**, a indicação de andamento *Calmo* ($\downarrow = 60$) é mantida do início ao final da peça, constituindo uma atmosfera tranqüila e contínua. A indicação de compasso é omitida, ficando subentendido o uso da semínima como unidade de tempo.

A peça possui seis compassos longos,²²⁷ formando uma seção única seguida por uma *Coda* (do segmento 5 do c.4 até o c.6). Estes compassos são subdivididos por barras pontilhadas, que indicam: alternância do material bipartido, articulação na frase e/ou mudança de direção.

A **textura** é estratificada. Os dois materiais justapostos – associados esteticamente ao coral e às formiguinhas – são homofônicos, mas o primeiro é tratado à maneira coral e o segundo utiliza o acompanhamento por acordes.

A oposição de idéias é valorizada pelo uso bipartido de procedimentos **tímbricos**: o material do coral imaginário é associado ao uso da região média-grave, com o pedal direito sendo trocado a cada mudança harmônica, e o material vinculado às formiguinhas, ao uso da região extremo-aguda, com pedal contínuo.

As mudanças na **dinâmica** acompanham a justaposição do material dúbio, variando entre as gradações que separam *mf* e *ppp*, e reservando as intensidades mais leves para o material relacionado esteticamente com as formiguinhas. A intensidade suave, combinada com a pulsação lenta, contribui para o estabelecimento da atmosfera *calma*.

²²⁷ O c.1 contém 20 tempos agrupados em dois segmentos; o c.2 possui 18 tempos e dois segmentos; o c.3, 19 tempos e dois segmentos; o c.4 possui 47 tempos agrupados em seis segmentos; o c.5, 15 tempos agrupados em dois segmentos; e o c.6 contém 19 tempos e dois segmentos.

O **material** da peça é formado por dois conjuntos e variações, com base na escala cromática e empregado de maneira pandiatônica, ou seja, sem que exista a formação de progressões harmônicas funcionais ou o tratamento das dissonâncias.

As formas do conjunto 1 (Tabela 4.1) podem ser associadas esteticamente ao coral imaginário. São resultantes do movimento horizontal das vozes condutoras, que produzem acordes em sucessão não funcional. A entrada gradativa das vozes produz uma intensificação na textura, que auxilia no direcionamento até os pivôs (acordes posicionados após as barras pontilhadas).

Conjunto 1

FP: [0 4] [0 2 5] [0 3 7] [0 2 3 7] [0 1 2 5] [0 2 5 7] [0 3 7] Vetor: <3 5 6 5 9 0>

Variações do Conjunto 1

1.1

FP: [0 3] [0 1 5] [0 2 7] [0 2 5] [0 1 3 5 8] [0 1 5 8]

1.2 e 1.3

FP: [0 3] [0 2 5] [0 3 7] FP: [0 4] [0 1 5] [0 3 7]

1.4

FP: [0 5] [0 1 6] [0 3 6] [0 3 6 9] [0 6]

Tabela 4. 1 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 3 e 4).

As variações 1.2, 1.3 e 1.4 formam a *Coda* (c.4-6) que conclui a sessão única. O intervalo superior dos acordes é gradativamente expandido, produzindo formas primárias que refletem este procedimento :

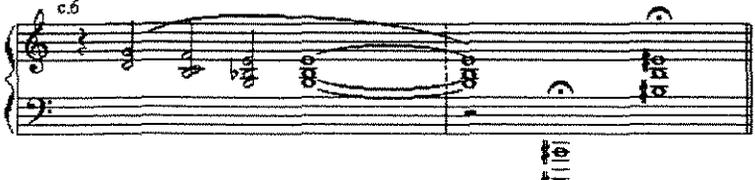
1.2.		
1.3.		
1.4.		

Tabela 4.2 – Expansão no uso das variações do conjunto 1 (c.4, 5 e 6).

O conjunto 2 é apresentado, sobreposto à variação 2.1 (2º segmento do c.1), sugerindo esteticamente o movimento de formiguinhas (Tabela 4.3).

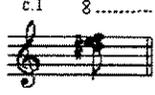
Conjunto 2		FP: [0 1 2] V: <2 1 0 0 0 0>
2.1		FP: [0 1 2]
2.2		FP: [0 1 2]
2.3		FP: [0 1 2]

Tabela 4.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1 e 2).

A análise das vozes condutoras é auxiliar na verificação das estruturas que garantem a unidade da peça (*Tabela 4.4*). A linha (a) da análise evidencia a ocorrência de pivôs, utilizados como pontos de convergência.²²⁸ O conjunto 1 com suas variações aparecem antes do pivô e o conjunto 2 com suas variações, depois do pivô, de maneira que a ressonância deste acorde é utilizada como pedal para o conjunto 2. Nota-se que, apesar da concepção dos conjuntos 1 e 2 possuírem atmosferas muito contrastantes, são inicialmente formados a partir de vozes condutoras idênticas (c.1-3 na *Tabela 4.4*).

Tabela 4. 4 – Análise das vozes condutoras: linha (a).

A linha (b) reúne os pivôs e a linha (c) os reorganiza - mostrando as relações cromáticas mediantes estabelecidas entre eles (*Tabela 4.5*).

²²⁸ Ver os acordes na cor azul da *Tabela 4.5*.

The image shows a musical score analysis with two staves, (b) and (c). Staff (b) contains five measures labeled c.1 to c.5. The chords are Ab, E, C, C#, and C. Staff (c) contains two measures labeled c.6 and c.7. The chords are Ab, C ou C#, and E. A bracket underlines the relationship between the two staves, labeled "Relação cromática mediante".

Tabela 4. 5 – Análise das vozes condutoras: linhas (b) e (c).

Conclui-se que a concepção dos conjuntos 1 e 2 promove: estratificação na textura da peça, por estarem baseados em vozes condutoras semelhantes, mas arranjados de maneira contrastante, representando esteticamente o coral e as formiguinhas que aparecem na pintura que motivou a peça; uso seccionado da dinâmica e do timbre – as formas do conjunto 1 estão associadas a timbres mais intensos e a trocas de pedal a cada mudança harmônica, e as formas do conjunto 2, a timbres mais suaves e ao pedal contínuo; e, finalmente, promovem equilíbrio, devido ao fato da expansão do conjunto 1 e suas variações [0 4] [0 2 5] [0 3 7] [0 2 3 7] [0 2 5 7] ser neutralizada pelo material constante que forma o conjunto 2 e suas variações (sempre [0 1 2]). Os dois conjuntos são a coleção de referência da peça.

As variações na dinâmica aparecem associadas com o uso dos conjuntos 1 e 2 e com as conseqüentes mudanças na região e na densidade da textura polifônica. São apresentadas de maneira suave, com pulsação lenta, de acordo com a atmosfera designada pela indicação *Calmo*, no início da peça.

A inexistência de um centro reforça a ênfase nos acordes pivôs, que não formam qualquer progressão que necessite de resolução ou que possa ser relacionada à música tonal.

POESILÚDIO Nº5

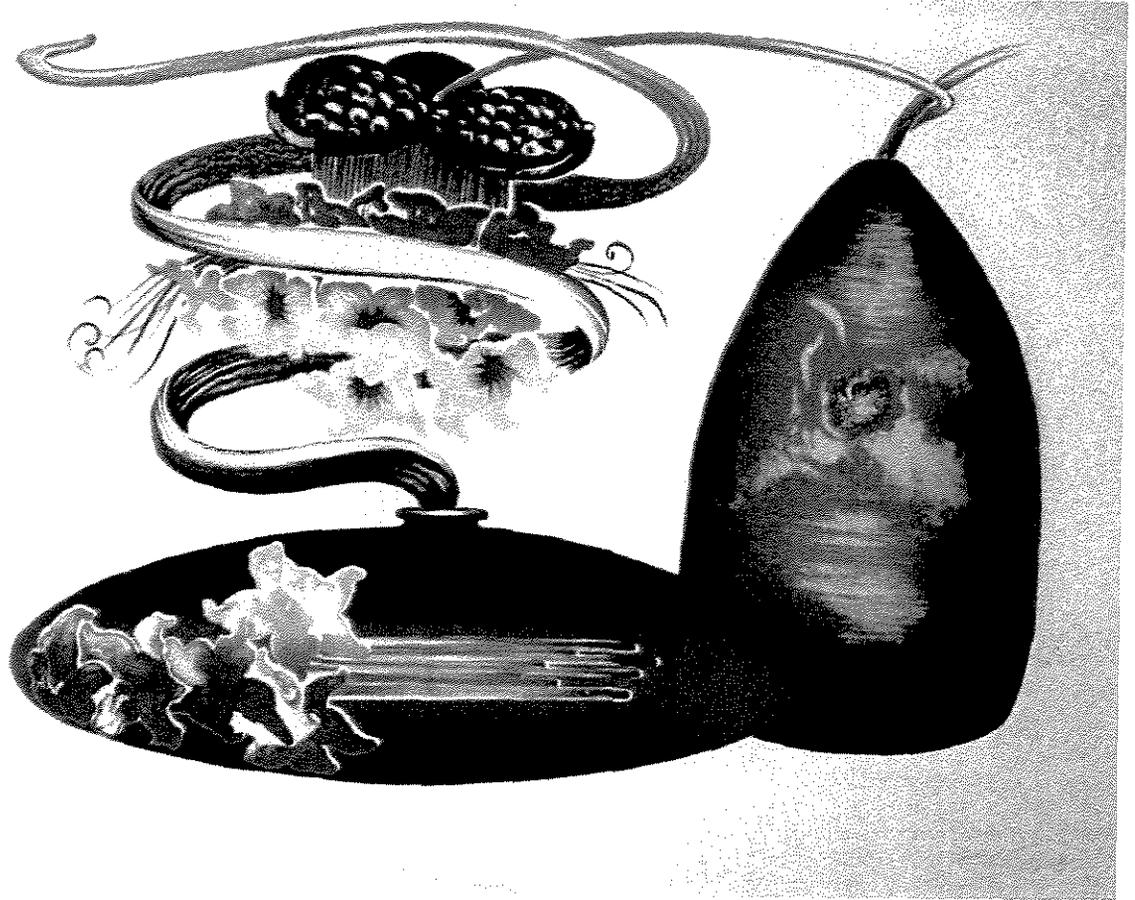


Figura 4 – Sérgio Matta. *Sheherazade* (1983).
Técnica: Aquarela. Dimensões: c.0,80 x c.0,60 m.

As “*orquídeas ornamentadas com cipós*” que aparecem na gravura “*Sheherazade*” (1983) foram interpretadas por Almeida Prado como “*espécies de arabescos, que lembravam uma Passacaglia*”.²²⁹ Esta interpretação motivou a composição do *Poesilúdio n°5*, escrito em 1983 e dedicado “*ao Sérgio Matta e suas gravuras fantásticas e densas*”.²³⁰

Na entrevista concedida no dia 01 de maio de 2002, o compositor comenta: “*O ‘Poesilúdio n°5’ é uma Passacaglia (...) de sete tempos, que viram seis. Depois entram umas Cadências e ele termina em Si bemol menor, após ter passado por Mi e Ré*”.²³¹

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão do uso da *Passacaglia* pelo compositor nesta peça, bem como dos aspectos responsáveis por sua unidade.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²³² e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²³³

A indicação de andamento *Contínuo, calmo* (c.1) resgata a atmosfera fluída e sinuosa da gravura criada por Sérgio Matta. A indicação de compasso é freqüentemente mudada, alternando grupos de compassos com métrica assimétrica (7/4 e 5/4) e simétrica (8/4, 6/4 e 4/4), mas a unidade de tempo (semínima) é mantida, contribuindo para a continuidade no âmbito do **tempo**.

²²⁹ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

²³⁰ As informações relativas a local e data constam na partitura editada pela TONOS Musikverlage.

²³¹ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

²³² Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²³³ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

A peça possui **textura** polifônica e utiliza um **baixo ostinato** em **contraponto** livre e linear. O uso da **dinâmica** privilegia as intensidades mais leves (*pp* e *p*, nos c.1-13 e 17-40), auxiliando no estabelecimento de uma atmosfera serena e tranqüila. Um intenso *ff* com textura mais densa fica reservado ao momento de ápice da peça, um instante breve e *Luminoso* (c.14-16). Esta identidade entre a textura e a dinâmica permanece do início ao final da peça.

O uso do baixo contínuo associado a um toque mais sutil e à troca do pedal direito a cada compasso (portanto longo) cria uma atmosfera **tímbrica** “nebulosa” ou “misteriosa” esteticamente, que envolve o *cantabile* da voz superior. Este procedimento está associado à idéia de densidade aferida no comentário: *gravuras fantásticas e densas*.

O **material** desta *Passacaglia* é formado por dois **conjuntos** e **variações**, utilizado de maneira **pandiatônica**, ou seja, sem que existam progressões harmônicas funcionais. Os dois conjuntos são formados com base em modos diatônicos organizados de maneira **polimodal**.

O conjunto 1 produz 37 variações. Invariavelmente, alturas são acrescentadas e o conjunto é expandido. Assim, variações com tamanhos diferentes são obtidas, mas seu conteúdo é similar, gerando unidade. Estas **formas do conjunto** 1 são utilizadas na voz superior, produzindo um *cantabile* por um lado fluente e consistente devido à uniformidade do material empregado, e por outro mantenedor do interesse do ouvinte, devido à variedade no formato das variações. (*Tabela 5.1*).

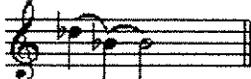
Conjunto 1	Variações do Conjunto 1	
 <p>FP: [0 3] (c.2) Vetor: <0 0 1 0 0 0></p>	<p>1.1</p>  <p>FP: [0 3] (c.2)</p>	<p>1.3</p>  <p>FP: [0 1 3] (c.10)</p>
	<p>1.2</p>  <p>FP: [0 2 3 5] (c.4)</p>	<p>1.4</p>  <p>FP: [0 4] (c.10)</p>
		<p>1.5</p>  <p>FP: [0 1 4] (c.19)</p>

Tabela 5. 1 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.2, 4, 10 e 19).

O ostinato que caracteriza esta *Passacaglia* combina-se com um pedal e forma o conjunto 2 e suas variações. Estas formas do conjunto 2 compõem o acompanhamento que permeia toda a peça, ininterruptamente (Tabela 5.2).

Conjunto 2 - acompanhamento	Variações do Conjunto 2
 <p>FP: [0 1 3 5 6 8 10] (c.1) V: <2 5 3 3 6 1></p>	<p>2.1</p>  <p>FP: [0 1 3 5 6 8 10] (c.20)</p>
	<p>2.2</p>  <p>FP: [0 1 3 5 6 8 10] (c.25-26)</p>

Tabela 5. 2 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1, 20 e 25-26).

As alterações na dinâmica, na textura e no material linear, evidenciam a formação de uma seção intermediária (c.14-16), sugerindo a divisão da peça em três seções:

Seção 1	Transição 1	Seção 2	Transição 2	Seção 3
Parte 1 - c.1-5 Parte 2 - c.6-9	c.10-13	c.14-16	c.17-19	Parte 1 - c.20-25 Parte 2 - c. 26-40

Tabela 5. 3 – Divisão da peça em 3 seções.

A seção 1 (c.1-9) apresenta três vozes condutoras: o pedal, o ostinato e a linha melódica. Pode ser subdividida em duas partes (c.1-5 e 6-9), de acordo com o uso dos modos diatônicos e conjuntos. Na parte 1 (c.1-5), o centro *Si bemol* é fixado por afirmação²³⁴ - o conjunto do acompanhamento é repetido sistematicamente, o modo *eólio em si bemol* é utilizado nas três vozes e as variações do conjunto empregadas na melodia não são transpostas.²³⁵ Na parte 2 (c.6-9), a polimodalidade é estabelecida a partir do uso concomitante do modo *dórico em ré* na linha superior e do modo *eólio em si bemol* na linha inferior. Na transição 1 (c.10-13), variações dos dois conjuntos sobrepostas formam seqüências em sentido descendente:

Linha melódica formada por variações do conjunto 1
c.10 c.11 c.12 c.13
FP: [0 3 5 8] [0 1 5 8]

Acompanhamento formado por variações do conjunto 2
c.10 c.11 c.12 c.13 c.14
FP: [0 1 3 5 6] [0 1 3 5 7]

Tabela 5. 4 – Uso de seqüências na *Transição 1* (c.10-14).

²³⁴ “Na música do século XX (...) o uso da repetição, pedal, ostinato, acentos, (...) e técnicas similares atraem a atenção do ouvinte para uma classe específica de alturas, estabelecendo um centro por afirmação”. KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit. p.101.

²³⁵ Ver variações 1.1, 1.2 e 1.3 na *Tabela 5.2*.

A **seção 3** (c.20-40) retoma a dinâmica, a região e as variações dos conjuntos da seção 1. Pode ser dividida em 2 partes. Na **parte 1** (c.20-25), o uso do modo *mixolídio em Ré* nas vozes inferiores e da escala sintética [0 1 3 4 6 8 10] nas vozes superiores garante a continuidade do polimodalismo. Na **parte 2** (c.26-40), o modo *eólio em Si bemol* é retomado nas três vozes. Esta parte é marcada pela intervenção de três acordes formados por intervalos mistos (c.29, 33 e 36) - derivados da variação 1.3 (c.10) - que interrompem abruptamente o fluxo das vozes por três vezes (Tabela 5.7).

c.10	c.29, 33 e 36
	
FP: [0 1 3]	FP da voz superior: [0 1 3]

Tabela 5. 6 – Origem dos acordes formados por intervalos mistos (c.10, 29, 33 e 36).

Conclui-se que a diversidade da peça está associada: à intensa exploração das possibilidades de variação do conjunto básico - o conjunto 1 é transposto, oitavado, retrogradado, reduzido, ampliado e preenchido por segundas, suas alturas são prolongadas e repetidas; ao uso da polimodalidade e do pandiatonicismo; e ao uso de métrica variada (4/4, 5/4, 6/4, 7/4 e 8/4).

A *continuidade* e a *densidade*, inscritas no início da partitura, estão relacionadas com: a uniformidade do conteúdo das formas do conjunto 1, responsáveis pela fluência e consistência do *cantabile* na voz superior; o uso do ostinato descendente e linear do conjunto de

acompanhamento que, por sua vez, conduz a peça, fixa o centro *Si bemol* e caracteriza a *Passacaglia*; a associação do baixo contínuo com o toque sutil e com o uso do pedal direito trocado a cada compasso, criando uma atmosfera esteticamente “nebulosa” que envolve e sustenta o *cantabile* da voz superior; o uso sincronizado de texturas mais esparsas com intensidades mais leves (c.1-13 e 17-40) e de texturas mais densas (c.14-16) com dinâmicas mais intensas (*luminoso* - c.14-16), havendo predominância das primeiras; o uso de acordes formados por vozes condutoras paralelas (c.14-16); a preservação da semínima como unidade de tempo; a permanência do andamento lento; e a linearidade do contraponto.

Nesse contexto, o ostinato é escolhido como coleção de referência deste *Poesilúdio*.

POESILÚDIO Nº6
Noites de Tóquio



Figura 5 – Noboru Ohnuma. *Sem título* (1987). Série *Traço*.
Técnica: Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,315 x 0,46 m.

A composição do *Poesilúdio nº6, Noites de Tóquio* foi motivada pela obra do artista plástico de descendência japonesa Noboru Ohnuma.²³⁶ Esta peça, que inicia o segundo ciclo de *Poesilúdios*, foi composta em Campinas, no dia 09/08/1985 e é dedicada “ao Noboru Ohnuma, com amizade e admiração”.²³⁷ O compositor Almeida Prado comenta:

“Trata-se de uma releitura sonora do original do Noboru. (...) Nessa peça, há uma imitação do coto, aquele instrumento japonês que tem três cordas. Existem, principalmente, propostas que depois são desenvolvidas. (...) Isso é muito rico como idéia. (...) Veja nos compassos 13, 15 e 17, a ausência e a presença de acompanhamento, e esse conjunto [nos c.14, 16 e 18] que vai sendo ampliado. (...) Repare que quando eu entro sem querer no Nacionalismo, repito um cacoete do Guarneri, ou do Santoro. (...) E que quando saio do Nacionalismo e vou fazer música japonesa – que não tem nada a ver comigo – renovo a textura. Ou seja, não tendo nenhum âlibi anterior, sou totalmente livre para fazer o que quiser. (...) Imaginei uma escala japonesa e trabalhei sobre isso. Esse é um modo japonês (não sei qual)”.²³⁸

Esta análise tem a intenção de identificar o material utilizado pelo compositor e apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão dos procedimentos por ele citados: ampliação de conjuntos, fragmentação na textura, uso do acompanhamento e formação do timbre. Pretende ainda revelar os aspectos responsáveis pela unidade da peça.

²³⁶ Ver *Entrevista com Noboru Ohnuma*, no Anexo 3.

²³⁷ O local, a data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²³⁸ *Entrevista Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos; ²³⁹ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*. ²⁴⁰

O **tempo** é ricamente trabalhado nesta peça. A diversidade nas indicações de andamento sugere uma multiplicidade de atmosferas: *Lento* (c.1 e 14-18), *Rápido* (c.1), *Calmo noturnal* (c.2), *Calmo* (c.13), *Lento sagrado* (c.19-20) e *Rápido estelar* (c.21-28). Existem três ocorrências da notação *Tempo livre* (c.1, 20 e 29) que podem ser interpretadas como pontos de indeterminação, visto que cabe ao executante decidir qual será o andamento destas passagens.

As indicações de compasso alternam o uso da métrica assimétrica (5/8 e 13/8) e simétrica (2/4, 4/8 e 4/4). Observa-se que mudanças ocorrem tanto na quantidade de tempos por compasso, quanto na unidade que determina esses tempos (semínima e colcheia). O uso de barras de compasso pontilhadas (c.1, 21, 29 e 30) indica mudança no material e/ou no andamento, bem como a valorização da ressonância (*Tabela 6.1*). As mudanças constantes no andamento contribuem para a desestabilização do tempo.

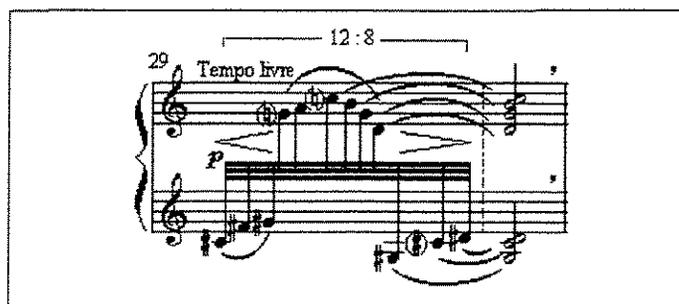


Tabela 6.1 – Uso da barra pontilhada (c.15-16).

²³⁹ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁴⁰ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

A **dinâmica** varia entre as gradações que separam *pp* e *ff*. É detalhadamente trabalhada, especialmente nas seguintes situações: *crescendos* e *decrescendos* que partem de *p* e chegam a *f*, ocupando um único segmento de compasso (exemplo 1, na Tabela 5.2); *crescendos* e *decrescendos* acentuados pela ocorrência concomitante de *acelerandos* e *rallentandos*, ocupando um único compasso (exemplo 2, na Tabela 5.2); notas subseqüentes de mesma altura, com dinâmicas diferentes e alternadas (exemplo 3, na Tabela 5.2); e vozes sobrepostas com dinâmicas distintas (exemplo 4, na Tabela 5.2).

The image contains four musical examples labeled Exemplo 1, Exemplo 2, Exemplo 3 (c.1), and Exemplo 4. Exemplo 1 is a piano score with a 12:8 time signature and 'Tempo livre' marking. Exemplo 2 is a piano score with 'acel.' and 'rall.' markings. Exemplo 3 (c.1) is a piano score with 'Rápido' marking and dynamic markings 'pp', 'pp', 'pp', 'simile', and 'f'. Exemplo 4 is a piano score with dynamic markings 'p' and 'f'.

Tabela 6.2 – Uso da dinâmica (c.1 e 25).

A **textura** é **estratificada**. Justapõe segmentos com textura homofônica e polifônica, utilizando: figuração pianística (c.1, 13, 15, 17, 20, 23, 225, 27, 29-33), baixo ostinato (c.2-11), acompanhamento por acordes (c.14, 16, 18, 22, 24, 26, 28, 34 e 35) e passagens vozes em movimento paralelo (c.1, 19, 21). O uso da estratificação auxilia a idéia de diversidade.

No âmbito do **timbre**, os registros extremos do piano são amplamente explorados e a ressonância é valorizada através do uso contínuo do pedal direito e da notação que utiliza ligaduras que não conectam uma altura à outra, nem delineiam frases (*Tabela 6.3*).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The score is marked with '13' at the beginning. The tempo is 'Calmo' and the dynamics are 'pp'. There are markings for 'acel.' (accelerando) and 'rall.' (rallentando). The score features long, sweeping lines with many notes, suggesting a focus on timbre and resonance. The bottom staff has some markings that look like '8^{va}' and '8^{va}'.

Tabela 6.3 – Valorização dos registros extremos e da ressonância (c.13-14).

Passagens com *staccatos* se justapõem a trechos com amplo uso do pedal direito do piano. As primeiras estabelecem uma alusão estética com o coto (instrumento japonês) (*Tabela 6.4*).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The score is marked with 'Rápido' at the beginning. The dynamics are 'pp' and 'pp simile'. There are markings for 'f' and 'Calmo, noturno'. The score features a mix of fast, staccato passages and slower, more melodic passages. The bottom staff has some markings that look like 'pp' and 'p'.

Tabela 6.4 – Diversidade tímbrica (c.1- segmentos 4-5 e c.2).

O **material** desta peça, formado por quatro conjuntos, é organizado com base no conjunto [0 1 5 6] e apresentado no compasso 1 (*Tabelas 6.5-6.8*). Este conjunto [0 1 5 6], que nesse caso abre o 2º ciclo de *Poesilúdios* (1985), inicia a série de *Cartas celestes* (1974).²⁴¹

²⁴¹ O conjunto [0 1 5 6] é utilizado na formação do *acorde alpha*, descrito pelo compositor em sua tese de doutorado como “a chave temática de todo o ciclo” de *Cartas Celestes*. Ver maiores detalhes sobre este assunto no Anexo 2, bem como na entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

Conjunto 1	Variações do conjunto 1
	1.1 FP: [0 1 4 6]
FP: [0 1 3 7 8] Vetor: <2 1 1 2 3 1>	1.2 FP: [0 1 3 6 8]
	1.3 1.4 FP: [0 1 3 7 8] - (c.23, voz sup.) [0 1 2 7] - (c.23, voz inf.)
FP das quatro primeiras alturas: [0 1 5 6] V: <2 0 0 1 2 1>	1.5 FP: [0 1 2 3 4 6 7 8 9] - (c.29)
	1.6 FP: [0 1 5 7] - (c.30)
	1.7 FP: [0 1 3 5 6 8] - (c.32/33)
	1.8 FP: [0 1 5 6] - (c.35)

Tabela 6.5 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 23, 29, 32-33 e 35).

A disposição dos conjuntos no decorrer da peça contribui para a estratificação na textura:

The image displays a complex musical score for piano and voice, organized into several systems. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics like *pp*, *p*, and *f* are used throughout. Tempo markings include *Tempo livre*, *Lento*, and *Rápido, estelar*. The score is annotated with performance instructions such as *rit.* (ritardando) and *scand.* (scandalo). A 12:8 time signature is indicated at the beginning and end of the piece. The score is divided into sections, with some parts marked as *1^a* and *2^a* endings. The overall structure shows a dense and layered texture, characteristic of the piece's composition.

Tabela 6.9 – Justaposição e sobreposição dos conjuntos contribuindo para a estratificação na textura.

A peça pode ser dividida em duas partes, seguidas por uma *Coda*, determinadas pelo uso do material e por mudanças no andamento e no caráter:

Partes	Compassos	Andamentos	Uso dos Conjuntos
Parte 1	1 -12	<i>Lento / Rápido Calmo, noturnal</i>	Apresenta os 4 conjuntos da peça. Utiliza os conjunto 1 e 3 em <i>Tempo livre</i> e andamento rápido. Posteriormente emprega as variações 1.1 e 3.1 em textura homofônica, formando uma linha melódica <i>cantabile</i> e um baixo ostinato que a acompanha.
Parte 2	13-33	<i>Calmo / Lento Lento, sagrado / Rápido, estelar</i>	Emprega variações dos quatro conjuntos em textura estratificada. Inicialmente (c.13-18), utiliza formas das variações 1.2 e 3.2 justapostas, alternadas e sobrepostas às variações 4.1, 4.2 e 4.3. Posteriormente, justapõe as variações 3.3 (c.19), 1.2, 2.1 (c.20), 3.4 (c.21) e conjunto 4 (c.22). Em seguida, sobrepõe os conjuntos 1.3 e 1.4 e alterna este material com justaposições do conjunto 4.4 (c.23-28). Finalmente, encerra esta parte com justaposições das variações 1.5 (c.29), 1.6 (c.30) e 1.7 (c.32-33).
<i>Coda</i>	34-35	-	O conjunto 4 dá início à <i>Coda</i> . A sobreposição das variações 4.1, 2.2 e 1.8 – cuja <u>forma primária</u> é [0 1 5 6] - encerra a peça.

Tabela 6.10 – Divisão da peça em 5 partes.

Conclui-se que a valorização dos registros extremos do piano e da ressonância, a exploração de recursos variados na dinâmica, as mudanças métricas conjugadas ao uso de barras de compasso pontilhadas, a diversificação nas indicações de andamento e caráter, e o uso da indeterminação no âmbito do tempo contribuem para a estratificação na textura da peça e para a desestabilização da pulsação.

A peça não tem um centro. As formas dos conjuntos são mais importantes do que uma altura específica – produzem variedade, por serem empregados de maneira modular, pouco desenvolvida e alternada, e por terem indicação de compasso, dinâmica, andamento e caráter próprios. Nota-se que há mais material exposto do que material desenvolvido.

Embora exista a proliferação de conjuntos, a coerência é mantida. Isto decorre do fato destes conjuntos serem bastante próximos, empregando as mesmas idéias em sua concepção. A classe de intervalos 1 (2m), separada por classes de intervalos maiores do que ele, forma a idéia principal da peça. Assim sendo, a incidência dos conjuntos [0 1 3 7 8] e [0 1 3 5 6] é grande e relevante na superfície da peça. O conjunto [0 1 5 6] sintetiza a idéia principal: abre a peça (com as alturas *ré-mib-sol-láb*), está contido na formação dos quatro conjuntos utilizados e fecha a peça (variação 1.8, no compasso 35). O conjunto [0 1 5 6] é a coleção de referência da peça.

POESILÚDIO Nº7
Noites de São Paulo



Figura 6 – Marco do Valle. *Eixo paralelo ao da rotação da Terra* (1985).
Escultura em ferro.

A escultura em ferro “*Eixo paralelo ao da rotação da Terra*” (1985) foi associada ao ritmo frenético da cidade de São Paulo pelo compositor Almeida Prado. O *Poesilúdio “Noites de São Paulo”*, composto no dia 12/08/1985, é dedicado “*ao Marco do Valle*”,²⁴² que esclarece:

*“Essa instalação astronômica parte de um módulo, que é o seu menor segmento. As outras peças têm o dobro, o triplo, o quádruplo do comprimento da primeira, formando uma ‘escada’. Metade dessa ‘escada’ forma a parte da frente da escultura, a outra metade forma a parte de trás. O eixo de inclinação da escultura forma um ângulo de aproximadamente 32,5°, paralelo ao eixo de rotação da Terra em Campinas, próximo ao Trópico de Capricórnio. Se você observar as estrelas, centrada nesse eixo, verá que elas giram em torno do eixo. E o movimento horário e anti-horário dos ‘degraus das duas meias-escadas’ acompanha o percurso, por exemplo, da água que escorre por um ralo nos hemisférios sul e norte”.*²⁴³

No que se refere ao local da composição da peça, há controvérsias: o manuscrito escrito pelo compositor notifica a cidade de Campinas; no entanto, na entrevista concedida no dia 01 de maio de 2002, o compositor retifica:

*“Compus esse rock na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, durante um intervalo entre duas aulas (na partitura eu escrevi que a peça foi composta em Campinas, mas não é bem verdade). (...) O ‘Poesilúdio n° 7’ é um rock, (...) aquele rock ruim – não bonitinho – da Rita Lee, (...) aquele rock batido, quase que tocado de pé, como nos anos 60. (...) Essa peça é minimalista, porque repete sempre a mesma estrutura – isso vem do rock – e esse mínimo é ré-fá-lá”.*²⁴⁴

²⁴² A data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²⁴³ Entrevista concedida pelo artista plástico Marco do Valle no dia 06 de setembro de 2002.

²⁴⁴ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão do uso do material associado ao *rock*, bem como da formação e do uso do minimalismo descrito pelo compositor.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos; ²⁴⁵ Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*; ²⁴⁶ e Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras. ²⁴⁷

Nesta peça, a vitalidade rítmica tem uma presença marcante. No âmbito do **tempo**, a indicação *Tempo de rock* (c.1) remete à intenção primeira do compositor: escrever um *rock*. No entanto, o uso da métrica adverte: esse não é um *rock* comum. A métrica é ricamente trabalhada, alternando continuamente passagens com indicações de compassos assimétricos (5/8, 7/16, 9/16, 11/16) e simétricos (2/4, 3/4). Nota-se que mudanças ocorrem tanto na quantidade de tempos por compasso, quanto na unidade de tempo, que varia entre a semínima, a colcheia e a semicolcheia. Os compassos 6, 8 e 17 fazem uso de barras de compasso pontilhadas, indicando mudança no material e articulação na frase.

A **dinâmica** e o **timbre** condizem com os procedimentos usualmente adotados no *rock*. As intensas gradações que separam *f* e *ff* combinadas com o uso de um toque pesado auxiliam no

²⁴⁵ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁴⁶ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

²⁴⁷ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

estabelecimento do vigor e da vitalidade (há uma única ocorrência de *pp* no final da peça). A escassez de variedade está relacionada com o “minimalismo” citado pelo compositor.

A **textura** homofônica com acompanhamento de acordes prevalece, estando de acordo com o minimalismo roqueiro. No entanto, uma segunda parte (c.21-36 – *Tabela 7.1*) com textura polifônica formada por vozes em paralelo separadas por intervalos da classe de intervalos zero, (oitava e décima-quinta, nos c.21-26) e homofônica com figuração pianística (c.27-36), somada a passagens formadas por “convenções” rítmicas ²⁴⁸ (c.14, 18-20 e 43-45) contribuem para a manutenção do interesse e do diferencial.

Este *Poesilúdio* contém uma única seção, repetida, subdividida em duas partes e acrescida de uma *Coda*. A subdivisão em partes é determinada pelo uso da textura e do material.

Seção 1		Seção 1 (repetição)		<i>Coda</i> c.37-45
Parte 1 c.1-20	Parte 2 c.21-36	Parte 1 c.1-20	Parte 2 c.21-36	

Tabela 7.1 – Subdivisão em seção única repetida e acrescida de *Coda*.

O **material** da peça é formado por apenas dois conjuntos pouco variados, organizados a partir de acordes formados por terças em sucessão não funcional, caracterizando o pandiatonicismo. As formas do conjunto 1 estão associadas às passagens com textura homofônica, e as formas do conjunto 2, ao uso da textura polifônica.

²⁴⁸ Na música popular usa-se o termo “convenção” para designar passagens em que todas as vozes (ou instrumentos) executam a mesma formação rítmica ao mesmo tempo, causando uma quebra na fluência musical.

Conjunto 1

Variações do conjunto 1

FP: [0 3 7]
Vector: <0 0 1 1 1 0>

1.1 FP: [0 1 3 6 8 9]

1.2 FP: [0 1 5 6]

1.3 FP: [0 2 5 8]

1.4 FP: [0 3 7]

Tabela 7.2 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 5, 8, 9 e 15).

Conjunto 2

Variações do conjunto 2

FP: [0 1 5 6]
V: <2 0 0 1 2 1>

2.1 FP: [0 1 2 4 7 8 9]

2.2 FP: [0 1 5 8]

2.3 FP: [0 2 5 8]

Tabela 7.3 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.9, 21, 37 e 43).

A análise das vozes condutoras é auxiliar na verificação das estruturas que garantem unidade. As linhas (a), (b) e (c) da análise estão descritas nas *Tabelas 7.4 a 7.5* e as linhas (d) e (e) compõem a *Tabela 7.6*. As *Tabelas 7.4 a 7.7* utilizam o seguinte código de cores: azul claro para o acorde estrutural I (*ré maior*); verde para o acorde estrutural II (*mi maior*); preto para os prolongamentos.

This musical score block contains three systems of staves, labeled (a), (b), and (c). Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. System (a) covers measures 1 through 23, with measure numbers 1, 6, 9, 14, 15, 17, 21, and 23 indicated above the staff. System (b) covers measures 1 through 23. System (c) covers measures 1 through 23. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Tabela 7.4 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 1-23.

This musical score block contains three systems of staves, labeled (a), (b), and (c). Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. System (a) covers measures 24 through 36, with measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, 31, 33, and 34 indicated above the staff. System (b) covers measures 24 through 36. System (c) covers measures 24 through 36. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Tabela 7.5 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 24-36.

This musical score block contains three systems of staves, labeled (a), (b), and (c). Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. System (a) covers measures 37 through 45, with measure numbers 37, 41, and 43 indicated above the staff. System (b) covers measures 37 through 45. System (c) covers measures 37 through 45. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Tabela 7.6 – Análise das vozes condutoras: linhas (a), (b) e (c) – compassos 37-45.

A linha (d) da análise das vozes condutoras apresenta os acordes estruturais não funcionais I e II, que executam uma bordadura superior e são responsáveis pelo direcionamento na peça. A linha (e) revela a coleção de referência empregada na peça: o acorde de *Ré maior*:

The image shows a musical score snippet with two staves, (d) and (e). Staff (d) has three measures with chord symbols: 1, 21, and 37. Staff (e) has a measure with the label 'Coleção de referência'. A bracket labeled 'B' spans the first two measures of staff (d). The staves are connected by a brace on the left.

Tabela 7.7 – Análise das vozes condutoras: linhas (d) e (e).

Conclui-se que o *rock* dos anos 60 influenciou o compositor nas decisões relacionadas ao uso: da dinâmica mais sonora e estável, do toque pesado e do conjunto 1.

No entanto, a peça possui características peculiares, que a remetem ao ambiente da música pós-tonal: mudanças ocorrem tanto na quantidade de tempos por compasso, quanto na unidade de tempo (semínima, colcheia e semicolcheia); os dois conjuntos são associados a texturas distintas (o primeiro, à textura homofônica com acompanhamento por acordes, e o segundo, à textura polifônica); um ponto de indeterminação (c.42) é utilizado, através da notação *Repetir várias vezes*; variações são amplamente empregadas no decorrer da peça, formando sobreposições; e, finalmente, acordes formados por terças são utilizados em sucessão não funcional, descaracterizando a tonalidade.

A forma primária [0 3 7] está associada ao conjunto 1, ao centro Ré e/ou à coleção de referência da peça, revelada na análise das vozes condutoras – o acorde perfeito de *Ré maior*.

POESILÚDIO Nº8
Noites de Manhattan

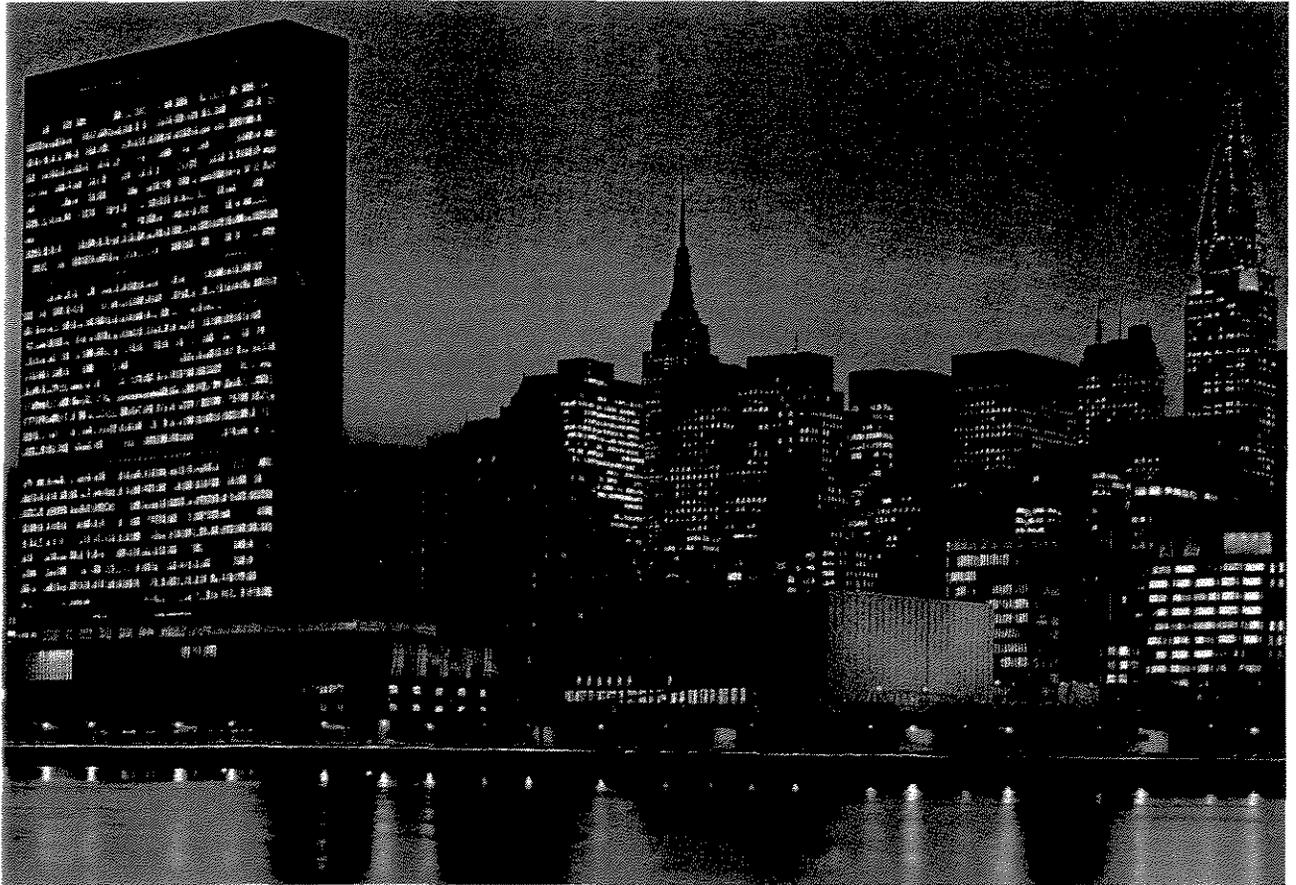


Figura 7 – Cartão postal de *Manhattan, New York City, USA*.

A lembrança das conversas sobre o jazz nas *Noites de Manhattan* levou o compositor Almeida Prado a criar o *Poesilúdio nº8* em 1985 e a dedicá-lo ao amigo Marcus Vinícius Pasini Ozores.²⁴⁹

A análise deste *blues* tonal tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma comparação com os elementos relacionados ao blues tradicional, bem como uma compreensão dos aspectos responsáveis pelo diferencial utilizado pelo compositor.

Para tanto, foi utilizada - de maneira não ortodoxa, nem excludente - a técnica de análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²⁵⁰

No que se refere ao **tempo**, a indicação de andamento *Tempo de blue, a la Gershwin* chama a atenção para a atmosfera e a forma que serão utilizadas, deixando subentendido o uso do *rubato*, prática comum na interpretação de todo *blue*. A métrica simétrica (4/4) condiz com a prática no *blues* tradicional e a indicação de *Tempo livre* (c.10) pode ser associada à prática da improvisação, usualmente rica em melismas vocais.

Não há qualquer notação de **dinâmica** até o penúltimo compasso, onde um *pp* fecha a peça. Mas, devido à associação com o *blues*, a dinâmica *mf* constante pode ser utilizada. A **textura** polifônica diferencia este *Poesilúdio* do *blues* tradicional, que costuma ser homofônico. No âmbito do **timbre**, o toque macio e fluido auxilia no estabelecimento da atmosfera do *blues*. O pedal é trocado a cada mudança harmônica, havendo uma ressalva comentada pelo compositor

²⁴⁹ A data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²⁵⁰ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

em sua entrevista: “Nesse arpejo do final do compasso 10, o pedal deve permanecer abaixado enquanto durar o acorde de Ré maior”, devido à idéia do transtonalismo.²⁵¹

Com o intuito de compararmos o **material** e a estrutura deste *Poesilúdio* com a do *blues* tradicional, vejamos o que o autor Joachim Berendt tem a dizer:

*“Formalmente, o blues se resume num esquema harmônico-melódico de 12 compassos, (...) nos quais estão presentes os três acordes básicos da tonalidade: tônica, subdominante e dominante [quatro compassos na tônica, dois na subdominante, dois na tônica, dois na dominante e novamente dois na tônica]. (...) As melodias e improvisações que são compostas sobre esse esquema ganham uma fascinação especial através da chamada ‘blue note’: (...) uma entonação dúbia [da] terceira e [da] sétima nota da escala [maior]. (...) Mais tarde, no período do ‘bebop’, a quinta nota era, às vezes, abaixada (...), [e] soava também como uma espécie de ‘blue note’. (...) Há no blues uma forte tendência melódica descendente, o que [se] tornou também uma de suas características musicais”.*²⁵²

Esta peça é tonal – utiliza a tonalidade de *Ré maior*. Sua estrutura é formada pela progressão harmônica I-IV-V-I, ocupando doze compassos (o 13º compasso contém a ressonância do último acorde do c.12): o acorde de tônica inicial ocupa quatro compassos; o acorde de subdominante, quatro compassos; o de dominante, dois compassos; e o de tônica final, dois compassos. Os acordes estendidos para além da sétima (demarcados em vermelho, na *Tabela 8.1*, a seguir) e as notas *blues* (em azul) são amplamente utilizados. O blues está caracterizado.

²⁵¹ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

²⁵² BERENDT, Joachim E. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp.124-126.

Tempo de Blue, a la Gershwin

Cairo, rubato

D Gm F D/C (Am)

Am G E/F Dm Gm F#m

Em Am G A7

Tempo livre

(A7) D

D pp

Tabela 8.1 – “Blue notes”, acordes estendidos para além da sétima (em vermelho) e progressão harmônica I-IV-V-I.

No que se refere aos intervalos harmônicos, as 6M e 6m são extensamente usadas:

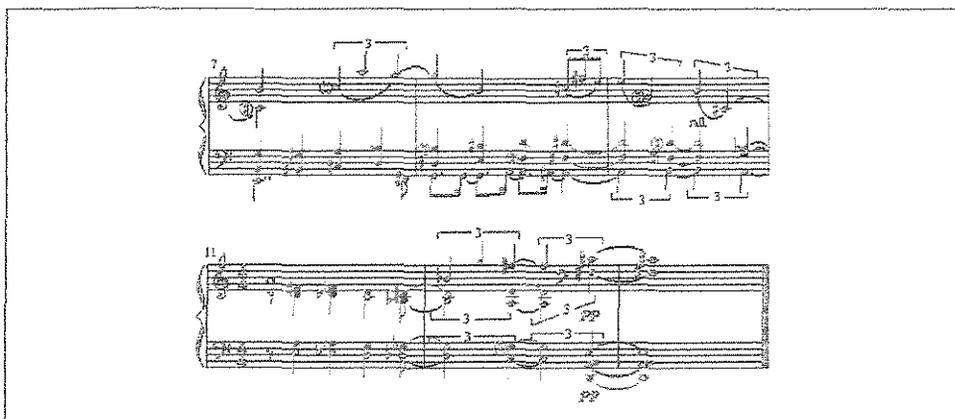


Tabela 8.2 – Ampla uso dos intervalos harmônicos de 6M e 6m (c.1-13).

No âmbito melódico, a peça é formada por um único motivo e sete variações – que compõem a voz condutora superior e determinam o direcionamento da peça. Faz uso de intervalos amplos, precedidos e preenchidos por intervalos mais curtos. A variação 1.6 compõe uma cadenza, que ocupa o espaço da improvisação característica do *blues* (Tabela 8.2).

Motivo 1 Variações:

1.1 1.2

1.3 1.4 1.5 1.6 (Cadenza)

Tempo livre

1.7

Tabela 8.3 – Motivo 1 e suas variações (c.1-13).

Os treze compassos que compõem a peça formam uma seção única, que pode ser subdividida em três segmentos, de acordo com o contorno melódico (c.1-6, 7-10 e 11-13, na Tabela 8.4).

The image displays a musical score for a piece titled "Tempo de Blues, a la Gershwin". The score is written for piano and is divided into three distinct segments. The first segment, measures 1-6, is marked "Calm, rubato" and features a melodic line with several triplet markings. The second segment, measures 7-10, is marked "Tempo livre" and includes a "rall." instruction. The third segment, measures 11-13, concludes with a "pp" (pianissimo) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Tabela 8.4 – Divisão da peça em três segmentos.

Conclui-se que a peça corresponde à expectativa gerada pela marcação *Tempo de Blue, a la Gershwin*: é tonal; não contém qualquer notação de dinâmica até o penúltimo compasso, podendo manter a intensidade *mf* constante; faz uso estrutural da progressão harmônica I-IV-V-I ocupando doze compassos; emprega acordes estendidos para além da sétima; utiliza tercinas; possui variações do motivo finalizadas por desenhos descendentes, o que contribui para a caracterização da atmosfera melancólica que distingue o *blues*; e utiliza as notas *blues*, que são a coleção de referência de todo *blue*.

No entanto, dispõe os segmentos melódicos de maneira diversa da estrutura harmônica (na subdivisão sugerida pela disposição melódica, o segmento 1 se estende por seis compassos, o segmento 2 abrange quatro compassos e a finalização, dois compassos) e possui uma *cadenza* escrita (c.10) no espaço reservado à improvisação.

POESILÚDIO N°9
Noites de Amsterdã

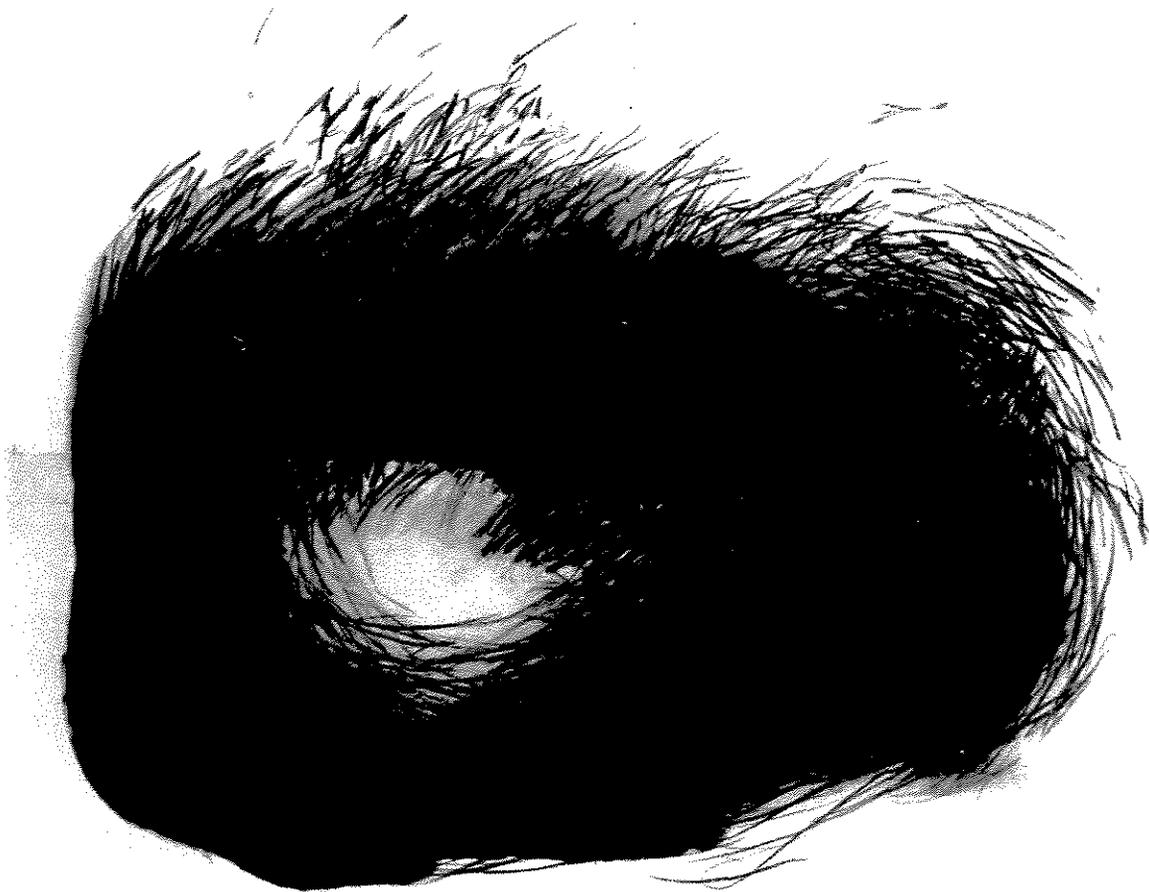


Figura 8 – Lúcia Fonseca. *Sem título. Série ZP* (1991).
Técnica: Grafite pastel seco sobre papel. Dimensões: 1,60 x 1,40 m.

Partindo da apreciação da série de pinturas exposta pela artista plástica Lúcia Fonseca Ribeiro em 1983, o compositor Almeida Prado rememorou a atmosfera das eróticas “*Noites de Amsterdã*”. Compôs este *Poesilúdio nº9* no dia 13/08/1985 e dedicou-o “à *Lúcia E. F. Ribeiro e seus quadros sensuais*”.²⁵³ O compositor acrescenta:

*“A Lúcia Ribeiro (...) fez uma exposição de quadros em que corpos eram retratados. Você não sabia quem era a mulher, quem era o homem, se era braço, ou se era sapato. Essa ambigüidade, essa imprecisão era muito sensual, (...) implícito, subjetivo e erótico. Cada um tira a sua conclusão. Então eu fiz ‘Noites de Amsterdã’: uma música meio indefinida, (...) um pouco pós-romântico. (...) Todo o material central [c.4-16] é uma marcha harmônica, mas o ritmo e a medida irregular não permitem que isso seja percebido de imediato. Essa marcha harmônica traz coerência para essa peça. O erótico está também nessas harmonias ‘wagnerianas’, mas principalmente no rubato”.*²⁵⁴

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão da diversidade rítmica, métrica e estrutural relatada pelo compositor, bem como dos aspectos responsáveis pela unidade e coerência da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos,²⁵⁵ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²⁵⁶

²⁵³ A data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²⁵⁴ Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

²⁵⁵ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

A multiplicidade no âmbito do **tempo**, conseguida através do uso de indicações de andamento diversas (*erótico, rápido; calmo, lânguido; rápido; com élan; lento; e calmo e acelerando*), da métrica assimétrica (1/4, 5/4, 5/8 e 7/8) e simétrica (2/4, 3/4, 3/8, 4/4, 4/8, 6/4 e 6/8) e da alternância na unidade de tempo (entre semínima e colcheia) pode ser associada esteticamente à profusão de partes de corpos retratados pela artista plástica. A utilização da barra pontilhada no compasso 1 possui a finalidade de enfatizar a articulação no acorde do quarto tempo (*Tabela 9.1*).

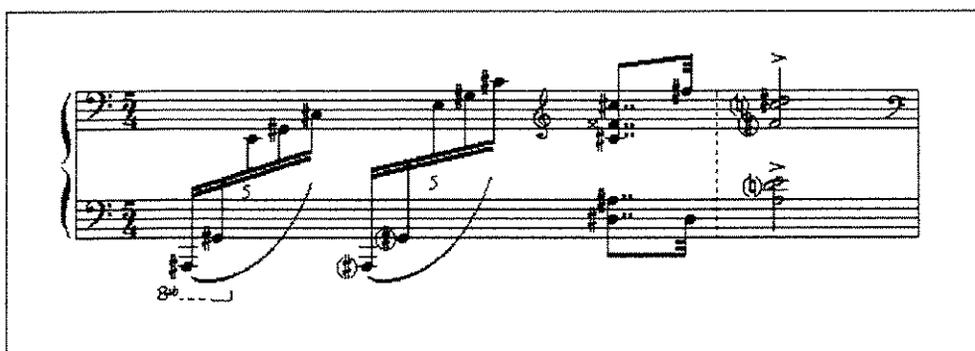


Tabela 9.1 – Uso da barra pontilhada enfatizando a articulação do último acorde (c.1).

A **dinâmica** varia amplamente, entre as gradações que separam *pp* e *ff*, podendo ser relacionada com o estabelecimento da atmosfera incongruente. A textura estratificada justapõe dois materiais homofônicos, acompanhados ora pela figuração pianística, ora por acordes (*Tabela 9.2*).

²⁵⁶ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

Tabela 9.2 – Textura estratificada pela justaposição de material (c.1 e 4).

O **material** da peça é formado por cinco conjuntos e variações (nas Tabelas 9.3-9.7, a seguir), elaborados com base na escala cromática e organizados em dois grupos (os conjuntos 1 e 2 formam o material dos compassos 1 e 2, e os conjuntos 3 a 5 se sobrepõem para formar o material do *Cantabile* [c.4-16]).

O conjunto 1 é formado pelas alturas que compõem o acorde maior com sétima do sistema tonal: [0 2 5 8] e o conjunto 2 é constituído de um acorde com intervalos mistos: [0 2 3 4 6 9] (Tabelas 9.3 e 9.4).

O conjunto 3, [0 1 3 4 6], estabelece o *cantabile* utilizado na peça. O conjunto 4 compõe a linha do baixo. É organizado a partir de intervalos de quinta (5J, 5d e 5A) e caracteriza-se por obter a mesma forma primária em todas as suas variações: [0 1 4 6]. O conjunto 5 é composto pelas vozes intermediárias da peça, formando inicialmente a classe de intervalos 4 (3M). No decorrer da peça, uma altura é acrescentada (c.6-7, 9, 11, 16, 19-24 e 30-31) e o acorde [0 3 7] (o acorde Maior/menor do sistema tonal) é caracterizado (Tabelas 9.5 a 9.7).

Conjunto 1	Variações do conjunto 1
<p data-bbox="220 661 440 719">FP: [0 2 5 8] Vector: <0 1 2 1 1 1></p>	<p data-bbox="691 485 727 512">1.1</p> <p data-bbox="802 576 976 604">FP: [0 1 3 5 7 8]</p>
	<p data-bbox="691 661 727 689">1.2</p> <p data-bbox="802 719 959 746">FP: [0 2 3 5 8]</p>
	<p data-bbox="691 810 727 838">1.3</p> <p data-bbox="802 910 935 938">FP: [0 2 5 8]</p>

Tabela 9.3 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 17, 26 e 27).

Conjunto 2	Variações do conjunto 2
<p data-bbox="220 1502 391 1559">FP: [0 2 3 4 6 9] V: <2 3 4 2 2 2></p>	<p data-bbox="691 1349 727 1376">2.1</p> <p data-bbox="802 1481 976 1508">FP: [0 1 2 5 6 9]</p>
	<p data-bbox="691 1587 727 1615">2.2</p> <p data-bbox="802 1736 976 1764">FP: [0 1 4 6 7 9]</p>

Tabela 9.4 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.1 e 3).

Conjunto 3	Variações do conjunto 3
 <p>FP: [0 1 3 4 6] V: <2 2 3 1 1 1></p>	<p>3.1</p>  <p>FP: [0 1 2 4]</p> <p>3.2</p>  <p>FP: [0 1 2 3 5 6]</p>

Tabela 9.5 – Conjunto 3 e suas principais variações (c.4, 6 e 19).

Conjunto 4	Variações do conjunto 4
 <p>FP: [0 1 4 6] V: <1 1 1 1 1 1></p>	<p>4.1</p>  <p>FP: [0 1 4 6]</p> <p>4.2</p>  <p>FP: [0 1 4 6]</p> <p>4.3</p>  <p>FP: [0 1 4 6]</p>

Tabela 9.6 – Conjunto 4 e suas principais variações (c.4, 8, 12 e 14).

Conjunto 5	Variações do conjunto 5
 <p>CI4 FP: [0 4] V: <0 0 0 1 0 0></p>	<p>5.1</p>  <p>CI5 FP: [0 5]</p> <p>5.2</p>  <p>FP: [0 3 7]</p>

Tabela 9.7 – Conjunto 5 e suas principais variações (c.4, 5 e 31).

Nos compassos 4 a 16, os conjuntos 3, 4 e 5 (segundo grupo de conjuntos) são utilizados em sobreposição. A *Tabela 9.9* abaixo traz a estrutura harmônica dessa passagem, demonstrando que a utilização de seqüências não exatas de maneira não funcional descaracteriza a formação de progressões harmônicas tonais.

The image shows a musical score for piano, measures 4-16, in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is written in treble and bass clefs. Below the staff, the following chords are listed: Bm, Eb7+, Am^{5b7} *, Bbm, D7+, G#m^{5b7+}, Bm^{add2}, Am, Db7, G7, C^{#m4 7 9b}, Abm^{add2}, C7, Am^{7dim}, Am^{2add}. Brackets are placed under the first four chords (Bm, Eb7+, Am^{5b7} *, Bbm) and the last four chords (Am^{7dim}, Am^{2add}, C7, Abm^{add2}). A note below the chords reads: "* Acorde formado por quartas".

Tabela 9.8 – Acordes em sucessão não funcional (c.4-16).

Os tipos de toque relacionados ao **timbre** estão associados aos dois grupos de conjuntos – o primeiro grupo requer um toque mais firme e o uso do pedal direito contínuo e o segundo, um toque preciso para o *cantabile* acompanhado por um toque fluido no acompanhamento, com o pedal sendo trocado a cada mudança harmônica.

A peça pode ser dividida em duas seções, formadas por quatro partes, acrescidas de uma *Coda*. Esta divisão é determinada pelo uso do material e por mudanças no andamento e no caráter:

materiais homofônicos, acompanhados ora pela figuração pianística, ora por acordes; de dois tipos de toque associados aos dois grupos de conjuntos, o primeiro firme e o segundo fluido no acompanhamento e preciso no *cantabile*; do pedal direito ora contínuo ora sendo trocado a cada mudança harmônica; e de cinco conjuntos com características distintas, usados em justaposição (conjuntos 1 e 2) ou em sobreposição (conjuntos 3, 4 e 5). A bipolaridade observada no uso da textura e do timbre, bem como no agrupamento de conjuntos pode ser associada esteticamente à ambigüidade erótica retratada pela artista plástica.

A unidade está relacionada à ampla utilização do acorde maior com sétima [0 2 5 8] e do acorde perfeito Maior/menor [0 3 7], mas sem que exista a formação de progressões harmônicas funcionais, descaracterizando qualquer abordagem tonal.

O conjunto [0 3 7] sintetiza o material empregado nesta peça, sendo considerado sua coleção de referência.

POESILÚDIO Nº10
Noites de Madagascar

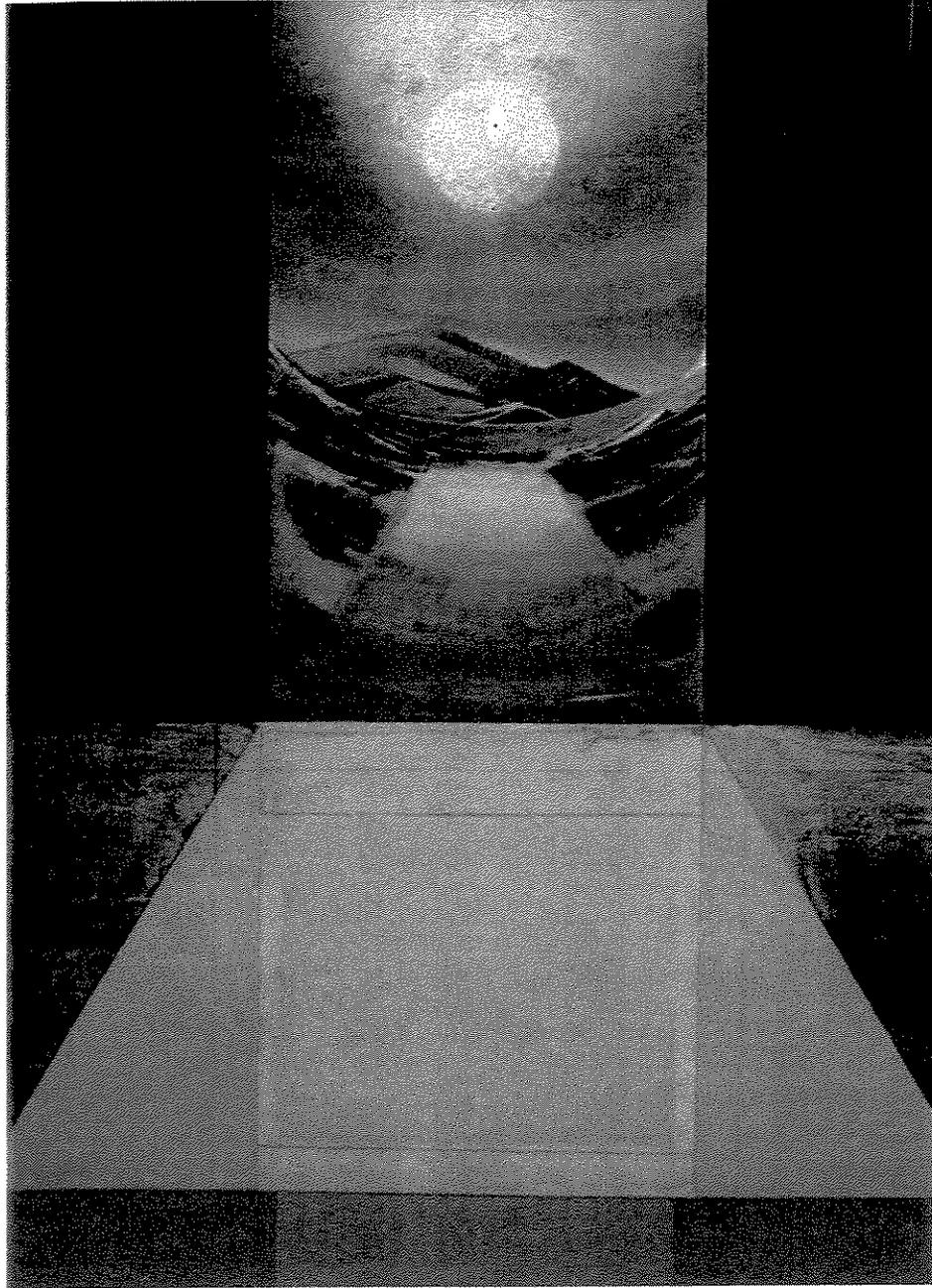


Figura 9 – Fúlvia Gonçalves. *Além do universo visível XII* (1982-83). Série *Cartas celestes*.
Técnica: Tinta acrílica sobre aglomerado. Dimensões: c.1,80 x c.0,70 m.

As paisagens do inconsciente criadas pela artista plástica Fúlvia Gonçalves motivaram a composição do *Poesilúdio nº10*. Nessas paisagens, o compositor identificou “*Núvens que passam...*” e imaginou que poderiam retratar situações tão insólitas quanto as “*Noites de Madagascar*”. Esta “*peça bem simples*”,²⁵⁷ composta em 1985, é dedicada “*à Fúlvia Gonçalves*”²⁵⁸ e baseia-se na obra da artista plástica como um todo.²⁵⁹

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão de aspectos relacionados ao material utilizado, bem como dos procedimentos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²⁶⁰ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²⁶¹

No âmbito do **tempo**, a indicação de andamento *Lento, contemplativo* se mantém do início ao final da peça, contribuindo para o estabelecimento de uma atmosfera serena, fluida e contínua. A **dinâmica** estável se mantém entre as gradações que separam *ppp* e *pp* (há uma única ocorrência de *f*, no penúltimo compasso). O uso de um pedal contínuo combinado com um toque fluido cria uma “névoa” estético-tímbrica que permanece durante toda a peça.

²⁵⁷ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

²⁵⁸ A dedicatória está de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4. O ano da composição foi confirmado em comunicação pessoal com o compositor.

²⁵⁹ Ver *Entrevista com Fúlvia Gonçalves*, no Anexo 3.

²⁶⁰ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁶¹ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

O material da peça é formado por três conjuntos e variações, com base na escala cromática (Tabelas 10.1 a 10.3). As formas dos conjuntos 1 e 2 fazem uso de acordes em sucessão não funcional e as formas do conjunto 3 são compostas pelas linhas horizontais.

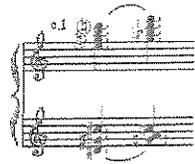
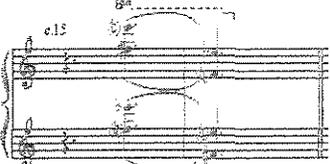
Conjunto 1	Variações do Conjunto 1	
		
FP: {0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11} Vetor: <12 12 12 12 12 6>	1.1 - FP: {0 1 2 3 5 6 8 9 10}	1.2 - FP: {0 1 2 3}

Tabela 10.1 - Conjunto 1 e suas variações (c.1, 5 e 15).

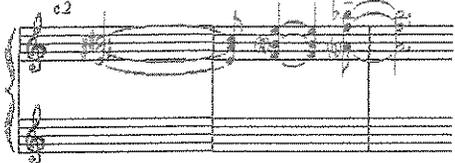
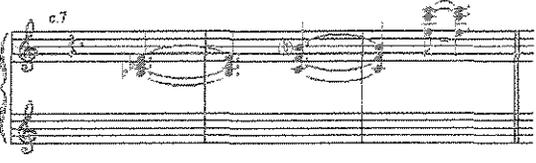
Conjunto 2	Variações do Conjunto 2	
		
FP: {0 1 2 4 7 8} V: <3 2 2 3 3 1>	2.1 - FP: {0 1 2 3 6 7}	2.2 - FP: {0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10}

Tabela 10.2 - Conjunto 2 e suas variações (c.2, 7 e 11).

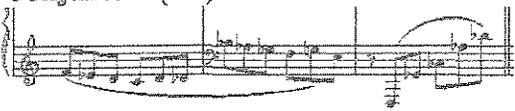
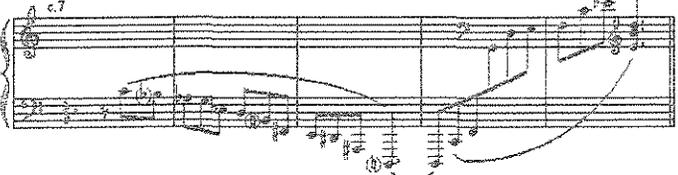
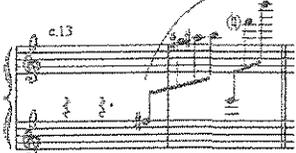
Conjunto 3 (c.2)	
	FP: {0 1 2 3 4 6 8 9 10} V: <6 6 6 6 6 4>
Variações do Conjunto 3	
	3.1 FP: {0 1 2 3 4 5 6 8 9 10}
	3.2 FP: {0 1 3 4 5 6 8}

Tabela 10.3 - Conjunto 3 e suas variações (c.2, 7 e 13).

A textura polifônica é organizada a partir da sobreposição de formas dos conjuntos 2 e 3. Ocorrências de formas do conjunto 1 em textura homofônica com acompanhamento à maneira coral entrecortam delicadamente o material polifônico, produzindo diversidade (*Tabela 10.4*).

The image displays a musical score for piano, organized into four systems of staves. The first system (measures 1-4) shows a complex polyphonic texture with multiple voices and instruments. Dynamics include ppp and pp. The second system (measures 5-8) continues the polyphonic texture. The third system (measures 9-12) shows a more homophonic texture with a vocal-like accompaniment. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a performance instruction 'citar ressoar'.

Tabela 10.4 – Formação da textura associada ao uso do material formado por conjuntos.

Os 16 compassos da peça formam uma seção única. Uma observação mais apurada da voz condutora superior (*Tabela 10.5*, em vermelho) demonstra que: a seção única pode ser subdividida em dois segmentos (c.1-6 e 7-16), os três ápices no segmento 2 (c.9, 12-13 e 15-16), evidenciam o centro Mi e a forma primária total destaca o embasamento no cromatismo.

Segmento 1

Segmento 2

FP da voz condutora superior: [0 1 2 3 4 5 6 7]

* Ápices na voz superior enfatizando o centro *Mi*.

Tabela 10.5 – Subdivisão da seção única em dois segmentos.

Conclui-se que a indicação de andamento *Lento, contemplativo* evoca uma atmosfera que induz a serenidade do olhar e a simplicidade do gesto. O tempo, a dinâmica e o timbre se mantêm estáveis. As variações dos conjuntos 1 e 3 preservam uma regularidade rítmica. A voz condutora superior determina o direcionamento da peça, contribuindo para a fluência e a continuidade.

O uso de sincopas nas formas do conjunto 2 traz uma sutil irregularidade rítmica à composição, gerando interesse. A única ocorrência de *f*, no penúltimo compasso desestabiliza delicadamente e pontualmente a homogeneidade na intensidade leve. A textura justapõe e sobrepõe materiais discretamente distintos.

A escala cromática está na base da formação dos três conjuntos e da voz condutora superior, que estabelece o centro *Mi*. Os três conjuntos são a coleção de referência da peça.

POESILÚDIO Nº11
Noites de Solesmes

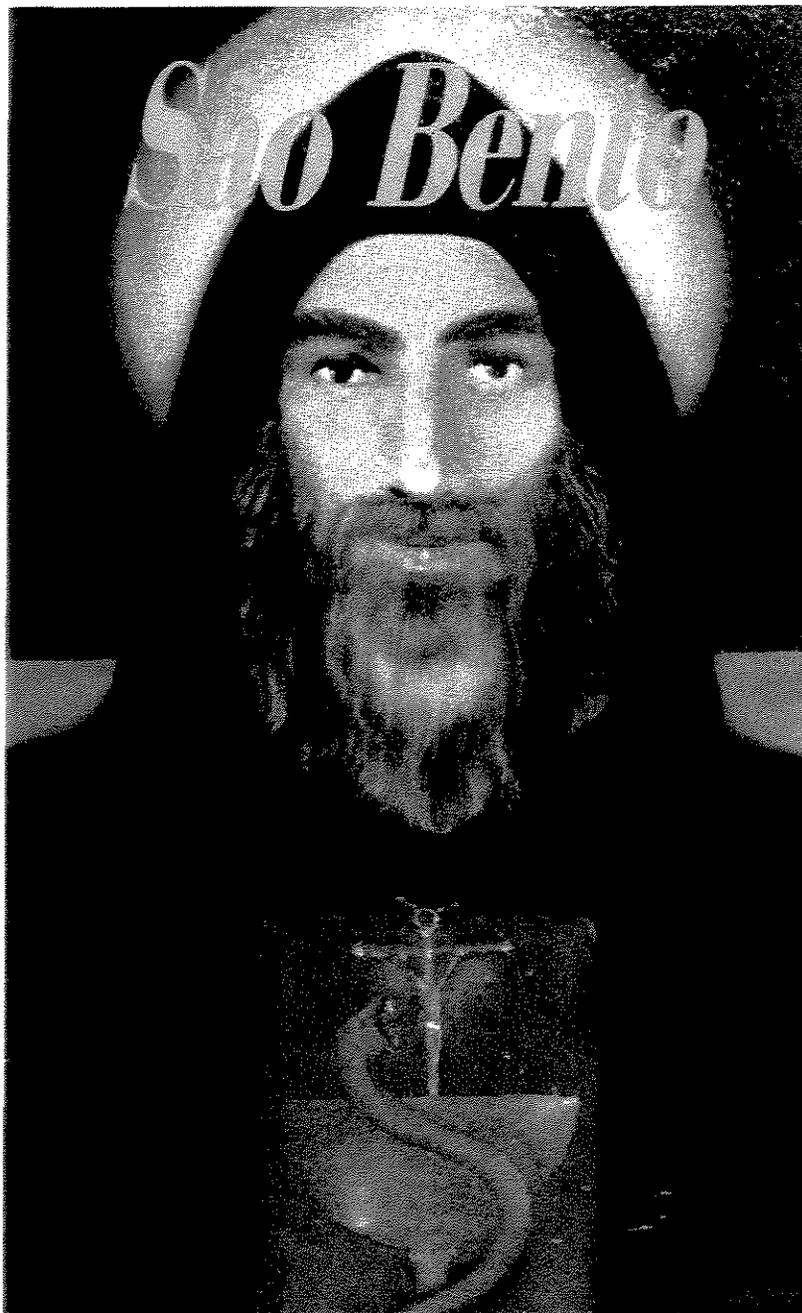


Figura 10 – Geraldo Porto. *São Bento* (1985). Série *Monástica*.
Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: c.0,40 x c.0,50 m.

A série de pinturas com o rosto imaginário de *São Bento* (1985) retratado pelo artista plástico e ex-monge beneditino Geraldo Porto motivou a composição do *Poesilúdio nº11*. A atmosfera das “*Noites de Solesmes*” invade esta peça composta em 1985 e dedicada “*ao Geraldo Porto*”.²⁶² O compositor Almeida Prado comenta:

“O ‘*Poesilúdio nº11*’ tem duas texturas: os sinos e o canto gregoriano. Essa melodia gregoriana é autêntica, é uma salmodia. (...) Perceba que a ressonância vem escrita [c.8-9 e 16, na voz inferior]. Na última linha [c.22-26], deixe o pedal”.²⁶³

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão dos aspectos apontados pelo compositor: uso da textura bipartida associado à utilização do material e dos recursos relacionados à ressonância, bem como dos procedimentos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²⁶⁴ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²⁶⁵

As indicações de andamento e caráter relacionadas ao **tempo** da peça (*Jubiloso; Interiorizado, lento; Tempo livre como canto gregoriano; Salmodiando; e Tempo livre*) suscitam um ambiente religioso, mas de naturezas distintas, uma expansiva e a outra introspectiva: *jubiloso* em contraste

²⁶² A dedicatória está de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4. O ano da composição foi confirmado em comunicação pessoal com o compositor.

²⁶³ Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

²⁶⁴ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁶⁵ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

com *interiorizado, lento*. A primeira pode ser associada esteticamente aos sinos que tocam na torre de uma igreja – portanto externamente – e a segunda, ao canto proferido no interior dessa mesma igreja.

As passagens de caráter *jubiloso* empregam métrica assimétrica (5/8 e 7/8) e simétrica (2/4 e 4/4). A cada ocorrência deste segmento, os sinos badalam com intenções diferentes, sendo ora solene (c.1-5), ora cotidiano (c.10-14), umas vezes comemorativo (c.16-20), noutras, leve e discreto (c.22-26).

Nas passagens de caráter *interiorizado, lento*, a indicação de compasso é omitida, ficando subentendido o uso da colcheia como unidade de tempo. As expressões *Tempo livre como canto gregoriano*, *Salmodiando* e *Tempo livre* sugerem uma pulsação direcionada pelo movimento das palavras nas quais se baseia o cantochão. Nestas passagens, os compassos subdivididos por barras pontilhadas indicam articulações na frase litúrgica. Assim, as frases litúrgicas ficam direcionadas pelo uso de: barras pontilhadas, *acelerandos* e *rallentandos*, *crescendos* e *decrecendos*, acentos, ligaduras indicativas de articulação e expressões como *Tempo livre como canto gregoriano* e *Salmodiando* (Tabela 11.1).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Tempo livre como canto gregoriano", "acel. poc.", "calmo", "acel.", and "rall.". The middle staff is the right-hand piano part, with dynamics ranging from *pp* to *mf* and *p*. The bottom staff is the left-hand piano part, starting with *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A small number '8' is written above the first measure of the vocal line. A small asterisk is visible at the end of the bottom staff.

Tabela 11.1 – Indicativos de direcionamento na frase litúrgica (c.8).

A **textura** é **estratificada**. Combina a homofonia dos sinos nas passagens de caráter *jubiloso*, organizadas à maneira coral, com a *Salmodia* polifônica, composta pelo canto litúrgico em **contraponto** à oitava com uma voz inferior, que executa entradas defasadas em meio tempo em relação à voz superior (*Tabela 11.2*, a seguir).

A **dinâmica** é bastante explorada: abrange as gradações que separam *ppp* e *ff*, e estabelece mudanças súbitas, associadas a justaposições do material utilizado e às indicações de caráter bipartido: *jubiloso* e *interiorizado*, contribuindo para a estratificação na textura. As intensidades mais fortes ficam reservadas à voz superior das passagens vinculadas ao primeiro caráter, enquanto as mais leves aparecem relacionadas à voz inferior como um todo e aos segmentos associados ao segundo caráter (com exceção dos 6 últimos compassos, onde esta associação é revogada) (*Tabela 11.2*, a seguir).

No âmbito do **timbre**, as passagens de caráter *jubiloso* estão associadas às regiões média e aguda, e as de caráter *interiorizado*, às regiões média e grave. Nos dois materiais, a ressonância é valorizada: é conseguida através do uso do pedal direito do piano, de notas presas (c.8) e de ligaduras que não conectam duas alturas, nem delineiam frases (c.4, 6 e 8) (*Tabela 11.2*, a seguir).

A peça forma uma única seção (*Tabela 11.2*, a seguir).

The musical score is divided into systems, each with a measure number at the beginning:

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled "Soprano" and "Soprano". Dynamics include *pp* and *p*.
- System 2 (Measures 5-8):** Labeled "Lento" and "Tempo libre". Dynamics include *pp*, *p*, and *ppp*. Includes the instruction "canto gregoriano".
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled "(8)". Dynamics include *pp*, *p*, and *ppp*.
- System 4 (Measures 13-16):** Labeled "10" and "13". Dynamics include *p* and *ppp*. Includes the instruction "Tempo libre".
- System 5 (Measures 17-20):** Labeled "(16)". Dynamics include *p* and *pp*.
- System 6 (Measures 21-24):** Labeled "18" and "21". Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. Includes the instruction "Tempo libre".

Tabela 11.2 – Uso da dinâmica, da textura, do tempo e do timbre associado ao material bipartido.

O **material** da peça é organizado em dois conjuntos com base na escala cromática, associados com o estabelecimento das duas atmosferas (*Tabelas 11.3 e 11.4*).

Conjunto 1	Variações do Conjunto 1	
		
FP: [0 13 5] [0 13 5] Vetr: <1 2 1 1 1 0>	1.1 e 1.3 - FP: [0 13 5]	1.6 - FP: [0 13 5]
		
	1.4 e 1.5 - FP: [0 13 5]	1.7 - FP: [0 13 5]

Tabela 11.3 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 3, 4, 10 e 22).

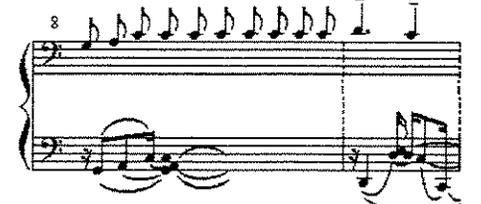
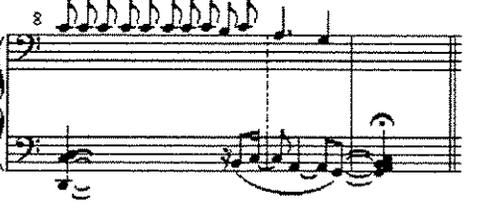
Conjunto 2	Variações do Conjunto 2	
		
FP: [0 1 2 3 5 6 8 9] V: <5 4 6 5 5 3>	2.1 - FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9]	
		
	2.2 - FP: [0 2 5 7]	
		
	2.3 - FP: [0 1 3 5]	

Tabela 11.4 - Conjunto 2 e suas principais variações (c.6, 8 e 15).

Conclui-se que as duas indicações de caráter iniciais, *jubiloso* e *interiorizado* denotam a alternância de duas atmosferas distintas, ambas com conotação religiosa. As duas atmosferas apresentam textura polifônica e valorização da ressonância. A estratificação fica por conta da distinção do material empregado em cada uma das atmosferas. Os dois conjuntos são a coleção de referência da peça.

As passagens de caráter *jubiloso* utilizam: métrica assimétrica (7/8 e 5/8) e simétrica (2/4 e 4/4); textura homofônica e estratificada, com acompanhamento à maneira coral; intensidades fortes – de maneira geral, *ff* e *f*, as regiões média e aguda; as formas do conjunto 1, baseadas no tetracorde [0 1 3 5]. Estas passagens podem ser associadas esteticamente aos sinos que tocam na torre de uma igreja, solenemente ou cotidianamente, em comemoração ou com pesar.

Nas passagens de caráter *interiorizado*, observa-se que: a indicação de compasso é omitida, ficando subentendido o uso da colcheia como unidade de tempo; as expressões *Tempo livre como canto gregoriano* e *Salmodiando* acompanhadas pelo uso de barras pontilhadas, *acelerandos* e *rallentandos*, *crescendos* e *decrescendos*, acentos e ligadura indicativa de articulação sugerem uma pulsação direcionada pelo movimento das palavras na língua latina, na qual se baseia o cantochão; a textura polifônica com contraponto intermitente à oitava possui entradas defasadas em meio tempo em relação à voz superior; o material do conjunto 2 possui uma sobreposição formada a partir da geografia do teclado (as teclas brancas ocupam a linha superior e as pretas são empregadas na linha inferior, e vice-versa); as intensidades são leves (de maneira geral, *ppp*, *pp* e *p*); e as regiões ocupadas são a média e a grave. Esteticamente, podemos associar estas passagens ao canto proferido no interior da mesma igreja cujos sinos badalam chamando seus fiéis.

POESILÚDIO Nº12
Noites de Iansã



Figura 11 – Cláudia Dal Canton. *Estudo 20* (1984). Série *Protagonistas de um mesmo ambiente*.
Técnica: Litografia. Dimensões: 1,00 x 0,80 m.

Ao observar o movimento na litografia “*Estudo 20*” (1985), que finaliza a série de 20 obras intitulada “*Protagonistas de um mesmo ambiente*” (1984-86), criada pela artista plástica Cláudia Dal Canton, Almeida Prado imaginou as ondulações impetuosas provocadas pelos ventos. O conhecimento das religiões afro-brasileiras sugeriu-lhe Iansã, o orixá feminino que se manifesta através dos ventos, raios e tempestades. Assim, o *Poesilúdio n.º12*, composto em 1985, tem como subtítulo “*Noites de Iansã*”²⁶⁶ e é dedicado “à Cláudia Dal Canton”, na época, professora no Departamento de Artes Plásticas da Unicamp.²⁶⁷ Em sua entrevista, o compositor comenta:

*“O afro-brasileiro não foi uma experiência mística, mas estética. (...) Acho muito bonito o ritual do Candomblé, as roupas, os temas, o obsessional, os tambores, a ligação com a terra, muito primitiva”.*²⁶⁸

A artista plástica explica:

“Esta série de gravuras e litografias foi concebida a partir da necessidade de um resgate da origem dos imigrantes italianos residentes no sul do Brasil. (...) Com a primeira obra da série ‘Protagonistas de um mesmo ambiente’, (...) intitulada ‘Estudo 1’, procuro retratar através de imagens o espaço ocupado na memória das pessoas. (...) A litografia ‘Estudo 20’ traz uma abstração a partir da figura, restando o sentimento, a lembrança, o movimento. É a abstração de

²⁶⁶ Iansã: Orixá feminino cuja epifania são os ventos, raios e tempestades. Sincretizado com Santa Bárbara, é o único orixá que enfrenta e domina os *eguns* (em alguns candomblés iorubas, espírito de antepassado que recebe oferendas e é invocado em certas cerimônias especiais). FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do Século XX: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. RJ: Nova Fronteira, 1999.

²⁶⁷ A dedicatória está de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4. O ano da composição foi confirmado em comunicação pessoal com o compositor.

²⁶⁸ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

tudo, um turbilhão. Esta foi a obra que motivou a composição da peça que você está analisando”.

269

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão do uso da ressonância do piano, do material e dos aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos; ²⁷⁰ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*. ²⁷¹

Dentre os indicativos de andamento e caráter relacionados ao **tempo**, a notação *Calmo* associada à métrica 11/8 prevalece (c.2-17), sugerindo uma atmosfera serena, mas com conteúdo ritmicamente assimétrico. A indicação *Rápido* aparece somente no compasso inicial, com indicação métrica 5/4 e a notação *Tempo livre*, apenas nos cinco compassos finais, em 2/4 (c.18-22). Barras pontilhadas subdividem quase que a totalidade dos compassos (c.1-10 e 12-18), indicando mudança na direção, articulação nas frases e/ou mudança no material empregado (*Tabela 12.1*). Esta sutil diversidade rítmica produz uma leve instabilidade no movimento periódico das frases, gerando interesse.

²⁶⁹ Entrevista com Cláudia Dal Canton, no Anexo 3.

²⁷⁰ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁷¹ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

Mudança na direção

Articulação na frase

Mudança no material

Tabela 12.1 – Uso de barras pontilhadas (c.2, 12 e 17).

Na **dinâmica**, as gradações mais leves predominam (*pp*, *p*, *mp* e *mf*). A **textura** estabelece uma polifonia entre o baixo ostinato e a linha melódica (c.2-8 e 12-17), entrecortada pelo uso da figuração pianística (c.1, 17 e 18) e da homofonia com acompanhamento por acordes (c.9-10, 18 e 20-22). O uso de ostinatos produz unidade. A única ocorrência de dinâmica *ff* (c.9-11) aparece acompanhada por uma intensificação na textura e pelo uso do movimento contrário, por isso transcorre de maneira gradual e fluente (Tabela 12.2).

Tabela 12.2 – Uso combinado de dinâmica *ff*, textura mais densa e movimento contrário (c.8-12).

No âmbito do **timbre**, a peça explora toda a extensão do teclado do piano. Utiliza os registros extremo-grave e extremo-agudo tanto concomitante como alternadamente (*Tabela 12.3*) e o tipo de toque valoriza a linha melódica. O pedal direito é trocado a cada mudança harmônica nos trechos que contêm os ostinatos, mas é mantido nas passagens que fazem uso da figuração pianística (c.1 e 17), nas que pedem uma ênfase na voz intermediária através do uso de acentos (alturas *fã-fã-dó*, nos c.6, 7 e 9) ou nas que trazem a notação *Ped.* (c.18-19 e 20-22). Em sua entrevista, o compositor Almeida Prado enfatiza: “No final do ‘Poesilúdio nº12’ [c.18 inteiro] deixe o pedal, para que não fique a sensação de um vazio”.²⁷²

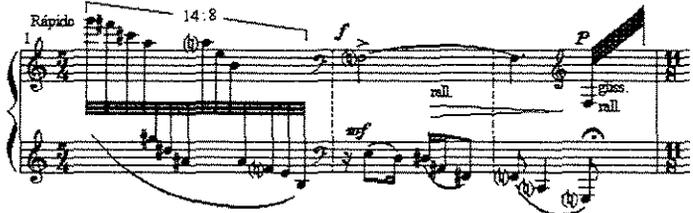
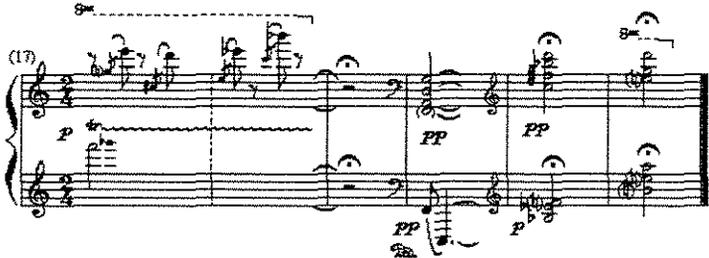
<p>Justaposição no uso das regiões aguda, média e grave</p>	
<p>Uso concomitante das regiões extremo-grave e aguda</p>	
<p>Uso alternado das regiões extremo-aguda e extremo-grave</p>	

Tabela 12.3 – Exploração dos registros extremo-grave e agudo (c.1, 2, 9 e 17-21).

²⁷² Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

O **material** da peça é composto por dois conjuntos e variações (Tabelas 12.4 e 12.5), com base na escala cromática. O conjunto 1 é utilizado na formação dos dois ostinatos e da figuração pianística, e caracteriza-se pela presença das classes de alturas 10 e 11 (intervalos de sétima na música tonal). O conjunto 2 é empregado na organização da linha melódica e conta com a presença das classes de alturas 5 e 6 descendentes (quarta justa e aumentada).

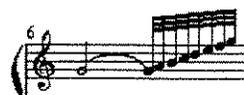
Conjunto 1	Variações do Conjunto 1	
 <p>Rápido FP: [0 1 3 7] Vector: <1 1 1 1 1 1></p>	 <p>1.1 – FP: [0 2 6]</p>	 <p>1.5 – FP: [0 1 3 5 6 8 10]</p>
	 <p>1.2 – FP: [0 1 2 3 4 8]</p>	 <p>1.6 – FP: [0 2 4 7] – (2º ostinato)</p>
	 <p>1.3 – FP: [0 1 3 5 6 8 10]</p>	 <p>1.7 – FP: [0 2 4 5 7 9]</p>
	 <p>1.4 – FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 9] – (1º ostinato)</p>	 <p>1.8 – FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8]</p>

Tabela 12.4 – Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 6, 15 e 16).

Conjunto 2	Variações do Conjunto 2	
 <p>FP: [0 6] V: <0 0 0 0 0 1></p>	 <p>2.1 – FP: [0 2 6]</p>	 <p>2.4 – FP: [0 6]</p>
	 <p>2.5 – FP: [0 3]</p>	 <p>2.5 – FP: [0 1 3 7] – voz superior FP: [0 1 3 5 6 8 10] – voz inf.</p>
	 <p>2.3 – FP: [0 2 5 9]</p>	

Tabela 12.5 – Conjunto 2 e suas principais variações (c.2, 3, 6 e 9).

A peça contém 21 compassos, constituindo duas seções não contrastantes (c.2-11 e 12-22), precedidas por uma introdução (c.1). Esta subdivisão é determinada pela mudança no baixo ostinato: a Seção 1 expõe o material dos dois conjuntos e faz uso do primeiro ostinato, e a Seção 2 utiliza o segundo ostinato (*Tabela 12.6*, nas cores verde e azul, respectivamente).

The image shows a musical score for piano, divided into three sections: **Introdução**, **Seção 1 (Ostinato 1)**, and **Seção 2 (Ostinato 2)**. The score is written for piano and includes various musical notations such as dynamics (p, pp, sub. pp, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Rápido, Calmo). The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 8, 12, 15, and 17 indicated. The score is presented in a single system with two staves (treble and bass clef).

Tabela 12.6 – Divisão da peça em duas seções não contrastantes.

Conclui-se que o material utilizado é estável e condizente com a indicação *Calmo* (c.2): as notações de dinâmica mais leve (*pp* e *p*) prevalecem; o tipo de toque que valoriza a linha melódica é mantido do início ao final da peça; a constituição das formas dos dois conjuntos contribui para a permanência do uso das classes de alturas 10 e 11 no acompanhamento, e 5 e 6 na linha melódica, durante toda a peça; o direcionamento ao ápice de maior intensidade da peça (c.9-11) ocorre de maneira gradual, por estar associado a uma intensificação na textura e ao uso do movimento contrário; o ápice é posicionado nos compassos centrais da peça, promovendo um equilíbrio formal; e as duas seções apresentam um conteúdo não contrastante. Os dois conjuntos são a coleção de referência da peça.

A diversidade ocorre no âmbito rítmico e deve-se ao uso da métrica assimétrica (5/4 e 11/8) e dos compassos subdivididos por barras pontilhadas.

POESILÚDIO Nº13
Noites do deserto



Figura 12 – Reprodução fotográfica de região desértica.

As conversas com a amiga de ascendência libanesa Maria Aparecida Pacca sobre possíveis viagens pelo deserto motivaram a composição do *Poesilúdio nº13*, “*Noites do deserto*”. A peça composta no dia 27/08/1985 é dedicada “à *Cuca (Maria Aparecida Pacca), com amizade*”.²⁷³

Almeida Prado tece comentários relacionados ao material e ao timbre da peça:

*“Essa escala em uníssono no início do ‘Poesilúdio nº13’ é um (...) falso modo árabe, que eu não sei se existe. (...) A música árabe não tem harmonia. São só melodias em [um] uníssono (...) não muito afinado (...) [com] oitavas (...) não muito justas. Então, para dar a impressão de algo primitivo, desafinado, mas dentro do sistema temperado do piano, sujei esses uníssonos [c.2 inteiro]. Isso é um achado tímbrico muito interessante, que aparece aqui pela primeira vez. Depois, repeti isso nos ‘Flashes de Jerusalém’, em ‘Bethânia’”.*²⁷⁴

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão do material e dos recursos tímbricos utilizados, bem como dos aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram empregadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²⁷⁵ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²⁷⁶

²⁷³ A data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²⁷⁴ Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

²⁷⁵ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁷⁶ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

Este *Poesilúdio* conta com uma multiplicidade de procedimentos. No âmbito do **tempo**, as indicações de andamento e métrica fazem amplo uso do *Tempo livre* (Tabela 13.1). Nessas passagens, o uso da colcheia como pulsação fica subentendido pelos grupamentos rítmicos empregados (Tabela 13.2, a seguir). As indicações *Lento* (c.1) e *Muito lento* (c.10-21), contrastam com a seção de indicação *Movido* (c.2-9).

Os compassos são, na sua maioria, amplos (o compasso 2 contém 49 pulsações). O primeiro e o último compasso (c.21) contam com o auxílio de barras pontilhadas com a finalidade de direcionar a linha melódica. Tais procedimentos produzem diversidade rítmica.

Compassos	Indicações de andamento e caráter	Métrica
1	<i>Lento</i>	Livre
2	<i>Como um canto beduíno</i> <i>Movido</i>	Livre
3-9		Simétrica (4/8, 4/4, 3/4, 2/4) e Assimétrica (1/4)
10	<i>Tempo livre, muito lento</i> <i>Como o canto do vento no deserto...</i>	Livre
11-12,14-15, 17-20		Simétrica (4/8, 4/4) e Assimétrica (1/4)
13,16 e 21	<i>Tempo livre</i>	Livre

Tabela 13.1 – Indicações de andamento, caráter e métrica.

Tabela 13.2 – Uso da colcheia como pulsação nas passagens com *Tempo livre* e diversidade de andamentos (c.1, 2, 3 e 10).

Na dinâmica, as indicações de intensidades mais leves (*ppp*, *pp* e *p*) prevalecem, mas as intensidades mais fortes têm uma presença constante e marcante (*f* e *ff*, nos c.2, 3, 5, 7, 8, 11 e 14) por possuírem a função de conduzir o fraseado:

Tabela 13.3 – Uso da dinâmica (c.2, 3 e 8).

A textura estratificada justapõe partes com textura polifônica com vozes paralelas separadas por intervalos das classes 0 e 1 (respectivamente, uníssono, oitava, etc. e 2m, 7M, 9m, etc., nos c.1, 2, 4, 6, 10, 13, 16 e 21), entrecortados por interlúdios formados por figuração pianística (c.3, 5, 7-8, 11-12, 14-15 e 17-20):

**Vozes paralelas
à classe de intervalos 0:**



**Vozes paralelas
à classe de intervalos 1:**



**Uso de figuração pianística
nos interlúdios:**

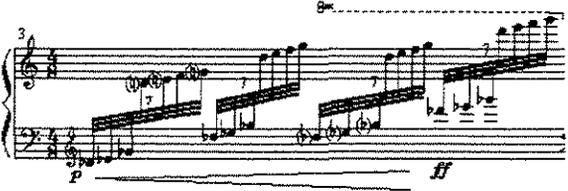


Tabela 13.4 – Textura (c.1, 2, 3 e 10).

A ressonância resultante da notação *Com muito pedal* (c.2) associada: à indicação de andamento *Movido*, à sinuosidade da voz intermediária que se move por semitons, à concomitância da linha melódica com o baixo movendo-se à distância da classe de intervalos 1 (9m, 16m) e ao uso da linha melódica na região média com dinâmica *ppp* estabelecem um **timbre** que reproduz as ondulações irregulares do *canto beduíno* (Tabela 13.5).

Igualmente, no compasso 10, a combinação do uso do pedal contínuo com o pedal *una corda* e os trinados notados na região extremo-aguda do piano, a dinâmica *p* e *pp*, e a indicação de andamento *Tempo livre, muito lento* aludem à sonoridade do sopro longínquo do *canto do vento no deserto...* (Tabela 13.5).

2 Como um canto beduíno

ppp Movimento

Com muito pedal

Tempo livre, muito lento In Loco

10 *p* Como o canto do vento no deserto...

Tabela 13.5 – Associação de procedimentos contribuindo para a formação do timbre (c.2 e 10).

O **material** da peça é composto por apenas 1 conjunto e suas variações, organizados com base na escala cromática. O conjunto 1 é formado pelas classes de intervalos 1 (2m, 7M, 9m, etc.) e 6 (trítone, 11A, etc., na *Tabela 13.6*), constituindo o conjunto [0 1 6]. O uso extensivo deste conjunto contribui para o estabelecimento da atmosfera desértica, povoada por beduínos, cujo canto é motivado pelo movimento serpenteante do sopro do vento sobre as dunas de areia.

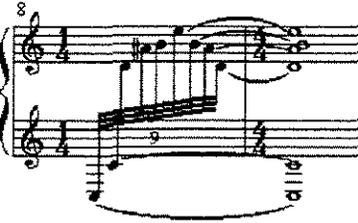
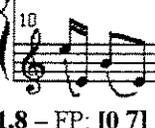
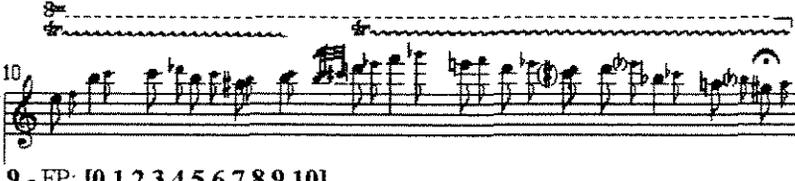
Conjunto 1	Variações do Conjunto 1	
 <p>FP: [0 1 6] Vetor: <1 0 0 0 1 1></p>	 <p>1.1 - FP: [0 1 2 7]</p>	 <p>1.5 - FP: [0 1]</p>
	 <p>1.2 - FP: [0 1 3 4 5 6 9]</p>	 <p>1.6 - FP: [0 1 2 3 4 5 6]</p>
	 <p>1.3 - FP: [0 1 2]</p>	 <p>1.7 - FP: [0 1 4 6]</p>
	 <p>1.4 - FP: [0 1 6]</p>	 <p>1.8 - FP: [0 7]</p>
	 <p>1.9 - FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10]</p>	

Tabela 13.6 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 2, 3, 8 e 10).

Os 21 compassos que formam este *Poesilúdio* podem ser agrupados em três seções (c.1, na cor ocre, c.2-7 em vermelho e c.8-21 em azul, na Tabela 13.7).

Musical score for piano, divided into three sections. The score consists of ten systems of two staves each. The first system includes the instruction "Come un clarinetto" and "Con il crato pedale". The second system includes "A tempo". The third system includes "Tempo lento, molto lento" and "In Lento". The fourth system includes "Cresce e cede da tempo ad alacrità". The fifth system includes "Tempo moderato". The sixth system includes "Tempo moderato". The seventh system includes "Tempo moderato". The eighth system includes "Tempo moderato". The ninth system includes "Tempo moderato". The tenth system includes "Tempo moderato". The score is marked with various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *sf*.

Tabela 13.7 – Divisão da peça em três seções.

A seção 1 expõe o conjunto 1 seguido pelas variações 1.1 e 1.2. Apresenta-os nas duas vozes paralelas, à classe de intervalos 0.

A seção 2 utiliza as variações 1.3 a 1.6. As variações 1.3 e 1.4 são empregadas na composição da linha melódica e do acompanhamento (voz intermediária), e a variação 1.5 é usada na formação do baixo. A linha do baixo estabelece um contraponto à classe de intervalos 1 em relação à linha melódica paralela da voz superior.

A variação 1.6 compõe os interlúdios que entrecortam a seção 2 (c.3, 5 e 7). Cada ocorrência deste *Interlúdio 1* é precedida pelo *Segmento a*, que aparece cada vez mais sintetizado:

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is divided into two parts: 'Segmento a' and 'Interlúdio 1'. 'Segmento a' is a short melodic phrase in the right hand, while 'Interlúdio 1' is a more complex passage involving both hands. The second system shows the continuation of these elements, with 'Interlúdio 1' appearing three times, each preceded by a shorter version of 'Segmento a'. Dynamics include 'p' and 'p cresc.'.

Tabela 13.8 – Ocorrência de interlúdios na seção 2 (c.2-7).

A seção 3 utiliza as variações 1.7 a 1.9. A variação 1.7 é usada na composição do *Interlúdio 2*, que entrecorta esta seção. As variações 1.8 e 1.9 são empregadas na composição da linha melódica e do acompanhamento, respectivamente. Cada ocorrência deste *Interlúdio 2* é precedida pelo *Segmento b*. Na última destas ocorrências (c.17), o *Interlúdio 2* é seguido pelo *Interlúdio 1* (c.19) antes que o *Segmento b* final apareça e conclua a peça (c.21, na Tabela 13.9, a seguir).

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two sections: "Interlúdio 2" and "Segmento b". The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is indicated as "Tempo livre, molto lento" and "Al Lento". The lyrics "Quero o canto do vento no deserto..." are written below the melody. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled "Interlúdio 2" and the second system is labeled "Segmento b". The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*. The tempo markings "Tempo livre" are repeated throughout the score. The score is enclosed in a rectangular frame.

Tabela 13.9 – Ocorrência de interlúdios na seção 3 (c.8-21).

Conclui-se que diversidade na peça é conseguida através do uso de: compassos com tamanhos variados, indicações de andamento contrastantes, métrica diversa e dinâmica abrangente (entre *ppp* e *ff*); do uso de interlúdios formados por figuração pianística; da valorização da ressonância pelo uso extensivo do pedal direito; e do aproveitamento de toda a extensão do teclado do piano.

A unidade e a fluência estão associadas: ao uso da colcheia como pulsação; às mudanças não abruptas na dinâmica; e à utilização de um único conjunto - [0 1 6]. O conjunto [0 1 6] é a coleção de referência da peça.

POESILÚDIO Nº14
Noites de Campinas

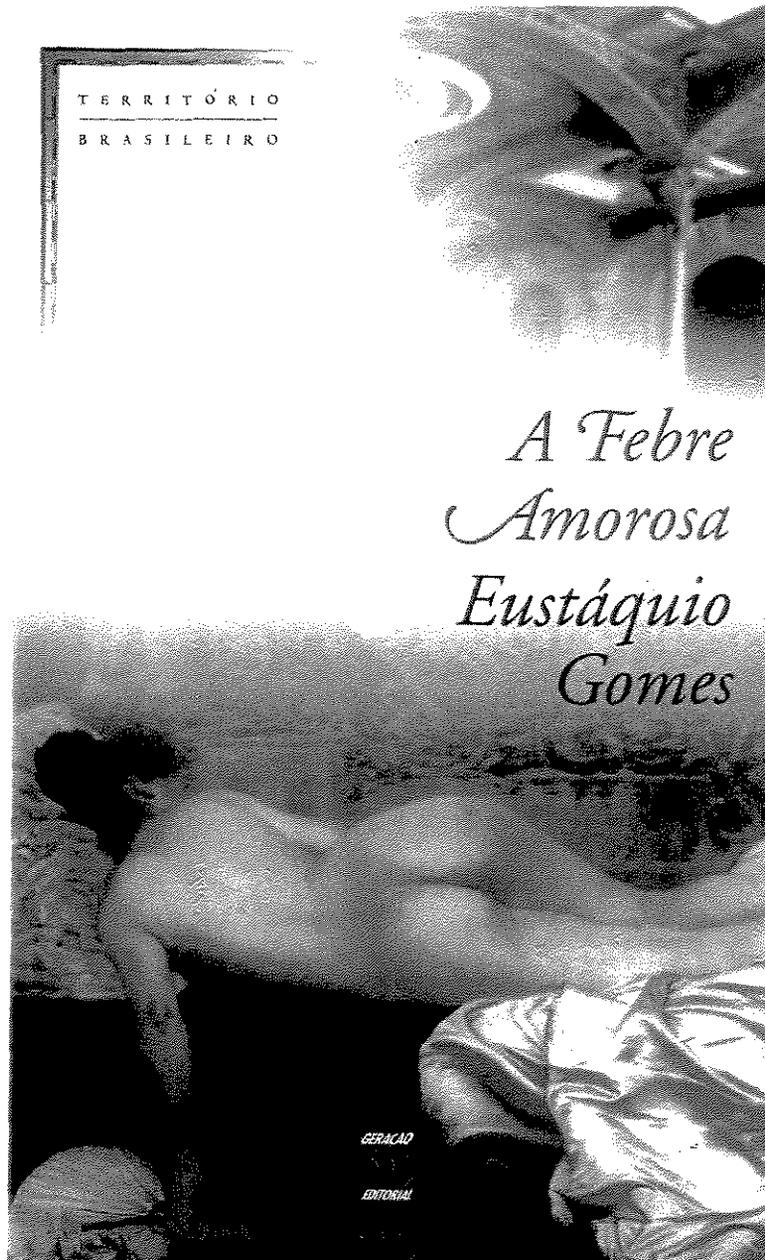


Figura 13 – Capa elaborada por Victor Burton para o romance *A febre amorosa* de Eustáquio Gomes.

Ao ler o romance *A febre amorosa* (1984), escrito por Eustáquio Gomes,²⁷⁷ o compositor Almeida Prado almejou compor uma ópera. O escritor criou então um libreto e o compositor deu início à elaboração de alguns esboços sonoros. Mas a composição da ópera não se concretizou. No entanto, os “*croquis harmônicos*” que a fundamentariam deram origem ao *Poesilúdio nº14, Noites de Campinas*. A peça, composta no dia 28/08/1985, é dedicada “*ao Eustáquio Gomes*”.²⁷⁸ O compositor Almeida Prado a descreve como “*uma aquarela, um arco-íris à noite*”.²⁷⁹

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão da formação harmônica desenvolvida pelo compositor, do uso do material e dos aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²⁸⁰ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²⁸¹

A única indicação do caráter da peça - *Sereno, calmo, como um arco-íris* - evoca a atmosfera lírica e suave da aquarela imaginada pelo compositor. O número de tempos por compasso e a métrica variam amplamente (2/1, 4/1 e 10/1), mas a unidade de medida do tempo é mantida (semínima), garantindo regularidade e equilíbrio no âmbito do **tempo**.

²⁷⁷ GOMES, Eustáquio. 2001. Op.cit.

²⁷⁸ A data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²⁷⁹ Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

²⁸⁰ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁸¹ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

As mudanças na **dinâmica** ocorrem de maneira gradual, porém abrangente (entre *pp* e *ff*). A **textura** homofônica utiliza o acompanhamento à maneira coral, mantido do início ao final da peça. O pedal direito trocado a cada mudança harmônica e o tipo de toque que valoriza a linha melódica produzem um **timbre** estável. A regularidade e a delicadeza do tratamento prestado ao tempo, à dinâmica, à textura e ao timbre condizem com o caráter apazível e contemplativo.

O **material** da peça é formado por três conjuntos e variações, organizados com base na escala cromática (*Tabelas 14.1 a 14.3*).

Conjunto 1

FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11] Vetor: <12 12 12 12 12 6>

Variação do Conjunto 1

1.1 - FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11]

Tabela 14.1 - Conjunto 1 e sua variação (c.1 e 2).

Conjunto 2

FP: [0 1 2 3 5 6 8 9]
V: <5 4 6 5 5 3>

Variações do Conjunto 2

2.1 - FP: [0 1 2 3 5 6 8 9] 2.2 - FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11]

Tabela 14.2 - Conjunto 2 e suas principais variações (c.3, 4 e 9).

<p>Conjunto 3</p> <p>FP: [0 1 2 4 5 7 8 10] V: <4 5 6 5 5 3></p>	<p>Variação do Conjunto 3</p> <p>3.1 - FP: [0 1 2 4 5 7 8 10]</p>
---	--

Tabela 14.3 - Conjunto 3 e sua principal variação (c.6 e 7).

Os 10 compassos da peça formam uma seção única, que pode ser subdividida em quatro segmentos (c.1-2, 3-5, 6-8 e 9-10):

Tabela 14.4 – Divisão da peça em quatro segmentos.

O **segmento 1** é constituído pelas duas formas do conjunto 1, cujas vozes condutoras descrevem um movimento contrário, valorizado por um crescendo na dinâmica (*Tabela 14.5*). Os subconjuntos organizados com base neste material possuem formas primárias bastante próximas (*Tabela 14.6*):

Segmento 1

Subconjuntos: a b c d e f g h i j

Subconjuntos: k l m n o p q r s t

Tabela 14.5 – Segmento 1 (c.1-2).

Subconjuntos formados com base nas formas do conjunto 1	
Compasso 1	Compasso 2
Subconjunto a: [0 1 4 7]	Subconjunto k: [0 1 4 7]
Subconjunto b: [0 3 4 8]	Subconjunto l: [0 3 4 8]
Subconjunto c: [0 2 4 7]	Subconjunto m: [0 2 5 8]
Subconjunto d: [0 1 3 7]	Subconjunto n: [0 2 3 7]
Subconjunto e: [0 2 4 7]	Subconjunto o: [0 2 4 7]
Subconjunto f: [0 2 3 6]	Subconjunto p: [0 2 3 6]
Subconjunto g: [0 1 4 6]	Subconjunto q: [0 1 4 6]
Subconjunto h: [0 3 5 8]	Subconjunto r: [0 3 4 5 8]
Subconjunto i: [0 2 3 7]	Subconjunto s: [0 2 3 7]
Subconjunto j: [0 2 6]	Subconjunto t: [0 2 5 8]

Tabela 14.6 – Comparação entre os subconjuntos formados por acordes no Segmento 1.

No **segmento 2**, o conjunto 2 e a variação 2.1 formam seqüências (*Tabela 14.7*) e propiciam a organização de subconjuntos cuja forma primária preponderante é [0 3 7] (triáde M/m)²⁸² (*Tabela 14.8*):

Segmento 2

Subconjuntos: a b c d e f g h i j k l

Tabela 14.7 – Segmento 2 (c. 3-5).

Subconjuntos formados com base nas formas do conjunto 2		
Compasso 3	Compasso 4	Compasso 5
Subconjunto a: [0 3 7]	Subconjunto e: [0 3 7]	Subconjunto i: [0 3 7]
Subconjunto b: [0 3 7]	Subconjunto f: [0 3 7]	Subconjunto j: [0 3 4 5 8]
Subconjunto c: [0 1 5 8]	Subconjunto g: [0 1 3 5 8]	Subconjunto k: [0 1 3 5 7 8]
Subconjunto d: [0 3 7]	Subconjunto h: [0 3 7]	Subconjunto l: [0 3 7]

Tabela 14.8 – Comparação entre os subconjuntos no Segmento 2.

No **segmento 3**, as formas do conjunto 3 produzem seqüências (*Tabela 14.9*) e subconjuntos com formas primárias semelhantes (*Tabela 14.10*), que conduzem a uma grande síntese do material (**segmento 4**, na *Tabela 14.11*), concluída pelo uso do subconjunto [0 3 7] (*Tabela 14.12*):

²⁸² A segmentação dos acordes M/m da música tonal também resulta no conjunto [0 3 7]. No entanto, esta passagem não tem sonoridade tonal, porque o relacionamento entre as simultaneidades não se baseia nas progressões por terças e quintas.

Segmento 3

Subconjuntos: a b c d e f

Tabela 14.9 – Segmento 3 (c. 6-8).

Subconjuntos formados com base nas formas do conjunto 3		
Compasso 6	Compasso 7	Compasso 8
Subconjunto a: [0 2 3 5 7 9]	Subconjunto c: [0 2 3 5 7 9]	Subconjunto e: [0 2 3 5 7]
Subconjunto b: [0 1 3 7]	Subconjunto d: [0 1 3 6]	Subconjunto f: [0 1 3 6]

Tabela 14.10 – Comparação entre os subconjuntos no Segmento 3.

Segmento 4

Subconjuntos: a b c d

Tabela 14.11 – Segmento 4 (c. 9-10).

Subconjuntos formados com base na variação 2.2	
Compasso 9	Compasso 10
Subconjunto a: [0 1 2 3 4 5 7]	Subconjunto c: [0 1 2 3 5 7]
Subconjunto b: [0 1 2 3 5 7 9 10]	Subconjunto d: [0 3 7]

Tabela 14.12 – Comparação entre os subconjuntos no Segmento 4.

Ao estabelecermos uma comparação entre os subconjuntos formados com base no material da peça podemos observar a preponderância do contorno cuja forma primária é [0 3 7] (Tabela 14.13). Notamos ainda que a dinâmica é utilizada de maneira modular, por estar associada ao uso do material e que ambos descrevem movimentos de expansão (através do uso do *crescendo* na dinâmica e do movimento contrário nas vozes condutoras do segmento 1), estabilidade (manutenção da dinâmica *pp* e do subconjunto [0 3 7], no segmento 2) e síntese (*decrescendo* e diminuição na quantidade de alturas por subconjunto – de [0 2 3 5 7 9] no início do segmento 3 para [0 3 7] no final do segmento 4):

Segmentos	Compassos	Subconjuntos	Dinâmica
1	1	[0 1 4 7] [0 3 4 8] [0 2 4 7] [0 1 3 7] [0 2 4 7] [0 2 3 6] [0 1 4 6] [0 3 5 8] [0 2 3 7] [0 2 6]	<i>p cresc. ff</i>
	2	[0 1 4 7] [0 3 4 8] [0 2 5 8] [0 2 3 7] [0 2 4 7] [0 2 3 6] [0 1 4 6] [0 3 4 5 8] [0 2 3 7] [0 2 5 8]	<i>p cresc. ff</i>
2	3	[0 3 7] [0 3 7] [0 1 5 8] [0 3 7]	<i>pp</i>
	4	[0 3 7] [0 3 7] [0 1 3 5 8] [0 3 7]	
	5	[0 3 7] [0 3 4 5 8] [0 1 3 5 7 8] [0 3 7]	
3	6	[0 2 3 5 7 9] [0 1 3 7]	<i>ff decresc. p</i>
	7	[0 2 3 5 7 9] [0 1 3 6]	<i>ff decresc. p</i>
	8	[0 2 3 5 7] [0 1 3 6]	<i>pp</i>
4	9	[0 1 2 3 4 5 7] [0 1 2 3 5 6 7 9 10]	<i>pp</i>
	10	[0 1 2 3 5 7] [0 3 7]	

Tabela 14.13– Comparação entre o material utilizado nos quatro segmentos.

Conclui-se que o uso modular da dinâmica e da métrica está associado à justaposição do material formado por três conjuntos. A concepção destes três conjuntos, por sua vez, está vinculada à uniformidade: da pulsação constante, medida por semínimas; da textura homofônica, com acompanhamento à maneira coral; do uso do pedal direito trocado a cada mudança harmônica; do embasamento na escala cromática; do direcionamento vinculado aos movimentos de expansão, estabilidade e síntese; e da recorrência do subconjunto [0 3 7] (a tríade M/m), coleção de referência desta peça.

POESILÚDIO Nº15
Noites de Málaga

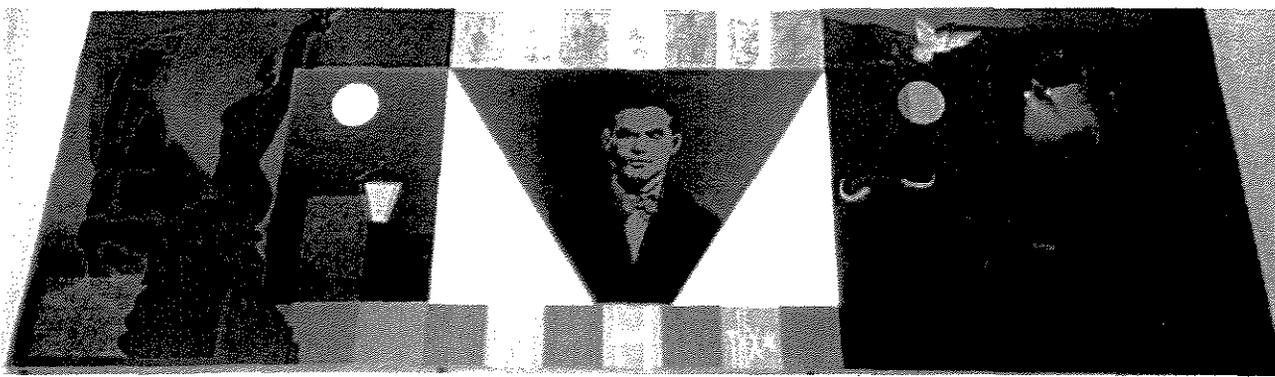


Figura 14 – Bernardo Caro. *Frederico García Lorca – Elegia* (1998):
Técnica: Acrílico sobre tela. Dimensões: 4,00 x 1,50 m.

A influência exercida pela cultura espanhola na obra do artista plástico Bernardo Caro é absorvida e exteriorizada pelo compositor Almeida Prado neste *Poesilúdio n°15*. A peça *Noites de Málaga*, composta no dia 07/09/1985 é dedicada “ao Bernardo Caro, o genial amigo”.²⁸³ Nos catálogos da exposição *Proposições* (1964/1984 e 1964/1986), Bernardo Caro apresenta um poema que alterna situações relacionadas à Espanha e ao Brasil, respectivamente seu país de ascendência e seu país natal.²⁸⁴ Almeida Prado tece comentários a respeito desta marcante intervenção: “O ‘*Poesilúdio n°15*’ é bem espanhol. Ao mesmo tempo não é. Não tem nada exatamente igual à música espanhola, mas é espanhol”.²⁸⁵

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão da formação e do uso do material mencionado pelo compositor, assim como dos aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²⁸⁶ e Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*.²⁸⁷

No âmbito do **tempo**, a peça faz uso de diversas indicações de andamento, caráter, execução e métrica. A indicação *Tempo livre* (c.1) confere somente ao andamento o status da indeterminação, já que a métrica é determinada (*Tabela 15.1*).

²⁸³ A data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²⁸⁴ Ver *Entrevista com Bernardo Caro*, no Anexo 3.

²⁸⁵ Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

²⁸⁶ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

²⁸⁷ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

Compassos	Indicações de andamento, caráter e execução	Métrica
1-2	<i>Tempo livre</i> <i>Recitativo</i>	4/4
3	<i>Rítmico</i>	6/8
4		7/8
5		8/8
6		6/8
7	<i>Bem marcado</i>	
8-15	<i>In Loco</i> <i>Misterioso</i>	
16-17		3/4
18	<i>Harp. rápido</i>	5/4
19	<i>(Silêncio)</i>	6/8
20	<i>Lento, noturnal</i> <i>Distante, na memória...</i> <i>(Os jardins de Málaga...)</i>	
21		7/8
22		8/8
23		9/8
24		10/8
25		11/8
26		12/8
27	<i>In Loco</i> <i>Deixar ressoar</i>	13/8
28		6/8
29		2/8
30		6/8
31		3/8
32-34		6/8

Tabela 15.1 - Indicações de andamento, caráter, execução e métrica.

Nos compassos 3 a 5 e 20 a 27, as mudanças na indicação de compasso estão relacionadas à ampliação do material por adição de novas sonoridades (Tabela 15.2).

The image displays a piano score with three systems. The first system, measures 3-5, is marked 'Ritmico' and 'f'. The second system, measures 19-27, is marked 'Lento, notturno' and includes the instruction '(silêncio) distante, na memória...' and 'pp (os jardins de Málaga...)'. The third system, measures 24-27, shows further dynamic changes including 'f' and 'pp'.

Tabela 15.2 - Mudanças na métrica relacionadas à ampliação do material (c.3-15 e 20-27).

A **dinâmica** abrange as gradações que separam *ppp* e *ff*. Cada nova intensidade aparece de maneira súbita, inesperada (Tabela 15.3).

The image displays a piano score with two systems. The first system, measures 1-6, is marked 'Tempo livre', 'p Recitativo', and 'f'. The second system, measures 7-8, is marked 'ff' and 'pp In Loco Misterioso'.

Tabela 15.3 – Mudanças súbitas na intensidade (c.1 e 7-8).

A textura estratificada justapõe segmentos com textura homofônica e polifônica, que fazem uso de: vozes condutoras paralelas mantendo uma distância à classe de intervalos zero (uníssono, 8J, 15J, etc., nos c.1-2 e 26), figuração pianística (c.3-7, 18, 26, 27) e ostinato (c.8-15). O baixo ostinato mantém o mesmo grupo de alturas (com exceção do c.12, onde apenas as três primeiras alturas são repetidas), mas com tratamento rítmico diverso (*Tabela 15.4*).

Vozes condutoras paralelas e figuração pianística	Polifonia com baixo ostinato

Tabela 15.4 – Uso de vozes paralelas, figuração pianística e ostinato (c.8-9 e 26).

A diversidade tímbrica ocorre através da exploração de toda a extensão do teclado do piano, do uso do pedal direito contínuo e da justaposição de materiais que requerem tipos de toque distintos: o toque preciso, ora leve, ora intenso (c.1-2); o toque vigoroso (c.3-7); o toque fluido que acompanha a notação *misterioso* (c.8-12); o toque sutil e *staccato* da linha do baixo, sobre o qual a ressonância do intervalo da classe de alturas 11 (7M) se sobrepõe (c.13-15), seguido pelo toque intenso que vai se esvaindo até atingir o silêncio (c.16-19); o retorno do toque fluido (c.20-25), seguido pelo toque intenso entrecortado pela figuração pianística de toque fluido (c.26), culminando na passagem de toque preciso intenso (c.27); e o toque preciso, porém leve que encerra a peça (c.27-34).

O material da peça é formado por dois conjuntos e variações, com base na escala cromática (Tabelas 15.5 e 15.6). As formas do conjunto 1 estão relacionadas à utilização da textura polifônica e das vozes paralelas e as formas do conjunto 2, ao uso da figuração pianística e do ostinato.

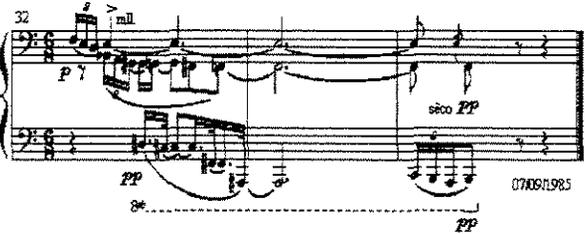
Conjunto 1		Variações do Conjunto 1	
 <p>Tempo livre <i>P</i> Recitativo</p>		 <p>1.3 - FP: [0 1 3 6 8]</p>	 <p>1.5 - FP: [0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11]</p>
<p>FP: [0 1 3] Vetor: <1 1 1 0 0 0></p>	<p>1.1 - FP: [0 1 3]</p>  <p>1.2 - FP: [0 1 3 5 6 8]</p>		

Tabela 15.5 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1, 8, 20 e 32).

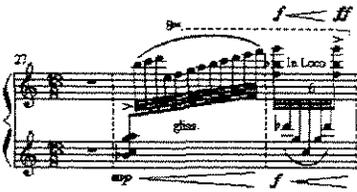
Conjunto 2		Variações do Conjunto 2	
		 <p>2.4 - FP: [0 2 3 6 8]</p>	 <p>2.5 - FP: [0 1 2 3 4 5 7 8 10]</p>
<p>FP: [0 1 2 3 5 6 8] V: <4 4 4 3 4 2></p>	<p>2.1 - FP: [0 1 2 3 4 5 7 8 9]</p>  <p>2.2 - FP: [0 1 2 3 5 7 8]</p>	 <p>2.3 - FP: [0 7]</p>	 <p>2.6 - FP: [0 2 3 7]</p>

Tabela 15.6 - Conjunto 2 e suas principais variações (c.3, 7, 8, 20, 26, 27 e 28).

Os 34 compassos da peça formam duas seções, acrescidas de uma *Coda* (Tabela 15.7).

Seção 1	Seção 2	<i>Coda</i>
c. 1-19	c.20-26	c.27-34

Tabela 15.7 – Subdivisão da peça em seções.

Esta divisão é determinada por mudança no andamento (de *Tempo livre* no c.1 para *Lento, noturno* no c.20), pelo uso do material dos compassos 1 e 2 (conjunto 1 e variação 1.1, nos c.16-17 e 26), e pela ocorrência de pausa geral (c.19 e primeiro segmento do c.27):

Seção 1

Indicação *Tempo livre*
Uso do conjunto 1 e da variação 1.1

Pausa geral

Seção 2

Indicação *Lento, noturno*

Coda

Uso do conjunto 1

Tabela 15.8 – Causas da subdivisão da peça em duas seções (c.1, 16, 20 e 26).

Conclui-se que a peça é marcada pela multiplicidade de procedimentos adotados: uso de diversas indicações de andamento, caráter, execução e métrica; ampliação do material por adição de novas sonoridades (c.3-5 e 20-27); uso de dinâmica abrangente com mudanças súbitas; justaposição de segmentos homofônicos e polifônicos, que utilizam vozes condutoras paralelas, figuração pianística e ostinato, promovendo a estratificação na textura; uso de ostinato com tratamento rítmico diverso (c.8-15); exploração de toda a extensão do teclado do piano; justaposição de materiais que requerem tipos de toque distintos; uso do material formado por dois conjuntos e variações com características distintas; e subdivisão da peça em duas seções acrescidas de uma *Coda*, com andamentos distintos.

A unidade da peça deve-se ao embasamento dos dois conjuntos na escala cromática, ao uso do pedal direito contínuo e à recorrência do conjunto 1 [0 1 3] desde o primeiro até o último compasso. O conjunto [0 1 3] é a coleção de referência desta peça.

POESILÚDIO Nº16

As noites do centro da Terra

*“Ao criar o clima do lembrar,
agitei profundas águas e as turvei por instantes.*

(...)

*Constatarei o difícil exercício da memória...
Lento e irrompido de silêncios”.*

(Almeida Prado)²⁸⁸

²⁸⁸ PRADO, José Antonio R. De Almeida. *Modulações da memória: (um memorial)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985, p.4.

Mais do que “*As noites do centro da Terra*”, o *Poesilúdio nº16* retrata as “noites” emocionais das pessoas. Esta peça, composta no dia 08/09/1985 é dedicada “ao Durval Chechinato”, psicanalista.²⁸⁹

Em sua entrevista, Almeida Prado rememora:

*“Na ocasião eu fazia psicanálise lacaniana com o Durval Chechinato e estava passando por um processo muito doloroso de entrar em mim e descobrir coisas. (...) ‘Como (...) imaginar isso em música? Vou tirando as ilusões... (...) Aí fica a essência’. Como eu havia começado a peça com Fá menor, então terminei com ‘fá-dó’, sem ser maior ou menor – é o ‘fá-dó’ e depois não tem mais nada, é o silêncio. (...) O ‘Poesilúdio nº16’ é o mais vanguardista de todos. O mais enigmático. Esses silêncios são audaciosos. E a encenação – com um ar grave – é necessária. (...) Esse último ‘Poesilúdio’ é o resultado desse entrave, dessa descida ao centro do seu ‘eu’. Você pensa que encontrará respostas, mas encontra o silêncio. Um silêncio que tem essa aparência. Um deserto. Quando você não explica mais, a coisa é”.*²⁹⁰

Esta análise tem a intenção de apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão da formação e do uso do material, da ocorrência de pausas e dos aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Para tanto, foram utilizadas - de maneira não ortodoxa, nem excludente - as seguintes técnicas de análise: Teoria dos conjuntos;²⁹¹ Análise do contorno melódico através do estudo das pequenas

²⁸⁹ A data da composição e a dedicatória estão de acordo com o manuscrito do compositor, no Anexo 4.

²⁹⁰ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

²⁹¹ Segundo LESTER, Joel. 1989. Op.cit. e STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit.

unidades musicais, que compõem a arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*;²⁹² e Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas em gráficos com vozes condutoras.²⁹³

No âmbito do **tempo**, as indicações de andamento, execução e caráter se proliferam, promovendo atmosferas que sugerem o mistério, a busca, a descoberta: *Com espantosa lentidão e silêncio!*; *Como um clarão*; *Súbito!*. As fermatas no final de cada passagem contribuem para a indicação *Deixar ressoar até extinguir* (c.5). A métrica simétrica 2/2 e a **textura** homofônica com acompanhamento à maneira coral são mantidas do início ao final da peça (há uma única ocorrência de figuração pianística, no c.46) promovendo uma base rítmica e uma densidade contínuas. Neste contexto, as sonoridades súbitas e os silêncios pontuam suas ocorrências.

Cada interferência da **dinâmica** é recebida pelo ouvinte de maneira inesperada. Os “*flashes*” em intensidades ora *ff*, ora *p* e ora *pp* são potencializadas pelo uso de pausas gerais, cujos silêncios “*devem ser absolutamente a Tempo!*”, entre cada mudança de material:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The tempo is marked as $\text{♩} = 56$. The first staff begins with the instruction "Com espantosa lentidão e silêncio!" and a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The music features a series of chords with fermatas. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and the instruction "deixar ressoar até extinguir". The score illustrates a dramatic shift in dynamics and the use of silence as a structural element.

Tabela 16.1 – Uso da dinâmica (c.1-20).

²⁹² Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

²⁹³ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

Este *Poesilúdio* é absolutamente **tímbrico**. Opõe as ressonâncias carregadas de acordes longos, graves, cheios e sonoros, combinados com o pedal direito abaixado e com um tipo de toque vigoroso (c.1-5, 22-23, 39-43 e 53-55) à tênue persistência do acorde extremo-agudo, curto, pouco sonoro, com toque preciso (c.9-10), dos agonizantes acordes graves, abafados pelo uso do pedal *una corda* e do toque macio (c.12-14, 25-27, 55-58, 61-62, 66-68, 71-72, 74-76 e 81-84), dos acordes rápidos, com trocas do pedal direito igualmente eficientes (c.17-20), do “lampejante” acorde agudo fortíssimo (c.31-34) e dos luminosos e fugazes arpejos, mantidos pelo uso do pedal contínuo (c.46). A ressonância de cada acorde ou grupo de acordes executados é absorvida pelo ouvinte na sua plenitude, até que grupos de pausas gerais o preparam para a percepção da próxima sonoridade.

Dois conjuntos e variações formam o material da peça. O primeiro conjunto está associado às regiões média, grave e extremo-grave do piano, e o segundo conjunto, às regiões média, aguda e extremo-aguda (*Tabelas 16.2 e 16.3*). O conjunto 2 é apresentado por partes, entrecortadas pelas formas do conjunto 1 (*Tabelas 16.3 e 16.4*, na seqüência).

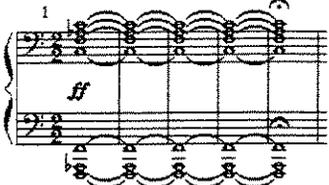
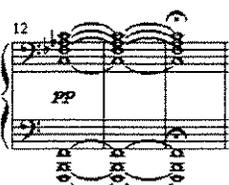
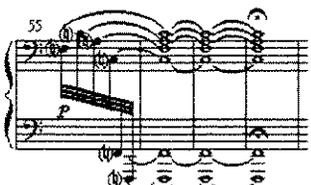
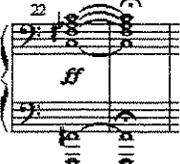
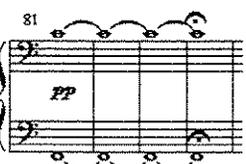
Conjunto 1	Variações do Conjunto 1	
		
FP: [0 3 7] Vetur: <0 0 1 1 1 0>	1.1 – FP: [0 1 4 7 8]	1.3 – FP: [0 3 7]
		
	1.2 – FP: [0 1 3 7]	1.4 – FP: [0 7]

Tabela 16.2 - Conjunto 1 e suas principais variações (c.1-5, 12-14, 22-23, 55-58 e 81-84).

Conjunto 2

9 *p* 17 *ff* 31 *ff*

FP: [0 1 3 6] [0 1 2 5 8] [0 2 5 8] [0 1 2 5 7] [0 2 3 4 5 6 7 9]

V: <1 1 2 0 1 1> <2 1 2 2 2 1> <0 1 2 1 1 1> <2 2 1 1 3 1> <5 6 6 4 5 2>

Variação do Conjunto 2

46 *ff*

2.1 - FP: [0 1 3 6]

Tabela 16.3 - Conjunto 2 e sua variação (c.9-10, 17-20, 31-34 e 46).

Os 88 compassos da peça formam uma seção única. A *Tabela 16.4* (a seguir) mostra a distribuição do material composto pelas formas dos conjuntos 1 e 2. Utiliza o seguinte código de cores:²⁹⁴ azul claro para as formas do conjunto 1 e vermelho para as formas do conjunto 2.

A *Tabela 16.5* (na seqüência) apresenta a análise das vozes condutoras, auxiliar na verificação das estruturas que garantem a unidade da peça. As linhas (a), (b), (c) e (d) da análise trazem os acordes estruturais da peça (formas do conjunto 1, em azul claro) e os prolongamentos (formas do conjunto 2, em vermelho). A linha (e) revela a coleção de referência deste *Poesilúdio*: o conjunto [0 3 7] (acorde de Fá m/M).

²⁹⁴ Nesta Dissertação, a técnica de análise das vozes condutoras - apresentada por Salzer - é utilizada de maneira bastante livre, fazendo uso de cores para facilitar a compreensão da análise.

Com separação
brilho e silêncio

ff *p*

Se não houver
se extingui

12 *ff* *ff* *pp*

21 *ff* *pp*

Os silêncios das pausas devem ser decrescentes à Terço!

31 *ff* *ff*

Como um único Símbol

44 *pp*

O mais rápido possível

51 *ff* *p*

Se não houver

56 *pp*

66 *pp* *pp* *pp*

77 *pp*

0209/1985

Tabela 16.4 – Seção única fazendo uso dos dois conjuntos e suas variações.

1 9 12 17 22 25 31 39 46 53 59 61 66 71 74 81

The image displays a musical score for piano, organized into five systems labeled (a) through (e). Above the first system, a series of numbers (1, 9, 12, 17, 22, 25, 31, 39, 46, 53, 59, 61, 66, 71, 74, 81) is positioned, likely indicating specific measures or time points. System (a) is the most complex, featuring dense textures in both the right and left hands with many notes and ornaments. System (b) is also complex but slightly less dense than (a). System (c) shows a similar complexity. System (d) is significantly sparser, with fewer notes and simpler textures. System (e) is the simplest, with very few notes and a clear, open texture. The notation includes various note values, rests, and ornaments, typical of a detailed musical score.

Tabela 16.5 – Análise das vozes condutoras.

Conclui-se que a absorção do som e do silêncio ocorre na sua plenitude. Este processo é conseguido através do uso de dois conjuntos e suas variações formados por acordes que *ressoam até extinguir* e são seguidos por grupos de pausas que preparam o ouvinte para a próxima sonoridade. O uso da dinâmica, do pedal, do tipo de toque e das regiões opostas no piano, bem como a formação da estrutura e do prolongamento estão todos associados ao material constituído pelos dois conjuntos.

A unidade e continuidade da peça se devem: o estabelecimento de uma seção única; à permanência da métrica simétrica 2/2 e da textura homofônica com acompanhamento à maneira coral do início ao final da peça e ao embasamento no conjunto [0 3 7] (acorde de Fá m/M), associado ao conjunto 1 e revelado na análise das vozes condutoras. O conjunto [0 3 7] é a coleção de referência da peça.

CONCLUSÃO

Com base nas análises realizadas, foi verificada uma interação entre os dados levantados. Os elementos responsáveis pela diversidade ou unidade de cada peça foram identificados e foi estabelecida uma comparação entre esses recursos estruturais - material e técnicas de composição - buscando semelhanças e diferenças entre as 16 peças.

Nessa obra, as decisões relacionadas a tempo, dinâmica, textura, timbre, material e estrutura estão relacionadas à atmosfera suscitada pela idéia extra-musical que motivou a criação da peça. Esta associação aparece traduzida em palavras, inscritas na partitura.

Por conseguinte, o *Poesilúdio nº1 é Calmo, floral*; o nº2 possui *Múltiplas cores e intenções, é eloqüente, ora Calmo, ora Rápido, Canta barrocamente, Distante na memória* para depois reaparecer *Vivo, Luminoso*; o nº3 é *Feliz, Vivo e Luminoso*, por vezes *Distante e calmo*, de repente, *Fulgurante!*, como ocorre com crianças brincando; o nº4 é *Calmo* e paciente, como o trabalho realizado por formiguinhas; o nº5 movimenta-se de maneira *Contínua e Calma*, reproduzindo o traço e a suavidade das cores na gravura; o nº6, *Noites de Tóquio* possui a *Calma noturnal* e a *Lentidão sagrada* dos rituais milenares japoneses, entrecortados pelos “flashes” *Rápidos e Estelares* do Japão contemporâneo; o nº7, *Noites de São Paulo*, tem o *Tempo do rock paulistano* nos anos 60; o nº8, *Noites de Manhattan*, retrata o *Tempo do blues* de

Gershwin; o nº9 possui o *Erotismo* das *Noites de Amsterdã*; o nº10, a *Lentidão* do olhar que contempla as *Noites de Madagascar*; o nº11, *Noites de Solesmes* traz os sinos *Jubilosos* que badalam chamando os fiéis para apreciarem a execução do cantochão *Interiorizado* e *Lento*; o nº12, *Noites de Iansã* possui a *Calma* dos ventos e a impaciência *Rápida* das tempestades; o nº13, *Noites do deserto*, reproduz o sopro do *Canto do vento no deserto*, movendo-se sinuosamente *Como um canto beduíno*; a aquarela reproduzida pelo nº14, *Noites de Campinas*, é *Serena e calma, como um arco-íris*; o nº15, *Noites de Málaga*, é ora *Rítmico*, ora *Lento e noturnal*, tão *Misterioso* quanto os *Jardins de Málaga*; no nº16, a *Espantosa lentidão* e o *Silêncio* são entrecortados pelos *Clarões súbitos* da compreensão.

O tratamento prestado ao tempo, à dinâmica, à textura, ao timbre e à estrutura está intrinsecamente vinculado à escolha e ao **uso do material, formado com base na organização de conjuntos**, de três maneiras principais e distintas: (1) utiliza diversos conjuntos contrastantes; (2) emprega dois conjuntos contrastantes; (3) usa um ou mais conjuntos não contrastantes.

(1) Os múltiplos conjuntos formadores dos *Poesilúdios* de nºs 2, 3, 6 e 15 são os principais responsáveis pela diversidade. São empregados de maneira modular, pouco desenvolvida e alternada, com indicações de compasso, de dinâmica, de andamento e de caráter associadas a cada conjunto e variações. Viabilizam a fragmentação que caracteriza a textura estratificada, ou seja, disposta em camadas que justapõem segmentos absolutamente incongruentes, com textura polifônica ou homofônica, que podem fazer uso da figuração pianística ou dos acompanhamentos

por acordes, intermitente, organizado à maneira coral, de vozes em paralelo ou em movimento contrário. Permitem o uso de métricas e andamentos cambiantes, bem como de ampla cartela de intensidades, cujas mudanças ocorrem de maneira súbita. Possibilitam a valorização do timbre através da ampla exploração dos registros extremos do piano, de articulações díspares (do toque preciso, ora leve, ora intenso, do toque vigoroso, ou fluido, ou ainda sutil), do uso do pedal direito ora contínuo ora trocado a cada mudança harmônica e da notação que utiliza ligaduras que não conectam uma altura à outra, nem delineiam frases.

Assim, o material do *Poesilúdio n°2* é composto a partir de cinco conjuntos e variações, constituídos com base em modos diatônicos e escalas, usados de maneira pandiatônica (sem que existam progressões harmônicas funcionais), formando sete pequenas partes, agrupadas em duas seções. O uso constante de pausas interrompendo o discurso permite a inserção de outra idéia musical sem preparação. A mudança incessante nas indicações de compasso e andamento causa uma imprevisibilidade na periodicidade do tempo. A multiplicidade na superfície é sustentada por uma estrutura bipartida, com centro Ré, baseada no acorde de *Ré menor* [0 3 7], que aparece dissolvido durante a peça. O *Poesilúdio n°3* possui dez conjuntos e variações organizados com base em modos diatônicos e escalas sintéticas de maneira pandiatônica e polimodal, formando sete pequenas partes justapostas, em compassos articulados por barras pontilhadas e com indicações de andamento, textura, dinâmica e caráter adaptáveis a cada brincadeira ou canção infantil. A unidade se deve ao uso de quatro *Cirandas* inéditas, que mostram uma perfeita coesão do material nacional com

a linguagem universal do Século XX. O *Poesilúdio n°6* conta com quatro conjuntos e variações, formando duas partes seguidas por uma *Coda*. Justapõe passagens com métrica, periodicidade e andamento diversos, utilizando barras de compasso pontilhadas para indicar estas mudanças. Varia amplamente a intensidade, a articulação, o tipo de toque e o uso do pedal direito no interior curtas passagens. A unidade deve-se à recorrência do conjunto [0 1 5 6]. O *Poesilúdio n°15* emprega dois conjuntos muito variados, com múltiplas indicações de andamento, caráter, execução e métrica, organizados com base na escala cromática, formando duas seções acrescidas de uma *Coda*. A estratificação é promovida pela associação das formas do conjunto 1 com a textura polifônica e as vozes paralelas, e das formas do conjunto 2 com a figuração pianística e o ostinato. A unidade está associada à recorrência das formas do conjunto 1, [0 1 3].

(2) Os *Poesilúdios* de n°s 4, 9, 11, 13 e 16 fazem uso de um material bipartido, formado por dois conjuntos (ou grupos de conjuntos) contrastantes e suas variações. O confronto de duas idéias associado ao uso do material dúbio promove alternância métrica, exploração alternada e concomitante dos registros extremos do piano, oscilações polarizadas no andamento, na intensidade, nos tipos de toque e na utilização ora contínua ora descontínua do pedal, bem como estratificação na textura.

Portanto, o material que compõe o *Poesilúdio n°4* é formado por dois conjuntos e variações, elaborados com base na escala cromática, empregados de maneira

pandiatônica, estruturados a partir de vozes condutoras idênticas, mas arranjados de maneira contrastante, bem como direcionados e articulados por acordes pivôs, não estabelecendo um centro. Constituem uma seção única, seguida por uma *Coda*, que omite a indicação de compasso e utiliza barras pontilhadas para articular as mudanças no material. Relaciona esteticamente um coral imaginário ao conjunto 1, à textura homofônica tratada à maneira coral, a intensidades leves, ao pedal direito sendo trocado a cada mudança harmônica e à região média-grave; e associa esteticamente formiguinhas ao conjunto 2, à textura homofônica com acompanhamento por acordes, a intensidades levíssimas, ao pedal contínuo e à região extremo-aguda. O *Poesilúdio n.º 9* possui cinco conjuntos elaborados com base na escala cromática e organizados em dois grupos, associados esteticamente à definição/indefinição dos dois sexos, formando duas seções acrescidas de uma *Coda*. O primeiro grupo de conjuntos está associado ao andamento rápido, à periodicidade medida por semínimas, ao uso do *crescendo* direcionado pela figuração pianística que parte da região grave em direção à aguda, ao toque firme e ao pedal direito contínuo. O segundo grupo está relacionado ao andamento lento, às intensidades constantes porém díspares (*pp*, *ff*, *ppp*), às quantidades e periodicidades do tempo diversas, ao tecido homofônico com acompanhamento por acordes ou tratado à maneira coral, ao toque preciso do *cantabile* sobreposto ao toque fluido do acompanhamento e ao pedal direito trocado a cada mudança harmônica. A unidade deve-se à recorrência do conjunto [0 3 7], o *acorde perfeito maior/menor*, em sucessão não funcional. Os dois conjuntos que constituem o *Poesilúdio n.º 11* compõem uma seção única, são organizados com base

na escala cromática, valorizam a ressonância através do uso do pedal direito do piano e de ligaduras que não conectam duas alturas, nem delineiam frases. O conjunto 1 associa as diversas intenções do badalo dos sinos de uma igreja imaginária ao uso de intensidades mais fortes, métrica diversa, homofonia organizada à maneira coral, toque firme e regiões média e aguda. O conjunto 2 relaciona a *Salmodia* gregoriana à utilização da sobreposição de materiais formados a partir da geografia do teclado (teclas brancas na voz superior e pretas na voz inferior, e vice-versa), do *Tempo livre* em compassos articulados por barras pontilhadas, de intensidades leves, da polifonia, do toque macio e das regiões média e grave. O único conjunto que compõe o *Poesilúdio nº13*, [0 1 6], é ricamente variado e organizado com base na escala cromática. Forma três seções e dá origem aos dois temas da peça: o canto beduíno e o vento no deserto, apresentados com *Tempo livre* articulado por barras de compasso pontilhadas, intensidade leve, uso do pedal direito associado às mudanças harmônicas, textura polifônica e vozes paralelas. Os dois temas são conectados através de movimentos em figuração pianística com métrica determinada e diversa, estabelecendo crescendos vertiginosos que utilizam o pedal direito contínuo e o *una corda*. Os dois conjuntos que constituem o *Poesilúdio nº16* aparecem associados, respectivamente, às regiões grave e aguda do teclado, bem como ao conjunto [0 3 7], o acorde de *Fá Maior/menor*, formando uma seção única. A métrica e a textura homofônica com acompanhamento à maneira coral são mantidas, mas ocorrências inesperadas de acordes com intensidades e tipos de toque múltiplos, absorvidos na

íntegra devido ao uso de fermatas e entrecortados pelo absoluto silêncio promovido por pausas gerais cria um ambiente de indefinição e incerteza temporal e tímbrica.

(3) Os *Poesilúdios* de n^{os} 1, 5, 7, 8, 10, 12 e 14 empregam conjunto e variações inter-relacionados e não contrastantes. Há pouca mudança nas indicações de compasso e andamento, bem como no tratamento tímbrico - as diversas regiões do teclado do piano são exploradas de maneira gradual e um mesmo tipo de toque e pedal são mantidos. O tecido homofônico ou polifônico é preservado do início ao final da peça, mas adensado ou rarefeito em associação às dinâmicas mais ou menos intensas, auxiliando na condução gradual ao(s) momento(s) de ápice, geralmente próximo(s) à parte central, estabelecendo o formato de um arco.

Logo, os prolongamentos que formam o *Poesilúdio n^o1* empregam dois conjuntos correlatos e variações, organizados a partir de modos diatônicos e escalas sintéticas de maneira pandiatônica e polimodal, com base estrutural no acorde de *Mi maior/menor*, [0 3 7] e centro *Mi*, formando três seções. Mantém a métrica simétrica, o andamento constante, a textura homofônica com figuração pianística no acompanhamento, o pedal direito trocado a cada mudança harmônica e o tipo de toque valoriza a linha melódica. O *Poesilúdio n^o5* possui dois conjuntos, organizados com base em modos diatônicos utilizados de maneira polimodal e pandiatônica: o conjunto 1, amplamente variado e o conjunto de acompanhamento, formado pelo ostinato descendente e linear que conduz a peça, fixa o centro *Si bemol* e caracteriza a *Passacaglia*, que por sua vez provoca as freqüentes mudanças na indicação de compasso, a polifonia e o uso de um

pedal contínuo associado a um tipo de toque que valoriza a linha melódica. O *Poesilúdio n°7* possui dois conjuntos pouco variados, organizados a partir de acordes formados por terças em sucessão não funcional, com base no acorde perfeito de Ré maior [0 3 7], formando uma sessão única acrescida de uma *Coda*. Privilegia o uso de gradações mais sonoras, da textura homofônica com acompanhamento de acordes, do pedal associado às mudanças harmônicas e do toque pesado. O *Tempo de rock* é fragmentado através de mudanças métricas e periódicas freqüentes. O *Poesilúdio n°8* é um *blue* (com reminiscências tonais). Faz uso estrutural da progressão harmônica I-IV-V-I ocupando 12 compassos, de acordes estendidos para além da sétima, de notas *blues* e tercinas, de frases finalizadas por desenhos descendentes, da métrica regular e suprime a utilização de indicadores da dinâmica, ficando subentendido o emprego da intensidade *mf*, do toque fluido e do *rubato*. Possui textura polifônica e uma *cadenza* escrita no lugar da improvisação característica do *blues*. Os três conjuntos e variações que compõem o *Poesilúdio n°10* são organizados com base na escala cromática, fazem uso da sobreposição de acordes em sucessão não funcional, formando uma seção única subdividida em dois segmentos com centro *Mi*. Mantém a textura polifônica, o pedal direito contínuo, um tipo de toque que valoriza a linha superior e as indicações de tempo, andamento e caráter, privilegiando as intensidades mais sutis. O *Poesilúdio n°12* é formado por dois conjuntos e variações, com base na escala cromática. Dois ostinatos contribuem para a formação de duas seções não contrastantes precedidas por uma introdução, nas quais prevalecem o andamento *Calmo* e a textura polifônica, fazendo uso de barras de compasso pontilhadas, do pedal direito trocado a cada

mudança harmônica e de um tipo de toque valoriza a linha melódica. O *Poesilúdio n°14* possui três conjuntos e variações, que contêm o subconjunto [0 3 7] em sua formação. São organizados com base na escala cromática e compõem uma seção única com métrica regular, homofonia com acompanhamento à maneira coral, pedal direito trocado a cada mudança harmônica e um tipo de toque valoriza a linha melódica.

Na busca por um elemento unificador, acessamos as informações associadas às coleções de referência, que condensam os elementos da identidade de cada peça. Podemos observar que: (1) Os conjuntos e variações propriamente ditos são a coleção de referência dos *Poesilúdios* de n°s 3, 4, 10, 11 e 12; (2) O conjunto [0 3 7], forma primária da *triade maior/menor*, é a coleção de referência dos *Poesilúdios* de n°s 1, 2, 7, 9, 14 e 16; (3) Os conjuntos [0 1 5 6], [0 1 6] e [0 1 3] são, respectivamente, as coleções de referência dos *Poesilúdios* de n°s 6, 13 e 15; (4) O ostinato é a coleção de referência do *Poesilúdios* n°5; e (5) As notas *blues* são a coleção de referência do *Poesilúdio* n°8.

Conclui-se que a composição da obra *16 Poesilúdios* está fundamentada na elaboração de conjuntos, formados a partir da escala cromática ou de modos utilizados de maneira pandiatônica. Grande parte das peças está vinculada ao uso do conjunto [0 3 7], a *triade maior/menor*, mas como inexistente a formação de progressões harmônicas funcionais ou o tratamento das dissonâncias, fica descaracterizado o uso da tonalidade. O tratamento prestado ao tempo, à dinâmica, à textura (na maioria das vezes estratificada pela justaposição de material díspar) e ao timbre (especialmente valorizado, não só nestas peças, mas na obra de Almeida Prado como um

todo) está associado ao uso do material, que procede de três maneiras distintas: diverso, por justapor segmentos múltiplos e contrastantes; bipartido, pelo vínculo com duas idéias contrastantes; ou contínuo, pelo estabelecimento da forma arco, que centraliza o momento de maior tensão.

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ASSIS, Ana Cláudia de. *O timbre em 'Ilhas' e 'Savanas' de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, 1997. Dissertação (Mestrado).
- BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.
- BERENDT, Joachim E. *O jazz: do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- CARO, Bernardo. *Proposições 1964/1984*. Campinas: UNICAMP, 1984.
- _____. *Proposições 1964/1986*. Org. Berenice H. V. Toledo. Campinas: UNICAMP, 1986.
- _____. *Bernardo Caro ou um andaluz nos trópicos: conversa com Eustáquio Gomes*. Campinas: UNICAMP, 1994.
- _____. *Museo Bernardo Caro*. São Paulo: Instituto Hispânico de São Paulo, 2001.
- CARO, Bernardo & MOREJÓN, Julio García. *El infinito placer de la memoria*. São Paulo: Unibero, 2001.
- COSTA, Régis Gomide. *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música, 1998. Dissertação (Mestrado).
- DAHLHAUS, Carl. *Analysis and value judgment*. New York: Pendragon Press, 1982.

- DUNSBY, Jonathan & WHITTHALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber, 1988.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Ed. Publifolha, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do Século XX: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. RJ: Nova Fronteira, 1999.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FRAGA, Elisa Maria Zein. *O livro das duas meninas de Almeida Prado: uma outra leitura*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1995. Dissertação (Mestrado).
- GANDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Funarte; Relume Dumará, 1997.
- GOMES, Eustáquio. *A febre amorosa: romance bandalho*. 2 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- GONÇALVES, Fúlvia. *Fúlvia Gonçalves: desenhos e pinturas*. Patrocínio Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Artes Plásticas. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1988.
- GRIFFITHS, Paul, NEIGHBOUR, Olivier e PERLE, George. *Segunda escola vienense*. In: Série The New Grove. Porto Alegre: L&PM, 1990.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- _____. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os Prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 1997. Dissertação (Mestrado).
- GROUT, Donald. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.
- GUBERNIKOFF, Carole, org. *Encontros / desencontros: encontro de pesquisadores e músicos da XI Bienal de Música Brasileira do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Uni-Rio, 1996.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- HASSAN, Mônica Farid. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1996. Dissertação (Mestrado).
- KATER, Carlos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. N.1-9. São Paulo: Atravez, 1990/1997.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999.
- KRIEGER, Edino. In: *Revista Brasileira*. N.10. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, janeiro de 2002.
- LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Editora Atlas, 1989.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989.

- LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*. Cap.2. Tese de doutorado. SP: Eca/USP, 2000.
- MACHILIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. New York: Norton, 1979.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MIGUEL, Maria Claudia. *O assobio sideral de Almeida Prado*. Correio Popular, Campinas, 24 jun.1999. Caderno C, p.1.
- _____. *A música das estrelas*. Correio Popular, Campinas, 19 out.1999. Caderno C, p.1.
- _____. *Unicamp edita Toccata de Almeida Prado*. Correio Popular, Campinas, 28 nov.1999. Caderno C, p.1.
- MOLINO, Jean. *Analisar*. Trad. PASCOAL, Maria Lúcia. In: *Analyse Musicale*. Paris: Societè Française d'Analyse Musicale. 3e. trimestre, Juin, 1989, pp.11-13.
- MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: Origens da música de nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York: W. W. Norton, 1991.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Semiologia musical e pedagogia da análise*. V.2, nº2. Porto Alegre: Opus, jun, 1990.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.
- OTTMAN, Robert W. *Advanced harmony*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1992.
- OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. NY: Schirmer, 1992.

- PASCOAL, Maria Lúcia. *Pequeno histórico do estudo da análise*. Material didático. Mestrado em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP: CPG, 2000.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. RJ: Nova Aguilar, 1990.
- PINOTTI, José Aristodemo. *Espiral*. Capa e ilustrações de Fúlvia Gonçalves. S/loc.: Massao Ohno Ed., 1986.
- PINOTTI, Suely. *Contraponto – pinturas*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, Graf. FAAP, 1987.
- _____. *Pintura*. Roma: Palácio Pamphili, Embaixada do Brasil, 2001.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton, 1987.
- PLAZA, Júlio. *Arte, ciência, pesquisa: relações*. In: *Trilhas*, 6(1). Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- PRADO, José Antonio R. de Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986. Tese (Doutorado).
- _____. *Modulações da memória: (um memorial)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985.
- RAHN, John. *Basic atonal theory*. New York: Schirmer Books, 1980.

- RAMIRES, Marisa. *A teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform, 2001.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 1980.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. STEIN, Leonard (org.). *Style and idea*. London: Belmont, 1975.
- SCHWARTZ, Elliot e GODFREY, Daniel. *Music since 1945*. NY: Schirmer, 1993.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century*. New York: Schirmer Books, 1986.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TOLEDO, Berenice. *Lugar, lugares: desenhos*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1987.
- TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. New York: The McGraw-Hill Companies Inc., 1996.
- WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. New Jersey: Scarecrow, 1994.

http://www.ac-digital.com/producao/almeidaprado/aprado_engl.htm – Classical music: independent

production: Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado. Acessado em 25/08/1999.

<http://obelix.unicamp.br:8080/musica> - Centro de Documentação de Música Contemporânea

(CDMC) – Brasil/UNICAMP. Acessado entre agosto de 1999 e outubro de 2002.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES - MÚSICA

**A POÉTICA NOS *16 POESILÚDIOS* PARA PIANO
DE ALMEIDA PRADO
ANÁLISE MUSICAL**

ADRIANA LOPES DA CUNHA MOREIRA

VOLUME II

CAMPINAS - 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP

ANEXOS

8E197200

ANEXO 1: GLOSSÁRIO COM TERMOS TÉCNICOS ²⁹⁵

Acompanhamento: Ver **Tipos de acompanhamento.**

Acordes: *“Existem quatro possibilidades para a construção de acordes: (1) Acordes formados por segundas (incluindo os ‘clusters’); (2) Acordes formados por terças (incluindo acordes de nona, etc.); (3) Acordes formados por quartas (e também os acordes formados por quintas); e (4) Acordes formados por intervalos mistos. O acorde formado por terças tem estado sujeito a algumas variações, (...) com notas adicionadas, (...) com membros divididos [quando apresentam tanto a terça maior quanto a terça menor] e (...) com quintas abertas. Um tipo especialmente importante no início do século XX é o acorde formado por tons inteiros. E, finalmente, há a possibilidade de se justapor dois ou mais acordes de sonoridades auditivamente distintas, formando poliacordes. São freqüentes os casos em que uma sonoridade particular encontra-se aberta a mais de uma interpretação”.* ²⁹⁶

Acordes de prolongamento: *“São os acordes de passagem, com notas vizinhas e ornamentais. (...) O termo pode ser aplicado à progressão de um acorde a outro (...) ou à expansão de um único acorde. (...) Os acordes de passagem e ornamentais – que são acordes de prolongamento –*

²⁹⁵ Os verbetes contêm citações de autores cujos livros são especializados em música do Século XX ou possuem capítulos que tratam deste assunto especificamente. Estes verbetes estão relacionados com os termos que aparecem grifados neste trabalho.

²⁹⁶ KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999, p.67.

*executam o movimento determinado pelos acordes estruturais, eles constituem o movimento propriamente dito”.*²⁹⁷

Acordes estruturais: *“Os acordes estruturais determinam a direção do movimento (...) executado pelos acordes de prolongamento”.*²⁹⁸

Acordes formados por intervalos mistos: *“Combinam dois ou mais tipos de intervalos (segundas, terças ou quartas e suas inversões)”.*²⁹⁹

Acordes formados por quartas - Notação: *“A terminologia ‘3x4 em Si’ refere-se a um acorde com três notas formando intervalos de quartas, com a nota ‘si’ ocupando a posição mais grave [si-mi-lá]”.*³⁰⁰

Acordes formados por vozes condutoras paralelas: *“São resultantes de movimento direto em várias vozes”.*³⁰¹

Agregado: *“Termo usado para se referir a um conjunto qualquer com doze alturas, mas que não respeita a ordem de inserção das mesmas, ou suas duplicações”.*³⁰²

²⁹⁷ SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. NY: Dover, 1982, pp.13, 16 e 47.

²⁹⁸ Idem, p. 47.

²⁹⁹ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.63.

³⁰⁰ Idem, pp.56-57.

³⁰¹ Idem, p.9.

³⁰² Idem, p.188.

Atonal: Ver Pós-tonal.

Baixo ostinato: *“Linha do baixo repetitiva ou progressão harmônica que serve de base para uma forma com variações contínuas, como uma ‘passacaglia’ ou uma ‘chaconne’”*.³⁰³

Centro / Centricidade: *“Na música do século XX, (...) o uso da repetição, pedal, ostinato, acentos, (...) e técnicas similares atraem a atenção do ouvinte para uma classe específica de alturas, estabelecendo um centro por afirmação”*.³⁰⁴

Segundo Straus: *“Muitas composições do Século XX parecem convidar-nos a uma análise tonal tradicional. Diversas obras de Stravinsky, Bartók, Berg e até mesmo de Schoenberg possuem um tipo de sonoridade tonal, pelo menos em determinadas passagens. (...) Mas, para que uma peça possa ser considerada tonal, ela precisa necessariamente apresentar duas características: utilizar a harmonia funcional e o tratamento tradicional das vozes condutoras. A harmonia funcional refere-se (...) à idéia geral de que as diferentes harmonias possuem funções específicas e consistentes para se relacionarem umas com as outras. (...) É a base da análise que utiliza numerais romanos. (...) A condução de vozes tradicional está baseada em certas normas conhecidas do tratamento das dissonâncias. (...) Há outros aspectos inerentes à tonalidade, mas estes apresentados aqui são provavelmente os mais fundamentais. Se uma obra não faz uso da harmonia funcional ou do tratamento tradicional das vozes condutoras, os princípios básicos da análise tonal, (...) simplesmente não podem ser aplicados. Para que possamos apreciar mais*

³⁰³ TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. NY: McGraw-Hill, 1996, p.480.

³⁰⁴ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.101.

*completamente a música pós-tonal, precisamos abordá-la segundo seus próprios termos. (...) Toda música tonal é cêntrica, focada em classes de alturas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem fazer uso dos recursos da tonalidade, uma peça pode ser organizada ao redor de centros referenciais. Uma vasta gama de obras pós-tonais focam alturas, classes de alturas ou classes de conjuntos de alturas específicos, com a finalidade de dar forma e organizar a música. (...) Os compositores empregam uma variedade de meios contextuais de reforço. De maneira geral, as notas que são utilizadas com maior frequência, longamente sustentadas, localizadas em um registro extremo, tocadas em intensidade mais forte, bem como enfatizadas ritmicamente ou metricamente tendem a obter prioridade sobre as outras notas, que não possuem esses atributos. (...) As tríades ocupam uma posição interessante na música pós-tonal. Elas não se comportam como tônicas ou dominantes. Ao contrário, são normalmente utilizadas para enfatizar e suportar um centro formado por uma altura ou por uma classe de alturas por preservar seu tradicional senso de consonância e repouso”.*³⁰⁵

Segundo Stravinsky: “Nossa principal preocupação é (...) o que poderíamos chamar de atração polarizada do som, de um intervalo ou mesmo de um complexo de notas. Essa nota que soa constitui, de certo modo, o eixo essencial da música. (...) Compor, para mim, é pôr em uma determinada ordem certo número desses sons [cromáticos] de acordo com certas relações de intervalo. Essa atividade leva à procura de um centro para o qual a série de sons aplicada em meu esforço possa convergir. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma

³⁰⁵ STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000, pp.112-116.

*combinação que convirja para ele. (...) A descoberta desse centro é que me sugere a solução do problema”.*³⁰⁶

Citação: *“A citação no século XX é (...) às vezes uma justaposição de estilos contrastantes, outras vezes uma alusão quase poética a outro autor”.*³⁰⁷

Classe de alturas (CA): *“Grupamento de todas as alturas de um mesmo tipo. (...) Embora existam várias ‘alturas’ diferentes (o teclado de um piano contém 88 alturas), as ‘classes de alturas’ são apenas 12. (...) Os números grafados de 1 a 11 referem-se às 12 classes de alturas diferentes, em semitons ascendentes”.*³⁰⁸

*“Por exemplo, a classe de alturas ‘lá’ contém todas as alturas denominadas ‘lá’. (...) A classe de alturas é uma abstração e não pode ser adequadamente notada em um pentagrama. (...) Não é algo singular, mas um grupo de alturas separadas por uma ou mais oitavas”.*³⁰⁹

Classe de conjuntos: *“[Grupo de] conjuntos relacionados tanto pela transposição quanto pela inversão. Formam uma única família de conjuntos. (...) Todo conjunto com classes de alturas pertence a uma classe de conjuntos. Os conjuntos no interior de uma classe de conjuntos (...) têm o mesmo conteúdo intervalar. Através do movimento de conjunto em conjunto no interior de uma*

³⁰⁶ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, pp.41-42.

³⁰⁷ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.158.

³⁰⁸ LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989, pp.66, 67 e72.

³⁰⁹ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.2.

classe de conjuntos, um compositor pode criar um senso do movimento musical coerente e direcionado".³¹⁰

Classe de intervalos (CI): *"Grupamento de todos os intervalos de um mesmo tipo. Cada classe de intervalos inclui um intervalo, seu complemento, e todas as suas composições"*.³¹¹

"Devido à equivalência enarmônica, precisamos de nomes (...) únicos para os intervalos que possuem a mesma distância absoluta. (...) Na música que não usa escalas diatônicas e que não estabelece uma distinção sistemática entre consonância e dissonância, (...) é mais fácil e exato musicalmente nomear os intervalos de acordo com a quantidade de semitons que eles contêm. Assim, os intervalos entre 'dó' e 'mi' e entre 'dó' e 'fáb' contêm 4 semitons e são exemplos do intervalo 4. (...) Devido à equivalência à oitava, os intervalos compostos – maiores do que uma oitava – são considerados equivalentes às suas contrapartidas que estão no interior de uma oitava e os intervalos entre classes de alturas mais largos do que 6 são considerados equivalentes aos seus complementos ao mod12 (0 = 12, 1 = 11, 2 = 10, 3 = 9, 4 = 8, 5 = 7, 6 = 6). Assim, por exemplo, os intervalos 23, 13, 11 e 1 são todos membros da classe intervalar 1".

312

"Temos seis classes de intervalos: CI-1 (2m, 7M, 9m, etc.); CI-2 (2M, 7m, 9M, etc.); CI-3 (3m, 6M, 10m, etc.); CI-4 (3M, 6m, 10M, etc.); CI-5 (4J, 5J, 11J, etc.); e CI-6 (trítono, 11A, etc.)".³¹³

³¹⁰ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.47.

³¹¹ LESTER, Joel. 1989. p.72.

³¹² STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.5-6 e 9.

³¹³ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., pp.186-187.

Coleção de referência: Segundo Straus, “O senso da centricidade muitas vezes emerge do uso de coleções referenciais estáveis. (...) Através do delineamento de todos os pequenos conjuntos de uma peça, ou de parte deles, forma-se um único conjunto referencial amplo e o compositor pode unificar seções musicais inteiras, particularmente se o conjunto referencial estiver associado a um centro formado por (...) uma classe de alturas específica. (...) As coleções diatônica, octatônica e com tons inteiros são provavelmente as amplas coleções referenciais mais importantes na música pós-tonal, mas não são as únicas. (...) A ‘coleção diatônica’ abrange qualquer transposição das sete ‘notas brancas’ do piano. Forma a classe de conjuntos (013568T). (...) Inclui todas as escalas maiores, as escalas menores (naturais) e os modos eclesiásticos. (...) Na música pós-tonal, a coleção diatônica é empregada sem que a harmonia funcional ou a tradicional condução de vozes da música tonal sejam utilizadas. (...) Ao analisarmos a música pós-tonal diatônica, normalmente iremos querer identificar a altura que forma um centro e a ordenação escalar. (...) [Mas,] em alguns casos, pode ser difícil determinar uma altura cêntrica ou isso pode ser musicalmente irrelevante. Então, faz-se necessário uma referência mais neutra à coleção diatônica, (...) através da simples declaração da quantidade de acidentes necessários para que a coleção seja notada: (...) 0 sustenido, 1 sustenido, 2 sustenidos [etc.]. (...) A ‘coleção octatônica’ (0134679T) (...) (assim como seu complemento, o acorde de sétima diminuta) (...) é altamente simétrica, tanto transposicionalmente quanto inversamente (...) e muitos de seus subconjuntos são inversa e/ou transposicionalmente simétricos. (...) A coleção octatônica contém diversas formações familiares: (...) a tríade maior ou menor, o tetracorde menor ou dórico, o acorde menor com sétima, o acorde de dominante ou meio-diminuto com sétima e o acorde diminuto. (...) A ‘coleção com tons inteiros’ (02468T) (...) possui o mais alto

grau de simetria possível, tanto transposicional quanto invercional e sua classe de conjuntos contém apenas dois membros distintos. (...) Sua estrutura intervalar e de subconjuntos é, obviamente, restrita e redundante. Contém apenas os intervalos das classes 2, 4 e 6. (...) Pode ocorrer uma produtiva interação entre as três coleções discutidas aqui (diatônica, octatônica e com tons inteiros). (...) Ao analisar uma obra pós-tonal, observe não apenas o comportamento motivico na superfície, mas também as coleções de referência que se ocultam sob a superfície”.

314

*“Em diversas músicas pós-tonais, as regiões com classes de alturas são similares às escalas na música tonal”.*³¹⁵

Complemento de um conjunto: *“A classe de alturas que um conjunto exclui constitui seu ‘complemento’. Assim, o complemento do conjunto [3,6,7] é [8,9,10,11,0,1,2,4,5]”*³¹⁶.³¹⁷

Complemento de um intervalo: Terminologia empregada na análise da música pós-tonal, para designar a inversão de um intervalo, na maneira como ocorre na música tonal.³¹⁸

³¹⁴ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.116-126.

³¹⁵ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.146.

³¹⁶ Straus utiliza a notação com zero fixo. Neste trabalho estamos empregando a notação com zero móvel. Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo 1.

³¹⁷ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.81-84.

³¹⁸ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.72.

“Assim, o intervalo de ‘dó#’ a ‘lá’, por exemplo, será -4 ou +8. (...) 4 e 8 são equivalentes, portanto ‘complementos ao mod12’ um do outro, porque sua soma é 12, assim como 0 e 12, 1 e 11, 2 e 10, (...) e 6 e 6”.³¹⁹

Condução de vozes: “Existem dois modelos teóricos principais para a organização linear, ou condução das vozes, na música pós-tonal. No primeiro modelo, por ‘associação’, (...) cada altura pode ser associada através de algum sentido musical, incluindo o registro, o timbre, a disposição métrica, a dinâmica e a articulação. As alturas associadas dessa maneira formam estruturas lineares coerentes. (...) Um segundo modelo ocorre por ‘transformação’ na natureza e foca o contraponto criado pela transposição e pela inversão de classes de alturas”.³²⁰

Conjunto / conjunto de alturas / conjunto de classes de alturas:³²¹ “O termo se refere aos motivos que fundamentam a estrutura de alturas, nas peças não tonais, (...) onde a estrutura motivica é a base de todas as melodias e de todas as harmonias, de todos os grupamentos de alturas e, ainda, das vozes condutoras (no sentido que as alturas adjacentes advêm dos motivos). (...) Por isso, precisamos de um outro termo – substituindo o termo ‘motivo’ - que descreva estas estruturas formadas por alturas. Este termo é ‘conjunto’, significando grupamentos de alturas”.

322

³¹⁹ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.6.

³²⁰ Idem, pp.89-90.

³²¹ Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo I.

³²² LESTER, Joel. 1989. Op.cit., pp.11-13.

*“Tipo de motivo que produz unidade na música pós-tonal. (...) Um conjunto pode aparecer articulado melodicamente, harmonicamente, ou combinando os dois tratamentos. Pode ainda ser transposto e/ou invertido (em inversão reflexiva)”.*³²³

Segundo Straus: *“Os conjuntos com classes de alturas são os grupamentos básicos utilizados na estruturação de grande parte da música pós-tonal. Um conjunto com classes de alturas é uma coleção não ordenada de classes de alturas. É um motivo cujas características de identidade – registro, ritmo, ordem – se esvaíram. O que resta é a identidade da classe de alturas e da classe intervalar básica de uma idéia musical. (...) A possibilidade de se apresentar uma idéia musical das mais variadas maneiras – melodicamente, harmonicamente ou combinando os dois procedimentos – é parte da concepção de Schoenberg: ‘Os dois ou mais espaços dimensionais nos quais as idéias musicais são apresentadas são uma unidade’. Não importa como esteja sendo apresentado, um conjunto com classes de alturas irá conter suas classes de alturas básicas e sua identidade intervalar. Um compositor pode unificar uma composição através do uso de um ou mais conjuntos com classes de alturas como uma unidade estrutural básica. Ao mesmo tempo, um compositor pode criar uma superfície musical variada através da transformação da unidade básica de maneiras diferentes. Quando ouvimos ou analisamos música, buscamos coerência. Na grande maioria da música pós-tonal, a coerência é obtida através do uso de conjuntos com classes de alturas ”.*³²⁴

³²³ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.178.

³²⁴ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., p.30.

Contorno: ³²⁵ “Os aspectos gerais da música, seus movimentos ascendentes e descendentes são aspectos do ‘contorno’ musical. (...) Abordar o contorno dessa maneira permite uma discussão clara dos movimentos e dos gestos musicais, sem que sejam necessárias considerações mais complexas, vinculadas a alturas, classes de alturas e seus intervalos. No entanto, o contorno pode ser particularmente revelador se forem traçados paralelos com as alturas e com as classes de alturas. Dessa maneira, é possível que se discuta a similaridade dos movimentos na apresentação de classes de conjuntos diferentes e, por outro lado, a disparidade dos movimentos produzidos por membros de uma mesma classe de conjuntos”. ³²⁶

Contraponto: Ver Textura contrapontística.

Contraponto linear: “Quando o método composicional é evidente e predominantemente linear, o termo ‘contraponto linear’ é utilizado”. ³²⁷

Dissonância: “Tendo se tornado uma entidade auto-suficiente, muitas vezes a dissonância não prepara nem antecipa alguma coisa. Já não é mais agente da desordem, assim como a consonância, tampouco garantia de segurança. A música de ontem e de hoje aproxima sem hesitação acordes dissonantes paralelos que, dessa maneira, perdem seu valor funcional: e o nosso ouvido aceita naturalmente essa justaposição”. ³²⁸

³²⁵ Ver *Análise do contorno melódico*, no Capítulo 1.

³²⁶ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.87-89.

³²⁷ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.101.

³²⁸ STRAVINSKY, Igor. 1996. Op.cit., p.40.

Equivalência à oitava: *“As alturas separadas por uma ou mais oitavas são consideradas ‘equivalentes’. (...) As alturas relacionadas à oitava recebem o mesmo nome porque soam de maneira semelhante e por serem tratadas como equivalentes funcionalmente na música ocidental”.*³²⁹

Equivalência enarmônica: *“Na música pós-tonal, (...) as notas são enarmonicamente equivalentes (como ‘sib’ e lá#) e também funcionalmente equivalentes”.*³³⁰

Escala: Nas composições pós-tonais, as escalas são consideradas coleções de referência.

Escala sintética: *“O termo se refere a escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas naturais – as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e as outras escalas historicamente efetivadas”.*³³¹

Estilo: *“O estilo é o modo particular com que um compositor organiza suas concepções e fala a linguagem de sua arte. Essa linguagem musical é o elemento comum a compositores de uma determinada escola ou época. (...) O que se denomina estilo de uma época resulta de uma combinação de estilos individuais, uma combinação dominada pelos métodos dos compositores que exerceram influência preponderante em seu tempo”.*³³²

³²⁹ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.1-2.

³³⁰ Idem, pp.2-3.

³³¹ TUREK, Ralph. 1996. Op.cit., p.483.

³³² STRAVINSKY, Igor. 1996. Op.cit., p.70.

“A escrita harmônica contemporânea é um processo compositivo que pode envolver diversas disposições da norma da dissonância, eleger um idioma harmônico simples ou a junção de um com outro, fusão de tonalidades, simplicidade de organização sonora ou a justaposição de aspectos tonais e atonais. O amálgama de concepções divergentes de formações tonais é uma parte de nossa linguagem harmônica. A aceitação de um procedimento não implica necessariamente na exclusão de outro”. ³³³

“A música do século XX continua sendo sempre uma (...) fascinante colagem de procedimentos e material, um período sem um estilo”. ³³⁴

“Nossa época não conta com estilo, mas com tendências”. ³³⁵

Estratificação: Ver **Textura estratificada**.

Estrutura: ³³⁶ *“A direção musical básica”.* ³³⁷

Figuração pianística: Tipo de acompanhamento que faz uso de acordes arpejados. ³³⁸

³³³ PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985, p.275.

³³⁴ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.309.

³³⁵ PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p.28.

³³⁶ Ver *Análise da estrutura*, no Capítulo 1.

³³⁷ SALZER, Felix. 1982. Op.cit., p.143.

³³⁸ SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit., pp.108-110.

Forma: “No século XX, (...) forma musical é a unidade decorrente do entrelaçamento de todos os aspectos de uma composição – a disposição dos temas, as estruturas harmônica e melódica, as vozes condutoras, os movimentos, o fraseado, as texturas e afins. (...) O foco da atenção é a unidade conceitual de cada peça, e não o grau de submissão de uma peça a algum padrão abstrato”.³³⁹

“Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a ‘lógica’ e a ‘coerência’. (...) A subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma”.³⁴⁰

Formas do motivo/formas do conjunto: Ver **Variações do motivo/variações do conjunto.**

Forma primária (FP):³⁴¹ Segundo Straus, “Há duas maneiras padronizadas de se nomear classes de conjuntos. A primeira foi desenvolvida pelo teórico Allen Forte, o pioneiro na teoria dos conjuntos.³⁴² Na sua conhecida lista de classes de conjuntos, ele identifica cada um deles com um par de números separados por um travessão (por exemplo, 3-4). O primeiro número refere-se à quantidade de classes de alturas na série. O segundo número mostra a posição do conjunto na lista de Allen Forte. (...) A segunda maneira comum de se identificar classes de conjuntos é olhar para todos os membros da classe de conjuntos, selecionando aquele que tem a melhor ordem normal dentre as ordens normais e usá-lo para nomear a classe de conjuntos como um todo. Esta forma ideal, denominada ‘forma primária’, começa por 0 e é a mais

³³⁹ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.56.

³⁴⁰ SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit., pp. 27-8.

³⁴¹ Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo 1.

³⁴² FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

compacta à esquerda [seus intervalos à esquerda são os menores]. (...) Há uma maneira (...) fácil de se trabalhar, mas infelizmente não se aplica a todos os casos (pode falhar no terceiro passo, quando a inversão escrita de trás para adiante não é a forma primária): (1) Coloque o conjunto na ordem normal (...); (2) Extraia a sucessão intervalar lendo da esquerda para a direita e escreva isto começando por 0 (...); (3) Extraia a sucessão intervalar lendo da direita para a esquerda e escreva isto começando por 0 (...); (4) Escolha a melhor opção entre os exemplares resultantes dos passos 2 e 3”.³⁴³

“A forma primária da melhor ordem normal aparece notada da seguinte maneira: [0 2 6], por exemplo”.³⁴⁴

Gráficos com vozes condutoras: São empregados por Felix Salzer, em seu livro *Structural hearing*: “Os gráficos com voces condutoras (...) simbolizam o processo da audição estrutural. (...) Estes gráficos têm o propósito de explicar a coerência na unidade musical de uma maneira sistemática. (...) O processo dedutivo visa estabelecer a finalidade do movimento musical e a direção tomada no intuito de se atingir esta finalidade. Para tanto, determina as vozes condutoras na música, separando os ornamentos e prolongamentos das notas e progressões que carregam o movimento de maneira direta à sua finalidade – e que formam a estrutura. A dedução representa o primeiro processo na audição estrutural, que pode ser expressa em gráficos sucessivos [linha (a), linha (b), linha (c), e assim por diante]. Os prolongamentos são eliminados em estágios progressivos (...) e o gráfico é elaborado para ilustrar a direção básica

³⁴³ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.49-50.

³⁴⁴ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.186.

ou a estrutura da composição em discussão. O processo de dedução revela ao ouvinte as bases harmônicas ou contrapontísticas da música. (...) O processo posterior - de indução - é o mais importante na audição estrutural. (...) Nesta fase, (...) movemo-nos na ordem reversa, da estrutura à composição completa. Percebemos, então, qual é a 'distância' existente entre a estrutura e a música atual. A percepção desta distância nos mostra que a composição aparece como uma elaboração ou prolongamento da progressão estrutural. A 'distância' entre a composição e sua estrutura encontra expressão nos gráficos que recebem seu formato definitivo. Através deste processo de audição estrutural, cada altura e cada progressão revelam seu significado: são desdobramentos orgânicos da estrutura básica e elementos formadores do organismo tonal".³⁴⁵

Notas para elaborar/compreender os gráficos com vozes condutoras, segundo Salzer: "(1) As figuras indicam o valor estrutural e o significado das alturas e acordes - elas não designam valores rítmicos; (2) A diferença de significado estrutural é notada com quatro figuras diferentes: mínima, semínima, semínima sem haste e, ocasionalmente, colcheia. Esta última é utilizada para indicar ornamentos. As figuras de maior valor em um gráfico representam as alturas ou acordes de ordem estrutural mais elevada. Dentre as figuras de mesmo valor, aquelas cujas hastes têm o mesmo tamanho pertencem à mesma ordem estrutural; (3) O relacionamento entre alturas ou acordes, idênticos ou diferentes - especialmente o inter-relacionamento estrutural - é indicado por ligaduras ou linhas, setas curvas ou horizontais, ou ainda por travessões. Estes símbolos podem ser pontilhados ou sólidos; (4) As setas sólidas horizontais

³⁴⁵ SALZER, Felix. 1982. Op.cit., pp.142-143 e 206-207.

(usadas, na maioria das vezes, em referência aos movimentos do baixo) indicam a direção ou a tendência direcional da música no geral, ou ainda os movimentos de passagem no particular; (5) Uma nota entre parênteses - com ou sem haste pontilhada - significa 'nota suposta com base na direção da voz condutora', mas omitida ou substituída na composição; (6) Colchetes e chaves de vários tipos indicam prolongamentos de acordes (—) ou paralelismos melódicos (—); (7) Numerais romanos assinalam apenas os acordes harmônicos - o tamanho destes numerais corresponde ao seu valor estrutural; (8) Um numeral romano minúsculo entre parênteses (i,v,xii,etc.) indica 'acorde de ênfase harmônica'; (9) Símbolos: P = Nota ou acorde de passagem, B = Bordadura ou acorde-bordadura, Bsup = Bordadura superior, BInf = bordadura superior, BI = Bordadura incompleta, BP = Acorde-bordadura de passagem, O = Acorde ornamental, CE = Acorde contrapontístico-estrutural, DF = Acorde com dupla função, M = Mistura, || = Interrupção, DD = Dominante divisória, e A B ou A B A' = Indicativos de forma musical".³⁴⁶

Indeterminação: "A indeterminação e a duração podem ser manipuladas de diversas maneiras. O andamento pode ser 'o mais rápido possível' ou 'o mais lento possível'. O ritmo pode ser aberto através do uso das cabeças das notas somente, deixando as durações para serem decididas pelo intérprete. O compositor pode exercer um controle maior através da utilização da 'notação proporcional', na qual os espaços entre as notas na página indicam suas durações aproximadas".³⁴⁷

³⁴⁶ SALZER, Felix. 1982. Op.cit., pp.xiii-xiv (v.2).

³⁴⁷ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.283.

Inversão de conjuntos (I): ³⁴⁸ “Por ‘inverter’ um conjunto em música pós-tonal, entenda reverter a ordem dos intervalos da ordem normal deste conjunto [no sentido retrógrado - por exemplo, ao se inverter ‘sol-si-dó’, obtém-se ‘sol-mib-ré’]. (...) Os conjuntos de alturas que estão relacionados pela inversão, são equivalentes. (...) Um conjunto e sua inversão são considerados diferentes representações de um mesmo tipo de conjunto”. ³⁴⁹

“Geralmente, quando invertemos um conjunto na ordem normal, o resultado será a ordem normal do novo conjunto escrita de trás para adiante. Mas há diversas exceções nessa regra. Na dúvida, use o procedimento passo-a-passo [apresentado por Straus]”. ³⁵⁰

Inversão de um intervalo: Ver Complemento de um intervalo

Melhor Ordem Normal (MON): ³⁵¹ “Representação genérica de todas as possíveis transposições e inversões de um conjunto. Para obter a melhor ordem normal de um conjunto qualquer, encontre primeiro sua ordem normal, depois inverta o conjunto [escreva na ordem reversa] e encontre a ordem normal da inversão. Finalmente, compare as duas ordens normais: a ‘melhor’ das duas é (...) a que tem o intervalo inicial mais estreito. (...) Existem conjuntos cuja

³⁴⁸ Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo 1.

³⁴⁹ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., pp.182-183.

³⁵⁰ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.39-42.

Observação: Neste trabalho, as regras de inversão de Straus não serão usadas. Serão utilizadas as regras de Kostka e a notação com zero móvel, que dispensa o emprego da transposição.

³⁵¹ Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo 1.

*ordem normal do conjunto e a ordem normal de sua inversão são idênticas, ou de transposições equivalentes. Um conjunto como este é denominado 'conjunto de inversão simétrica'.*³⁵²

Métrica: *“As leis que regulam o movimento dos sons exigem a presença de um valor mensurável e constante: a ‘métrica’, elemento puramente material, através do qual o ritmo, elemento puramente formal, se realiza”.*³⁵³

Métrica assimétrica: *“Métrica em que o compasso não pode ser dividido em grupos de dois ou três tempos”.*³⁵⁴

Modo:³⁵⁵ *“As mudanças de atmosfera são um recurso freqüentemente encontrado em composições modais. Mas ‘não’ se trata de modulação, porque o centro não é mudado”.*³⁵⁶

Modos de transposição limitada: *“Conjuntos simétricos definidos por Olivier Messiaen, que contêm entre seis e dez classes de alturas dividindo a oitava simetricamente. Estes modos são conjuntos atonais: não remetem necessariamente à altura fundamental, e estão sujeitos a transposições e reordenações livres. (...) O primeiro modo é uma escala de tons inteiros, que Messiaen usa com pouca freqüência, e o segundo modo (...) é a escala octatônica. Modo 1, C-D-E-F#-G#-A#; Modo 2, C-C#-D#-E-F#-G-A-A#; Modo 3, C-C#-D-E-F-F#-G#-A-A#; Modo 4, C-*

³⁵² KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., pp.183-184.

³⁵³ STRAVINSKY, Igor. 1996. Op.cit., p.35.

³⁵⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op.cit., p.478.

³⁵⁵ Ver o verbete *Coleção de referência*.

³⁵⁶ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.30.

C#-D-D#-F#-G-G#-A; Modo 5, C-C#-D-F#-G-G#; Modo 6, C-C#-D-E-F#-G-G#-A#; Modo 7, C-C#-D-D#-E-F#-G-G#-A-A# ”. ³⁵⁷

Motivo: “Em 1905, Anton Webern anotou em seu diário uma discussão entre Mahler e Schoenberg, [que afirmou]: (...) ‘Nosso modelo é a natureza. Assim como o universo inteiro é originário de uma célula – através das plantas, dos animais, do homem e até de Deus, o ser superior – na música uma peça inteira deve ser desenvolvida a partir de um motivo único, de um tema único, que contenha o germe de tudo o que se seguirá... ”. ³⁵⁸

Ainda segundo Schoenberg: “Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. (...) O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o ‘germe’ da idéia: (...) inclui elementos (...) de todas as figuras musicais subseqüentes (...) [e] está presente em todas as figuras subseqüentes. (...) Qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico. (...) Cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação ”. ³⁵⁹

³⁵⁷ SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century: style and structure*. NY: Schirmer, 1986, p.405.

³⁵⁸ *Idem*, p.155.

³⁵⁹ SCHOENBERG, Arnold. 1991. *Op.cit.*, pp.35-6.

Movimento paralelo: *“Movimento de duas ou mais vozes na mesma direção, mantendo uma distância intervalar fixa”*.³⁶⁰

Ordem normal (ON):³⁶¹ Segundo Straus, *“A ordem normal – a maneira mais compacta de se escrever um conjunto com classes de alturas – facilita a observação dos atributos essenciais de uma sonoridade e a comparação com outras sonoridades. (...) É apenas uma maneira conveniente de se escrever conjuntos para que seu estudo e comparação sejam facilitados. (...) Um procedimento para a obtenção da ordem normal é apresentado a seguir: (1) Exclua dobramentos e escreva as classes de alturas de maneira ascendente, no âmbito de uma oitava, (...) começando por qualquer uma dentre as classes de alturas do conjunto; (2) Escolha a ordem que possui o menor intervalo entre a primeira e a última altura (de baixo para cima); (3) Se houver um empate na regra 2, escolha a ordem que possui o menor intervalo no início da ordem, do lado esquerdo. Para que isto possa ser determinado, compare os intervalos entre a primeira e a segunda altura da esquerda. Se forem iguais, compare o intervalo entre a primeira e a terceira altura, e assim por diante; (4) Se houver um empate na regra 3, escolha a ordem que começa com a classe de alturas que representa o menor número inteiro. Por exemplo, (lá, dó#, fá), (dó#, fá, lá), (fá, lá, dó#) estão todos de acordo com a regra 3, então escolha [dó#, fá, lá] como a ordem normal, porque a primeira classe de alturas 1 é menor do que 5 ou 9”*.³⁶²

³⁶⁰ OWEN, Harold. *Modal and tonal counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. NY: Schirmer, 1992, p.366.

³⁶¹ Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo 1.

³⁶² STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.31-33.

Ostinato: “Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas. Um ostinato pode ocorrer no baixo (‘baixo ostinato’), como melodia numa voz superior, (...) ou simplesmente como uma sucessão de alturas repetidas (...)”.³⁶³

Pandiatônico / Pandiatonicismo: “Passagem que usa apenas as notas de uma mesma escala diatônica, mas que não conta com progressões harmônicas tonais e tratamento das dissonâncias”.³⁶⁴

“O uso de alturas de uma escala ou modo dados, com pouco ou nenhuma altura estranha e sem as relações harmônicas e melódicas funcionais”.³⁶⁵

Passacaglia: “Forma de variações contínuas baseada em uma melodia repetitiva, que normalmente aparece primeiro no baixo, mas que não se restringe àquela voz”.³⁶⁶

Pedal: “Um pedal é um som ou sons sustentados, repetidos ou ornamentados, enquanto as demais vozes se movimentam”.³⁶⁷

Pivôs: “Acordes com fortes implicações estruturais. (...) São pontos estáveis que determinam o curso do movimento musical na busca de seus objetivos”.³⁶⁸

³⁶³ SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 1980.

³⁶⁴ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.107.

³⁶⁵ TUREK, Ralph. 1996. Op.cit., pp.481-482.

³⁶⁶ Idem, p.482.

³⁶⁷ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit., p.243.

³⁶⁸ SALZER, Felix. 1982. Op.cit., p.47.

Poética musical: “O significado exato de poética é o estudo de uma obra a ser feita. O verbo ‘poiein’, do qual a palavra deriva, significa exatamente fazer ou fabricar. (...) A ‘Poética’ de Aristóteles muitas vezes sugere idéias referentes ao trabalho pessoal, à organização do material e à estrutura. A poética da música (...) fala sobre o fazer no campo da música”.³⁶⁹

“Tratemos da natureza das espécies da poesia, das características de cada uma, do modo como as fábulas se devem compor para dar perfeição ao poema; tratemos ainda da quantidade e da natureza de suas divisões e de tudo o que pertença a esta matéria, começando, como a natureza pede, pelas coisas elementares”.³⁷⁰

“Processo formativo e operativo da obra de arte. De tal forma que, enquanto a obra de arte se faz, se inventa o modo de fazer. (...) O artista-teórico vai ao encontro dos princípios que fundamentam a sua arte”.³⁷¹

Poliacorde: “Duas ou mais estruturas harmônicas soando simultaneamente, mas claramente distinguíveis auditivamente”.³⁷²

Polimodalidade: “Implica dois ou mais modos diferentes com o mesmo ou diferentes centros”.

373

³⁶⁹ STRAVINSKY, Igor. 1996. Op.cit., pp.15-16.

³⁷⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. In: Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p.37.

³⁷¹ PLAZA, Júlio. *Arte, ciência, pesquisa: relações*. In: *Trilhas*, 6(1). Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p.30.

³⁷² TUREK, Ralph. 1996. Op.cit., p.482.

³⁷³ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op.cit., p.36.

Pós-tonal: Nesta Dissertação, a música composta durante o Século XX será designada pelo termo *pós-tonal* – por ser mais específico do que os termos *atonal* ou *não tonal*.

Prolongamento: “A música tonal apresenta inter-relação e interdependência entre dois fatores arquitetônicos: (1) estrutura – a direção musical básica e (2) prolongamento – a disposição e o tratamento musical, através de elaboração, expansão e repetição”.³⁷⁴

Relação cromática mediante: “Duas tríades ou tonalidades estão em relação cromática mediante se forem de mesma natureza (maior ou menor) e se suas fundamentais estiverem separadas por uma terça maior ou menor”.³⁷⁵

Segmentação: “Processo de identificação e rotulação de conjuntos com classes de alturas empregado na análise da música pós-tonal”.³⁷⁶

Seqüência: “Técnica de composição em que uma idéia harmônica e/ou melódica é repetida na mesma voz ou instrumento em uma altura diferente”.³⁷⁷

Simultaneidade: “(1) A sonoridade concomitante de duas ou mais alturas. (2) Uma textura criada pela execução simultânea de duas ou mais idéias musicais não correlatas”.³⁷⁸

³⁷⁴ SALZER, Felix. 1982. Op.cit., p.143.

³⁷⁵ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.3.

³⁷⁶ Idem, p.178.

³⁷⁷ TUREK, Ralph. 1996. Op.cit., p.483.

³⁷⁸ OWEN, Harold. 1992. Op.cit., p.368.

Subconjunto: “Um subconjunto estará relacionado a um conjunto através de seu conteúdo intervalar, se todos os intervalos do subconjunto estiverem presentes no conjunto – Exemplo: $[0\ 2\ 3\ 5]$ e $[0\ 2\ 5]$ ”.³⁷⁹

Segundo Straus: “Se X está contido no conjunto Y , então X é um subconjunto de Y e Y é um superconjunto de X . Um conjunto com n elementos irá conter 2^n subconjuntos. Por exemplo, um conjunto com cinco alturas irá conter os seguintes subconjuntos: um conjunto vazio (...), cinco conjuntos com uma altura, dez conjuntos com duas alturas (também denominados intervalos), dez conjuntos com três alturas, cinco conjuntos com quatro alturas e um conjunto com cinco alturas (o próprio conjunto original). (...) O conjunto vazio, o conjunto com uma altura e o conjunto original normalmente não terão um interesse particular como subconjuntos. (...) Apenas alguns subconjuntos são musicalmente significantes em um contexto musical específico. (...) O relacionamento por subconjunto/superconjunto pode ser literal ou abstrato. Se o conjunto X é um subconjunto literal de Y , todas as notas de X estão contidas em Y . (...) $[E,F,G]$ é um subconjunto literal de $[C\#,D,E,F,G]$. (...) A transposição T_5 , (...) $[A,Bb,C]$ é um subconjunto abstrato de $[C\#,D,E,F,G]$ ”.³⁸⁰

Sucessão não funcional de acordes: “Em uma ‘sucessão não funcional de acordes’ os acordes não ‘progridem’ em nenhuma das maneiras encontradas na harmonia tonal diatônica”.³⁸¹

Teoria dos conjuntos: Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo 1.

³⁷⁹ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., pp.114-115.

³⁸⁰ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.84-85.

³⁸¹ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.8.

Textura: *“O termo refere-se à relação entre as vozes de uma composição. (...) As texturas musicais tradicionais podem ser classificadas em três categorias principais: (1) Monofônica – uma única linha, às vezes dobrada à oitava; (2) Homofônica – significando: (a) melodia com acompanhamento, ou (b) textura acordal; (3) Contrapontística – linhas relativamente independentes, podendo ser: (a) imitativa, ou (b) livre. (...) A textura da grande maioria da música do século XX pode ser analisada segundo estas categorias”.*³⁸²

*“O termo refere-se à interação entre linhas vocais ou instrumentais que são independentes, mas que soam concomitantes. A textura é um resultado do número e de uma relativa proeminência de vozes individuais, do espaçamento entre as vozes, do registro, do ritmo e do timbre”.*³⁸³

Textura estratificada / Estratificação: *“Justaposição de texturas musicais contrastantes, ou (...) de sons contrastantes. Apesar de ‘estrato’ significar normalmente camada, uma sobre a outra, o estrato neste caso tem o sentido de próxima uma da outra. Qualquer mudança abrupta de textura ou de sonoridade básica é um exemplo de estratificação, mas este termo é genericamente associado a peças nas quais os contrastes de textura ou timbre são os elementos principais na elaboração das mesmas”.*³⁸⁴

Tipos de acompanhamento: *“(1) À maneira coral: (...) todas as vozes cantam o mesmo ritmo (...); (2) Figuração: (...) uso de acordes arpejados (...); (3) Intermitente: (...) um acorde curto pode ocorrer durante uma pausa, ou sobre uma nota sustentada da melodia (...); (4)*

³⁸² KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., pp.220 e 234.

³⁸³ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.53.

³⁸⁴ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.237.

*Complementar: o ritmo complementar é dado pela relação entre as vozes, uma preenchendo os vazios da outra”.*³⁸⁵

Transposição de conjuntos (T): *“Transpor um conjunto com classes de alturas significa movê-lo para cima por um determinado intervalo. (...) Podemos classificar as transposições de um conjunto com seu nome seguido de um T e do número de semitons acima (exemplo: [0,1,4,7] T4)”.*³⁸⁶

Varição do motivo / variação do conjunto: *“A variação é uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado. (...) A repetição pode ser literal, modificada ou desenvolvida”.*³⁸⁷

*“Nas notas introdutórias inscritas no programa dos seus quartetos, Schoenberg escreveu que aquele trabalho havia sido guiado pela ‘essência espiritual’ do primeiro movimento da sinfonia ‘Heróica’ de Beethoven. ‘A ‘Heróica’ foi a solução para os meus problemas: como produzir diversidade a partir da unidade, como criar novas formas a partir de um material básico, e quanto pode ser feito a partir de pequenos grupamentos através de modificações muitas vezes insignificantes, se não através do claro desenvolvimento de variações. (...) As variações são o elemento mais importante de uma obra musical”.*³⁸⁸

³⁸⁵ SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit., pp.108-110.

³⁸⁶ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., pp.82 e 87.

³⁸⁷ SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit., pp.37 e 56.

³⁸⁸ In: SIMMS, Bryan. 1986. Op.cit., p.153.

Variação contínua: *“Nas obras compostas no século XX, os temas dificilmente retornam da mesma maneira; ao contrário, eles aparecem constantemente integram novos temas, em um processo denominado ‘variação contínua’. A música de Schoenberg e dos compositores influenciados por ele é particularmente rica em variações contínuas, o que traz a sensação de que movimentos inteiros serem um eterno desenvolvimento”.*³⁸⁹

Vetor intervalar / Vetor: *“A qualidade de uma sonoridade pode ser resumida (...) pela catalogação do número de ocorrências de cada uma das seis classes de intervalos, omitindo-se as ocorrências dos intervalos da classe 0. (...) Esta listagem é denominada ‘vetor intervalar’. (...) Na música pós-tonal, estamos diante de uma variedade imensa de idéias musicais. O vetor intervalar nos fornece uma maneira conveniente de resumir a sonoridade básica da peça”.*³⁹⁰

Classes de Intervalos	1	2	3	4	5	6
Nº de ocorrências	0	1	0	0	2	0
Notação	< 0 1 0 0 2 0 >					

*“O vetor de intervalos fornece um termo de comparação entre conjuntos”.*³⁹¹

Vozes condutoras: As vozes extremas de uma textura polifônica ou homofônica.

Zero fixo e zero móvel: *“Existem duas maneiras diferentes de determinar o zero de uma classe de alturas. Algumas vezes é vantajoso designar como zero, o ponto focal [centro] da peça ou da*

³⁸⁹ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.60.

³⁹⁰ STRAUS, Joseph. 2000. Op.cit., pp.10-12.

³⁹¹ LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.188.

*passagem que está sendo analisada. (...) Esta é a 'notação com zero móvel'. (...) Noutras, é conveniente se designar a classe de alturas 'dó' como zero. (...) Esta é a 'notação com zero fixo'".*³⁹²

³⁹² LESTER, Joel. 1989. Op.cit., p.67. Obs: No livro *Introduction to post-tonal theory*, Straus usa a notação com zero fixo [ou “notação com dó fixo”]. Kostka, no livro *Materials and techniques of Twentieth-Century music*, emprega a notação com zero móvel. Lester privilegia o segundo tipo. Neste trabalho, a notação com zero móvel é utilizada. Ver *Teoria dos conjuntos*, no Capítulo 1.

ANEXO 2: SEMELHANÇA COM O MATERIAL UTILIZADO NA COMPOSIÇÃO DE *CARTAS CELESTES*

A série de peças compostas por Almeida Prado, intituladas *Cartas Celestes*³⁹³ baseia-se no mapeamento de 24 acordes de intensa ressonância, nomeados com as 24 letras do alfabeto grego.

³⁹⁴

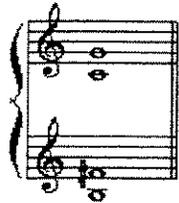
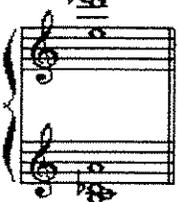
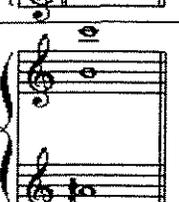
A análise desses acordes através do uso da técnica denominada *Teoria dos Conjuntos* possibilita a determinação da forma primária desses grupos de alturas, que viabiliza a generalização de estruturas e permite a seguinte comparação: o *Conjunto 1* do *Poesilúdio nº6* (que abre o segundo ciclo de *Poesilúdios*, compostos em 1985) está baseado no mesmo material utilizado na formação do acorde *alpha*, descrito por Almeida Prado como “*a chave temática de todo o ciclo*” de *Cartas Celestes*.³⁹⁵

A *Tabela A-2*, a seguir, apresenta os 24 acordes baseados no mapa celeste, com suas respectivas *formas primárias*. Na seqüência, a *Tabela A-2.1* traz o *Conjunto 1* do *Poesilúdio nº6*:

³⁹³ Ver, em *Dados biográficos, Temática astronômica* (Capítulo2).

³⁹⁴ PRADO, Antonio Rezende de Almeida. *Cartas celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1986. Tese (Doutorado), pp.7-25.

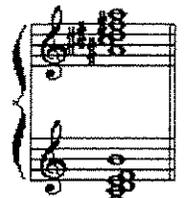
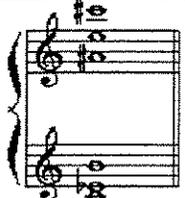
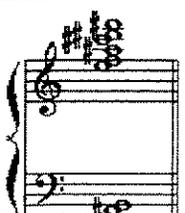
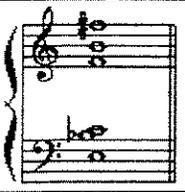
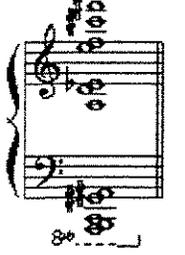
³⁹⁵ PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.11.

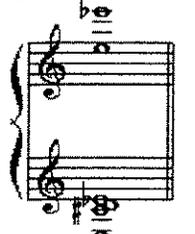
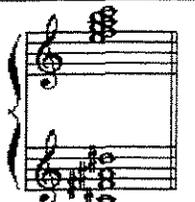
Denominação	Acordes	Segmentos do mapeamento sonoro elaborado pelo compositor em sua Tese de Doutorado ³⁹⁶	Forma primária e Vetor dos acordes
A α <i>Álpha</i> <i>Alpha</i> Alfa ³⁹⁷		<i>“A chave temática de todo o ciclo”.</i>	[0 1 5 6] <2 0 0 1 2 1>
B β <i>Bêta</i> <i>Beta</i> Beta		<i>“Sensação de intenso brilho de uma estrela”.</i>	[0 1 2 3 6 7] <4 2 2 2 3 2>
Γ γ <i>Gámma</i> <i>Gamma</i> Gama		<i>“Resulta numa ressonância imitativa do sino, pela predominância da sexta menor”.</i>	[0 1 2 3 4 5 6 8] <6 6 5 5 4 2>
Δ δ <i>Délta</i> <i>Delta</i> Delta		<i>“Massa sonora de timbre metálico, dourado”.</i>	[0 1 2 3 5 6 7 8] <8 7 6 6 6 3>
E ε <i>Èpsilón</i> Epsilon		<i>“Ressonância de oitavas. (...) Timbre de intensa luminosidade, como o brilho azul-violeta de uma estrela. (...) Intenção de brilho e luz”.</i>	[0 1 2] <2 1 0 0 0 0>

³⁹⁶ Todas as citações desta coluna foram extraídas da tese escrita pelo compositor. In: PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1986. Op.cit., pp.7-25.

³⁹⁷ Grafia utilizada: (1) Alfabeto grego maiúsculo; (2) Alfabeto grego minúsculo; (3) Grego; (4) Latim; e (5) Português. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do Século XX: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. RJ: Nova Fronteira, 1999.

Obs.₁: Em sua tese de doutorado, o compositor Almeida Prado utiliza, na maioria das vezes, a grafia em latim. Obs.₂: A grafia em latim é algumas vezes omitida neste trabalho, por não constar no dicionário citado acima.

<p>Z ζ Zêta Zeta Zeta</p>		<p>“Constituído de duas oitavas espaçadas. (...) Acorde que puxa para os harmônicos superiores, por isso, luminoso”.</p>	<p>[0 2 3 4 5 6 8] <4 5 4 4 2 2></p>
<p>H η Êta Eta Eta</p>		<p>“Acorde-cluster – como um sol, ele emite raios de ressonância. (...) Muito luminoso, de sonoridade concentrada”.</p>	<p>[0 1 2 3 4 5 6 7 8 9] <9 8 8 8 8 4></p>
<p>Θ θ Thêta Theta Teta</p>		<p>“Predomina a ressonância de terça menor. (...) Acorde que puxa para os harmônicos inferiores, por isso mais opaco, ideal para momentos de contraste de sombra e luz”.</p>	<p>[0 1 2 3 5 6] <4 3 3 2 2 1></p>
<p>I ι Iôta Iota Iota</p>		<p>“Predomina a ressonância de [terça aumentada]. (...) Acorde estranho, meio opaco, dramático, possui grande densidade dos harmônicos inferiores”.</p>	<p>[0 1 2 3 5 7 8] <4 4 2 4 5 2></p>
<p>K κ Káppa Cappa Capa</p>		<p>“Outro acorde-sino, com características das ressonâncias de um sino. Muito útil para pontuação do discurso sonoro”.</p>	<p>[0 1 2 6 7 8] <4 2 0 2 4 3></p>
<p>Λ λ Lámbda Lambda Lambda</p>		<p>“Ressonâncias: 1ª a de 5ª justa, depois as oscilações de mi (...) -fã. Acorde suntuoso, sem oitava, com um grande espectro ultra-violeta, (...) de alto poder dramático. Cria um clima de infinitude cósmica”.</p>	<p>[0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11] <12 12 12 12 12 6></p>

<p>M μ M^γ My Mi (ou Mu)</p>		<p><i>“Acorde-trinado, excelente para passagens muito luminosas”.</i></p>	<p>[0 1 2 3] <3 2 1 0 0 0></p>
<p>N ν N^γ Ni (ou Nu)</p>		<p><i>“Opaco, por causa dos harmônicos inferiores. Efeito inquietante, mas cheio de implicações simbólicas”.</i></p>	<p>[0 1 3 5 7 8] <2 3 2 3 4 1></p>
<p>Ξ ξ Kseî, ksî Csi (ou Xi)</p>		<p><i>“Acorde-cluster, cheio de cores, muito luminoso”.</i></p>	<p>[0 1 2 3 4 5 6 7 8 10] <10 10 10 10 10 5></p>
<p>O ο Ò mikrón Omicron</p>		<p><i>“Predomina nitidamente a ressonância da sétima maior. (...) Acorde de bela coloração, com tendência para os harmônicos superiores”.</i></p>	<p>[0 1 2 3 4 6 7 8] <6 5 4 5 5 3></p>
<p>Π π Peî, Pî Pi Pi</p>		<p><i>“Predomina a ressonância do acorde de fá sustenido maior ⁶/₄ com aura de sons agudos”.</i></p>	<p>[0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10] <10 10 10 10 10 5></p>
<p>P ρ Rhô Rho Rô</p>		<p><i>“Predomina a ressonância de mi-fá em oscilações calmas”.</i></p>	<p>[0 1 2 3 5 6 8 9] <6 4 5 4 5 3></p>
<p>Σ σ Sigma Sigma Sigma</p>		<p><i>“Predomina a ressonância do som fundamental grave, (...) seguido de oscilações nítidas do ré e mi bemol. Acorde-trinado de grande efeito luminoso”.</i></p>	<p>[0 1 2] <2 1 0 0 0 0></p>

<p>Τ τ Taû Tau Tau</p>		<p>“Predomina a ressonância do lá grave seguido da quinta – um acorde transtonal”.</p>	<p>[0 1 2 3 4 5] <5 4 3 2 1 0></p>
<p>Υ υ Hypsilón Úpsilon</p>		<p>“Predomina a ressonância do tritono, com oscilações da segunda maior. Efeito (...) meio opaco”.</p>	<p>[0 1 2 5 6 7] <4 2 1 2 4 2></p>
<p>Φ φ Pheî, Phî Fi</p>		<p>“Predomina a tríade de fá menor⁶, com ressonâncias dos harmônicos inferiores. Acorde trágico, soturno, pesante”.</p>	<p>[0 1 2 4 5 6 8 9 10] <6 6 6 9 6 3></p>
<p>Χ χ Kheî, Khî Qui (ou Xi)</p>		<p>“Predomina a ressonância do si bemol. Acorde-oitavas, de grande densidade por causa das oitavas”.</p>	<p>[0 1 2] <2 1 0 0 0 0></p>
<p>Ψ ψ Pseî, Psî Psi</p>		<p>“Predomina a ressonância da tríade de dó maior. Acorde-transtonal, de intensa vibração, luminoso, radioso”.</p>	<p>[0 1 2 3 4 6 7 8] <6 5 4 5 5 3></p>
<p>Ω ω Ô méga Ômega</p>		<p>“É o mesmo do alfa (...) Ele fecha o ciclo dos 24 acordes do alfabeto grego”.</p>	<p>[0 1 5 6] <2 0 0 1 2 1></p>

Tabela Anexo 2 - 24 acordes utilizados como material na composição das *Cartas Celestes*.

Material utilizado na composição do <i>Poesilúdio n°6</i>			
<p>Conjunto 1</p> <p>FP: [0 1 3 7 8]</p>	<p>Conjunto 2</p> <p>FP: [0 1 6]</p>	<p>Conjunto 3</p> <p>FP - [0 1 3 5 6 8]</p>	<p>Conjunto 4</p> <p>FP: [0 1 2 5 6]</p>
<p>Quatro alturas iniciais</p> <p>FP: [0 1 5 6]</p>	<p>Quatro alturas finais</p> <p>FP: [0 1 5 6]</p>	<p>Coleção de referência</p> <p>FP: [0 1 5 6]</p>	

Tabela Anexo 2.1 - Material utilizado na composição do *Poesilúdio n°6*.

O material cuja *forma primária* é [0 1 5 6] pode ser encontrado nas duas peças citadas.

O material que abre estas peças é o mesmo que as fecha. No mapeamento sonoro dos 24 acordes de intensa ressonância, descrito pelo compositor em sua tese de doutorado, os acordes *Alpha* e *Omega*, respectivamente o primeiro e o último da listagem, geram a *forma primária* [0 1 5 6]. De maneira semelhante, as quatro primeiras e as quatro últimas alturas utilizadas no *Poesilúdio n°6* produzem a *forma primária* [0 1 5 6].

Essas duas peças dão início a ciclos: A peça *Cartas celestes* (1974) abre o ciclo de mesmo nome, que já conta com catorze peças (1974-2001); e o *Poesilúdio n°6* abre a segunda série de peças integram os *Poesilúdios*, composta em 1985.

Indagado sobre esta semelhança, o compositor Almeida Prado fez a seguinte declaração:

*“Eu queria sair das ‘Cartas celestes’, do transtorno, estava cansado daquilo. Então pensei em algo que não fosse Prelúdio, mas que ao mesmo tempo fosse: ‘Poesialúdio... Poesilúdio!’ (...) Para compor esse ‘Poesilúdio’ [n°6], (...) imaginei a escala japonesa e trabalhei sobre isso. (...) [Mas] o seu inconsciente (...) repete uma coisa que você não quer”.*³⁹⁸

³⁹⁸ Ver Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

ANEXO 3: ENTREVISTAS COM ARTISTAS PLÁSTICOS HOMENAGEADOS

Assim como a obra dos artistas plásticos homenageados por Almeida Prado nos *16 Poesilidos* influenciou a composição das peças, a obra do compositor motivou a criação de trabalhos visuais. Em seu *Memorial*, o compositor declara:

*“Pessoas brilhantes e humanas como Bernardo Caro, Suely Pinotti, Berenice Toledo, Ubiratan D’Ambrosio têm sido meus mestres no cotidiano do Instituto de Artes”.*³⁹⁹

Na Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, o compositor complementa:

*“Naquela época, no Instituto de Artes, nós participávamos de um grupo que se encontrava muito e que criou uma espécie de afinidade estética. Nós nos influenciávamos mutuamente esteticamente”.*⁴⁰⁰

As entrevistas com os artistas plásticos que participavam do grupo citado pelo compositor, bem como as reproduções fotográficas das obras relacionadas ao assunto em questão, esclarecem, enriquecem e complementam a associação entre as artes plásticas e a música.

³⁹⁹ PRADO, José Antonio R. de Almeida. *Modulações da memória: (um memorial)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1985, p.292.

⁴⁰⁰ Ver Entrevista *Almeida Prado por ele mesmo*, no Capítulo 2.

- **Entrevista com Bernardo Caro**

Durante os anos de 1983-87, Almeida Prado foi Diretor do Instituto de Artes na UNICAMP e Bernardo Caro, Chefe do Departamento de Artes Plásticas na mesma instituição.

O catálogo da exposição *Proposições 1964/1984* de Bernardo Caro, traz um prefácio escrito por Almeida Prado que notifica a motivação que advém da obra do artista plástico:

*“Sylvia Plath, grande voz da poesia anglo-americana, diz num poema denominado ‘The couriers’:
‘Love, love, may season / Amor, amor, / Minha estação’. Eu plagiaria esse fragmento poético para
‘Paixão, paixão, / Minha pintura’. E o colocaria na boca de Bernardo Caro, esse centauro das
artes plásticas brasileira e universal.*

*Centauro porque sua criatividade é metade humana, racional, técnica, super bem estruturada, a
outra, animal, telúrica, irracional, visceral. Essa comunhão do terrível com o maravilhoso, do
místico com o erótico, do sacro com o profano, do escuro da alma com a limpidez do espírito, tudo
isso é Bernardo Caro. São acordes atonais ou tonais, formas aleatórias, com polifonias
requintadas, é o grito e o espanto, é o silêncio diante do Absoluto.*

*(...) Trabalho lado a lado desse centauro. Tenho feito experiências incríveis musicais com base em
sua pintura e escultura. O espaço sonoro composto para os 20 anos desse gênio é totalmente
racional-irracional. Tentei sentir o sangue espanhol e o caboclo, a terra amarela onde pisou El
Greco, com o roxo do nosso solo paulista, onde Bernardo pisa.*

(...) *E de novo um plágio do plágio: 'Plantar, regar, colher, / Criar, criar, / Renovar, renovar, / Nova estação'.*⁴⁰¹

O catálogo da exposição *Proposições 1964/1986* de Bernardo Caro, realizada dois anos depois, inclui a carta escrita por Almeida Prado quando o compositor presenteou o amigo com a peça *Poesilúdio n°2*:

“Fiz este Poesilúdio (uma série de obras baseadas em Poemas-prelúdios) Poesi-Lúdio, e esta é uma tentativa de leitura Sonora de seus múltiplos quadros. Poderia ser também: (Cromolúdio). Acho o teu estilo sempre um ir-além de si-mesmo. A procura da forma nova, da montagem de situações, a descoberta do alfabeto de muro, tudo representa em ti, um universo pictórico cheio de indagações existenciais e metafísicas. Por isso forte e denso.

*A minha busca-buscou nos teus quadros um elo para se confrontar. A poesia de Pessoa, um paralelismo que veio com o fazer sonoro”.*⁴⁰²

Os dois catálogos acima citados trazem um poema escrito por Bernardo Caro, em que o artista plástico alterna situações relacionadas à Espanha, seu país de descendência e ao Brasil, seu país natal:

⁴⁰¹ CARO, Bernardo. *Proposições 1964/1984*. Campinas: UNICAMP, 1984, s/p.

⁴⁰² CARO, Bernardo. *Proposições 1964/1986*. Org. Berenice H. V. Toledo. Campinas: UNICAMP, 1986, s/p.

“O ‘Traquetear’ das castanholas, as batidas enérgicas dos sapateados, das palmas ao ritmo ‘gitano’ das guitarras, estimulando as evoluções de corpos que giram e se contorcem n’um frenesi mágico de amor e paixão andaluz.

O dedilhar nas cordas da viola, cadenciando com os pés no chão da terra batida, o nosso caipira desenvolvia o fetiche caboclo nas festas de junho, nas danças de S. Gonçalo, nas festas do Divino, encantando as noites das matas entre Itatiba e Bragança Paulista (...).⁴⁰³

Na entrevista concedida em Campinas, no dia 25 de junho de 2002, Bernardo Caro relembra momentos da década de 1980 no Instituto de Artes da Unicamp:

“Foi um momento muito especial para todos os artistas que ali estavam trabalhando. Houve uma grande interação entre o pessoal das Artes Plásticas, da Música, do Teatro e da Dança. Isso deu origem a grandes amizades, com grande aproveitamento. Houve principalmente o intercâmbio de idéias, de atitudes e de arrojo artístico com nosso querido Almeida Prado”.

Durante a retrospectiva de vinte anos de Bernardo Caro, em 1984, o compositor Almeida Prado compôs a peça *“Cântico Processional”*⁴⁰⁴ e improvisou uma trilha sonora:

“O coral regido pela Adriana Kayama saiu da Catedral de Campinas em direção ao Museu de Arte Contemporânea, cantando em procissão. Seguravam tochas e alguns estandartes ao invés de estátuas de santos. Quando chegaram no local da exposição, improvisei uma peça ao piano.

⁴⁰³ CARO, Bernardo. 1986. Op.cit., s/p.

⁴⁰⁴ O *Memorial* de Almeida Prado traz a partitura desta composição. PRADO, José Antonio R. de Almeida. 1985. Op.cit., p.342.

*Depois, coloquei uma fita com uma outra improvisação e o piano em gravação continuou nos auto-falantes”.*⁴⁰⁵

O artista plástico complementa:

“Para essa exposição, fizemos um catálogo que incluía várias apresentações de artistas importantes, como a do nosso amigo Almeida Prado. Escrevi também um texto que alternava versos sobre o Brasil e a Espanha, ia e voltava, estabelecendo uma certa comparação entre os dois países. Esse texto motivou em Almeida Prado uma idéia fantástica: a de fazer uma composição seguindo o mesmo exemplo. Então, Almeida Prado compôs, numa improvisação fantástica, a obra ‘Ibero-americana’, que não foi escrita, mas creio que esteja gravada, porque parte da apresentação foi ao vivo e parte estava gravada em uma fita cassete”.

Dois anos depois, Bernardo Caro realizou a pintura “*Lavinia em vermelho*” (1986), que deu início à série *Neonlúdios*. O título *Neonlúdio* foi sugerido pelo compositor Almeida Prado em carta endereçada ao artista plástico, enviada de Friburgo a 23 de janeiro de 1986, dois dias após a apreciação da obra:

“Ainda pensando no impacto que teu novo quadro me deu. Um sóco no estômago, um clarão súbito de uma revelação! Aqueles vermelhos sobrepostos, a linha ondulante, sensual, e o enigma do rosto: homem ou mulher? Imaginei um som: acorde luminoso, mas de uma luminosidade artificial, como o neon. E o nome me chegou à cabeça: Neonlúdio, neonlúdios, uma série nova

⁴⁰⁵ Comunicação pessoal com o compositor Almeida Prado, no dia 12 de junho de 2002.

*para piano, inspirada nos teus novos quadros. Algo como os anos 30 relidos, recuperados num outro andar de Arte. Vou compô-los, neonamente, neona-mente, neon-na-mente”.*⁴⁰⁶

Bernardo Caro comenta:

“O Almeida Prado sempre estava ao meu lado. Nós fazíamos desafios artísticos um para o outro. De repente eu trouxe da praia um trabalho que eu havia feito, um ‘insight’, uma pesquisa: eu sempre havia estado à procura de uma mulher ideal, uma mulher que realmente fosse ‘a mulher de Bernardo Caro’, porque, ao analisarmos a História da Arte, podemos notar que o tema ‘mulher’ sempre fascinou e fascina os artistas. Para mim, este também era um tema fascinante, mas eu não queria reproduzir coisas que já tivessem sido feitas. Então, de repente, criei um tipo de mulher e a primeira pessoa a vê-la foi o Almeida Prado. Ele a viu e foi para Friburgo, logo em seguida. De lá ele me enviou uma carta dizendo que ele iria fazer uma composição musical que não seria um Prelúdio, nem um Poemalúdio, mas um Neolúdio, porque as minhas mulheres lembravam as lâmpadas de neon que enfeitavam as vitrines das lojas europeias. Então, eu aceitei essa denominação e chamei de Neolúdio uma série de mulheres que até os dias de hoje mantenho vivas nas obras que faço”.

Referindo-se à pintura *“Retângulo azul”* (1983), que motivou a composição do *Poesilúdio nº2*, Almeida Prado tece comentários sobre a técnica utilizada pelo artista plástico: *“O Bernardo Caro havia pintado um quadro maravilhoso que tinha um sofá, com uma paisagem e um outro sofá... algo que tinha intenções múltiplas”.*⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ CARO, Bernardo. 1986. Op.cit. fig.60.

⁴⁰⁷ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo no Capítulo 2.

Bernardo Caro esclarece:

“Desde aquela época, chegando ao dia de hoje, eu continuo com a mesma temática. Você pode ver neste trabalho que eu estou fazendo... são fragmentos, são colagens de situações que eu procuro condensar em uma só obra, fazendo com que essas informações tenham uma certa maleabilidade visual, para que as pessoas se sintam bem olhando esse material. Quando surgiu esse tipo de trabalho, tanto o Almeida me influenciava, quanto eu o influenciava”.

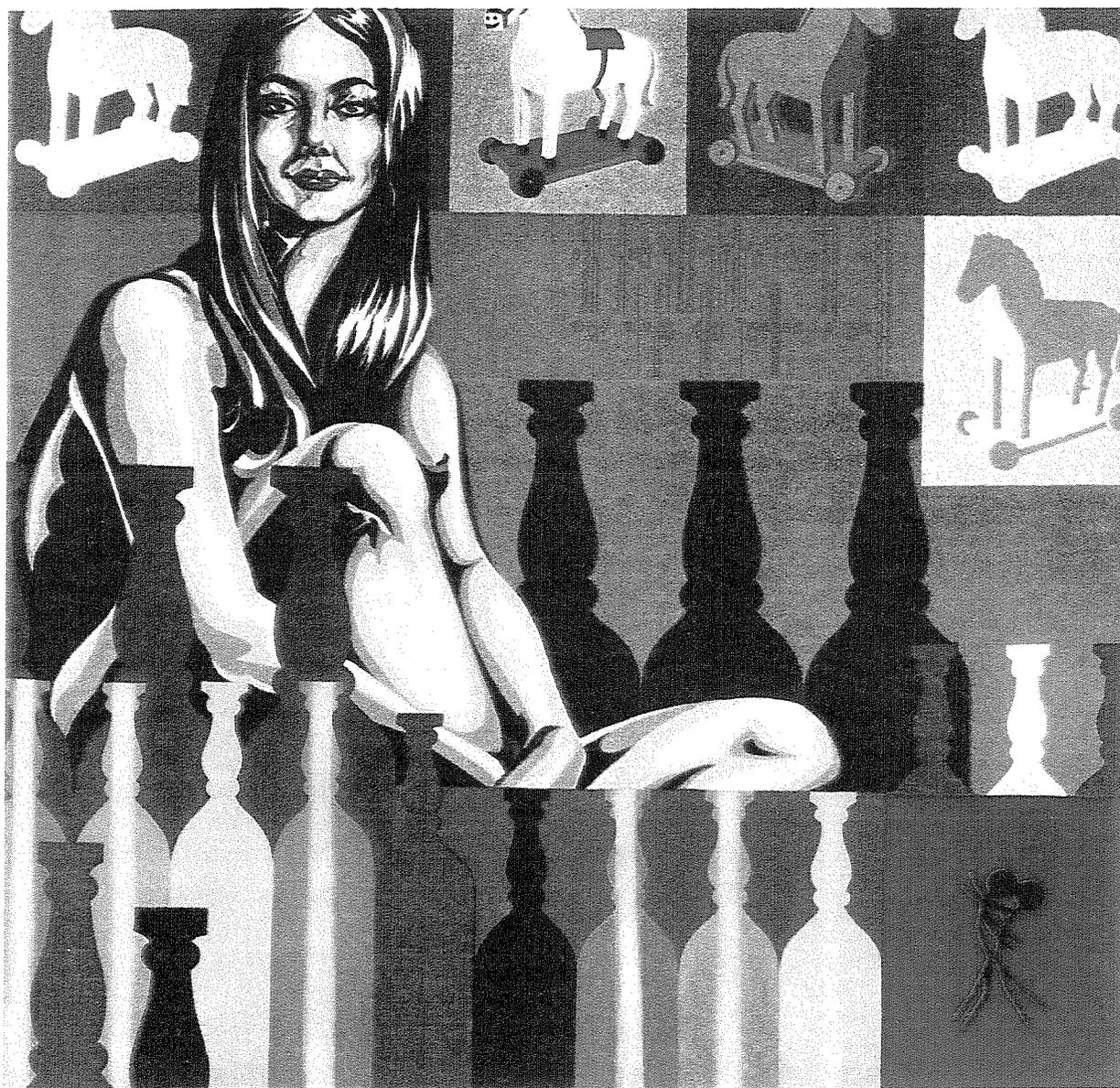


Figura 15 – Bernardo Caro. *Mulher, cavalinho e garrafas* (1973).
Técnica: Acrílico sobre tela. Dimensões: 1,35 x 1,35 m.



Figura 16 – Bernardo Caro. *Sempre* (1975). Instalação com esculturas apresentada na XIII Bienal Internacional de São Paulo e objeto de Tese de Doutorado em Artes na UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, em 1985. Técnica mista com madeira e papel. Dimensões: 35 m² de área e 6 m de altura.

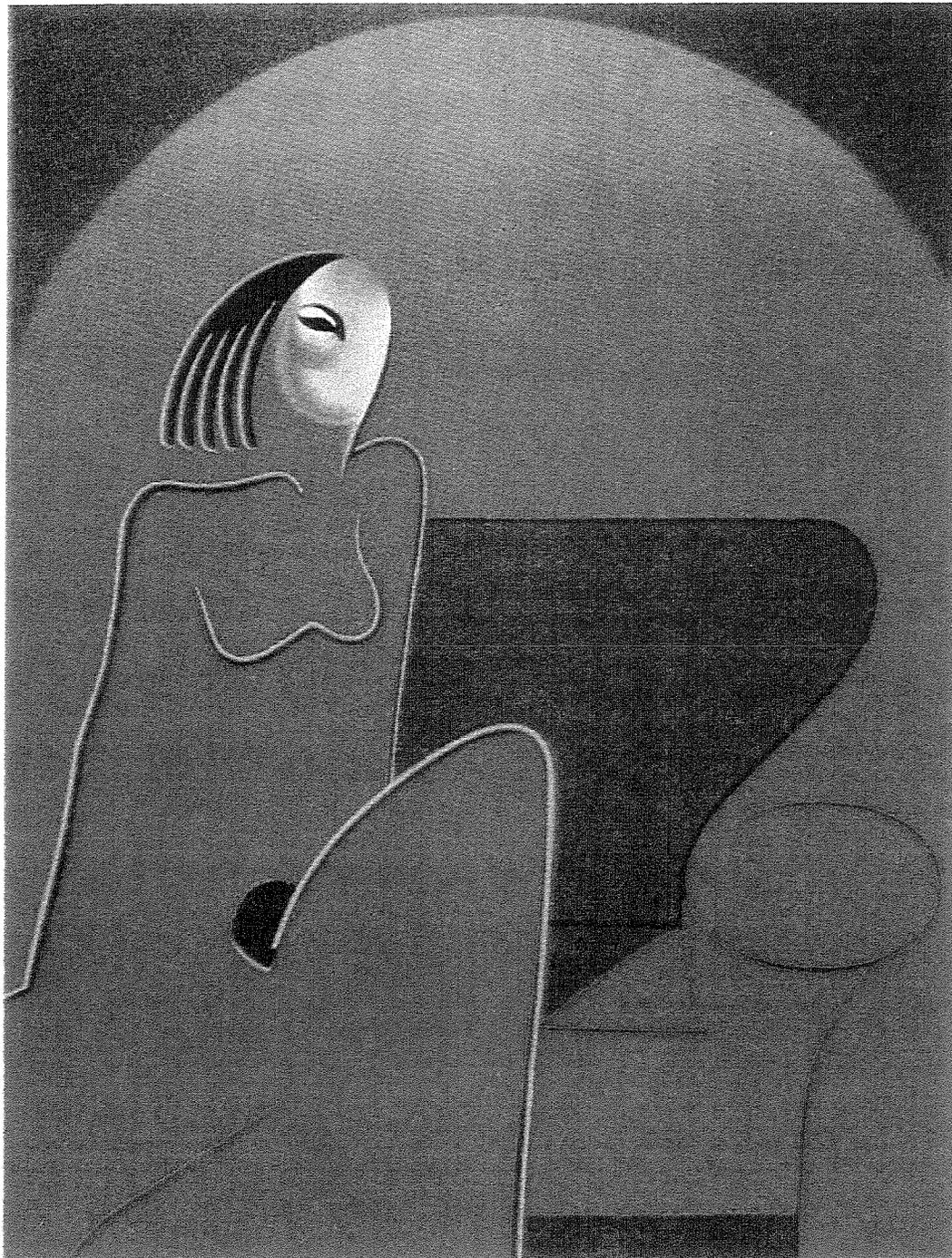


Figura 17 – Bernardo Caro. *Lavinia em vermelho* (1986). Série *Neonúdio*.
Técnica: Acrílico sobre tela. Dimensões: 0,70 x 0,90 m.

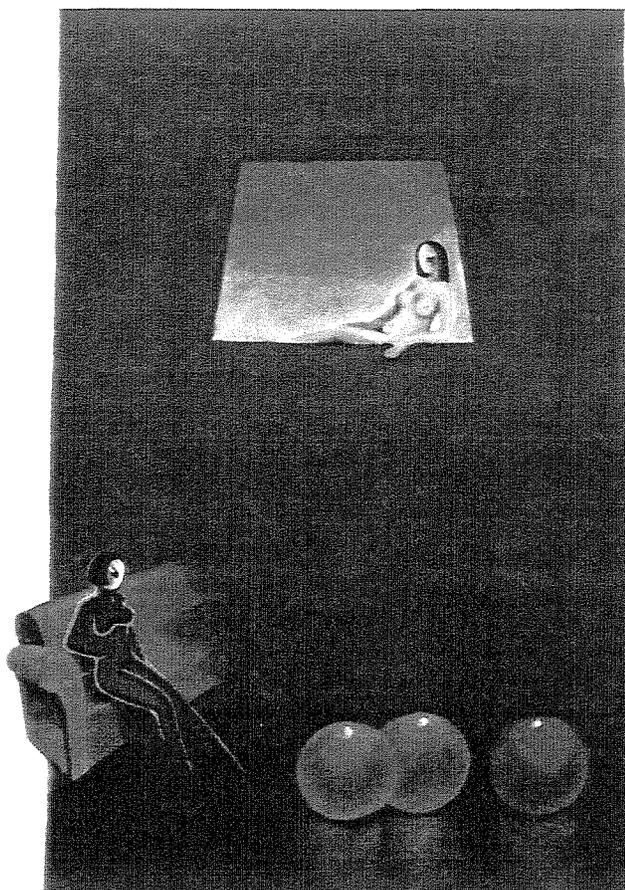


Figura 18 – Bernardo Caro. *O sótão* (2002). Série *Neonlúdio*.
Técnica: Aquarela. Dimensões: 0,50 x 0,60 m.

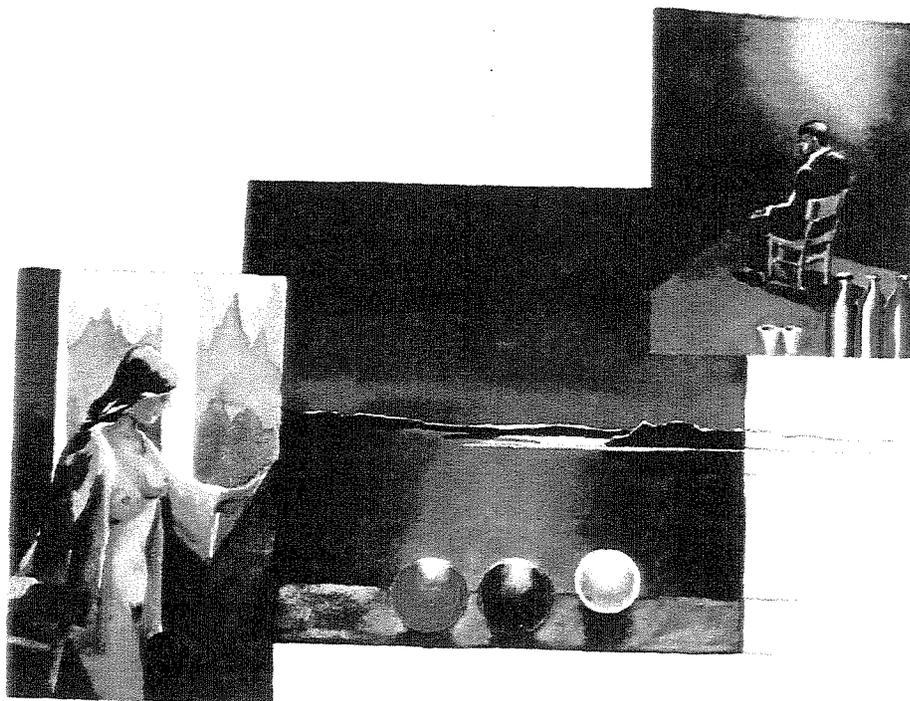


Figura 19 – Bernardo Caro. *As três garrafas* (2002). Série *Neonlúdio*.
Técnica: Aquarela. Dimensões: 0,50 x 0,40 m.

- **Entrevista com Fúlvia Gonçalves**

Em 1982 Fúlvia Gonçalves criou a série de pinturas intitulada “*Cartas Celestes*”, motivada pela obra homônima, composta por Almeida Prado em 1974. No catálogo “*Fúlvia Gonçalves: desenhos e pinturas*”, a artista plástica define:

*“Cartas celestes. Fragmentos de um olhar sobre a composição musical de Almeida Prado. Os títulos dessa leitura referem-se aos movimentos constantes da gravação ‘Cartas Celestes’, criados por ele e a quem agradeço a permissão do vôo”.*⁴⁰⁸

Na entrevista concedida no dia 12 de agosto de 2002, Fúlvia Gonçalves tece comentários a respeito da influência que a música de Almeida Prado exerceu sobre sua obra:

“Logo que cheguei ao Instituto de Artes, em 1976, procurei me integrar com os outros artistas que ali trabalhavam. E o colega com quem me identifiquei foi o Almeida Prado. Mais tarde chegaram outros artistas plásticos - Bernardo Caro, Berenice Toledo, Suely Pinotti. Havia muita harmonia entre todos nós. E a obra do Almeida Prado sempre me inspirava. Na época em que o [pianista] Fernando Lopes apresentou e posteriormente gravou as Cartas Celestes, eu entrei em contato com os ‘clusters’, com os ‘glissandos’... E fiz doze trabalhos com um metro e oitenta por sessenta em que percorro os nomes dos astros celestes que aparecem no encarte do disco. Retrato o que chamo de ‘paisagens do inconsciente’. Com essas paisagens do inconsciente, me relaciono com o universo. Depois, Almeida Prado compôs ‘Savanas’ [1982] e eu fiz uma série de quadros que

⁴⁰⁸ GONÇALVES, Fúlvia. *Fúlvia Gonçalves: desenhos e pinturas*. Patrocínio Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Artes Plásticas. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1988, s/p.

foram reproduzidos em 'slides' e projetados sobre cubos brancos durante a apresentação das peças. Foi um áudio-visual em que o Almeida Prado executava as peças ao piano, no Centro de Convivência de Campinas, enquanto imagens dos quadros eram projetadas”.

Além de ter motivado a composição da peça *Poesilúdio nº10 - Noites de Madagascar*, a obra de Fúlvia Gonçalves estimulou a criação de dois improvisos executados ao vivo pelo compositor Almeida Prado. Na entrevista de 12 de agosto de 2002, Fúlvia Gonçalves elucida:

“Assim como a obra do Almeida Prado me inspirava, a minha obra motivou a composição da peça que você analisou [‘Poesilúdio nº10’] e duas improvisações. A primeira, durante a abertura de uma exposição que fiz em Ribeirão Preto e a segunda nos estúdios da TV Cultura, quando eu divulgava a publicação do livro ‘Espiral’,⁴⁰⁹ escrito por José Aristodemo Pinotti e ilustrado por mim”.

No primeiro evento citado por Fúlvia Gonçalves, a série *Cartas celestes* foi exposta. O jornal *A Cidade*, de Ribeirão Preto, do dia 15 de abril de 1984, registrou o acontecimento e realizou a entrevista na qual Almeida Prado e Fúlvia Gonçalves comentam as interligações existentes entre a música e as artes plásticas:

“Inspirada em músicas altamente contemporâneas compostas pelo pianista Almeida Prado, a artista Fúlvia Gonçalves desenvolveu um conjunto de 30 obras, das quais 10 estão expostas na Galeria de Artes Jardim Contemporâneo, ao lado de outros trabalhos de Bernardo Caro, Berenice

⁴⁰⁹ PINOTTI, José Aristodemo. *Espiral*. Capa e ilustrações de Fúlvia Gonçalves. s/loc.: Massao Ohno Ed., 1986.

*Toledo e Suely Pinotti, todos da Unicamp. (...) Fúlvia revelou que (...) procurou ver o trabalho de Almeida Prado não somente como som. (...) Os títulos do trabalho do pianista são sugestivos (...) e sua música provoca-lhe emoções dentro de cada assunto específico. (...) Essa união também sentida de forma inversa pelo pianista, foi conseguida segundo eles, diante da grande sintonia e afinidade do gosto artístico de ambos, pois concordam que cor e forma 'têm muito a ver com som e formas'. O pianista e a artista plástica consideram que essas duas manifestações de arte são iguais no aspecto criador. (...) A inspiração da arte de um para o desenvolvimento do trabalho do outro".*⁴¹⁰

⁴¹⁰ GONÇALVES, Fúlvia. Op.cit., p.91.

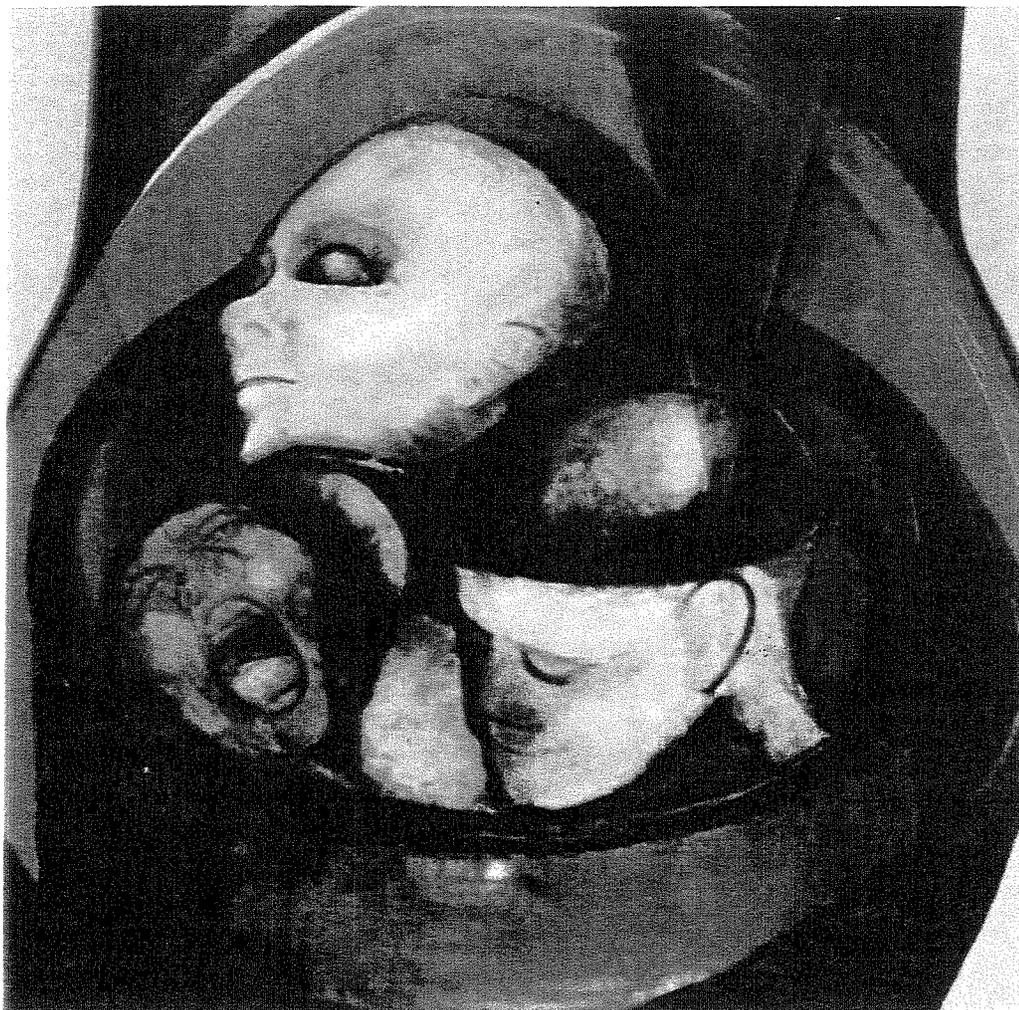


Figura 20 – Fúlvia Gonçalves. *Sem título*. Série *Embrionária* (1975).
Técnica: Tinta acrílica sobre aglomerado. Dimensões: c.0,90 x c.0,90 m.

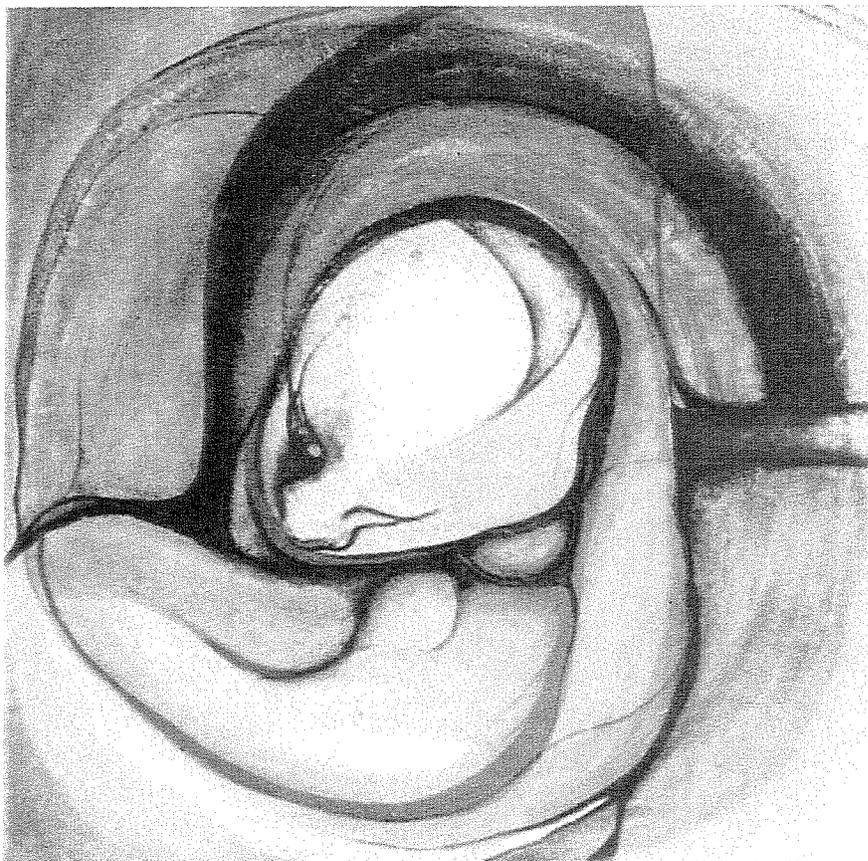


Figura 21 – Fúlvia Gonçalves. *Sem título*. Série *Embrionária* (1975).
Técnica: Tinta acrílica sobre aglomerado. Dimensões: c.0,90 x 0,90 m.

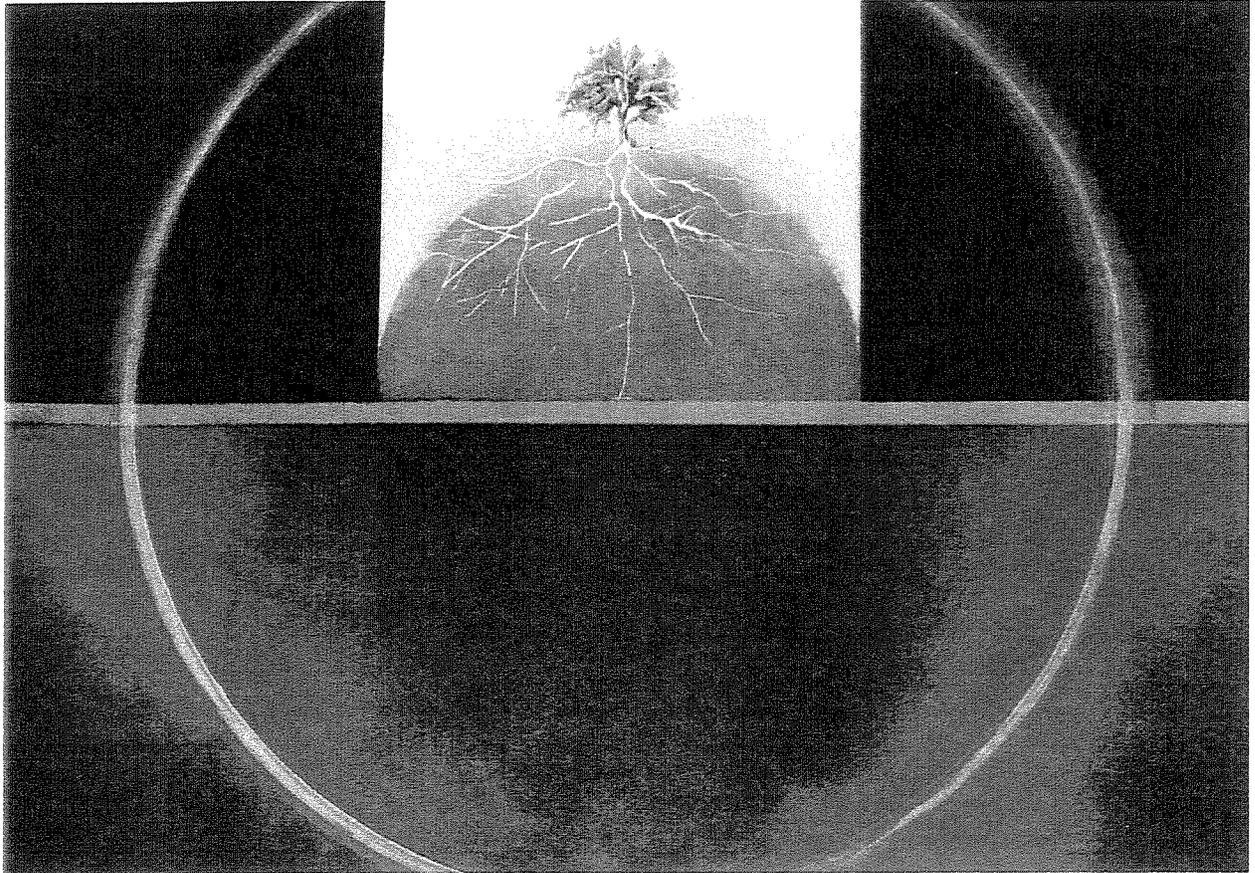


Figura 22 - Fúlvia Gonçalves. *Pórtico da aurora IV*. Série *Cartas celestes* (1982).
Técnica: Tinta acrílica sobre aglomerado. Dimensões: 1,80 x 0,70 m.

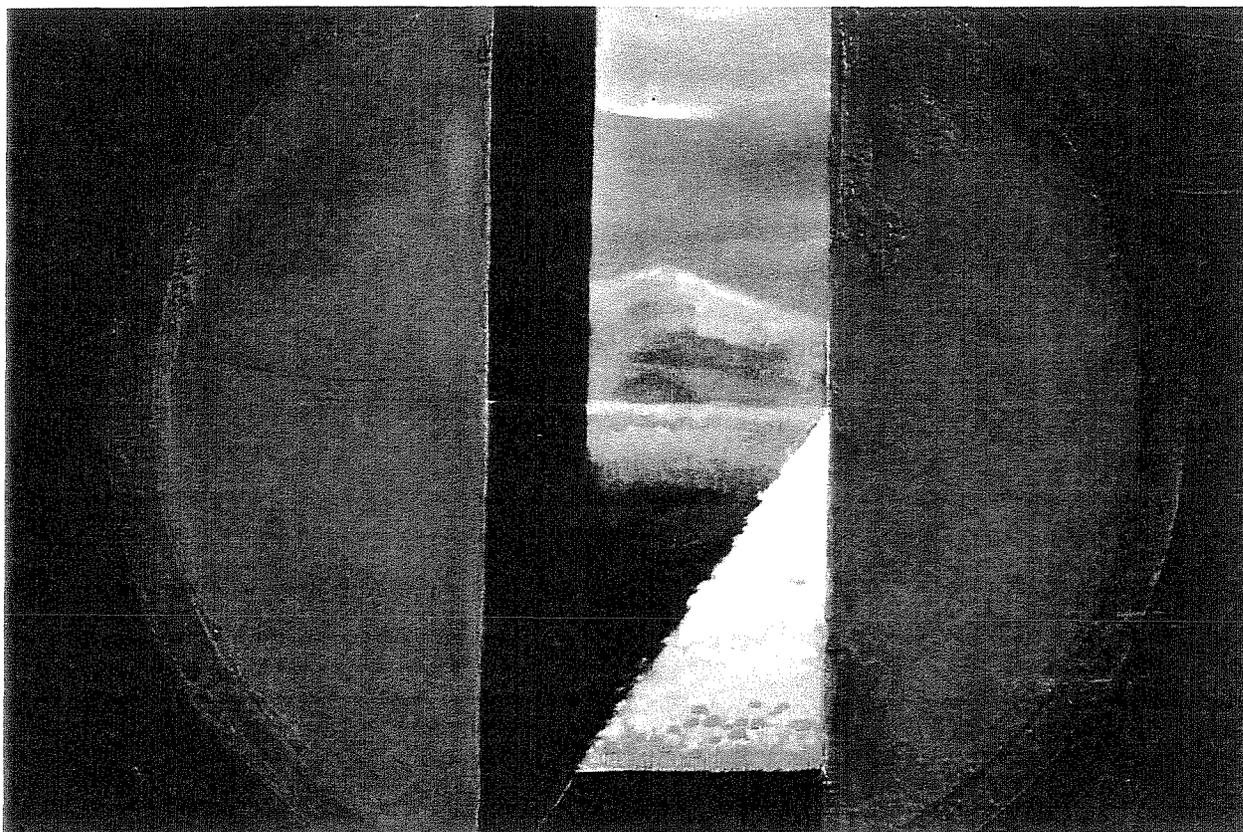


Figura 23 – Fúlvia Gonçalves. *Rumos às estrelas da galáxia NGC...II*. Série *Cartas celestes* (1982).
Técnica: Tinta acrílica sobre fórmica. Dimensões: 1,80 x 0,70 m.



Figura 24 – Fúlvia Gonçalves. *Sem título* (1986).

Técnica: Mista (pastel, aquarela, colagens). Dimensões: 0,104 x 0,152 m.

Ilustração no álbum de poesias de José Aristodemo Pinotti. In: PINOTTI, José A. 1986. Op.cit., s/p.

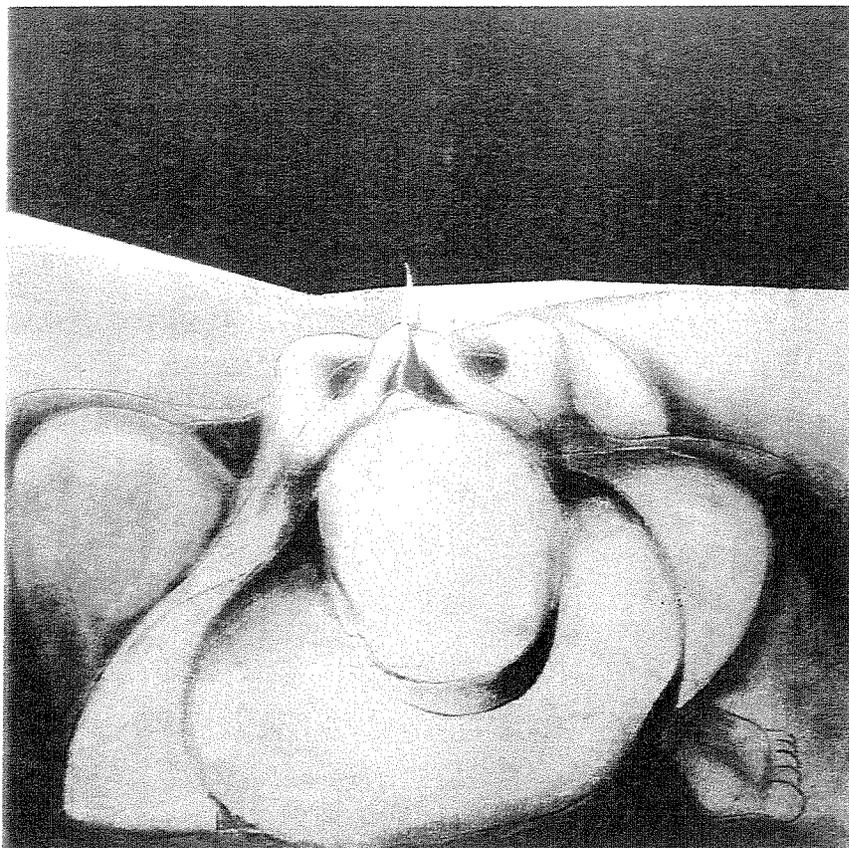


Figura 25 – Fúlvia Gonçalves. *Sem Título*. Série *Entranhas da vida vegetal* (1985).
Técnica: Pulverização e têmpera sobre aglomerado. Dimensões: c.1,00 x c.1,00 m.

- **Entrevista com Noboru Ohnuma**

Em comunicação pessoal, o compositor Almeida Prado definiu o *Poesilúdio nº6, Noites de Tóquio*, como uma “releitura sonora do original do Noboru”. Na entrevista concedida no dia 01 de maio de 2002, o compositor declara que a idéia de compor uma peça de influência japonesa o libertou dos pressupostos “nacionalistas”, favorecendo a renovação na textura.⁴¹¹

No catálogo *Acervo do Caism [Centro de Assistência Integral à Saúde da Mulher]*, Eustáquio Gomes apresenta Noboru Ohnuma:

*“Autodidata, [Noboru Ohnuma] expõe desde 1965. (...) Na década seguinte participou do Grupo Pesquisa 70 (...), bem como do Movimento Pernambucália. (...) De 1985 a 1992 integrou o movimento Arte Postal, com exposições na Espanha, Alemanha, Itália, Bélgica, no Canadá, Japão e Estados Unidos. (...) [Sua] obra refinada é cada vez mais uma releitura do traço japonês, seja em aquarela, seja em cerâmica ou tela”.*⁴¹²

Na entrevista concedida em Campinas, no dia 13 de agosto de 2002 o artista plástico Noboru Ohnuma esclarece:

“Em 1985 eu não pensava em caligrafia japonesa. O que posso dizer é que se tratava de algo instintivo, interior, espontâneo (só depois da minha viagem ao Japão, em 1987, comecei a usar a caligrafia como um tema do meu trabalho). Comecei a trabalhar na Unicamp com desenho

⁴¹¹ Entrevista Almeida Prado por ele mesmo, no Capítulo 2.

⁴¹² GOMES, Eustáquio. *Acervo do Caism*. Catálogo. Campinas: Unicamp, 2001. s/p.

gráfico e arte final em dezembro de 1983. O processo relacionado ao desenho gráfico tem uma relação muito estreita com a linha, porque suas bases tinham que ser feitas a nanquim, então os trabalhos pessoais que fiz naquela época [década de 1980] refletem o contato com essa técnica. A elaboração em arte final favorecia a convivência, tanto profissional quanto pessoal, com outros artistas do departamento. Nesse contexto, o Almeida Prado era um amigo muito presente. Apresentávamos trabalhos um para o outro e fazíamos eventos que reuniam música e artes plásticas. Em 1985, o Almeida Prado gravou uma improvisação intitulada 'Noites de Tóquio' para uma exposição que fiz em Americana. Houve um grande entrosamento entre os artistas e foi muito bom de se trabalhar. Essa declaração do Almeida Prado sobre a minha obra é uma honra e um grande elogio”.



Figura 26 – Noboru Ohnuma. *Sem título* (1983). Série *Abstrato*.
Técnica: Espátula em acrílico sobre papel. Dimensões: 0,69 x 0,75 m.



Figura 27 – Noboru Ohnuma. *Sem título* (1987). Série *Traço*.
Técnica: Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,315 x 0,46 m.



Figura 28 – Noboru Ohnuma. *Sem título* (1987). Série *Traço*.
Técnica: Nanquim sobre papel. Dimensões: 0,21 x 0,297 m.
Esta pintura ilustra a capa da edição *Poesilúdios 1-5*, TONOS Musikverlage.

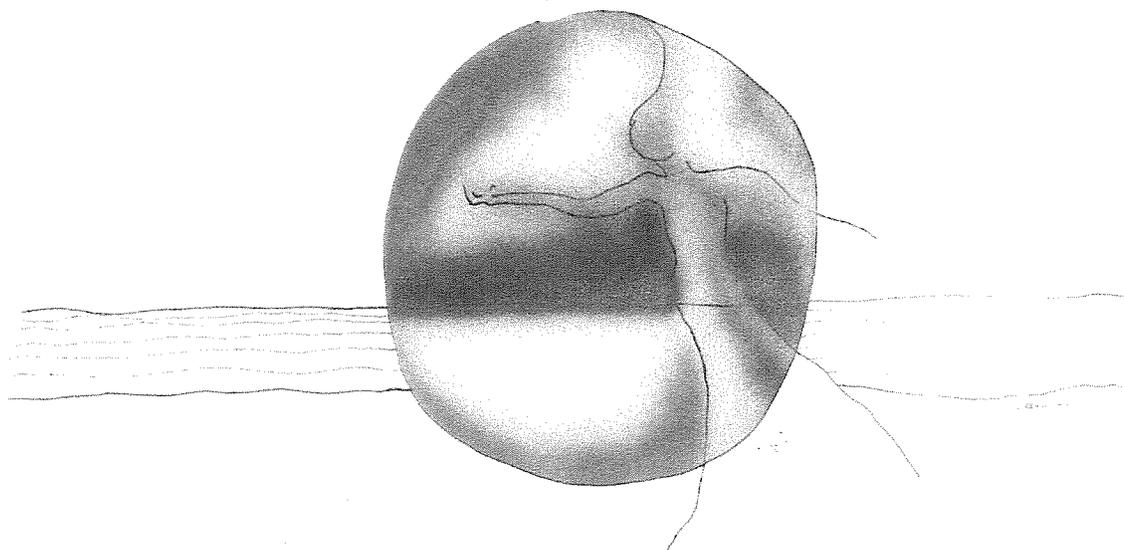


Figura 29 – Noboru Ohnuma. *Sem título* (1987). Série *Traço*.

Técnica: Nanquim sobre papel com detalhe em cor aerografado. Dimensões: 0,315 x 0,46 m.



Figura 30 – Noboru Ohnuma. *Gratidão* (1991). Série *Aerografias*.
Técnica: Gravura. Dimensões: 0,514 x 0,286 m.



Figura 31 – Noboru Ohnuma. *De Faria* (2001). Série *Infogravuras*.
Técnica: Plotagem sobre papel. Dimensões: 0,30 x 0,40 m.

- **Entrevista com Suely Pinotti**

As crianças retratadas nas séries “*Arqueologia do urbano*” (1977) e “*Contraponto*” (exposta em 1987) - em especial a obra “*Sem título*” - motivaram a composição do *Poesilúdio nº3*. No catálogo da exposição realizada pela artista plástica em 1987, o compositor Almeida Prado observa:

*“Bruegel foi o mestre de base para essa viagem pictórica transformativa. Suely se utiliza de elementos lúdicos das crianças flamengas do século XVI e chega a uma total visão contemporânea no contraponto de cores e formas mágicas. As cores, suas superposições, oposições e confrontações são como tonalidades da música que emana dos jogos da infância”.*⁴¹³

O historiador da arte José Roberto Teixeira Leite contrapõe:

*“Em Suely, a figura – isolada ou em grupo, em posturas e atitudes diversas – ocupa sempre o primeiro plano. (...) Pieter Bruegel é, para ela, apenas um pretexto para a evocação desse mundo da infância. (...) Ao tomar Bruegel como guia, nessa odisséia às avessas pelo tempo, talvez Suely tenha desejado dizer-nos que as crianças flamengas do Séc. XVI e as brasileiras do XX são iguais, formando uma só humanidade, imutável em seu perpétuo vir-a-ser...”.*⁴¹⁴

O escritor Eustáquio Gomes explica:

⁴¹³ In: PINOTTI, Suely. *Contraponto – pinturas*. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, Graf. FAAP, 1987, s/p.

⁴¹⁴ Idem, ibidem.

*“A infância e os folguedos infantis vêm sendo a matéria-prima de Suely Pinotti desde os anos 70. De lá para cá, é este o traço característico de seu estilo e é também a sua verdade. (...) Os que viram, na Bienal de 1977, a sua série ‘Arqueologia do Urbano’, devem ter pressentido que ali a criança é tomada como um elemento que subsiste como tal desde que o mundo é mundo. (...) Assim, a experiência estética de Suely (...) muito naturalmente se deixa confundir com as vozes da cultura histórica e, recuando muito além dos pré-modernos (mas sem abdicar, em nenhum momento, de sua contemporaneidade), reencontra os medievos e entre eles, num canto de luz difusa, o fascinante Bruegel. Remeto-me especialmente à atmosfera dos ‘Jogos infantis’, que são de 1562 mas bem poderiam ser de nossos dias ou de qualquer época. O que foi a aldeia para Bruegel é o espaço urbano – a rua, o pátio, o gramado – para ela. (...) As crianças de Suely sobrepõem-se a planos retilíneos e a fundos de paisagem que, se não lhes retêm o movimento, as seccionam”.*⁴¹⁵

Em sua entrevista, concedida no dia 28 de agosto de 2002, Suely Pinotti relembra a exposição na Bienal de 1977:

“Na Bienal de 1977, apresentei quadros com crianças, que pintei inspirada por meus filhos, que eram pequenos. Misturei com as crianças brincando de Bruegel, que pintava muito bem os costumes e tem um quadro com crianças brincando. Nessa Bienal, o tema era ‘Arqueologia do Urbano’ e a criança, que é atemporal, seria parte do arqueológico. Mas são crianças brincando com objetos contemporâneos, com máquinas fotográficas”.

⁴¹⁵ PINOTTI, Suely. Op.cit, s/p.

Na mesma entrevista, artista plástica identifica a série de pinturas que motivou a composição do *Poesilúdio nº3*:

“Essa fase começou quando eu tinha como alunos em Barão Geraldo os filhos do vitralista de origem holandesa Tom Geur. Ele me dava cacos de vitrais e um dia eu coleí esses vidros transparentes. Depois, transporteí isso para a tela. Em 1987, fiz uma exposição na FAAP, no Museu de Arte Brasileira e coloqueí as crianças brincando. Eu fotografava as crianças, fazia cópias em xerox, depois pintava, valorizando os quadros e trabalhava com pontilhismo, com transparências. O Almeida Prado se inspirou nessa série para compor o ‘Poesilúdio’. Aquele foi um momento de muito entrosamento entre os artistas do Instituto de Artes e fomos fazendo trabalhos juntos, motivados pelo ambiente. Fazíamos eventos multidisciplinares que ficaram na história. O [mímico] Otávio Burnier fazia-se de tela para que os quadros do Bernardo fossem projetados. Certa vez a Fúlvia fez uma instalação com cubos brancos para que os quadros inspirados nas ‘Savanas’ de Almeida Prado fossem projetados enquanto o Almeida Prado tocava as peças. O Pinotti chamava todos para homenagear convidados de outros países que visitavam a Unicamp, levando discos, quadros. Fizemos muitas capas de discos e revistas com um conteúdo ótimo”.

Ao visitar a exposição de Suely Pinotti na Galeria da Unicamp, no dia 26 de agosto de 2002, observeí que as transparências subsistem em sua obra, mas que as crianças foram subtraídas. Durante a entrevista em 28 de agosto de 2002, comenteí esta impressão com a artista, que me respondeu:

“É isso mesmo. As crianças foram crescendo e foram saindo dos quadros. Isso aconteceu depois que me aposentei. Como eu dava aulas de plástica, que é uma matéria que se atém mais à publicidade – o ponto, a linha, o geométrico, o orgânico – e menos ao transcendente, fiquei muito influenciada pelas aulas. Depois que deixei as aulas, resolvi enfrentar uma tela branca com pincel, tinta e suporte. Para preparar essa exposição que você viu, foram cinco anos de trabalho duro. Aqui em São Paulo, me liguei a um grupo de filosofia da arte contemporânea e frequento um ateliê de arte contemporânea. Fundi essa experiência com o meu universo de crianças e transparências. Comparo meus quadros atuais à obra musical de um compositor, que pega um papel com os pentagramas e põe a primeira clave. Nesse momento, ele já impôs as regras do que vai acontecer. Nas artes plásticas, depois da primeira pincelada, da escolha da primeira cor, você trava um diálogo com o quadro. Vão surgindo as questões e há o diálogo do quadro com o quadro, do quadro comigo... Eventualmente acontece algo inesperado, mas o racional prevalece”.



Figura 32 - Suely Pinotti. *Sem título*. Série *Arqueologia do urbano* (1977).
Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 0,72 x 1,00 m.

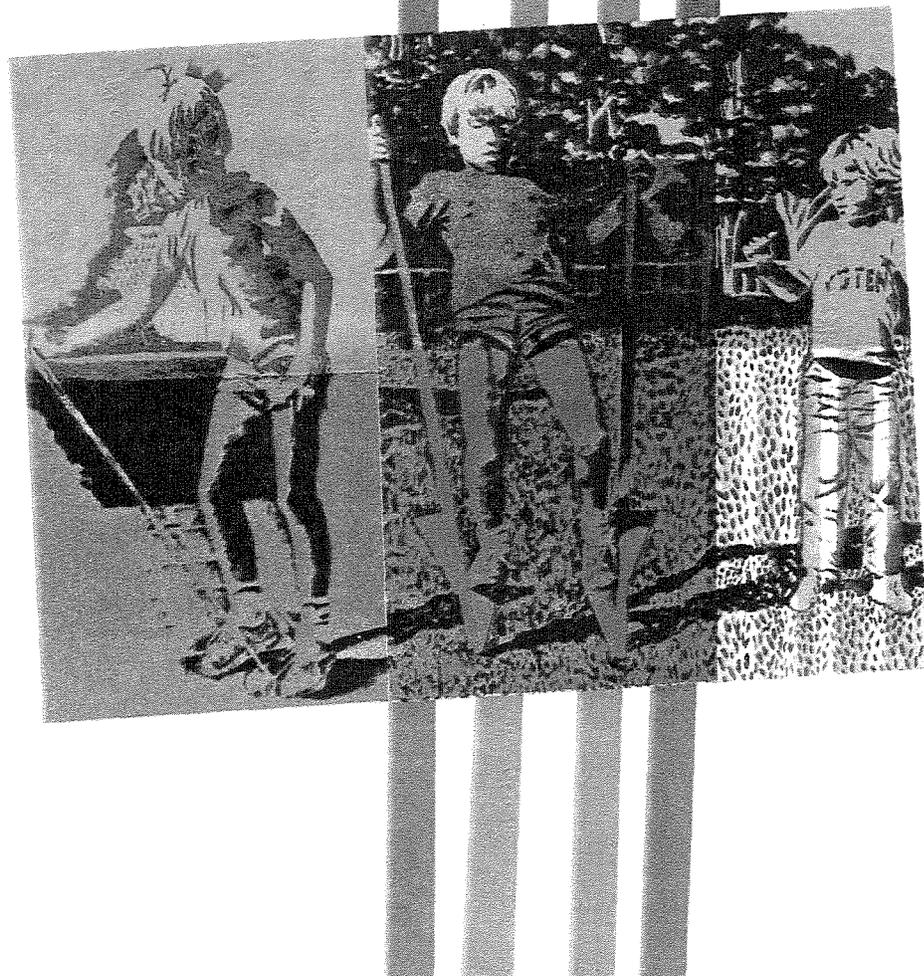


Figura 33 - Suely Pinotti. *Sem título*. Série *Contraponto* (1985-87).
Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 0,82 x 1,00 m.

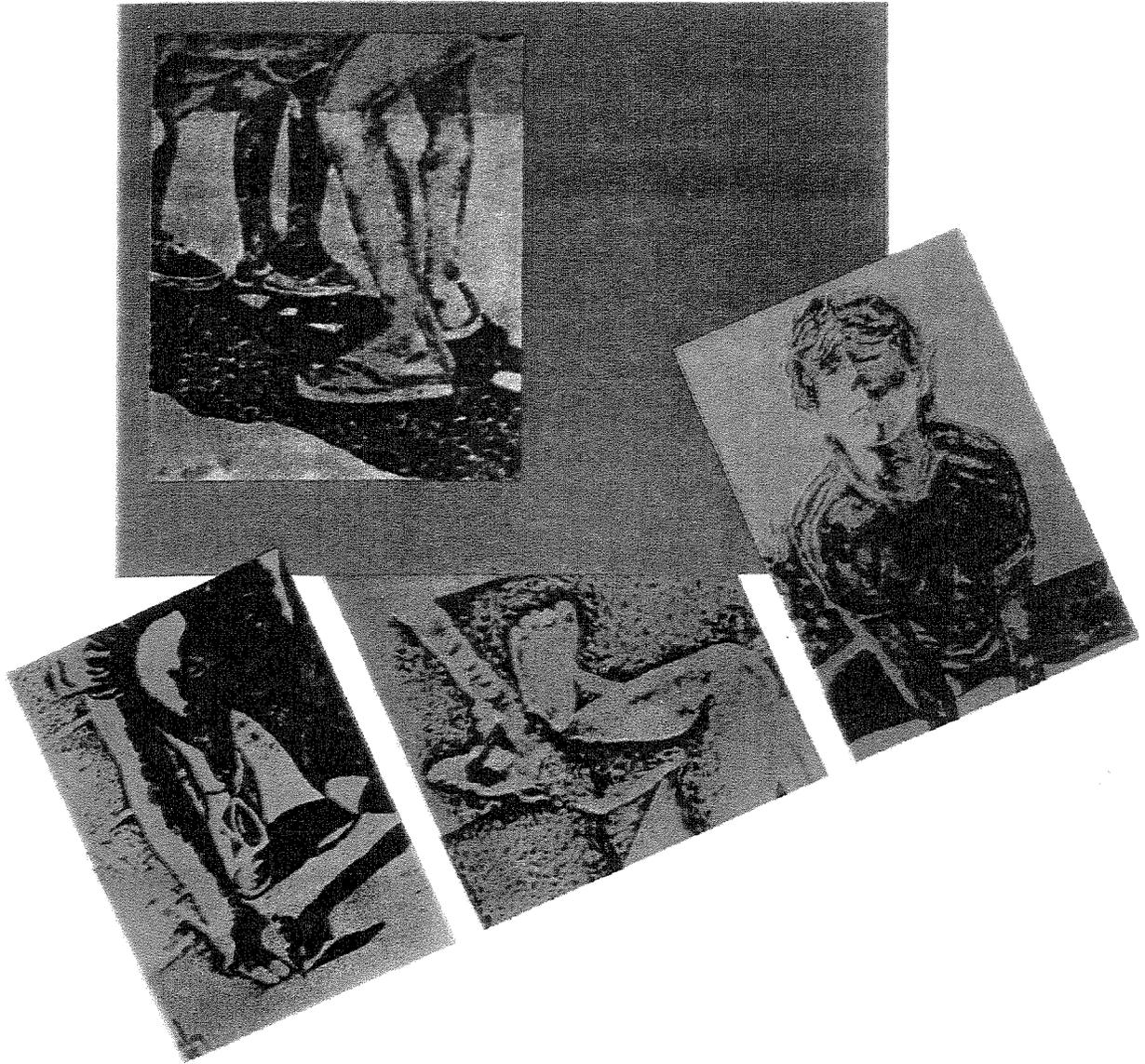


Figura 34 – Suely Pinotti. *Sem título*. Série *Contraponto* (1985-87).
Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 0,82 x 1,00 m.

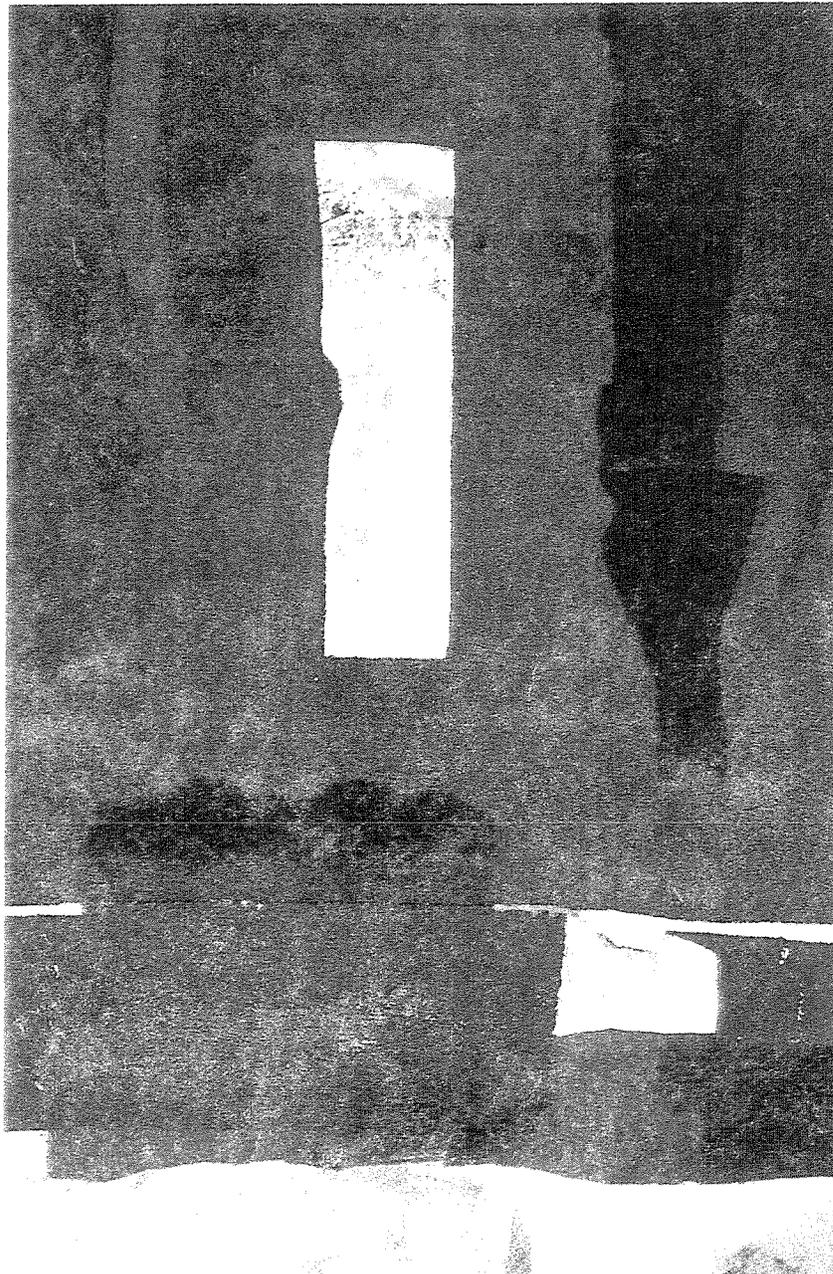


Figura 35 - Suely Pinotti. *Sem título*. Série *Pintura* (2001).
Técnica: Tinta acrílica sobre tela. Dimensões: 0,96 x 1,41 m.

- **Entrevista com Cláudia Dal Canton**

A composição do *Poesilúdio nº12* foi motivada pelo movimento na litografia “*Estudo 20*” (1985), que finaliza a série composta por 20 obras intitulada “*Protagonistas de um mesmo ambiente*” (1984-86), criada pela artista plástica Cláudia Dal Canton, então professora no Departamento de Artes Plásticas da Unicamp. Na entrevista concedida em sua residência em Indaiatuba, no dia 19 de agosto de 2002, a artista plástica explica:

“Esta série de gravuras e litografias foi concebida a partir da necessidade de um resgate da origem dos imigrantes italianos residentes no sul do Brasil, que surgiu quando eu ministrava aulas na Universidade Estadual de Caxias do Sul (1979-82). A recuperação da memória oral e visual de um povo se dá através de fotos e objetos, porque as pessoas passam, mas os objetos ficam. Os objetos são a memória da memória. Com a primeira obra da série ‘Protagonistas de um mesmo ambiente’, em técnica mista, intitulada ‘Estudo 1’, procuro retratar através de imagens o espaço ocupado na memória das pessoas (essa série possui 20 obras). A obra ‘Estudo 19’ em técnica mista retrata o imigrante na cidade de São Paulo, cidade esta que acaba engolindo a identidade das pessoas. A litografia ‘Estudo 20’ traz uma abstração a partir da figura, restando o sentimento, a lembrança, o movimento. É a abstração de tudo, um turbilhão. Esta foi a obra que motivou a composição da peça que você está analisando”.

O contato com a peça a ela dedicada motivou a inserção de figuras musicais em sua obra:

“Na ‘Sem título’ (1986), faço menção à composição com a qual o compositor Almeida Prado acabara de me presentear, através da inserção de símbolos musicais, que se somam ao espaço da cadeira - o símbolo do mobiliário dos imigrantes”.



Figura 36 - Cláudia Dal Candon. *Estudo 1* (1983). Série *Protagonistas de um mesmo ambiente*.
Técnica: Litografia. Dimensões: 0,50 x 0,65 m.

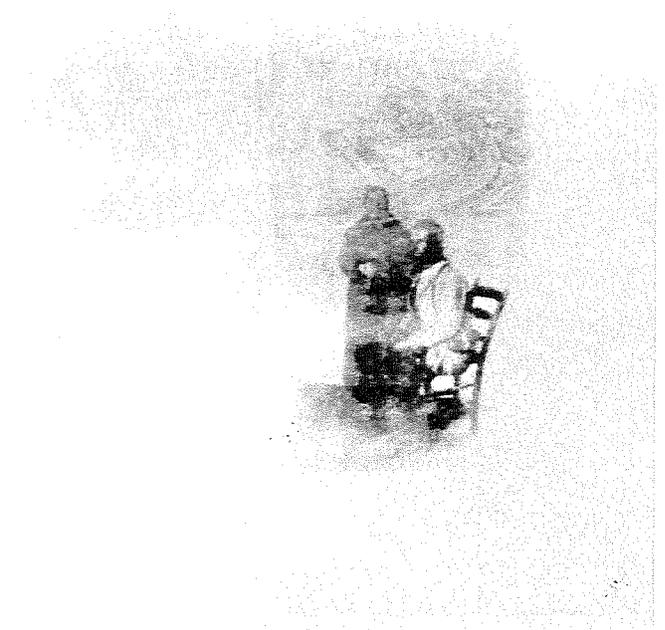
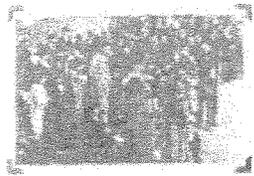


Figura 37 - Cláudia Dal Canton. *Estudo 19* (1984). Série *Protagonistas de um mesmo ambiente*.
Técnica: Litografia. Dimensões: 1,00 x 0,80 m.

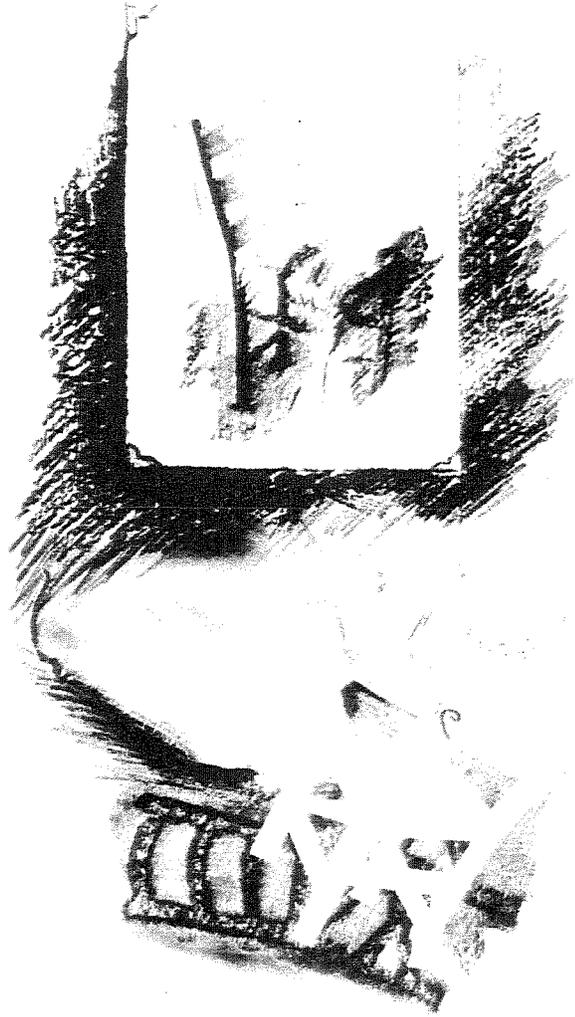


Figura 38 - Cláudia Dal Canton. *Sem título* (1986).
Técnica: Litografia. Dimensões: 0,50 x 0,56 m.

ANEXO 4: PARTITURAS

C₁ ————— C₃ —————

a p i a p a i a p i m a a p i p a p i m a p i a p i
f

a i m i a i m i m p i p i p i p
p

p i m a p i m a p i m a p i m a

a p i m a p a i a p i a p i m a p i m a p a i

a p i i p i p m p a p m p i m p i m p i m a p a i

ff p i m a p a i a p i a p i m a p i m a p a i

a p i i p m p p p p p p

dimin. p i m p i m p i m a m a *pp* (harm.) *p* 04.09.83

„Poesiludio“ ist die Metamorphose eines preludio. Ein Gedicht dient als Grundlage für ein Präludium, ohne daß der Text von einer menschlichen Stimme wiedergegeben wird.

An deren Stelle tritt das Instrument, ein wenig wie in den „Liedern ohne Worte“ von Mendelssohn. In diesem kleinen Stück liegt dem Satz ein Gedichtfragment von Fernando Pessoa zugrunde (veröffentlicht unter dem Heteronym „Ricardo Reis“).

Almeida Prado

<i>Heft 1</i>	POESILÚDIOS 1-5 (1983)	10390/1
<i>Heft 2</i>	POESILÚDIOS 6-10 (1985)	10390/2
	– <i>Noites de (Nächte von) Tokyo</i>	
	– <i>Noites de (Nächte von) São Paulo</i>	
	– <i>Noites de (Nächte von) Manhattan</i>	
	– <i>Noites de (Nächte von) Amsterdam</i>	
	– <i>Noites de (Nächte von) Madagaskar</i>	
<i>Heft 3</i>	POESILÚDIOS 11-16 (1985)	10390/3
	– <i>Noites de (Nächte von) Solesmes (Benediktinerabtei Frankreich)</i>	
	– <i>Noites de (Nächte von) Iansã</i>	
	– <i>Noites do (Nächte der) Deserto (Wüste)</i>	
	– <i>Noites de (Nächte von) Campinas</i>	
	– <i>Noites do centro da terra</i> <i>(Nächte aus dem Zentrum der Erde)</i>	

ALMEIDA PRADO

POESILÚDIOS 1-5

para piano

A Adriana Lopes,
desajando grande sucesso
em seu Mestrado!

Almeida Prado
Campinas 08/12/99

TONOS international music editions
Ahastrasse 9, D 6100 DARMSTADT

Poesilúdio Nº.1

ALMEIDA PRADO

Calmo, floral ♩ = 92

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Calmo, floral' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The piano part starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The vocal part is marked 'cantante' and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplet markings. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in G major and 3/4 time. It consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'sonoro', 'f', 'ff', 'sub. p', and 'pp'. It also features technical markings for fingerings and articulation, such as 'v', '7', '5', '5:4', and '3'. The key signature is G major, and the time signature is 3/4.

Poesilúdio Nº. 2

ALMEIDA PRADO

Com múltiplas côres e intensões, eloquente

The first system of the musical score features a grand staff with two staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 5/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is placed over a measure in the right hand.

The second system continues the piece with a tempo marking of *calmo* (calm) and a dynamic of *sub. pp* (sub-pianissimo). The music consists of chords and moving lines in both hands, with a fermata over a measure in the right hand.

The third system shows a change in tempo and dynamics. It starts with *rapido* (fast) and *f* (forte), then transitions to *calmo* (calm) with *fr.* (fermatas) and *f* (forte), and ends with *rapido* (fast). The music features complex rhythmic patterns and a fermata over a measure in the right hand.

The fourth system begins with *calmo* (calm) and *fr.* (fermatas), then transitions to *rapido* (fast) with a dynamic of *sub. f* (sub-fortissimo). The music includes a fermata over a measure in the right hand.

The fifth system concludes the piece with a tempo marking of *lento* (slow) and a dynamic of *p* (piano). It features a triplet of eighth notes in the right hand and a fermata over a measure in the right hand.

pp cantando
pp barocamente

This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

This system continues the musical piece with two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata, and the lower staff continues the accompaniment. The time signature changes to 2/4 and then 3/4.

This system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata, and the lower staff continues the accompaniment. The time signature is 4/4.

Vivo

f
mf

This system features two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The time signature is 4/4.

eloquente

f

This system shows two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The time signature is 4/4.

distante, na memoria ...

ppp

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *ppp*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The time signature is 4/4.

First system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef has a forte (*f*) dynamic. Bass clef has a bracketed section labeled "6 in loco" and another bracketed section labeled "7".

Second system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef has a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a pianissimo (*pp*) dynamic. The bass clef contains a series of chords.

Third system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef has a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a sub-piano (*sub. p*) dynamic. A bracketed section labeled "7" is present in the bass clef.

Fourth system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef has a forte (*f*) dynamic. Bass clef has a pianissimo (*pp*) dynamic. Trills (*tr*) are indicated in the treble clef.

Fifth system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef has a piano (*p*) dynamic. The bass clef contains a series of chords.

Sixth system of musical notation. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef has a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a pianissimo (*pp*) dynamic. The bass clef contains a series of chords.

Poesilúdio Nº.3

baseado nos quadros da série
das „crianças brincando“ de Suelly Pinotti

ALMEIDA PRADO

Feliz $\text{♩} = 168$

8

como uma guirlanda de cirandas

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melody line featuring eighth notes and accents. The lower staff is a bass clef with a piano accompaniment consisting of eighth-note triplets. The tempo is marked as 'Feliz' with a quarter note equal to 168 beats per minute.

8

14:8

14:8

p

The second system continues the piano accompaniment. It features two measures of piano accompaniment in the bass clef, each marked with a piano (*p*) dynamic. Above the piano part, there are two measures of a treble clef staff, each marked with a 14:8 ratio, possibly indicating a specific rhythmic or melodic relationship.

8

14:8

10:8

p

f

The third system continues the piano accompaniment. It features two measures of piano accompaniment in the bass clef, each marked with a piano (*p*) dynamic. Above the piano part, there are two measures of a treble clef staff, each marked with a 14:8 ratio. The system concludes with a forte (*f*) dynamic marking.

Calmo

sub. *ppp*

The fourth system is marked 'Calmo' (Calm). It features a piano accompaniment in the bass clef with a very soft (*ppp*) dynamic. The upper staff is a treble clef with a melody line consisting of chords and single notes.

8

Vivo

in loco

f

The fifth system is marked 'Vivo' (Fast). It features a piano accompaniment in the bass clef with a forte (*f*) dynamic and a '5' marking, possibly indicating a fifth interval or a specific rhythmic pattern. The upper staff is a treble clef with a melody line consisting of eighth notes.

8

5/8 5/8 4/8 3/8 4/8

5 5 4 3 2 1

simile -5-

8

5/8 5/8 4/8 3/8 4/8

5 5 4 3 2 1

luminoso

10

5/8 5/8 4/8 3/8 4/8

5 5 4 3 2 1

Pcd.

sub. pp

pp

9

5/8 5/8 4/8 3/8 4/8

5 5 4 3 2 1

Pcd.

ppp

11

5/8 5/8 4/8 3/8 4/8

5 5 4 3 2 1

Pcd.

ppp

5/8 5/8 4/8 3/8 4/8

5 5 4 3 2 1

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains two triplet markings (*3*). The lower staff also begins with a forte (*f*) dynamic. A 14:8 ratio is indicated above the right-hand portion of both staves. The system concludes with a forte (*f*) dynamic and an accent (>).

Calmo, poco a poco accelerando

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff includes an *accel.* marking. The lower staff features piano (*p*) dynamics and asterisks (*) marking specific notes. A *simile* marking is present at the end of the system.

Third system of musical notation. It consists of two staves. Both staves feature *cresc.* markings. The lower staff includes piano (*p*) dynamics and asterisks (*) marking specific notes.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The lower staff includes piano (*p*) dynamics and asterisks (*) marking specific notes. Below the staves, the instruction *repetir várias vezes, cada vez mais rápido* is written.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The lower staff includes piano (*p*) dynamics and asterisks (*) marking specific notes.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and quarter notes, including some accidentals. Dynamics include *p* and ** p*. There are asterisks marking specific measures.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a trill-like passage. The lower staff has a bass line with a similar trill-like passage. Dynamics include *ff* and *p*. There are markings for *rep.* and *rep. rep.*. A tempo marking *rall. - - - accel. - - - rall.* is present below the system.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a descending scale. The lower staff has a bass line with a similar descending scale. There are various accidentals and dynamics.

Distante, calmo

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a descending scale. The lower staff has a bass line with a similar descending scale. Dynamics include *pp* and *p*. There are various accidentals.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a descending scale. The lower staff has a bass line with a similar descending scale. Dynamics include *p*. There are various accidentals.

Sixth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a descending scale. The lower staff has a bass line with a similar descending scale. Dynamics include *p*. There are various accidentals.

Tempo I

9:8 10:8

p

This system shows the first two staves of the piece. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features a 9:8 time signature and a 10:8 time signature. The music consists of flowing eighth-note passages with slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

fulgurante 8 8 8 8

7:4

ff

This system continues the piece with a section marked "fulgurante" (brilliantly). It features a 7:4 time signature and four measures with a 8:8 time signature. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The music is characterized by rapid, slurred eighth-note runs.

10:8 5:4

p *f*

This system shows a transition from a 10:8 time signature to a 5:4 time signature. The dynamic marking changes from *p* (piano) to *f* (forte). The music continues with slurred eighth-note passages.

10:8 8

p *ff*

This system features a 10:8 time signature and a section with a 8:8 time signature. The dynamic marking changes from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The music includes slurred eighth-note runs and a wavy line in the lower staff.

9:8 10:8

p

This system returns to a 9:8 time signature and then a 10:8 time signature. The dynamic marking is *p* (piano). The music consists of slurred eighth-note passages.

fulgurante 8 8 8

fff

This system is marked "fulgurante" and features a 8:8 time signature. The dynamic marking is *fff* (fortississimo). The music is highly rhythmic with slurred eighth-note runs.

sub. *p* scco 23/10/83

Musical score for measures 14-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and features a long, sweeping melodic line with various accidentals. The lower staff is in bass clef and starts with a dynamic marking of *pp*. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mf* appears at the end of the system.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *ppp* and features a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and also begins with a dynamic marking of *ppp*. It contains a rhythmic accompaniment with slurs and a fermata. Both staves have a '7' written below them, indicating a seven-measure phrase.

Musical score for measures 16-17. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and starts with a dynamic marking of *pp*. It contains a rhythmic accompaniment with slurs and a fermata.

8

Musical score for measures 17-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a dynamic marking of *pp* and features a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and also begins with a dynamic marking of *pp*. It contains a rhythmic accompaniment with slurs and a fermata. Both staves have an '8' written below them, indicating an eight-measure phrase.

8^o

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). Both staves contain a sequence of eighth notes. A dashed line above the upper staff is labeled '8^o'. A vertical dashed line is present in the middle of the system.

8^o 15^o

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). Both staves contain a sequence of eighth notes. A dashed line above the upper staff is labeled '8^o' and '15^o'. A vertical dashed line is present in the middle of the system. A slur with the number '5' is placed over the final five notes of the upper staff.

8^o

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The system contains chords and some melodic fragments. A dashed line above the upper staff is labeled '8^o'. Dynamics include *p* and *pp*. A vertical dashed line is present in the middle of the system.

8^o

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The system contains chords and some melodic fragments. A dashed line above the upper staff is labeled '8^o'. Dynamics include *ppp* and *pp*. A vertical dashed line is present in the middle of the system.

23.10.83

Poesilúdio Nº.5

*Ao Sergio Matta
e suas gravuras fantásticas e densas*

ALMEIDA PRADO

Contínuo, calmo

Luminoso

8

ff

ff

ff

This system contains the first two measures of the piece. The top staff features a melodic line with eighth notes and accents, marked *ff*. The middle staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked *ff*. The bottom staff shows a bass line with chords, marked *ff*. A dotted line above the first measure indicates a first ending.

8

sub. pp

sub. pp

sub. pp

This system contains measures 3 and 4. The top staff continues the melodic line, marked *sub. pp*. The middle staff continues the accompaniment, marked *sub. pp*. The bottom staff continues the bass line, marked *sub. pp*. A dotted line above the first measure indicates a first ending.

This system contains measures 5 and 6. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the accompaniment. The bottom staff continues the bass line. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten musical notation system 1. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and dynamic markings including *p*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamic markings including *pp*.

Handwritten musical notation system 2. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain melodic lines with slurs and various accidentals.

Handwritten musical notation system 3. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and dynamic markings including *legato simile*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamic markings including *p*.

Handwritten musical notation system 4. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain melodic lines with slurs and dynamic markings including *p*.

Handwritten musical notation system 5. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain melodic lines with slurs and dynamic markings including *p*.

Handwritten musical notation system 6. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain melodic lines with slurs and dynamic markings including *p*.

MANUSCRITOS DOS *POESILÚDIOS* 6-16

Calmo
pp

Lento

1 *acel. rall.*

calmo accel. rall.

lento

calmo accel. rall

-4- Tempo
libre

Lento, sagrado

12 f

mf

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a series of chords and notes with accents. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many eighth notes. Dynamic markings include 'mf' at the start, 'p' in the middle, and 'pp' at the end. There are also some handwritten annotations like '8:' and '8'.

Rápido, estelar

simili

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a series of notes with accents and dynamic markings like 'f' and 'p'. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many eighth notes and dynamic markings like 'f' and 'p'. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a series of notes with accents and dynamic markings like 'ff'. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a series of notes with accents and dynamic markings like 'f'. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many eighth notes and dynamic markings like 'p' and 'pp'. There are also some handwritten annotations like '8' and '8:'.

f
acc... rall
p
8... pp...

acc... rall...
acc... rall...
8: pp

Tempo Libre
12:8
p
pp
pp
pp

A. Crudo
09/05/58

As Mãos do Valle

-6-
Poesilúdio #7

"Noites de São Paulo"

Almeida Prado

Campanas 12/1981/3

Tempo de Rock

|| fna 2^a vez *

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords and melodic lines with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The bass staff contains a more rhythmic accompaniment with similar accidentals and dynamic markings. The time signature is 2/4.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff continues the melodic and harmonic material from the first system, with some changes in rhythm and dynamics. The bass staff provides a steady accompaniment. The time signature is 2/4.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff shows a continuation of the melodic line with some slurs and dynamic markings. The bass staff continues the accompaniment. The time signature is 2/4.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various accidentals and dynamic markings. The bass staff continues the accompaniment. The time signature is 2/4.

Handwritten musical notation for the fifth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff shows a melodic line with dynamic markings such as 'ff' (fortissimo). The bass staff continues the accompaniment. The time signature is 2/4.

Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with notes and rests. Above the first measure is the dynamic marking *ff*. Above the second measure is a *v* (accents) marking. Above the third measure is another *v* marking. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and rests. Above the first measure of the lower staff is a *8:* marking. Above the second measure is a *ped* (pedal) marking. Above the third measure is a *pp* (pianissimo) marking. Above the fourth measure is a *v* marking. Above the fifth measure is another *v* marking.

Handwritten musical score, second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with notes and rests. Above the first measure is a *v* marking. Above the second measure is a *v* marking. Above the third measure is a *v* marking. Above the fourth measure is a *v* marking. Above the fifth measure is a *v* marking. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and rests. Above the third measure of the lower staff is a *3* (triple) marking.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with notes and rests. Above the first measure is a *pp* (pianissimo) marking. Above the second measure is a *v* marking. Above the third measure is a *v* marking. Above the fourth measure is a *v* marking. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and rests. Above the second measure of the lower staff is a *8:* marking.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with notes and rests. Above the first measure is a *7* marking. Above the second measure is a *16* marking. Above the third measure is a *7* marking. Above the fourth measure is a *4* marking. Above the fifth measure is a *2* marking. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and rests. Above the second measure of the lower staff is a *7* marking. Above the third measure of the lower staff is a *16* marking. Above the fourth measure of the lower staff is a *7* marking. Above the fifth measure of the lower staff is a *4* marking. Above the sixth measure of the lower staff is a *2* marking. At the bottom of the system, there is a handwritten instruction: *Tap. varias vizes*.

Ar
Marcos Vinicius
Pasini Ozores

Noites de MANHATTAN - 9 -

Poesilódio #8

Almeida Prado

Tempo de Blue, a la Gershwin

calmo, rubato

Tempo livre

rall.

rull

pp

A Lucia E. F. Ribeiro -10- Poesiúdio

Almeida Prado

e seus quadros sensuais # 9 "Noites de Amsterdam"

Erótico

Rápido

Calmo, lânguido

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several chords with sharp signs (#) and some melodic fragments. The bass staff contains chords and a melodic line. The time signature is 3/8. There are some markings like 'M.E.' in the bass staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has chords and melodic lines. The bass staff has chords and a melodic line. The time signature is 7/8. There is a tempo marking 'Rápido' in the middle of the system. A dynamic marking 'p' (piano) is present at the end of the system.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has chords and melodic lines. The bass staff has chords and a melodic line. There is a dynamic marking 'f' (forte) at the beginning and 'mf' (mezzo-forte) at the end. The system ends with a double bar line.

Com ilan

Lento

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a treble staff, a middle treble staff, and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and contains a melodic line with a five-finger slur and a triplet. The second staff also starts with *ff* and features a complex texture with slurs and fingerings. The third staff continues the bass line with slurs and fingerings. The system concludes with a piano (*PPP*) dynamic marking.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and contains a melodic line with slurs. The second staff continues the bass line with slurs and fingerings. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and the instruction "Calmo e acc." (Calm and accented).

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and contains a melodic line with slurs and fingerings. The second staff continues the bass line with slurs and fingerings. The system concludes with a forte (*ff*) dynamic marking and the instruction "simult" (simultaneous).

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and contains a melodic line with slurs. The second staff continues the bass line with slurs and fingerings. The system concludes with a forte (*ff*) dynamic marking and a signature "Almeida Paol".

Almeida Paol
13/08/85

A Fúlvia
Gonçalves

Pocilúdio #10 -13-

Almeida Ficoles

("Nomes que passam...")

Lento, contemplativo

"Noites de Madagascar"

f
ped. pp deixar
 Messian

Ao Geraldo Porto

-14-

Poesilúdio #11

Almeida Prado

"Noites de Solesmes"

jubiloso

8.....

ff

p

ped.

Interiorizado, lento

Tempo livre
Como canto gregoriano

pp

p

ppp

ped.

Salmodiando

acel. poc.

calmo

acel.

all...

mf

p

pp

mf

p

pp

8.....

f

ped. *p*

7
4

7
4

M.E
Tempo libre

aut.....

ppp

8:.....

rall.....

calmo

aut

rall

ff

2
4

p

8.....

ff

p

Tempo libre

mf

pp

ped.

8c

p

pp

ppp

ped.

Almeida Freitas

Noites de Iansã

- 17 - Poesilúdio # 12

A Claudia Dal Canton Almeida Prado

Rápido

14:8

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 5/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *rall*. There are also some handwritten annotations like "gl" and "rall" near the end of the system.

Calmo

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a 4+3/8 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 4+3/8 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*. There are also some handwritten annotations like "gl" and "rall" near the end of the system.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a 4+3/8 time signature. The bass staff begins with a bass clef and a 4+3/8 time signature. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*. There are also some handwritten annotations like "gl" and "rall" near the end of the system.

Handwritten musical score for page 18, measures 1-11. The score is written on six staves, with the first two staves forming a system and the next four staves forming another system. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-11) continues the piece, with a treble staff showing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The dynamic markings include *ff* (fortissimo) at the beginning of the second system, *8. ped.* (pedal) in the bass staff, *Sub. pp* (sub-pianissimo) in the treble staff, and *pp* (pianissimo) in the bass staff. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for page 11, measures 1-11. The score is written on six staves, with the first two staves forming a system and the next four staves forming another system. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-11) continues the piece, with a treble staff showing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The dynamic markings include *ff* (fortissimo) at the beginning of the second system, *8. ped.* (pedal) in the bass staff, *Sub. pp* (sub-pianissimo) in the treble staff, and *pp* (pianissimo) in the bass staff. The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. A large slur covers a section of the music. A dynamic marking 'ped' is written below the bass staff. Above the first staff, there is a dotted line with the number '8' and a curved line.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. A dynamic marking 'mp' is written between the staves. Above the first staff, there is a dotted line with the number '8' and a curved line. To the right, there is a marking '15:8'.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. A dynamic marking 'pp' is written above the first staff. A wavy line is drawn across the middle of the system. A dynamic marking 'ped.' is written below the bass staff.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. A dynamic marking 'pp' is written below the first staff.

A. Cuca
(Mãe Aparecida Pacca)
com amizade

Poesilúdio # 13 -20-

Noites do deserto

Almeida Prado

Lento

8^a

p

8^a

pp

8^a

como um canto beduíno

ppp *movido*

com muito pedal

8^a

legato

poco rall.

8^a

a tempo

8^a

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). The bass staff contains a series of quarter notes with various accidentals. There are slurs over both staves.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes with various accidentals. The bass staff contains a series of quarter notes with various accidentals. There are slurs over both staves.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff starts with a dynamic marking *f* and contains a series of eighth notes with various accidentals. The bass staff starts with a dynamic marking *mf* and contains a series of quarter notes with various accidentals. There are slurs over both staves.

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes with various accidentals. The bass staff contains a series of quarter notes with various accidentals. There are slurs over both staves. A dynamic marking *p* is present at the beginning.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes with various accidentals. The bass staff contains a series of quarter notes with various accidentals. There are slurs over both staves.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth notes. The system concludes with a change to 4/8 time and a dynamic marking of *p*. There are several slurs and articulation marks throughout.

Tempo livre, muito lento
Tran

Handwritten musical score for the second system. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a large slur over a series of notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It contains a series of notes with a dynamic marking of *pp* and the instruction *ped.*. To the right, there is a vocal line with lyrics: *Como o canto do vento no deserto...*

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains a series of notes with a dynamic marking of *pp* and the instruction *ped.*. Below the staff, the text *in loco* and *Tran* is written. The system concludes with a series of notes and a key signature change to one flat (F).

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It features a large slur over a series of notes, with dynamic markings *f* and *p*. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It contains a series of notes with a dynamic marking of *pp* and the instruction *ped.*. To the right, there is a vocal line with lyrics: *Como o canto do vento no deserto...*

Tr

The musical score consists of several systems of staves. The first system has a treble clef staff with notes and accidentals, and a bass clef staff with notes. The second system features a grand staff (treble and bass clefs) with a 4/4 time signature, a melodic line in the treble clef, and a bass line in the bass clef. The third system continues the grand staff with dynamic markings 'pp' and 'p', and a 'ped.' instruction. The fourth system shows a bass clef staff with notes and a treble clef staff with notes and a 'Tr' marking. The fifth system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. The sixth system is mostly empty staves with a few notes and a 'Tr' marking. The seventh system shows a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes.

Alvin Lucier
 27/08/75

Eustáquio
Gomes

Koesilúdio # 14 -24-

Almeida Prati

Sereno, Calmo,
Como um arco-iris

"Noites de Campinas"

Handwritten musical score for Koesilúdio # 14, page 24. The score is written on ten staves. The first two staves are a grand staff with treble and bass clefs, 10/8 time signature, and a key signature of one flat. The music features various dynamics including p, ff, and sub.p. The third and fourth staves continue the grand staff notation. The fifth and sixth staves are a grand staff with treble and bass clefs, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The seventh and eighth staves are a grand staff with treble and bass clefs, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The ninth and tenth staves are a grand staff with treble and bass clefs, 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The treble staff contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings including *ff*, *p*, and *pp*. There are also some handwritten annotations like "37" and "5" above the notes. The bass staff contains chords and some notes, with dynamic markings like *pp* and *ff*.

Handwritten musical score for the second system. It starts with a treble staff containing notes and rests, and a bass staff containing chords. Dynamic markings like *pp* are present. After a few measures, the rest of the system is crossed out with a large diagonal slash. To the right of the slash, there is a handwritten signature "Almeida Prado" and the date "28/08/85".

Ao Bernardo

Caro,
o genial
Amigo.

Poesilúdio # 15 - 26 -

"Noites de Málaga"

Temperatura

Almeida Prado
07/09/85

Handwritten musical notation for the "Temperatura" section, consisting of two staves. The notation includes various chords, triplets, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The first staff begins with a *Recitativo* marking. The piece is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Ritmico

Handwritten musical notation for the "Ritmico" section, consisting of four staves. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, and *pp in loco*. The section is marked with a 6/8 time signature and includes the instruction "Bem marcado" (well marked). The piece concludes with the instruction "pp in loco".

The musical score is divided into several systems:

- System 1:** Two staves. The upper staff contains a melodic line with triplet markings (3) and a fermata. The lower staff contains a bass line with a fermata and a dynamic marking of *ff*.
- System 2:** Two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *ppp* and a *sub. cresc.* marking.
- System 3:** Two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *ppp*.
- System 4:** Two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *ff* and a triplet marking (3). The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *ff*.
- System 5:** Two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *harp. rapido* marking. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *pp* and a *harp. rapido* marking.

12:8 *f* *ff*
gliss *in loco* *sub p* *pp*
(ped.) *mp* *sub. p* *pp*
(dixar ressoar)

p *pp* *p* *pp*

Tall..... *secco pp* *pp*

Almeida Prado
 07/09/85

Poesilúdio # 16

"As noites do centro da Terra"

*Coro espantosa
lentas e silêncio!* $\text{♩} = 56$

Almeida Prado

The musical score is written on three systems of two staves each. The first system begins with a 2/2 time signature and a dynamic marking of *ff*. The second system includes a 3:2 time signature and a dynamic marking of *pp*. The third system includes a dynamic marking of *ff*. The music consists of chords and melodic lines with various accidentals and dynamics. There are handwritten annotations in Portuguese: "deixar ressoar até extingui-se" above the second system, and "As silêncios das pausas devem ser absolutamente a Tempo!" at the bottom of the page.

As silêncios das pausas
devem ser absolutamente
a Tempo! 371

Handwritten musical score for the first system, featuring two staves with complex chordal textures and dynamic markings. The notation includes various accidentals and dynamic markings such as *ff*.

Como um clarim

7:4 *pp* *subito!* 9

pp *o mais rápido possível*

ped. pp

Handwritten musical score for the second system, including performance instructions and dynamic markings. The notation includes a tempo change to 7:4, dynamic markings like *pp* and *subito!*, and the instruction *o mais rápido possível*. A pedaling instruction *ped. pp* is also present.

pp

deixar ressonar!

Handwritten musical score for the third system, featuring a melodic line and dynamic markings. The notation includes a dynamic marking of *pp* and the instruction *deixar ressonar!*.

ff *p*

ff ** ped.*

Handwritten musical score for the fourth system, including dynamic markings and a pedaling instruction. The notation includes dynamic markings like *ff* and *p*, and a pedaling instruction ** ped.*.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves with notes and chords, and a lower staff with chord diagrams. The notation includes dynamic markings 'pp' and various musical symbols like beams and slurs.

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves with notes and chords, and a lower staff with chord diagrams. The notation includes dynamic markings 'pp' and various musical symbols like beams and slurs.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves with notes and chords, and a lower staff with chord diagrams. The notation includes dynamic markings 'pp' and various musical symbols like beams and slurs.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves with notes and chords, and a lower staff with chord diagrams. The notation includes dynamic markings 'pp' and various musical symbols like beams and slurs.

Alameda Probs
8/09/85

TRANSCRIÇÃO DOS *POESILÚDIOS* 6-16

Poesilúdio N°6

Ao Noboru Ohnuma
com amizade e admiração

Noites de Tokio

ALMEIDA PRADO

12 : 8

Tempo livre

Lento

Rápido

mf pp mf pp simile

pp

p

2 Calmo, noturno

Sonoro

pp

8

ff

13 Calmo *pp* Lento

acel. rall.

8va

8va

15

calmo accel. rall. lento

8va

17

calmo accel. rall.

8va

19

Lento, sagrado

Tempo libre

12

mf *p* *pp* *f*

20

Rápido, estelar

f *pp* *f* *pp* simile

21

ff

21

p *pp* *f*

Poesilúdio N°7

Noites de São Paulo

Ao Marco do Valle

ALMEIDA PRADO

Tempo de Rock

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of chords and eighth-note patterns, with several accents (v) above the notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and eighth notes, also featuring accents (v).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a continuation of the chordal and melodic material from the first system. The lower staff is in bass clef and continues the bass line. Measure numbers 5 and 6 are indicated at the beginning of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and continues the piece. The lower staff is in bass clef and continues the bass line. Measure number 8 is indicated at the beginning of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and continues the piece. The lower staff is in bass clef and continues the bass line. Measure number 11 is indicated at the beginning of the system.

15

Musical score for measures 15-16. The piece is in 2/4 time and D major. Measure 15 features a treble clef with a melody starting on G4 and a bass clef with a supporting line starting on G2. Measure 16 shows a key signature change to D minor, indicated by a double flat sign over the key signature. The bass clef line continues with a descending eighth-note pattern.

(17)

Musical score for measures 17-20. The piece is in 2/4 time and D minor. Measure 17 has a treble clef with a melody starting on G4 and a bass clef with a supporting line starting on G2. Measures 18-20 continue the D minor melody in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support.

21

Musical score for measures 21-23. The piece is in 2/4 time and D minor. Measure 21 has a bass clef with a melody starting on G2 and a treble clef with a supporting line starting on G4. Measures 22-23 continue the D minor melody in the bass clef, with the treble clef providing harmonic support.

24

Musical score for measures 24-25. The piece is in 2/4 time and D minor. Measure 24 has a bass clef with a melody starting on G2 and a treble clef with a supporting line starting on G4. Measure 25 continues the D minor melody in the bass clef, with the treble clef providing harmonic support.

26

Musical score for measures 26-29. The piece is in 2/4 time and D minor. Measure 26 has a bass clef with a melody starting on G2 and a treble clef with a supporting line starting on G4. Measures 27-29 continue the D minor melody in the bass clef, with the treble clef providing harmonic support. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).

30

34

38

pp

2

41

Repetir várias vezes

44

Campinas, 12/08/1985

Ao
Marcus Vinicius
Pasini Ozores

Poesilúdio N°8

Noites de Manhattan

ALMEIDA PRADO

Tempo de Blue, a la Gershwin

Calm, rubato

Tempo livre

rall

À Lúcia E. F. Ribeiro
e seus quadros sensuais

Poesilúdio N°9

Noites de Amsterdan

ALMEIDA PRADO

Erótico
Rápido

The first system of musical notation is for the first two measures. It is written in bass clef with a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The music features a series of chords and melodic lines, with a fermata over the first measure. A '5' is written below the bass line in both measures, indicating a fifth finger position. A '3^o' is written below the first measure. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation is for measures 3 and 4. It continues in the same bass clef and 2/4 time signature. The key signature changes to one flat (Bb). The music features a series of chords and melodic lines, with a fermata over the first measure. A '5' is written below the bass line in both measures. A '3^o' is written below the first measure. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation is for measures 5 and 6. It is written in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). The music features a series of chords and melodic lines, with a fermata over the first measure. A '3' is written above the first measure. The tempo/mood marking 'Calmo, lânguido' is written above the first measure. The dynamic marking 'pp' is written below the first measure. The marking 'L. m.e.' is written below the first measure. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation is for measures 7 and 8. It is written in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). The music features a series of chords and melodic lines, with a fermata over the first measure. A '6' is written above the first measure. The marking 'L. m.e.' is written below the first measure. The system ends with a double bar line.

9

me.

This system contains measures 9, 10, and 11. The music is written for piano in 3/4 time. Measure 9 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 10 continues the melodic development. Measure 11 concludes with a fermata over the final chord. A dynamic marking of *me.* (mezzo) is present in measure 11.

12

This system contains measures 12, 13, and 14. The music continues in 3/4 time. Measure 12 shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. Measure 13 features a melodic phrase with a fermata. Measure 14 concludes the system with a final chord and a fermata.

15

Rápido

p

This system contains measures 15 and 16. Measure 15 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 16 is marked *Rápido* (Ritardando) and contains a sixteenth-note triplet (marked with a '6') and a sixteenth-note group (marked with a '7').

(17)

f

mf

This system contains measures 17, 18, 19, and 20. Measure 17 is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a sixteenth-note triplet (marked with a '6'). Measure 18 is marked *mf* (mezzo-forte) and contains a sixteenth-note triplet (marked with a '6'). Measures 19 and 20 continue the melodic and harmonic development with sixteenth-note triplets (marked with a '7') and a sixteenth-note group (marked with a '6').

19 *Com élan* *Lento*

22 *Calmo e acel.*

27

(29) *ff*

13/08/1985

Poesilúdio N°10

À Fúlvia Gonçalves

(Núvens que passam...)
Noites de Madagascar

Lento, contemplativo

ALMEIDA PRADO

The musical score is written for piano and grand staff. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 1 and includes dynamic markings *ppp* and *p*. The second system starts at measure 5 and includes a *Sax.* marking with a dashed line. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 13 and includes *pp* markings and the instruction "deixar ressoar" (let it ring) at the end. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties.

Poesilúdio N°11

Ao Geraldo Porto

Noites de Solesmes

ALMEIDA PRADO

Jubiloso
8^{va}

6

Interiorizado, lento

Tempo livre como canto gregoriano

acel. poc.

salmodiando

8^{va}

8^{va}

(8)

calmo

acel.

rall.

mf > p

p

mf

p

pp

pp

8^{va}

10

f

p

8^{va}

*

15

Tempo libre

p

accel.

m.e.

ppp

(16)

rall.

calmo

accel.

rall.

ff

p

18

ff

p

Tempo libre

mf

pp

ppp

22

p

pp

ppp

Poesilúdio N°12

À Cláudia Dal Canton

Noites de Iansã

ALMEIDA PRADO

Rápido 14:8

f *mf* *p* *rall.* *gliss. rall.*

2 Calmo

p

(3)

(5)

7

Musical notation for measures 7-9. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 7 begins with a treble clef change to a soprano clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A circled '1' is above the first measure of the treble staff. Vertical lines with 'v' marks indicate fingerings. A dashed vertical line is placed between measures 8 and 9.

8

Musical notation for measures 8-10. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 8 begins with a treble clef change to a soprano clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A circled '8' is above the first measure of the treble staff. A dynamic marking of *ff* is present in the bass staff. Vertical lines with 'v' marks indicate fingerings. A dashed vertical line is placed between measures 9 and 10. A circled '8' is also present in the bass staff.

10

Musical notation for measures 10-13. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 10 begins with a treble clef change to a soprano clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A circled '10' is above the first measure of the treble staff. Dynamic markings of *sub. pp* and *pp* are present in the bass staff. Vertical lines with 'v' marks indicate fingerings. A dashed vertical line is placed between measures 12 and 13.

13

Musical notation for measures 13-16. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 13 begins with a treble clef change to a soprano clef. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A circled '13' is above the first measure of the treble staff. Vertical lines with 'v' marks indicate fingerings. Dashed vertical lines are placed between measures 14 and 15, and between measures 15 and 16.

15

(16)

Tempo libre
Spec.

18

(18)

À Cuca
(Maria Aparecida Pacca)
Com amizade

Poesilúdio N°13

Noites do deserto

ALMEIDA PRADO

Lento

p

pp

ppp *Movido*

Como um canto beduíno

Com muito pedal

legato

poco rall.

A tempo

(2)

Musical notation for the first system, measures 1-4. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above the right-hand notes in measures 2, 3, and 4 respectively.

(2)

Musical notation for the second system, measures 5-8. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a melodic line with a slur over measures 5-8. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above the left-hand notes in measures 6, 7, and 8 respectively.

(2)

Musical notation for the third system, measures 9-12. The right hand has a dense sixteenth-note texture. The left hand has a few notes with a slur. Dynamics include *f* and *mf*. A circled number 1 is above the first note of the left hand in measure 10. A "8va" marking is below the left hand in measure 11.

3

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 13, followed by a sixteenth-note run. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *ff*. A circled number 1 is above the first note of the right hand in measure 13. A "8va" marking is above the right hand in measure 14.

4

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The right hand has a sixteenth-note run in measure 17, followed by a triplet of eighth notes in measure 19. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*. A circled number 1 is above the first note of the right hand in measure 19. A "8va" marking is above the right hand in measure 17.

8^{ma}

(5)

f *p*

8^{ma}

(7)

f *p* *f* *p*

Tempo livre, muito lento

In Loco

8^{ma}

10

p Como o canto do vento no deserto...

pp

Tempo livre

8^{ma}

11

p *pp*

Tempo libre

14

17

pp \leftarrow *p* \rightarrow *pp* *p*

Tempo libre

(19)

ppp

pp

27/08/85

Ao Eustáquio Gomes

Poesilúdio N°14

Noites de Campinas

ALMEIDA PRADO

Sereno, calmo,
como um arco-íris

10/8

p *ff* *sub. p*

2

ff *pp*

3

pp

6

ff *p* *ff* *p* *pp*

9

pp *pp*

pp 28/08/1985
8^{va}

Poesilúdio N°15

Noites de Málaga

Ao Bernardo Caro,
o genial amigo

ALMEIDA PRADO

Tempo livre

p Recitativo *f* *p* *f*

Ritmico

3

5 Bem marcado *ff*

7 Misterioso *pp* In Loco

9

11

sub. cresc.

f

ff

13

ff

ppp

pp

16

ff

ff

p

pp

p

pp

harp. rápido

19 Lento, noturno

(silêncio)

p distante, na memória...

pp (os jardins de Málaga...)

22

(23) *ppp*

pp

m.e.

24

26

f *pp* *f* *pp*

f *ff*

pp *p sub.* *pp*

gliss

In Loco

27

mp *p sub.* *pp*

deixar *
ressoar

p *pp*

p *pp*

28

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

32

p *pp*

pp *pp*

rall....

sêco *pp*

pp *pp*

07/09/1985

Poesilúdio N°16

As noites do centro da Terra

Ao Durval Chechinato

ALMEIDA PRADO

Com espantosa
lentidão e silêncio!

$\text{♩} = 56$

ff *p*

deixar ressoar
até extinguir

12 *pp* *ff*

3-2 3-2

21 *ff* *pp*

31 *ff* *ff*

Os silêncios das pausas devem ser absolutamente a Tempo!

Como um clarão
Súbito!

44

pp

8 9 8

pp O mais rápido possível

47

ff

p

deixar ressoar *

56

pp

*

66

pp *pp* *pp*

77

pp

08/09/1985